HAL
open science

Filmer la mémoire : une recherche sur les représentations cinématographiques du génocide des Arméniens dans le cinéma de Turquie

Hande Topaloglu

To cite this version:

Hande Topaloglu. Filmer la mémoire : une recherche sur les représentations cinématographiques du génocide des Arméniens dans le cinéma de Turquie. Science politique. Université de Nanterre - Paris X, 2021. Français. NNT : 2021PA100046 . tel-03507996

HAL Id: tel-03507996

https://theses.hal.science/tel-03507996

Submitted on 3 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris Nanterre

200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières

École doctorale 141 : Droit et science politique
Institut des Sciences Sociales du Politique (ISP)

Hande Topaloglu Hartmann

FILMER LA MEMOIRE:
Une recherche sur les représentations cinématographiques du génocide des Arméniens dans le cinéma de Turquie

Thèse présentée et soutenue publiquement le 17/02/2021
en vue de l'obtention du doctorat de Science politique de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Marie-Claire LAVABRE (Université Paris Nanterre)

Jury* :

Rapporteur·e :	M Ferhat Kentel	Professeur à İstanbul Şehir Üniversitesi
Rapporteur·e :	M Philippe Mesnard	Professeur à l'Université de Clermont-Ferrand
Membre du jury :	M Hamit Bozarslan	Directeur d'études, EHESS
Membre du jury :	Mme Pascale Laborier	Professeure à l'Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Marie-Claire Lavabre	Directrice de recherche émérite au CNRS, Université Paris Nanterre

* *Vous pouvez rajouter ou enlever des lignes au tableau, ou modifier les fonctions (remplacer Membre du jury par Rapporteur·e par exemple). N'oubliez pas de*

Pour Gözde Bahar…

"Ah, how easy to say 'best left kept'.

Veritas odium parit. Truth begets hatred.

But an unheard heart, my dear, is a canker of the soul."[1]

[1] Kym Lloyd, *the Book of Guilt*, Hodder & Stoughton, London, 2004.

REMERCIEMENTS

Il me sera ici difficile de remercier les très nombreuses personnes sans lesquelles je n'aurais mené cette thèse à son terme.

Tout d'abord, je tiens particulièrement à exprimer ma reconnaissance envers ma directrice de thèse, Marie-Claire Lavabre, pour toute son aide. Ce travail est le fruit d'une collaboration de plus de cinq années avec elle. J'espère aujourd'hui honorer la confiance qu'elle m'a témoignée.

Une pensée va également à Derya Fırat Şannan et Umut Tümay Arslan qui ont su inspirer son titre et son sujet.

Je tiens à remercier Hamit Bozarslan et Pascale Laborier pour avoir accepté de participer à mon jury de thèse et Ferhat Kentel et Philippe Mesnard de m'avoir fait l'honneur d'être le rapporteur de ma thèse.

L'Institut Français d'Études Anatoliennes à Istanbul doit aussi être mentionné. Le soutien et la confiance indéfectible en mon projet de la part de son ancien président, Jean-François Pérouse, de celui actuel, Bayram Balcı de même que de Sümbül Kaya, (Responsable des Études Contemporaines de l'IFEA) furent en effet déterminants. C'est notamment grâce à eux que m'a été accordée une bourse d'aide à la mobilité de 16 mois qui m'a permis de rédiger ma thèse de doctorat. Je tiens donc à leur exprimer ici toute ma gratitude.

Je remercie également à la Fondation d'Hrant Dink pour m'avoir accordé une aide de voyage pour ma première visite inoubliable en Arménie en 2016.

J'adresse tous mes remerciements aux réalisateurs et réalisatrices qui sont accepté de partager sans hésitation leurs œuvres précieuses avec moi et de m'avoir accordé leur confiance pendant nos entretiens, sur lesquels repose l'originalité de mon terrain.

Merci aussi à Barış Ünlü, à Marc Nichanian, à Ömer Turan et à Güven Gürkan Öztan, dont les thèmes de recherche ont fortement inspiré cette thèse.

Rédiger cette thèse en français, en tant que turcophone de naissance qui n'a commencé l'apprentissage de la langue française qu'à partir de 2014, a été une rude épreuve. Je tiens donc à mentionner ici mes chers amis qui m'ont aidée à corriger et relire mon manuscrit : Simon Hartmann, Bastien Hartmann, Ariane Mintz, Damien Burel, Eva Bernard, Celine-Pierre Magniani, Amos Reichman, Gabrielle Hartmann et enfin, plus particulièrement Frédérique Drogoul dont l'aide a été primordiale dans la dernière ligne droite.

Le soutien moral d'Ariane Mintz, Frédérique Drogoul et Derya Fırat Şannan en particulier fut pour moi infiniment précieux pendant les épisodes de désespoir, notamment pendant ma dernière année. Cette thèse doit aussi beaucoup aux amis proches d'Istanbul et de Paris qui m'ont accompagné tout au long de ce parcours : Aylin, Yunus, Nesrin, Uygar, Shushan, Maral, Alberto, Sedat, Arafat, Öndercan, Louise, Omar, Tuba, Alexis, Tom…

Je remercie avec beaucoup de gratitude mes deux familles, celle en Turquie et celle en France qui m'ont toujours apporté leur soutien matériel et immatériel pendant tous les moments difficiles.

Et bien évidemment, merci à mon cher compagnon, époux et camarade Simon, pour avoir été à mes côtés pendant toutes ces années entre Paris et Istanbul.

Sans vous ce travail n'aurait pas été possible.

RESUME ET MOTS CLES

La présente thèse se propose d'analyser tous les films de fiction et les documentaires qui ont été produits en Turquie sur le génocide arménien – par des réalisateurs turcs, kurdes et arméniens – et en étudiant aussi ses traces dans la société turque, afin de réaliser une recherche sur la mémoire de ce 'crime fondateur'. Ce travail part d'une conceptualisation de la mémoire collective et de sa relation avec l'appartenance à l'identité nationale turque. Le premier constat de cette recherche est le fait que tous les films sur le génocide arménien en Turquie ont été réalisés à partir des années 2000. Alors que plus d'un siècle s'est écoulé depuis les massacres de 1915-16 perpétrés contre les Arméniens de l'Empire Ottoman, c'est depuis 20 ans seulement que la loi du silence qui entourait ce génocide dans la société Turque a pu être rompue. De plus, dans un pays négationniste, seuls deux films, sur les quatorze films analysés dans cette recherche, défendent les thèses négationnistes. Afin de trouver une réponse cohérente à ce paradoxe et se pencher sur la question du sens que de telles représentations peuvent avoir aujourd'hui, nous avons divisé la thèse dans deux parties principales.

La première partie de la thèse, divisée en deux grands chapitres, cherche à expliquer l'absence de films sur le sujet avant les années 2000 – qu'ils soient négationnistes ou œuvrant pour la reconnaissance du génocide. Pour cela, nous proposons une lecture historique parallèle, entre l'histoire du négationnisme en Turquie et celle du cinéma, qui sont contemporains. En étudiant les différentes étapes du négationnisme et les changements dans le champ cinématographique, nous examinons ici l'effet du 'tournant mémoriel' (qui a émergé d'abord à l'échelle mondiale) sur ces productions et sur le réveil de mémoire en Turquie, dans une période marquée par un changement du régime d'historicité.

La deuxième partie de la recherche, divisée en trois chapitres, est d'abord consacrée à l'étude de ces nouveaux cinéastes acteurs de mémoire, leur positionnement dans le champ cinématographique ainsi que leur approche du génocide. Dans ce but, nous les avons presque tous rencontrés pour des entretiens semi-directifs. Puis, nous analysons en détail les quatorze films portant sur le sujet, en étudiant leur production mémorielle et leur politique de représentation.

Les résultats de cette recherche permettent de mettre en lumière les différentes approches mémorielles sur le génocide, ainsi que la variété des constructions narratives sur un événement catastrophique, qui résiste à toute représentation. Ainsi, nous avons souhaité éclairer les caractéristiques propres aux 'films de mémoire', en soulignant le rôle du cinéma en tant que producteur de mémoire collective.

Mots-clés : Mémoire collective, cinéma, documentaire, acteur de mémoire, tournant mémoriel, génocide arménien

ABSTRACT AND KEYWORDS

This thesis focuses on fiction films and documentaries produced in Turkey about the Armenian genocide and its traces in Turkish society - by Turkish, Kurdish and Armenian filmmakers - in order to research the memory of this 'founding crime'. It starts from a conceptualization of collective memory and its relation to belonging to the national identity. The first research observation is the fact that all the films on the Armenian genocide in Turkey were made from the 2000s onwards. Although more than a century has passed since the massacres of 1915-16 against the Armenians of the Ottoman Empire, it is only 20 years since the law of silence surrounding this genocide began to be broken in Turkish society. Moreover, in a denialist country, only two of the fourteen films analyzed in this research are defenders of the denialist theses. In order to find a coherent answer to this paradox and to address the question of the meaning that such representations can have today, we have divided the thesis into two main parts.

The first part of the thesis, divided into two main chapters, aims to explain the absence of films on the subject - neither denialist nor for recognition - before the 2000s. For this, we propose a historical reading, parallel between the history of denialism in Turkey and that of cinema, which are contemporary. By studying the different stages of denialism and the changes in the cinematic field, we examine here the effect of the 'memory turn' (which first emerged on a global scale) on these productions and on the awakening of memory in Turkey, in a period marked by a change in the regime of historicity.

The second part of the research, divided into three chapters, is devoted to the study of these new actors of memory – filmmakers –, their positioning in the cinematic field and their approach to Armenian genocide. To this end, we met almost all of them in order to conduct semi-directive interviews. We then analyze in detail the fourteen films on the subject, studying their memory production and their politics of representation.

The results of this research shed light on the different approaches to genocide remembrance, and the variety of narrative constructions of a catastrophic event that resist any representation. Thus, we wished to shed light on the specific characteristics of 'memory films', underlining the role of cinema as producer of collective memory.

Keywords : Collective memory, cinema, documentary, memory actor, memory turn, Armenian genocide

TABLE DES FIGURES

Image no 1 : L'Arménie historique ..... ……...48

Image no 2 : Carte de l'Empire Ottoman avant la déportation des Arméniens en 1915 (1914)….50

Image no 3 : Carte administrative de l'Empire Ottoman en 1914.....51

Image no 4 : Carte de la déportation des Arméniens ottomans.....53

Image no 5 : Carte de la Turquie contemporaine 59

Image no 6 : Le schéma de mémoire collective selon Marie-Claire Lavabre 84

Tableau no 1 : Les distributeurs et les porcentage sur la recette totale (2007-2017).....254

Tableau no 2 : Les genres de films les plus vus des années 2000.....258

Tableau no 3 : Les budgets des films documentaire……..326

Tableau no 4 : Les budgets des films de fiction……...326

Tableau no 5 : Nombre de spectateurs ayant assisté aux films de fictions …….....331

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 5
RESUME ET MOTS CLES 7
ABSTRACT AND KEYWORDS 8
TABLE DES FIGURES 9
TABLE DES MATIERES 10

PROLOGUE 14
INTRODUCTION 19
Les mémoires d'un évènement historique catastrophique 22
La conjoncture mémorielle et cinématographique en Turquie dans les années 2000 26
Délimitation temporelle et géographique 29
Problématique, premières questions et hypothèses 30
Sources, travail de terrain et méthode d'analyse 34
Sources écrites 34
Sources empiriques et le travail de terrain 37
Sources visuelles et méthode d'analyse filmique 38
Plan de thèse 41

PARTIE I 45
Une tentative de lecture parallèle entre l'histoire de negationnisme turc et le champ cinematographique ... 45

CHAPITRE 1 – Construire l'objet d'une étude interdisciplinaire : La mémoire, l'identité et le cinéma . 46
Introduction 46
1.1. Brève histoire du génocide de 1915 et la logique génocidaire 47
1.2. La question de « Turcité » 62
1.3. Histoire et mémoire 66
1.4. Un terme ambigu en sciences sociales : La mémoire collective 70
1.4.1. Des « cadres sociaux » au « travail de mémoire » 75
1.4.2. Théorie synthétique de la mémoire collective 83
1.4.3. Les usages politiques du passé 85
1.5. Le passé en tant que source de l'identité nationale 90

1.6. Le cinéma en tant que producteur de mémoire collective 93

Conclusion du premier chapitre 108

CHAPITRE 2 – L'histoire de la mémoire de 1915 et du cinéma en Turquie 110

Introduction 110

2.1. Les étapes du négationnisme et de la mémoire du génocide arménien en Turquie 112

2.1.1. L'armistice et le début de l'époque républicaine : les positions changeantes concernant le grand crime 114

2.1.2. L'époque de la guerre froide (1945-1980) : le silence 118

2.1.3. S'unifier dans la négation : Propagande et institutionnalisation 124

2.2. Le champ du cinéma en Turquie : un bref regard sur l'industrie et l'ideologie du cinéma avant les années 2000 131

2.2.1. La scène cinématographique en Turquie avant les années 2000 134

2.2.2. Le Cinéma comme champ de bataille : Le cas des 'Quarante jours de Musa Dagh' 169

2.3. Le tounant mémoriel et les mémoires multiples : de 2000 à nos jours 175

2.4. Le passé imaginaire selon l'AKP 189

2.5. Les films de témoignage et le témoignage du film 206

2.6. Filmer un génocide : la crise de la mémoire et de la représentation 220

Conclusion du deuxième chapitre 241

PARTIE II 245

Le paysage mémoriel du génocide arménien dans le cinéma de Turquie 245

Introduction 246

CHAPITRE 3 - Les nouveaux acteurs de la mémoire : les cinéastes 250

Introduction 250

3.1. Le paysage cinématographique des années 2000 en Turquie 252

3.1.1. Les changements sociaux et les nouveaux ressorts de l'industrie du cinema 252

3.1.2. Le « Nouveau cinéma de Turquie » 265

3.1.3. « L'époque multiculturelle » du cinéma documentaire en Turquie 282

3.2. Les cinéastes comme acteurs de la memoire 304

3.3. Brèves biographies des réalisateurs 309

3.4. Recherche sociologique sur les réalisateurs 317

3.4.1. Les données personnelles 318

3.4.2. Les positions dans le secteur du cinéma et les productions cinématographiques 322

3.4.3. Les approches des réalisateurs sur 1915 333

Conclusion du troisième chapitre 351

CHAPITRE 4 - Les *close-ups* mémoriels : Les tissages mémoriels du génocide à travers les histoires personnelles 355

Introduction 355

4.1. Une histoire familiale : À la recherche d'une pièce manquante 360

4.2. Voyage vers le passé avec les écrivains : Les films biographiques 383

4.3. Reconstituer le passé : Le génocide en fiction 412

4.3.1. The Cut – L'odyssée du forgeron Nazareth 423

4.3.2. Caravane 1915 - Le négationnisme du Schindler turc 429

4.3.3. Les mémoires du vent - La continuité du mal 439

CHAPITRE 5 – Le tournage au plan large : Les schémas mémorielles du génocide aux échelles locale, communautaires et 'nationale' 445

Introduction 445

5.1. Dans les débris de l'histoire : en quête d'une nouvelle historiographie pour l'Anatolie 446

5.1.1. Conflit, nostalgie et absence : Un sur un million et Les Autres 459

5.1.2. Souffrance, découverte et courage : Les Enfants de Vank et Maman Derdo et le Noyer 477

5.2. La réconciliation difficile : l'Arménie, si loin si proche 497

5.3. La propagande de négation : *Sarı Gelin – The True Story* 530

Conclusion du quatrième et du cinquième chapitres 565

CONCLUSION GENERALE 572

Les films de(s) mémoire(s) 586

Des fantômes pour un avenir plus juste 590

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET SOURCES 599

ANNEXE 633

Extraits de l'entretien avec Berke Baş (réalisatrice de *Nahide'nin Türküsü* / *La chanson de Nahide*) - 14 Mars 2017 / Istanbul-Kadıköy 633

Extraits de l'entretien avec Lusin Dink (réalisatrice de Saroyan Land) -8 Mai 2017 / Istanbul-Kadıköy 641

Extraits de l'entretien avec Yusuf Kenan Beysülen (le réalisateur de *Gavur Mahallesi* / Le Quartier des Infideles) - 14 Mars 2017 / Istanbul – Kadıköy 647

Extrait de l'entretien avec Ismail Güneş (réalisateur de Kervan 1915/Caravane 1915) – 22.2.2018/Istanbul-Maltepe 654

Extrait de l'entretiens avec Özcan Alper (le réalisateur de *Les Mémoires du Vent*) – 14.11.2017 / Kadıköy-Istanbul 668

Extraits de l'entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu (le réalisateur de *Un sur un million*) – 22.2.2017 / Istanbul – Beyoğlu 676

Extraits de l'entretien avec Ayşe Polat (la réalisatrice du documentaire *Les Autres*) – 20.6.2018 / Berlin 686

Entretien avec Kazım Gündoğan (le producteur du documentaire *Les enfants de Vank*) – 13.4.2017 / Istanbul – Beyoğlu 693

Extraits de l'entretien avec Serdar Önal (le réalisateur du documentaire *Maman Derdo et le Noyer*) – 3.12.2017 / Istanbul-Beyoğlu 700

Extraits de l'entretien avec Eylem Şen (la réalisatrice du documentaire *Portakalın Uykusu* /*Le sommeil des orangers*) – 3 Mars 2017 / İzmir 706

Extraits de l'entretien avec Somnur Vardar (la réalisatrice du documentaire *Yolun Başında / Beginnings*) – 28.04.2020 / Karaköy – Istanbul 715

Extraits de l'entretien avec İsmail Umaç (le réalisateur du documentaire *Sarı Gelin* / La mariée jaune) – 2 décembre 2017/ Istanbul 723

INDEX 734

PROLOGUE

« Pendant la période du parti unique qui a suivi la fondation de notre république, une politique extrêmement incorrecte a été poursuivie. Cette politique visait à détacher le lien de notre nation avec son passé. Cette époque a produit une mentalité stérile qui refuse l'Empire Ottoman, qui ignore les Seldjoukides, qui voit la civilisation islamique comme son ennemi et qui veut enfermer l'histoire turque dans un récit étroit. […] En creusant sous tous les massacres, les génocides, les tortures et les autres pratiques inhumaines, vous retrouverez ceux qui hurlent contre nous « génocide, démocratie et liberté ». Jusqu'à aujourd'hui, aucun groupe ou État qui a gratté la question arménienne n'a réussi à prouver ces allégations avec des documents d'archives. Tous ceux qui tentent de donner une leçon de droits de l'homme et de démocratie à la Turquie à travers la question arménienne et la lutte contre le terrorisme sont tributaires d'un passé sanglant. Nous savons aujourd'hui que ceux qui troublent l'opinion publique avec les allégations de soi-disant génocide arménien n'ont aucun intérêt pour la vérité. […] Déporter ceux qui massacrèrent la communauté musulmane de la région de l'Anatolie de l'Est sans faire de distinction entre les femmes, les enfants ou les vieillards et tous ceux qui les soutenaient était l'acte le plus raisonnable dans une telle période. La déportation et le massacre sont des choses différentes. Qui essayez-vous de tromper ? »

Recep Tayyip Erdoğan, président de l'État turc[2]

« Dans son livre, [Marc] Nichanian nous donne un exemple de l'*Iliade* d'Homère. Il raconte une conversation entre Hector et Achille. Si l'un de deux est tué, Hector demande que son corps soit respecté, qu'il ne soit pas donné aux chiens et qu'il soit rendu à ses proches afin de pouvoir faire une cérémonie de deuil. Ce récit montre le fait que le seul moyen de rendre possible le vivre ensemble à l'avenir est directement lié au respect du droit de porter le deuil car la réconciliation est intimement liée au deuil. A l'écart de tous les livres que j'ai lu pendant des années, c'est ce récit

[2] Déclaration du président turc Recep Tayyip Erdoğan à propos de 104e anniversaire du genocide arménien, *Evrensel*, 24 avril 2019. Disponible sur: https://www.evrensel.net/haber/378055/erdogan-ermeni-soykirimi-diyenlerin-gecmisi-kanli, consulté le 20.5.2020.

qui résume pour moi l'attitude de l'État et de la société et l'état du négationnisme en Turquie. Trainer le corps d'Hacı Lokman Birlik à Hakkari[3], refuser de rendre le corps d'Aziz Güler, combattant au Rojava, à sa famille, sont des exemples qui montrent comment ce système et cet État, malgré son identité islamiste musulmane, perpétue la violence et la torture, de 1915 jusqu'à nos jours. Ce récit de l'*Iliade* m'a désespéré mais il est aussi devenu pour moi un point clé pour comprendre le caractère du régime. La société arménienne vit un tel trauma : au-delà de l'extermination, il n'y a pas de respect pour leurs morts, on essaye même de les empêcher de porter le deuil. Ce que Homère a raconté il y a plus de deux mille ans reste vrai aujourd'hui […] Selon Marc Nichanian, essayer de prouver le génocide signifie se rabaisser au même niveau que les négationnistes. Au lieu de faire le film ou écrire le roman du génocide, on devrait plutôt faire des films qui révèlent le passé, en tant que richesse et en tant que culture, dans le présent. »

Özcan Alper, cinéaste[4]

La première citation est une partie de la déclaration du président de l'État turc, Recep Tayyip Erdoğan, en 24 avril 2019, à l'occasion du 104e anniversaire du génocide des Arméniens. La deuxième est une citation du réalisateur Özcan Alper, dont le film fait partie du terrain de cette recherche, tirée d'un entretien réalisé au sujet de son dernier film portant sur la mémoire du génocide des Arméniens. La première s'adresse à l'opinion publique nationale pour solidifier le consensus négationniste dans la société, tout en relayant les thèses officielles turques. La deuxième, quant à elle, problématise le rôle du réalisateur en tant que producteur culturel, actualise le passé à travers des exemples actuels, tout en apportant un regard critique sur le négationnisme d'État et son aveuglement volontaire qui dure depuis plus d'un siècle. Il faut noter ce fait curieux : l'émergence d'un « cinéma de mémoire », à la fois dans le domaine de la fiction et du documentaire – incarné par certains réalisateurs comme Özcan Alper, qui critiquent, voire déconstruisent l'histoire et l'identité nationale – coïncide avec une période dans laquelle la Turquie a commencé à évoluer vers un régime autoritaire dominé par un seul homme qui, malgré les manœuvres

[3] Un jeune kurde de 24 ans, qui a été blessé par la police le 3 octobre 2015 à Şırnak. Son corps a été attaché à une voiture militaire et traîné derrière la voiture, Hacı Lokman Birlik a ainsi perdu la vie. https://www.evrensel.net/haber/388073/haci-lokman-birlik-sorusturmasi-4-yildir-yerinde-sayiyor, consulté le 3.6.2020.

[4] Maral Dink – Özcan Alper, "Sonsuzluğa giden bir trende asılı kalmış çocukluk" [L'enfance restée suspendue dans un train qui va à l'éternité], *Agos*, 11 decembre 2015. Disponible sur: http://www.agos.com.tr/tr/yazi/13678/sonsuzluga-giden-bir-trende-asili-kalmis-cocukluk, consulté le 20.5.2020.

relativement modérées et démocratiques du début des années 2000, poursuit la tradition négationniste. C'est au cours de cette période que le tabou centenaire du génocide arménien, qui noyait chaque débat politique dans des polémiques, a commencé à se briser et à être débattu pour la première fois dans l'espace public en Turquie.

Le conflit autour de cette mémoire ne concerne cependant pas seulement la Turquie. En effet, si le 24 avril 1915 reste une date importante, c'est qu'elle demeure une plaie ouverte entre les Arméniens et les Turcs et, incontestablement, entre les deux États. Même si plus d'un siècle s'est écoulé depuis, parler de 1915 fait souffler un vent froid, rempli de malaise et de gêne des deux côtés. Le sujet de la déportation et des massacres des Arméniens de l'Empire Ottoman entre 1915 et 1916, depuis les quatre coins d'Anatolie vers les déserts de Mésopotamie, ordonné par les gouverneurs de l'Empire à l'époque – le Comité Union et Progrès – perdure en tant que controverse historique autour de la question de la dénomination de cet évènement. Il génère toujours des polémiques d'ordre diplomatique et politique entre les deux États. Aujourd'hui, ce 'tabou historique'[5] en Turquie ne représente pas l'actualité la plus brûlante car la question arménienne a été remplacée par la question kurde depuis longtemps. Cependant, des rapprochements sont souvent notés entre la guerre d'aujourd'hui et celle d'il y a un siècle. La poussée nationaliste et conservatrice qui a mené à la construction d'un pacte national contre les Kurdes qui perdure toujours rappelle en de nombreux points la propagande de l'époque. Le contexte a changé mais la mentalité reste la même. En ce sens, on peut dire que la Turquie souffre toujours des conséquences du basculement douloureux d'un empire multi-ethnique et multi-religieux vers un État-nation. C'est pour cette raison que le génocide des Arméniens, en empruntant la définition de Yektan Türkyılmaz, constitue « un évènement fondateur » [6] de l'histoire de la République turque et de la construction de son identité nationale, et constitue la première page d'un passé obscur qui n'a toujours pas été affronté plus d'un siècle après. Cependant, il nous paraît nécessaire d'ajouter une remarque à ce constat : pour la République turque, la négation du génocide est aussi fondatrice que l'acte génocidaire lui-même. Jusqu'à aujourd'hui, tous les gouvernements turcs de l'histoire

[5] Altan Gokalp, « Turquie: Les Tabous d'une Démocratie » ; Yves Ternon, Bir Soykırım Tarihi : 20 yıl sonra Ermeni tabusu davası [L'histoire d'un génocide : Le procès du tabou arménien 20 ans après] ; Ahmet İnsel et Michel Marian, Ermeni Tabusu Üzerine Diyalog [Un dialogue sur le tabou arménien]

[6] Yektan Türkyılmaz, Ermeni Soykırımı Sadece Ermeni Soykırımı Değildir [Le génocide arménien n'est pas seulement le génocide arménien], *Bianet*, 24.4.2017. https://bianet.org/bianet/insan-haklari/185832-ermeni-soykirimi-sadece-ermeni-soykirimi-degildir, consulté le 29 Janvier 2018

républicaine, sans exception, ont refusé de reconnaître le génocide et ont choisi de perpétuer le négationnisme. De l'époque du parti unique jusqu'au multipartisme, de la période des gouvernements de coalitions jusqu'au régime autoritaire de Tayyip Erdoğan, le négationnisme de l'État s'est renouvelé avec des stratégies et des techniques différentes. Dans sa recherche comparative entre le négationnisme de la Shoah et celle du génocide arménien en occident, Maria Karlsson décrit le négationnisme turc, qui demeure d'actualité plus d'un siècle après le crime, comme « tentative de négation la plus 'réussie' et l'un des cas de négationnisme le plus étendu. »[7]

Alors qu'étaient trahis les fausses promesses d'ouverture démocratique et le processus de normalisation des relations avec Erevan enclenché au début des années 2000, la mémoire du génocide des Arméniens poursuivit néanmoins sa renaissance dans le champ du cinéma. L'avènement de productions cinématographiques contestataires – surtout des documentaires – qui déconstruisent les thèses officielles, au moment où s'accroît le totalitarisme et quand la culture démocratique s'affaiblit, est un phénomène qui pose question. Ainsi, l'une de mes premières motivations à me lancer dans une telle recherche, était d'étudier et d'analyser les raisons de ce phénomène captivant. Champ de mémoire privilégié dans le monde, la réponse du cinéma à l'actualité de la question du génocide arménien dans une société gouvernée par le négationnisme constitue le signe d'un éveil critique au sein de cette même société, porté par les acteurs de la mémoire que sont les cinéastes. Tout comme les conséquences de l'accord entre Achille et Hector qui n'a pas pu être respecté, le passé hante encore le présent en Anatolie – comme si les spectres du passé (de ceux qui ont subi l'injustice et n'ont pas eu le droit de faire leur deuil) étaient réapparus et avaient envahis le présent afin de réclamer justice. Selon Asuman Suner, spécialiste du cinéma turc, dans 'le nouveau cinéma de Turquie' qui a émergé à partir de la fin des années 1990, le concept de « fantôme » se manifeste en tant que métaphore cruciale : « le fantôme » est « la trace » qui résiste contre l'oubli et l'effacement, qui se fait rappeler de force et ainsi ramène le passé dans le présent.[8] Il s'agit ici d'un regard sur le passé sous la forme d'un fantôme qui fait revivre les mémoires occultées, tout en apportant avec lui des graines de résistance contre l'oubli et l'occultation que propose la récente historiographie néo-ottomane du régime. Cette thèse se penchera ainsi sur ce phénomène, révélateur d'un conflit mémoriel qui se forme autour d'une

[7] Maria Karlsson, Tall Tales of Genocide: An argumentative and comparative analysis of western denial of the Holocaust and of the Armenian Genocide, *CFE Working Paper Series*, 2011, No 45, p. 13.

[8] Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* [La maison fantôme: L'appartenance, l'identité et la mémoire dans le cinéma turc], Istanbul: Metis Yayınları, 2006.

controverse historique sur le crime impuni du génocide des Arméniens au pays des coupables, à savoir la Turquie.

INTRODUCTION

Cette thèse a pour objet la mémoire du génocide des Arméniens dans la société turque, à travers les productions cinématographiques réalisées sur ce sujet en Turquie à partir des années 2000. Durant cette période, une nouvelle génération de cinéastes – de fiction et de documentaire – a émergé en Turquie en tant qu'« entrepreneurs de mémoire »[9], malgré le négationnisme institutionnalisé de l'État turc. D'autre part, au cours de cette période où la notion de mémoire émerge à l'échelle mondiale et commence à se diffuser en Turquie, nous constatons que le gouvernement de l'AKP – au pouvoir depuis 2002 – s'est aussi adapté à cette nouvelle conjoncture mémorielle, en réorientant sa politique de l'usage du passé de « la Turquie nouvelle »[10] avec une approche néo-ottomane. Les cinéastes indépendants de cette génération se mettent à dévoiler et à rappeler publiquement les injustices et les violences passées, notamment grâce à la relative démocratisation de l'accès à la production cinématographique liée à l'avènement de la vidéo numérique dans les années 2000. Dans le même temps, le gouvernement, au lieu d'essayer de propager les thèses officielles négationnistes en instrumentalisant le cinéma, préfère surveiller ces productions contestataires et diffuser la nouvelle historiographique nationale révisée en mobilisant le moyen le plus populaire de la culture visuelle contemporaine : les séries télévisées. Ainsi, cette période récente en Turquie forme un paysage mémoriel conflictuel caractérisé par la coexistence de différents courants mémoriels opposés et contradictoires. Nous verrons que, d'un côté, la société turque commence finalement à se libérer de la souveraineté absolue des thèses négationnistes grâce à la multiplication des mémoires collectives locales, exclues de la narration officielle de l'histoire nationale, tandis que de l'autre, ces différents récits sur le passé continuent de créer des débats conflictuels et des polémiques dans l'espace public.

[9] Michael Pollak, *Une identité bléssée. Etudes de sociologie et d'histoire*, Paris: Métailié, 1993.

[10] 'La Turquie Nouvelle' est une expression qui a commencé à être utilisée dans les discours du gouvernement de l'AKP depuis 2010, et qui a constitué le point clé de la campagne de Tayyip Erdoğan pendant l'élection présidentielle de 2014. La Nouvelle Turquie correspond a une image révisée de l'Etat-nation par Tayyip Erdoğan, différente de celle de l'imaginaire kémaliste. Cette notion sera étudiée plus en détail lorsque nous tenterons d'analyser le récit du passé raconté par l'AKP.

L'émergence d'un nouveau regard sur le passé national est caractéristique des années 2000. Ainsi, la relation à la mémoire des injustices passées et présentes a été crucial dans le processus de politisation de la génération des milleniums, dont je fais partie, bien plus que pour les générations antérieures. Les jeunes de ma génération ont vécu et continuent de vivre dans une période où les discours mémoriels sont devenus une source d'inspiration importante pour de nombreuses productions culturelles, artistiques et scientifiques. De plus, les récits sur le passé ont été interprétés et réactualisés continuellement durant cette période par le même homme politique, Tayyip Erdoğan, qui règne sur le pays depuis notre adolescence. Alors que les autorités poursuivaient l'élaboration d'un récit national sur le thème de 'notre histoire victorieuse', en ignorant et en niant les injustices et les crimes du passé commis par l'État lui-même, la voix dominante de la raison d'État devait néanmoins composer avec de nouvelles voix issues des luttes pour la justice envers le passé, menées par différents acteurs sociaux qui mirent en lumière les mémoires occultées des crimes d'État de l'ère républicaine. Au début du nouveau millénaire, le cinéma est ainsi devenu une source de plus en plus importante de connaissance, de recherche et d'information au sujet des récits collectifs, locaux et mémoriels qui s'opposent à l'Histoire officielle. La crise économique qui frappa la production cinématographique en Turquie se termina à la fin des années 1990 et une nouvelle période productive permit aux événements du passé, livrés à l'oubli, de refaire surface dans des films de fictions et dans des documentaires. De plus, grâce à la multiplication de différents festivals de cinéma axés sur des thèmes tels que le mouvement ouvrier, le féminisme, les droits de l'homme etc., le public turc a eu l'opportunité de s'ouvrir au *tournant mémoriel* en cours à l'échelle mondiale dans le cinéma documentaire. La partie politisée et critique de ma génération suivait avec attention ces nouvelles sources d'information sur l'histoire obscure et méconnue de la nation turque et nous fûmes en même temps sensibilisés à l'oppression et aux injustices subies par les documentaristes.

La plupart des réalisateurs sur lesquels nous allons nous focaliser dans le cadre de cette recherche appartiennent à la génération antérieure qui a engendré l'atmosphère culturelle critique dans laquelle ma génération a grandi. Durant cette période, le regard critique sur l'Histoire officielle ne se concentrait pas uniquement sur le sujet du génocide mais plus largement sur la problématisation du « passé national » dont le génocide était l'un des piliers. Dans cette recherche j'assume donc explicitement une prise de position claire concernant la réalité du génocide arménien, ce qui est en soi une position politique et morale, face au négationnisme et au

nationalisme turc. De plus, constatant la large méconnaissance de toutes ces productions cinématographiques mémorielles à l'échelle nationale et internationale, la volonté de rendre visible ces efforts précieux pour 'faire face au passé' – avant qu'ils ne deviennent de rares exceptions occultées par le régime totalitaire turc – était l'une des autres motivations essentielles pour conduire cette recherche.

Une autre conséquence de l'émergence des conflits mémoriels au sein de la société turque a été de générer deux pôles opposés quant à la question de l'identité nationale. Les critiques sur l'historiographie officielle républicaine ont en effet été perçues par les autorités comme des menaces pour l'identité nationale et le maintien de l'État. Elles ont déclenché « des mécanismes de défense nationales » chez les dirigeants et dans la majorité de la société turque, autrement dit, chez les négationnistes. Pour la minorité contestataire de la société turque, ces critiques ont dévoilé un à un les crimes du passé commis au nom de cette même identité nationale, rendant ainsi l'aveuglement nationaliste impossible. Pour cette minorité, la destruction des mythes nationaux et la crise de l'identité nationale ont donné lieu à la constitution d'une nouvelle vision critique sur l'identité nationale et son historiographie. Désormais, parler du génocide arménien, revient, pour la raison d'État, à insulter la Turcité (l'identité nationale), et cela renforce la polarisation autour de l'historiographie nationale.

Après l'absence de films réalisés en Turquie sur le génocide arménien avant les années 2000, environ quinze films ont été produits en Turquie depuis et ce chiffre augmente chaque année. Quatorze de ces films seront analysés dans le cadre de cette recherche, car nous n'avons pas eu la possibilité de regarder le film de fiction *Yitik Kuşlar* (Les oiseaux perdus, 2016) malgré tous nos efforts et nos échanges avec les réalisateurs Eda Alyamaç et Aren Perdeci. Parmi ces quatorze films donc, seulement deux films (un documentaire et une fiction) soutiennent les thèses officielles turques, alors que les autres (deux fictions et dix documentaires) présentent des récits mémoriels qui contredisent les thèses officielles, en éclairant différents aspects et traces du génocide dans la Turquie contemporaine. Composé majoritairement de documentaires indépendants et assez confidentiels, ces films révèlent des récits mémoriels jusqu'alors méconnus. Ils entrent ainsi en contradiction avec la période de silence imposée qui empêchaient la transmission mémorielle sur la terre-témoin du génocide, non seulement au niveau international, où l'image de la Turquie est profondément liée au négationnisme, mais aussi à l'échelle nationale. En outre, l'écrasante majorité

des recherches sur le génocide arménien et le cinéma – comme celles de Marie-Aude Baronian[11] – réalisées par la diaspora arménienne ou en Arménie se penche sur les documentaires ou les films traitants des effets du génocide sur les Arméniens. Les productions cinématographiques de cinéastes turcs, kurdes ou arméniens de Turquie n'ont jusqu'à aujourd'hui pas encore fait l'objet d'une recherche universitaire. Pareillement, bien qu'elles constatent l'émergence d'un nouveau regard du cinéma turc sur le passé, les recherches traitant des injustices du passé en Turquie – comme les travaux de Sevcan Sönmez[12] et Asuman Susam[13] – ne concentrent pas leurs recherches sur des films portant sur le génocide arménien mais sur d'autres conflits. Au vu de l'absence de recherche sur la mémoire de 1915 par le biais des films réalisés en Turquie, à l'exception des films négationnistes, cette recherche vise donc à analyser les films de cette nouvelle génération de réalisateurs qui projettent leurs films dans l'espace public dans les conditions restreintes que l'industrie du cinéma turc leur fournit. Ces sources exceptionnelles et riches révèlent certains effets et certaines traces laissées par le génocide, non seulement sur les Arméniens, mais aussi sur la société turque. Malgré le désir de mener une recherche sur le génocide arménien et le cinéma turc au sein d'une université en Turquie et pour des lecteurs turcs, l'oppression actuelle de l'État sur les chercheurs en sciences sociales, ainsi que sur d'autres acteurs contestataires, rend cela malheureusement impossible à réaliser.

Les mémoires d'un évènement historique catastrophique

En dépit de la volonté des autorités turques d'associer la date de 1915 à la victoire des Dardanelles[14] et à la Première Guerre mondiale, 1915 fait toujours référence à la date de la déportation des Arméniens ottomans de leurs terres ancestrales. Organisée et exécutée par le parti au pouvoir à l'époque, le Comité Union et Progrès, autrement dit les Jeunes Turcs, la déportation

[11] Marie Aude Baronian, *Cinéma et Mémoire : Sur Atom Egoyan*, 1e édition, Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 2013 ; Marie Aude Baronian, *Memoire et Image: Regards sur la catastrophe armenienne*, Laussane: L'age d'homme, 2013.

[12] Sevcan Sönmez, Filmlerle Hatırlamak [Se souvenir avec les films], 1e edition, Istanbul : Metis Yayınları, 2015.

[13] Asuman SUSAM, Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema [La mémoire sociale et le cinéma documentaire], 1e Edition, Istanbul : Ayrıntı Yayınları, 2015.

[14] La bataille des Dardanelles est une bataille importante de la Première Guerre mondiale pour les Ottomans. Elle se déroula entre le 18 mars 1915 et le 9 janvier 1916 et s'acheva par la victoire ottomane. Cette première victoire est devenue, dans l'époque républicaine, une date emblématique qui renvoie à l'héroïsme étatique.

des Arméniens a causé la mort d'environ un million et demi d'Arméniens[15]. Perpétré entre 1915 et 1916, le génocide des Arméniens a eu des conséquences catastrophiques qui perdurent depuis plus d'un siècle : les Arméniens ottomans sont dispersés aux quatre coins du monde comme des graines de grenade, comme le dit l'expression populaire, et ils ont perdu leurs maris, pères, mères et enfants. L'arrachement violent à leur terre ancestrale a laissé une blessure profonde dans l'identité collective des Arméniens et un aveuglement orgueilleux et dangereux dans celle des Turcs. Depuis, ni l'acte, ni la logique génocidaire n'ont été condamnés dans la terre-témoin de la catastrophe. Les Arméniens représentent désormais une population de 60 000 personnes en Turquie, dont la grande majorité à Istanbul, mais le mot « arménien » est toujours utilisé de manière cynique ou en tant qu'insulte. Nous tenterons d'expliquer plus en détail (dans la brève partie historique sur les évènements de 1915 dans le premier chapitre) pourquoi cette date a fini par représenter une controverse historique entre les Arméniens et les Turcs sur laquelle les mémoires conflictuelles s'affrontent régulièrement.

Lorsque l'on regarde de plus près "le présent du passé"[16] de cet évènement historique en Turquie, nous découvrons de nos jours plusieurs mouvements, luttes et démarches pour la justice et la mémoire menés par divers groupes sociaux. Malgré cela, il est encore possible de qualifier la société turque de société « sans mémoire » et « amnésique »[17]. C'est justement ce conflit mémoriel qui divise la société turque en deux pôles opposés, inégaux en nombre : les négationnistes majoritaires et leur opposition, minoritaire. Comme la plupart des récits nationalistes dans le monde, la thèse officielle de l'Histoire en Turquie est remplie de récits victorieux et d'épisodes de défaites, diluées afin de nourrir l'ego national et de ne pas lui faire offense. Il s'agit d'une histoire intouchable et sacrée. Les expressions et les discours qui sont en dehors de la narration officielle peuvent être perçus, puis incriminés, comme des « insultes à la Turcité ». Les procès pour « insulte

[15]Même si ce chiffre correspond à celui généralement admis par les historiens, le chiffre des Arméniens qui ont perdu leurs vies durant et après la déportation demeure une contreverse historique entre les historiens arméniens et turcs. Selon Anahide Ter Minassian, le chiffre est de 1 500 000 selon les Arméniens et de 600 000 à 800 000 selon les autorités turcs. "Enjeux: Les Arméniens au 20e siecle", Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2000, No 67, pp. 135-150, p. 140. Disponible sur: https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_2000_num_67_1_4602, consulté le 25.5.2020.

[16] Saint Augustin, *Confessions*, Livre XI

[17] Hamit Bozarslan, "Prof. Hamit Bozarslan: Bugünkü Türkiye'nin temelinde İttihad ve Terakki'nin en ufak bir saldırıya uğramadan başlattığı I. Dünya Savaşı ve soykırım var- Entretien avec Hamit Bozarslan", *Yakın Doğu Yazıları*, 12 avril 2019. Disponible sur: https://yakindoguyazilari.com/prof-hamit-bozarslan-bugunku-turkiyenin-temelinde-ittihad-ve-terakkinin-en-ufak-bir-saldiriya-ugramadan-baslattigi-i-dunya-savasi-ve-soykirim-var/, consulté le 20.5.2020.

à la Turcité »[18] ne ciblent pas seulement les intellectuels arméniens comme Hrant Dink – qui a subi une campagne de lynchage médiatique suite à son article sur les origines arméniennes de la fille adoptive d'Atatürk, Sabiha Gökçen – mais également les écrivains turcs comme Orhan Pamuk, Perihan Maden ou Ece Temelkuran, les universitaires de la paix[19] qui apportent une critique, d'une manière ou d'une autre, à l'Histoire, à l'identité, au drapeau ou à la religion des Turcs. Comme le précise TanerAkçam, l'un des premiers historiens turcs à avoir démontré l'intentionnalité génocidaire derrière l'acte de déportation des Arméniens à partir des documents des archives ottomanes, l'évocation des crimes et des massacres commis par ces héros nationaux – y compris le génocide arménien – est vue comme une attaque, une insulte et une menace contre l'identité nationale parce que « l'éloge des cadres fondateurs de la république turque est une élément inséparable de notre identité nationale ».[20] Aujourd'hui, on peut toujours entendre surgir des polémiques se référant au siècle dernier dans un langage, désormais banal, qui incite les citoyens à la haine. Selon le rapport de la Fondation Hrant Dink de 2019 sur l'utilisation des discours de haine dans les médias, les Arméniens figurent parmi la liste des cinq communautés les plus visées par les discours haineux. Dans cette liste, on peut voir 'les ennemis historiques' des Turcs comme les Arméniens, les Grecs, les Rums (les Grecs d'Asie Mineure), les Juifs, ainsi qu'une nouvelle cible de haine qui a surgi suite aux vagues d'immigration, les Syriens[21]. Lors d'un direct télévisé en 2014, le président de la République Recep Tayyip Erdoğan, qui s'épanchait sur les malheurs et les injustices qu'il aurait subi, a prononcé ces mots : « ils m'ont dit des choses encore pires, je suis désolé de dire ça, mais ils m'ont traité d'Arménien ! »[22]

---

[18]Özdoğan et Kılıçdağı, "Türkiye Ermenilerini Duymak: Sorunlar, Talepler ve Çözüm Önerileri" [*Ecouter les Armeniens de Turquie: Les problemes, revendications et propositions*], 117

[19]Il s'agit des 1128 universitaires de Turquie et de l'étranger qui ont signé une pétition collective (lancé le 11 janvier 2016) s'opposant aux opérations militaires violentes du gouvernement turc dans certaines villes kurdes et faisant appel au gouvernement pour trouver une solution pacifique. Le gouvernement turc a considéré et inculpé l'acte des pétitionnaires comme une insulte à la Turcité et un acte de propagande terroriste. Le procès des universitaires de la paix a duré jusqu'en 2019, où ils sont tous été acquités.

[20] Taner Akçam, Tarihimizi hep inkar üzerine, yok saymak üzerine kurduk, *Hyetert* [en ligne], 24.3.2010, https://hyetert.org/2010/03/25/taner-akcam-tarihimizi-hep-inkar-uzerine-yok-saymak-uzerine-kurduk-2/, consulté le 20.5.2020.

[21] Hrant Dink Vakfı, Medyada Nefret Söylemi İzleme Raporu [Rapport de l'observatoire de discours de la hain en media], mai-aout 2019. Disponible sur: https://hrantdink.org/tr/asulis/faaliyetler/projeler/medyada-nefret-soylemi/2134-medyada-nefret-soylemi-mayis-agustos-2019-raporu-yayimlandi, consulté le 3.6.2020.

[22] http://t24.com.tr/haber/agostan-afedersiniz-ermeni-dediler-sozu-icin-erdogana-allah-affetsin,266834 , consulté le 30 Janvier 2018

Aujourd'hui, dans les écoles turques, les étudiants apprennent que les Arméniens sont des traîtres et des ennemis, soit via les manuels scolaires, soit par l'instruction de leurs professeurs[23]. Ces jugements haineux, répandus dans l'ensemble du territoire turc et visant une communauté méconnue par la majorité des jeunes d'aujourd'hui nés en Turquie, sont particulièrement inquiétants. Ils contrastent en effet avec le fait que les enfants de la communauté arménienne de Turquie habitent principalement Istanbul où ils sont peu nombreux, qu'ils fréquentent souvent les écoles arméniennes et qu'il n'y a par ailleurs presque pas d'étudiants ouvertement arméniens dans les lycées turcs. Les étudiants arméniens dans les établissements scolaires arméniens à Istanbul suivent les mêmes cours d'histoire turque, obligatoirement enseignés par des professeurs turcs. Dans la Turquie d'aujourd'hui, le président de la République peut se permettre d'accuser l'opposition en disant qu'ils « humilient notre Histoire et notre nation en parlant du Génocide des Arméniens »[24], tandis que l'un des deux seuls députés arméniens élus au parlement, Garo Paylan, a été exclu et conspué en raison de son discours sur le génocide et la déportation.[25] Cependant, malgré tous les efforts du gouvernement pour faire taire les critiques et occulter les voix discordantes, il est impossible de dire que les traces du génocide sont entièrement effacées de la mémoire des peuples d'Anatolie. En dépit du rideau de silence et du mur d'indifférence qui les éloignent de ses potentiels récepteurs, les traces du génocide se cachent toujours dans les mémoires silencieuses et apparaissent sur les pierres, les montagnes et les ruines du passé, comme le montrent la plupart des films qui seront étudiés dans cette thèse.

Les débats publics sur le génocide et la question arménienne en Turquie s'articulent souvent autour du contexte politique actuel et sont traités de manière polémique pour renvoyer la faute sur les Arméniens. Cela constitue l'atmosphère politique dans laquelle les films, étudiés ici, ont été produits puis débattus. Les évènements de 1915 restent vivants dans la mémoire des victimes ainsi que dans celle du pouvoir actuel. Au cours du temps, en raison de la transmission intergénérationnelle de la mémoire du génocide des Arméniens, les blessures ont été transmises

[23]Özdoğan et Kılıçdağı, "Türkiye Ermenilerini Duymak: Sorunlar, Talepler ve Çözüm Önerileri", 118. Dans le cadre d'une enquête menée en 2007 auprès de 240 lycéens dans six établissements différents de la ville de Çankırı, on a demandé aux jeunes ce que signifiait pour eux le mot 'arménien' : 30, 42% ont répondu "traître" ou "trahison", 16,25% ont répondu "ingrat" et 8,33% ont répondu "ennemi".

[24]https://www.gazeteduvar.com.tr/politika/2018/01/16/cumhurbaskani-erdogan-kaftancioglu-marksist-terminolojiyle-ulkemize-saldirmistir/, consulté le 30 Janvier 2018

[25] https://www.evrensel.net/haber/304006/tbmmde-soykirim-diyen-paylana-3-oturumluk-ceza, consulté le 30 Janvier 2018

entre générations, formant « un héritage traumatique »[26]. Dans la préface de sa recherche sur les Arméniens de Turquie, Vercihan Zifliogłu déclare que « malgré le siècle qui s'est écoulé depuis, dans chaque enregistrement que je fais, on entend les sanglots de la peine profonde »[27]. Il raconte qu'en Anatolie, la mémoire de l'expérience catastrophique reste toujours très vivante, malgré les apparences. Après la catastrophe, chacun des survivants arméniens a dû choisir sa propre stratégie de survie : certains se sont convertis à l'islam, d'autres sont devenus Alévis ou Kurdes, d'autres encore ont redécouvert leur arménité des années après et d'autres enfin en ont toujours honte[28]. Leur existence et leurs expériences sont restées inconnues pour la majorité des Turcs jusqu'à une époque récente où nous avons commencé à entendre pour la première fois le témoignage de certains descendants du génocide, grâce aux efforts de transmission des différentes mémoires locales à l'échelle nationale. Néanmoins, le poids de l'Histoire rend gênant le fait même de prononcer le mot 'arménien' aujourd'hui en Turquie. La fragilité et la vulnérabilité de ces sujets sont, pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, « l'héritage de la violence fondatrice »[29]. Ceux qui se lancent dans cette recherche et qui tendent l'oreille aux échos de cette mémoire méconnue de la Catastrophe de 1915 en Turquie sont les défenseurs des droits de l'homme, les universitaires, ainsi que les cinéastes. Au 21e siècle, qui a vu la culture visuelle surpasser la culture écrite dans l'espace public, le cinéma, âgé de plus de cent ans, se penche par ailleurs sur le présent du passé plus souvent que d'autres formes de production culturelle ou artistique. Comme le note l'écrivain et le psychiatre turc Kemal Sayar « la mémoire est quelque chose dont le cinéma se souvient passionnément »[30]. Ce lien passionné entre mémoire et cinéma qui caractérise la fin du 20e siècle contribue ainsi indéniablement à la visibilité de la mémoire du génocide arménien en Turquie.

La conjoncture mémorielle et cinématographique en Turquie dans les années 2000

La première décennie des années 2000 a été marquée par les politiques libérales de l'AKP et les débats sur l'admission de la Turquie à l'UE, même si ces 'ouvertures démocratiques' sont

[26] Janine Altounian, *Mémoires du génocide arménien. Héritage traumatique et travail analytique*, Paris: PUF, 2009.
[27] Vercihan Zifliogłu, Araftaki Ermenilerin Hikayesi [*L'histoire des Ameniens dans le purgatoire*], 7
[28] *Ibid*., 8
[29] Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, 2000, p. 99
[30] Kemal Sayar, Sinema ve Bellek 2 [Cinéma et mémoire 2], *Gerçek Hayat* [en ligne], 15.9.2016, http://www.gercekhayat.com.tr/yazarlar/sinema-ve-bellek-2/, consulté le 20.5.2020.

restées sans suite. Dans les années suivantes, plusieurs changements ont eu lieu concernant 'la question arménienne'. Du côté de l'État, on a commencé à parler de 'peine commune' [*ortak acı*] et d'une 'culture commune' [*ortak kültür*]. Le discours mettant en avant la thèse selon laquelle les Turcs et les Arméniens se seraient entre-tués [*mukatele*], visant à mettre sur un pied d'égalité la souffrance des victimes et celles de leurs bourreaux, a commencé à faire basculer les discours antérieurs selon lesquels ce seraient les Arméniens qui auraient tué les Turcs. Les mémoires communes (vécues et transmises) ont aussi commencé à participer à la construction de la mémoire collective durant ces années et la question du génocide commença à être débattue dans les médias, au parlement et dans l'espace public en général. Les revendications de confrontation avec le passé virent finalement le jour. Le premier documentaire de la TRT qui raconte la ressemblance et l'amitié ancestrale entre les Turcs et les Arméniens, au lieu de la 'traîtrise' des Arméniens de la diaspora, *Dostluğu Hatırlamak* [Se souvenir de l'amitié], a été diffusé en 2011 suite aux efforts de rapprochement Turco-Arménien. Au cours de cette thèse, nous étudierons plus d'exemples concrets comme celui-ci démontrant les liens entre les politiques de mémoire et les représentations visuelles.

« Les nouveaux commencements (…) se révèlent toujours avec un retour au passé, en prenant appui sur le passé »[31] disait Jan Assman. Ayant d'abord constitué un symbole de démocratisation avec les réformes appliquées pendant la procédure d'adaptation aux critères de l'UE, le discours de la « Turquie nouvelle » s'est transformé, suite à la dérive autoritaire du président Erdoğan en 2014, en un discours présentant une Turquie néo-ottomane qui prétend être une puissance à la fois locale et globale face à ses 'ennemis occidentaux', comme l'observait le politologue marxiste turc Tanıl Bora[32]. Le nouveau régime présidentiel d'Erdoğan se définit en tant que « vernaculaire et national », face au modernisme séculaire 'importé'. Ce nouveau discours se construit sur « le traumatisme que les projets modernistes ont infligés aux sociétés musulmanes »[33]. Une nouvelle période d'oppression étatique a donc commencé à peser sur les démocrates, les intellectuels, les universitaires, les journalistes et les défenseurs des droits de l'homme, qui s'opposaient aux efforts de la Turquie Nouvelle pour demeurer amnésique. L'AKP a révisé la thèse kémaliste de la nation turque qui incluait une coupure avec le passé impérial et a reconfiguré

[31] Jan Assman, *Kültürel Bellek* [La mémoire culturelle], 36
[32] Tanıl Bora, *Zamanın Kelimeleri*, Yeni Türkiye, 11-14
[33]Enes Bayraklı et Turgut Yerlikaya, "Müslüman Toplumlarda İslamofobi: Türkiye Örneği", 56

l'appartenance nationale via la restauration du passé ottoman, en mettant en avant l'identité religieuse. En revanche, avec l'expression publique des revendications de diverses identités ethniques et religieuses, « la Turcité en tant qu'identité dominante »[34] et sa construction historique conflictuelle ont aussi commencé à être critiquées. « La mémoire n'est pas conservation, mais reconstruction du passé à partir du présent »[35] et les reconstitutions du passé par les autorités et les nouveaux acteurs de mémoire dans le champ du cinéma se différencient clairement.

Les thèmes tels que l'histoire récente de la Turquie, les injustices passées et les identités culturelles et ethniques sont ainsi devenues les nouveaux sujets de films documentaires, mais également de cinéma de fiction. Le conflit entre « la culture montante de la nostalgie et l'amnésie sociale »[36] des années 1990 est devenu de plus en plus évident dans les années 2000. Ces nouveaux films, apparus à partir de la fin des années 1990 et qui sont avant tout des films de mémoire, peuvent être appelés des « films sur la confrontation avec le passé »[37], selon l'expression de Sevcan Sönmez. Le premier critère qui détermine ce phénomène est l'avènement de la position privilégiée du témoin dans le cinéma documentaire. Dans le cinéma documentaire, cette nouveauté est survenue en parallèle avec la critique de l'historiographie officielle et ce nouveau cadre lui fournit une possibilité de créer différents paysages du passé. Certains documentaristes ont par ailleurs collaboré avec les organisations/fondations de mémoire et de droits de l'homme pour leurs projets de films sur les injustices passées. Selon Asuman Suner, la nouvelle vague du cinéma en Turquie « est un cinéma qui discute et met en lumière la crise d'identité et d'appartenance qui se manifeste depuis les années 90, en les cadrant par diverses manières cinématographique, philosophique et idéologique »[38]. La nouvelle génération de réalisateurs ne cherchait plus à prouver l'exactitude des faits historiques, mais au contraire essayait « de s'approcher de Catastrophe »[39] et de ses effets actuels, en favorisant l'écoute des témoins ou des porteurs de la mémoire.

---

[34] Ahmet İnsel explique "la Turcité en tant qu'identité dominante" comme "l'identité défensive qui perçoit la protection du dernier Etat qui lui reste comme la seule condition pour maintenir à la fois la nation musulmane héritée du régime ottoman et sa conception de la nation dominante traumatisée par la dispersion de l'Empire". "Peki Türkler ne istiyor?", *Türk Sorunu*, Perspektives, 3.13, p. 9

[35] Robert Frank, La mémoire et l'histoire, 71

[36] Asuman Suner, *Hayalet Ev*, 25

[37] Sevcan Sönmez, *Filmlerle Hatırlamak,* 15

[38]Asuman Suner, cité par Hakan Aytekin, *Türkiyede toplumsal değişme ve belgesel sinema*, 158

[39] Nichanian, *Edebiyat ve Felaket* [Littérature et Catastrophe], Istanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Délimitation temporelle et géographique

Cette recherche comporte deux limites chronologiques et spatiales. La première concerne deux temporalités distinctes : de 1915 à 2000 et de 2000 jusqu'à nos jours. Comme tous les films au centre de cette thèse ont été réalisés à partir des années 2000, cette date devient une limite *per se* pour notre recherche qui vise à analyser les paysages mémoriels du génocide arménien dans le cinéma de Turquie. Il n'y a aucun film de fiction ou de documentaire réalisé sur le sujet en Turquie avant cette date. Constatant l'absence de productions cinématographiques traitant du génocide avant les années 2000, la période située après sera plus déterminante dans notre recherche. L'émergence du sujet du génocide et l'entrée inattendue des fantômes du passé dans l'imaginaire collectif de la société turque après les années 2000 sont en effet à étudier. Afin de tenter de comprendre ce tournant, il nous est également nécessaire de connaître et d'analyser certains changements historiques survenus avant cette période. Y avait-il des tentatives de réalisations de films sur le génocide avant les années 2000 ? Ont-elles été empêchées par les autorités ? Ou bien n'y avait-il aucune discussion ou débat sur le sujet du génocide avant 2000 ? Le cinéma s'intéressait-t-il aux représentations du passé à cette période ? A quels évènements du passé et à quelles représentations s'intéressait-il d'avantage ? Y a-t-il une relation directe entre le changement de discours sur la question arménienne et la production cinématographique à ce sujet ? Pour proposer des réponses à ces questions, il est important d'analyser parallèlement l'évolution du cinéma et du négationnisme en Turquie, qui sont presque contemporains. Cette analyse, à laquelle un chapitre de la deuxième partie de la thèse est consacré, est également nécessaire à la contextualisation des nouveaux acteurs de mémoires émergeant : les cinéastes et leurs œuvres.

Une autre délimitation propre à cette recherche porte sur les imaginaires géographiques : nous concentrerons notre recherche sur les films produits en Turquie, par des cinéastes de Turquie et pour la société turque. Ayant grandi dans une société bâtie sur la violence génocidaire, chacun de mes regards vers le passé porte une sensation à la limite de la rage et de la honte. Dans un pays dont le passé est rempli de mouvements inachevés pour la justice, il me semble aussi que « nous avons un devoir d'intelligence », comme le rappelle Jacques Semelin, « au nom même de tous ceux qui se sont demandés : 'Pourquoi ?' »[40]. Parce que ce qui s'est passé en 1915 n'a pas seulement

[40] Jacques Semelin, *Purifier et Detruire : Usages politiques des massacres et genocides*, p. 17.

détruit l'existence autochtone des Arméniens d'Anatolie, mais a également éliminé la position du témoin historique qui permettrait aux Arméniens de s'exprimer et de porter le deuil en Turquie, leurs témoignages sont rendus illégitimes. Le meilleur conseil pour les Turcs en tant que sujets privilégiés qui prennent part dans cette « double annihilation »[41] en écrasant les paroles des victimes est peut-être de « connaître ses limites et faire preuve d'humilité »[42] tout comme Karl Jaspers le conseille aux Allemands. Par conséquent, concentrer cette recherche sur la société turque et analyser la production d'une mémoire visuelle dans le cinéma de Turquie, au lieu de réaliser une recherche sur les Arméniens à leur place, marque le cadre éthique de ce projet, dans les limites de ma subjectivité. Autrement dit, cette recherche se concentre sur la société turque contemporaine face à ce sujet, ce qui englobe à la fois la négation et les luttes pour la reconnaissance du génocide, et en fait le centre de son analyse. Le cinéma de Turquie nous servira de guide précieux pour ce faire. Les histoires arméniennes seront également évoquées et expliquées en tant que sujets des films analysés.

Problématique, premières questions et hypothèses

En gardant à l'esprit le cadre de l'objet de la recherche ci-dessus exposé, la principale problématique de cette recherche peut être formulée ainsi : comment peut-on expliquer l'émergence des films qui critiquent l'historiographie officielle nationale et qui luttent pour la reconnaissance du génocide dans une période où le négationnisme se poursuit et où l'autoritarisme grandit ?

Cette première question fondamentale peut être enrichie et approfondie par d'autres questions. Les premières concernent le rapport entre les films et les thèses étatiques : pourquoi tous les films sur le génocide arménien en Turquie ont été réalisés après les années 2000 ? A quoi ressemble le paysage mémoriel du génocide représenté et décrit dans ces films ? Comment ces représentations cinématographiques entrent en résonance avec le discours négationniste de l'État turc ? Comment les idées négationnistes sont représentées dans les films de fiction et les

[41] Umut Tümay Arslan, "Türklük Ethosu ve Suçluluk Sorunu: Mesele Dergisinde 1915" [*L'ethos de Turcite et la questione de culpabilité*], https://azadalik.com/2015/10/02/turkluk-ethosu-ve-sucluluk-sorunu-mesele-dergisinde-19151/, consulté le 30 Janvier 2018.
[42] Karl Jaspers, *Suçluluk Sorunu: Almanya'nın Siyasal Sorumluluğu Üzerine [La Culpabilité Allemande],* p. 151.

documentaires ? Quelle est l'influence du caractère négationniste ou contestataire d'un film sur ses conditions de production, de distribution et de projection sur le marché du cinéma ? Quelles sont les réactions des spectateurs face aux films pour et contre la reconnaissance du génocide en Turquie ? D'autres questions portent sur le rapport entre ces films et l'Histoire du cinéma dans laquelle ils s'inscrivent : est-ce que l'avènement des films pour la reconnaissance du génocide en Turquie montre une rupture ou une continuité concernant les représentations contestataires dans le cinéma turc ? Dans quelle mesure se reflètent les changements du discours sur 'la question arménienne' dans les représentations cinématographiques de l'histoire nationale ? Y a-t-il un lien direct entre le changement des thèmes et des approches artistiques des œuvres cinématographiques en Turquie et les modifications des usages politiques du passé ? Quels sont les points communs et les différences entre 'les films d'Histoire' et les films relativement récents sur la mémoire en Turquie ? Enfin, des questions portant sur les rapports entre cinéastes et société civile devront être soulevées : quels sont les groupes de mémoires collectives déjà présents dans la société turque rendus visibles par cette nouvelle vague de films de mémoire ? Quels sont les sources, les réseaux et les stratégies mobilisés par les réalisateurs afin d'accéder à ces groupes de mémoire ? Qui sont les nouveaux cinéastes acteurs de mémoire qui traitent du génocide arménien dans leurs films et quelles sont leurs motivations politiques ? Quelle est l'influence des trajectoires sociales, ainsi que du passé individuel de ces cinéastes dans leur choix pour aborder la question du génocide dans leur film ? Quels sentiments et quelles prises de conscience sont à la source de cette nouvelle curiosité face aux crimes impunis du passé ? Y a-t-il une interaction entre ce changement de perspective et la perception de l'historiographie ou de l'identité nationale ? Quelle est la relation entre les différentes luttes de mémoire en Turquie et celle menée pour la reconnaissance du génocide arménien ? Quel est l'impact de ces films sur la mémoire du génocide arménien dans la société turque ?

***

Dans sa recherche sur la mémoire de l'Holocauste basée sur des textes littéraires écrits par des enfants de survivants, Nina Fischer constate que la notion ambiguë de mémoire n'est pas uniquement forgée par le pouvoir politique et ses musées, mais aussi par les autres producteurs culturels tels que les écrivains littéraires, les biographes et les cinéastes[43]. Entre les mains de ces

[43] Nina Fischer, Introduction, *Memory Work: The Second Generation*, Palgrave Macmillan (Memory Studies Book Series), 2015, pp. 1-28.

différents acteurs sociaux, la mémoire prend différentes directions à travers leurs récits et leurs réflexions. Cela peut produire une mémoire conflictuelle autour de l'évènement en question, à cause des souvenirs contradictoires. Lorsque les États mobilisent leurs dispositifs et leurs institutions autour du discours historique officiel afin de constituer une image unique et légitime du passé, ils tentent, dans le même temps, de contrôler, de récupérer ou d'interdire les autres récits sur le passé qui prennent leur source dans la transmission orale entre les générations. Cette dernière est un facteur essentiel de la production mémorielle. Dans le discours étatique, le passé est 'révolu' et ce qui compte pour le présent, c'est 'd'oublier' les problèmes du passé afin de regarder vers l'avenir en toute confiance. Ce discours est fondamental à la fois pour la légitimité et la stabilité de l'État. Cependant, les massacres, les guerres et les immigrations forcées de l'histoire de l'État-nation turc rendent impossible l'oubli total du passé par l'ensemble de la société. Ainsi, les efforts et les travaux des cinéastes pour donner la parole aux mémoires réduites au silence, pour représenter un autre aspect du passé et pour le rendre public, peuvent également participer aux différentes luttes pour la vérité et la reconnaissance.

Susan Sontag désignait la photographie comme une « invention ou un remplacement »[44] de la mémoire, plutôt que comme un outil mémoriel. En partant de cette définition, il est possible de dire que la lutte des films contestataires sur la mémoire contre les représentations officielles du passé est constituée par les tentatives pour remplacer, enrichir et transformer la mémoire collective, en s'appuyant sur son dynamisme. Il faut ajouter que la norme de l'ajustement collectif autour de ce dont il faut se souvenir et ce dont il ne faut pas se souvenir est définie par le pouvoir politique et oblige quiconque s'intéressant à ces questions à entrer dans des querelles avec ce dernier. Plus d'un siècle s'est écoulé depuis le génocide arménien et la mémoire est désormais impossible à transmettre autrement que par les récits publics ou familiaux, par les livres, par les cours d'histoire ou par les films. Mais s'il ne reste aujourd'hui plus de témoins oculaires du génocide, il existe toujours de(s) mémoire(s) de cet évènement. A ce sujet, l'explication métaphorique de la notion de mémoire de Michel de Certeau, développé dans son livre intitulé *L'invention du quotidien*, constitue une formulation précieuse qui souligne les tensions et les conflits de la mémoire comme entité dynamique : « Comme les oiseaux qui ne pondent que dans le nid d'autres espèces, la mémoire produit dans un lieu qui ne lui est pas propre. Elle reçoit d'une circonstance étrangère sa

[44] Susan Sontag, *On photography*, Londres: Penguin Books, 1977, p. 165.

forme et son implantation, même si le contenu (le détail manquant) vient d'elle. Sa mobilisation est indissociable d'une altération. Bien plus, sa force d'intervention, la mémoire la tient de sa capacité même d'être altérée – déplaçable, mobile, sans lieu fixe. »[45] Nous allons tenter, dans cette recherche, de mesurer l'influence des débats politiques sur la production et la manipulation de la mémoire du génocide arménien dans la société turque, et d'analyser les représentations cinématographiques de cette mémoire en relation avec ses articulations aux différents débats politiques.

La première hypothèse que ce travail de thèse formule est la suivante : la lecture parallèle de l'histoire de la mémoire de 1915 et de l'histoire du cinéma en Turquie illustre les usages publics du passé. Étant donné que le cinéma et le génocide sont presque contemporains en Turquie, cette hypothèse énonce que le cinéma en Turquie a été un moyen important et efficace de la construction de l'identité nationale et de la diffusion de ses mythes historiques, mais également de la déconstruction et de la critique de cette histoire et de cette identité nationale. En ce qui concerne le génocide arménien, ce moyen se situe au cœur des relations de pouvoir, non seulement à l'échelle nationale, mais aussi à l'échelle internationale.

Une seconde hypothèse que cette thèse formule est que la conjoncture mémorielle mondiale et l'adaptation de la société turque à ce tournant ont été incontestablement déterminantes dans le fait que tous les films sur le génocide arménien en Turquie ont été réalisés dans les années 2000. D'un côté, pour le pouvoir politique, ce tournant mémoriel se manifeste par la promotion des représentations chauvinistes et nostalgiques du passé ottoman, qui visent à reconfigurer l'identité nationale. De l'autre, ce même tournant a influencé l'engagement de certains acteurs critiques dans les luttes pour la mémoire, pour la reconnaissance et pour la justice. Le négationnisme de l'État turc qui désigne le génocide comme étant un « non-évènement » explique entre autres qu'il y ait plus de productions critiques et contestataires que de productions négationnistes dans le champ cinématographique.

Une troisième hypothèse que cette thèse formule est que les nouvelles représentations cinématographiques sur le génocide arménien de ces vingt dernières années sont l'un des signes d'une crise de l'identité nationale – « la crise de la Turcité » – qui se manifeste dans la référence

[45] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1-Arts de faire*, ed. Établi et présentée par Luce Giard, Paris: Gallimard, 1990, p. 131.

incessante aux crimes du passé. La responsabilité, la conscience, la justice et la honte désignent les sentiments autour desquels les acteurs de mémoire se mobilisent. Ces sentiments expliquent notamment les différences conceptuelles et formelles entre les représentations du génocide par les négationnistes, qui tentent toujours d'appuyer leur version à partir de faits historiques, et celles des acteurs contestataires, qui essayent plutôt de « s'approcher de la Catastrophe » (l'expérience catastrophique) et de ses effets en s'adressant à la conscience collective de la société.

Enfin, une dernière hypothèse considère que les différentes mémoires du génocide arménien en Turquie se construisent à partir de l'échelle locale, et non à l'échelle nationale. Cela s'explique autant par le négationnisme étatique et son contrôle sur la production d'une mémoire collective nationale que par la survivance de la mémoire du génocide à l'échelle locale. Cela semble particulièrement vrai pour le cinéma documentaire portant sur ce sujet, dans lequel la mémoire locale et les traces de 1915 qui s'y trouvent représentent une matière essentielle.

Sources, travail de terrain et méthode d'analyse

Nous pouvons classer les sources qui ont servi de base à notre recherche en trois groupes distincts : les sources écrites, les sources empiriques et les sources visuelles.

Sources écrites

Le cadre de cette recherche est avant tout les études portant sur la mémoire collective. Afin de définir cette dernière, nous nous sommes appuyés sur les ouvrages de Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Paul Ricoeur et Enzo Traverso. Plus particulièrement, les études de Marie-Claire Lavabre sur les différents paradigmes de mémoire nous ont permis de définir la mémoire collective comme potentialité dynamique entre les récits mis en public du passé, l'Histoire et les mémoires vécues et transmises.

Cette thèse étant une étude sur le présent du passé, elle privilégie également les sources écrites sur la mémoire et les traces du génocide dans la Turquie contemporaine, le rapport du génocide avec l'identité nationale turque et leurs manifestations dans le champ du cinéma.

Le livre de Güven Gürkan Öztan et Ömer Turan, *La raison d'Etat et 1915*[46], est l'une de nos sources principales et nous a servi de point de départ pour la périodisation du changement du discours de « la question arménienne » en Turquie pendant un siècle. Les auteurs analysent 1915 à travers les changements socio-politiques et l'évolution de la *realpolitik,* en prenant le concept de *raison d'État* comme principe pour expliquer les thèses négationnistes de l'État turc, sans entrer dans le détail des faits historiques. Aujourd'hui encore, en Turquie, le génocide de 1915 est évoqué par le terme de « question arménienne », voire de « problème arménien » et ce que ce problème évoque change en fonction des différentes exigences ou conjonctures politiques de chaque période, tout en restant dans les limites du négationnisme. Une telle périodisation permet entre autres de comprendre le tournant qui nous intéressera ici, à savoir celui qui a caractérisé le changement de discours dans les années 2000. Cette périodisation développée par Güven Gürkan Öztan et Ömer Turan sera interprétée et enrichie par d'autres lectures sur la « question arménienne » telles que les recherches de Taner Akçam, Ayşe Hür, Fuat Dündar, Talin Suciyan, Michel Marian, Hamit Bozarslan etc. Elles seront analysées ensuite à l'aide d'une lecture parallèle sur l'histoire du cinéma turc, afin de révéler les liens entre les politiques négationnistes et l'instrumentalisation du cinéma.

En Turquie, comme dans d'autres pays, l'histoire du cinéma se réfère principalement à l'histoire du cinéma de fiction. Le cinéma documentaire a un positionnement ambigu entre le journalisme et le cinéma, et lorsqu'il s'agit de sujets tels que l'histoire ou l'identité nationale, l'interprétation a tendance à se faire à travers le prisme de l'idéologie et du militantisme, en négligeant la dimension esthétique. Dans cette recherche, nous avons essayé d'établir une périodisation synthétisant les différentes approches de Zahit Atam, de Nejat Özön, de Nilgün Abisel et d'Hilmi Maktav. Pour le cinéma documentaire, nous nous sommes appuyés sur la périodisation d'Hakan Aytekin, développé dans son livre intitulé *Le Changement social et le cinéma documentaire en Turquie*,[47] qui est l'une des rares recherches sur le cinéma documentaire en Turquie. En outre, la périodisation d'Hakan Aytekin rend possible une lecture parallèle entre les changements sociaux et l'émergence de la mémoire comme thème important dans le cinéma documentaire. La classification du cinéma documentaire par périodes décrites par Hakan Aytekin – telles que la période de propagande, d'humanisme culturel et de multiculturalisme – nous offre

[46] Güven Gürkan Öztan et Ömer Turan, *Devlet Aklı ve 1915* [La raison d'Etat et 1915], İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

[47] Hakan Aytekin, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* [Le changement social et le cinéma documentaire en Turquie], İstanbul: BSB yayınları, 2017.

également un outil précieux pour réfléchir sur les différentes approches et techniques choisies par les documentaristes selon le contexte politique autour de la question arménienne. La lecture parallèle des dates importantes de l'histoire du cinéma et du négationnisme – telles que les années 1950, les années 1980 et les années 2000 – permet d'éclairer les points clefs des changements relatifs aux deux champs. L'étude de l'histoire du cinéma turc sera enrichie à travers différents textes – telles que les études d'Asuman Suner, d'Asuman Susam et de Sevcan Sönmez sur le cinéma de Turquie et les écrits de Marc Ferro, Marie-Aude Baronian, Alison Landsberg, François Niney et David MacDougall sur le cinéma international –, des exemples de films et des écrits de réalisateurs et de producteurs en Turquie. Ces lectures auront moins pour but de rendre compte de la théorie du cinéma en tant que telle que de comprendre comment ce dernier peut être un producteur de mémoire collective. Les entretiens menés et les témoignages des réalisateurs dont les films seront analysés dans le cadre de cette recherche constitueront des sources précieuses pour étayer nos hypothèses.

Enfin, pour tenter d'expliquer le lien fragile qui unit l'identité nationale et la mémoire du génocide arménien, nous allons utiliser les concepts de Barış Ünlü, « le contrat de Turcité » et « la crise de Turcité »[48]. Inspiré par les études sur la blanchité [*whiteness studies*], la notion de Turcité, autrement dit la définition de l'identité nationale turque imposée, est déterminante dans la relation entre la citoyenneté turque (les frontières légitimes de l'identité turque) et la négation du fait historique du génocide arménien. Ces concepts seront utiles non seulement lors de l'analyse des idées et des films négationnistes, mais ils seront également essentiels pour l'étude des idées des acteurs contestataires et de leurs approches sur le présent du génocide en Turquie.

Les notions primordiales de notre recherche s'appuieront sur ces ouvrages qui permettent de comprendre des concepts et des phénomènes tels que la mémoire collective en tant qu'ensemble dynamique, la Turcité qui désigne les frontières de l'imaginaire de l'identité turque, les fantômes du passé et leurs apparitions dans le cinéma, les lacunes de la mémoire qui rendent possible la construction d'une narration mémorielle et la crise identitaire qui se manifeste en parallèle du conflit mémoriel.

[48] Barış Ünlü, *Türklük Sözleşmesi: Oluşumu, İşleyici ve Krizi* [Le contrat de Turcite: Sa naissance, son developpement et sa crise], Ankara: Dipnot Yayınları, 2018.

Sources empiriques et le travail de terrain

Le premier matériel empirique de cette thèse est constitué par les douze entretiens effectués avec les réalisateurs ou les producteurs des films analysés dans le cadre de cette recherche. Comme la plupart de films analysés sont des films à petit budget, réalisés pour des festivals de cinéma, nous avons dans un premier temps pris contact avec les réalisateurs pour leur demander un accès à leurs films afin de les visionner. A l'exception du film de fiction *Les Oiseaux Perdus* (2016), tous les réalisateurs ont accepté de nous donner accès à leurs films. Ensuite, nous avons déterminé des dates pour réaliser des entretiens semi-directifs avec ces réalisateurs. En dehors des réalisateurs de *The Cut* (Fatih Akın) et de *La Région* (Devrim Akkaya), tous les réalisateurs ont répondu positivement à notre demande. Nous n'avons pas eu l'occasion de réaliser l'entretien avec la réalisatrice du film *Les Enfants de Vank* (Nezahat Gündoğan), n'ayant pas pu trouver un moment qui lui conviendrait, mais nous l'avons mené avec son producteur, Kazım Gündoğan. Cette enquête s'est déroulée sur un intervalle de deux ans, entre 2017 et 2019, majoritairement à Istanbul, mais aussi à Izmir et à Berlin. Cette longue période a eu un rôle déterminant pour le développement et la modification de mes hypothèses, car elle m'a donné la possibilité de constater que la période des ouvertures démocratiques de début des années 2000 en Turquie était seulement un aspect – et ne pas l'aspect le plus important – du tournant mémoriel qui a permit la réalisation de ces films analysés dans cette recherche. En dehors des deux réalisateurs négationnistes – İsmail Umaç et İsmail Güneş –, la majorité de nos entretiens ont été effectués à partir de questions ou de thèmes préétablis. Ces deux réalisateurs ont eux-mêmes dirigé la conversation dans le sens de la controverse historique, des revendications et des traîtrises des Arméniens et de l'approche patriotique nécessaire pour soutenir l'État turc face aux pressions internationales. L'orientation de la conversation par ces deux réalisateurs ne représente pas un défaut mais au contraire un éclairage précieux, qui permettra de mieux comprendre leurs motivations ainsi que les différences entre leurs films et les films de mémoire.

Les transcriptions de ces entretiens semi-directifs sont ainsi cités de nombreuses fois pendant la recherche afin d'élucider les motivations et les intentions des réalisateurs, et aussi les difficultés qu'ils ont rencontrées. Lors de nos entretiens nous avons évoqué les thèmes suivants : l'histoire de la production, de la distribution et de la projection de leur film, leur lien personnel avec le sujet, leurs idées politiques sur 1915, leur expérience personnelle pendant la recherche et

la réalisation du film, leur travail de terrain pour le film, les sources historiques auxquelles ils se réfèrent, leurs idées sur le présent du passé arménien en Turquie, leur intérêt personnel pour le génocide arménien, leur trajectoire professionnelle en tant que cinéastes, leurs réflexions sur le tournant mémoriel en Turquie et les différentes luttes pour la mémoire et la justice, leur positionnement par rapport à la controverse historique autour de la question du génocide arménien, leurs techniques narratives cinématographiques, leurs usages d'un langage métaphorique, le potentiel et les limites du cinéma, leur réflexions sur l'industrie du cinéma en Turquie après les années 2000, leurs idées sur l'avenir de la question arménienne et les relations diplomatiques entre la Turquie et l'Arménie, leur mémoire personnelle et familiale du génocide arménien et les réactions des spectateurs à leur film. Chaque entretien a duré environ deux heures. Présents par extraits dans l'annexe de cette thèse, ces entretiens nous ont été très utiles pour l'analyse des films, ainsi que pour présenter les cinéastes comme des nouveaux acteurs de mémoire.

Parmi nos sources premières se trouvent également plusieurs autres entretiens des réalisateurs publiés par divers médias, des critiques de spectateurs sur les films en question émis par divers sites internet, blogs etc., des sites Internet de plusieurs organisations de société civile et de droits de l'homme qui expliquent leurs activités et missions, ainsi que d'autres sites qui abritent les informations quantitatives sur l'industrie du cinéma en Turquie. Une autre ressource précieuse pour ce travail est constituée par les nombreux journaux électroniques qui partagent des informations, des critiques et des articles sur le génocide arménien, sur les films ou des entretiens avec les réalisateurs. Parmi les journaux de gauche, nous avons souvent consulté les sites suivants : *Bianet, Artı Gerçek, Agos, Gazete Duvar, Evrensel, Sendika.org* et *Yeni Yaşam.* Les journaux comme *Sabah, Hürriyet* et *Milliyet* ont été consultés en tant que journaux commerciaux du courant dominant. En outre, plusieurs sites Internet de revue sur le cinéma en Turquie, tels qu'*Altyazı, FilmArası, Hayal Perdesi, Sinecine, Sinefilozofi* et *Sekans*, ont été consultés pour leurs contenus spécifiques, ainsi que d'autres revues papier.

Sources visuelles et méthode d'analyse filmique

Pour ce travail de thèse, nous n'avons pas eu besoin de consulter des archives historiques mais, à cause de sa particularité interdisciplinaire, nous avons dû examiner des archives visuelles importantes du cinéma turc ainsi que d'autres films portant sur le génocide. La principale source visuelle de cette thèse était, bien évidemment, les films analysés dans le cadre de cette recherche,

c'est-à-dire les films produits en Turquie au sujet du génocide arménien : *La Mariée jaune* [*Sarı Gelin*] (2003), *La Chanson de Nahide* [*Nahide'nin türküsü*] (2009), *Au Pays de Saroyan* [*Saroyan ülkesi*] (2013), *Les Débuts* [*Yolun başında*] (2013), *Le Quartier des infidèles* [*Gavur mahallesi*] (2014), *La Région* [*Diyar*] (2014), *Les Mémoires du vent* [*Rüzgarın Hatıraları*] (2015), *Le Sommeil des oranges* [*Portakalın uykusu*] (2015), *Un sur un million* [*Milyonda Bir*] (2015), *The Cut* [*Kesik*] (2015), *Les Autres* [*Ötekiler*] (2016), *Les Enfants de Vank* [*Vank'ın çocukları*] (2017), *Maman Derdo et le noyer* [*Derdo ana ve ceviz ağacı*] (2017), *Caravane 1915* [*Kervan 1915*] (2017). Cependant, même s'il n'est pas inclu dans la partie sur l'analyse détaillée, le film de Sevinç Yeşiltaş, *Dostluğu Hatırlamak* [Se souvenir de l'amitié], réalisé pour les écrans de TRT, était une référence inévitable.

Une autre source visuelle de cette recherche sur la mémoire cinématographique du génocide est bien évidemment les autres films produits à l'étranger sur d'autres génocides, parmi lesquels les films sur la Shoah, qui constituent la majorité écrasante de la production cinématographique existante sur le cinéma et la mémoire. En dehors du débat concurrentiel sur l'unicité entre la Shoah et les autres génocides, ce qui nous intéresse le plus dans ces films est d'approfondir notre approche à l'aide de différentes représentations cinématographiques sur l'expérience génocidaire et sur les possibles articulations du cinéma aux politiques de la mémoire. Les débats sur 'l'industrie de l'Holocauste' qui se forment autour de l'idée que la multitude de productions sur l'Holocauste sert à renforcer le mythe victimaire sont aussi récupérés par les négationnistes du génocide arménien, pour culpabiliser les rares acteurs de mémoire sur le génocide et les accuser de soutenir 'l'industrie du génocide arménien'. L'asymétrie évidente entre la multiplicité des films sur la Shoah et la rareté de ceux sur le génocide arménien sera un débat comparatif à apporter pour montrer ce parallélisme inopportun. Cependant, les films sur la Shoah, d'autres films traitant d'autres génocides – tels que le génocide en Indonésie, au Cambodge, au Rwanda – ainsi que les films sur le génocide arménien produits à l'étranger seront passés en revue pour enrichir la discussion sur la difficulté de filmer un tel évènement limite et sur les crises de la mémoire et de la représentation : *The Act of killing* (Joshua Oppenheimer – 2012), *The Look of silence* (Joshua Oppenheimer – 2015), *Saul's son* (Laszlo Nemes – 2015), *L'Image manquante* (Rithy Panh – 2013), *La Vie est belle* (Roberto Benigni – 1997), *Shoah* (Claude Lanzmann – 1985), *Schindler's list* (Steven Spielberg – 1993), *Ararat* (Atom Egoyan – 2001), *Nuit et brouillard* (Alain Resnais – 1956). Ces exemples seront précieux pour mieux comprendre les récits et les tactiques

de narration et de représentation des cinéastes de Turquie et pour aborder la question difficile de la mémoire du génocide en Turquie.

Cette analyse des films est également renforcée par une autre lecture comparative entre différents films qui recoupent les intérêts propres de cette thèse : les films venants de différents courants cinématographiques en Turquie et les films de mémoire en Turquie sur divers évènements du passé. *İki dil bir bavul* (Deux langues une valise – 2008), Denge *Bave mın* (La Voix de mon père – 2012), *Bahoz* (Tempête – 2008), *Dersim'in kayıp kızları* (Les Filles perdues de Dersim – 2014) ou *Sonbahar* (L'automne – 2008) nous ont été utiles et indispensables pour analyser en profondeur les effets et les reflets du tournant mémoriel dans le cinéma de Turquie.

En plus d'analyser les films au prisme des questions et des sources mentionnées ci-dessus, nous avons développé une méthode d'analyse filmique. En gardant à l'esprit la question fondamentale de la production mémorielle d'un film, nous avons tenté de faire une analyse qui se divise en deux étapes : 1) la production mémorielle entre le réalisateur et son sujet et 2) la production mémorielle entre le film et le spectateur. La première étape se réfère à la relation du réalisateur avec ses sources, son terrain, ses témoins et les récits de ses témoins. Les réalisateurs travaillent comme des chercheurs, des anthropologues ou des historiens d'histoire orale, particulièrement quand leur film concerne un évènement historique. Leur interaction avec leur terrain est toujours déterminante dans la création de leur narration comme récit cinématographique. Ce processus de production filmique nous oblige à étudier cet aspect primordial quoique invisible d'un film. Pour saisir cela, les entretiens avec les réalisateurs nous serviront de sources originales.

La deuxième étape de la production mémorielle d'un film se réfère à la relation entre le spectateur et le film en tant que produit fini, comme « une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques »[49]. Cette étape se concentre ainsi sur la trajectoire du film dans les réseaux de distribution et de projection de l'industrie du cinéma afin qu'il atteigne son public, ainsi que sur l'atmosphère politique dans laquelle l'œuvre est réalisée. De manière similaire, les débats publics déclenchés sur les films après les projections, dans les médias, par des critiques de cinéma ou des simples spectateurs seront analysés dans cette deuxième étape, ainsi que les techniques de narration propre à chaque film pour toucher son public.

[49] Marc Ferro, "Le film, une contre-analyse de la société?", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28e année, no 1, 1973, pp. 109-124, p.114.

Plan de thèse

La démonstration de l'émergence de la notion de mémoire dans les discours politiques et historiques, qui rend visible les « spectres du passé génocidaire » dans l'espace public de la Turquie contemporaine et leur manifestation dans le champ cinématographique de Turquie, se déploie sur deux parties. La première porte sur une analyse historique conjointe des productions cinématographiques et des usages politiques du passé en Turquie avant et après les années 2000. La seconde consiste en une étude de cas détaillée des films produits en Turquie sur le génocide des Arméniens et de leurs réalisateurs en tant qu'acteurs de mémoire.

La première partie de la thèse s'intitule « Une tentative de lecture parallèle entre l'histoire de négationnisme turc et le champ cinématographique » et se penche sur la démonstration du parallélisme entre les usages politiques du passé et les productions cinématographique, divisé en deux intervalles chronologiques distinctes : avant et après les années 2000. L'an 2000 est une limite temporelle qui correspond à l'émergence de récits sur le génocide arménien à la fois dans l'espace public culturel et politique et dans le champ cinématographique. En outre, cette date renvoie à une rupture importante qui se manifeste par la multiplication des représentations sur le génocide arménien et sur le questionnement de l'appartenance à l'identité nationale parmi les sujets politisés d'une certaine génération. Cette partie est constituée de deux chapitres principaux qui se divisent en plusieurs sous-chapitres.

Le premier chapitre est intitulé « Construire l'objet d'une recherche interdisciplinaire : La mémoire, l'identité et le cinéma », et nous définissons ici les fondements théoriques de notre recherche, tout en fournissant une brève introduction sur les évènements historiques concernant le génocide arménien de 1915. Situé au croisement de différentes études telles que les études de mémoire collective et les études cinématographiques, ce sous-chapitre sert à construire les liens fondamentaux entre ces différentes disciplines à partir des notions centrales mobilisées dans cette thèse, tout en éclairant nos approches sur les concepts de mémoire collective, de Turcité – l'identité nationale turque – et de mémoire cinématographique.

Les deux axes principaux du deuxieme chapitre se penchent respectivement sur l'histoire du négationnisme turc et sur l'histoire de la production cinématographique avant et apres les années 2000. Visant à démontrer l'instrumentalisation du cinéma pour la construction des représentations

sur le passé national, le premier sous-chapitre examine d'abord les trois étapes du changement de discours sur la question arménienne en Turquie avant l'an 2000 : la période entre l'armistice et le début de l'époque républicaine, la période de la guerre froide et la période de l'institutionnalisation de la négation après les années 1980. Chacune de ces trois périodes correspond à un changement de stratégie vis-à-vis du passé du génocide arménien et elles nous seront utiles pour mieux comprendre le grand changement survenu au début du millénaire. Parallèlement, nous allons regarder de près le passé du champ cinématographique en Turquie en termes d'instrumentalisation politique (propagande), le contrôle autoritaire, l'émergence de l'industrie du cinéma, la politisation des différents acteurs du champ et les courant importants du cinéma de fiction et du documentaire. Nous allons également discuter les raisons de l'absence de représentations cinématographiques sur le génocide arménien en Turquie avant les années 2000, en suivant la lecture historique parallèle entre négationnisme et cinéma.

Nous continuerons cette lecture dans des autres sous-chapitres, cette fois, en nous penchant sur les années 2000. Nous nous concentrerons d'abord sur le changement de discours sur le génocide arménien et la multiplication des mémoires collectives dans l'espace public, non seulement sur le génocide, mais aussi sur d'autres évènements impunis. Nous chercherons les raisons de cette émergence à l'aide d'un regard sur la qualité « multidirectionnelle de la mémoire », à travers des exemples concrets de l'époque. Ensuite, nous interpréterons l'émergence du discours sur la mémoire et sur le passé de l'autorité politique – le gouvernement de l'AKP et son président stationnaire Recep Tayyip Erdoğan – pour montrer comment l'État s'adapte aux discours mémoriels dans son intérêt propre et comment cette représentation de la « Turquie nouvelle » entre en discussion avec les contre-représentations des autres acteurs sociaux, dont les cinéastes forment une importante partie.

Avant de passer, dans la deuxième partie, à l'analyse détaillée, parmi les acteurs de mémoire des années 2000, des nouveaux cinéastes – y compris les réalisateurs qui ont œuvré sur le génocide arménien –, nous aprofondirons le débat avec deux discussions essentielles : L'usage de témoins dans les films et les difficultés et limitations pour réaliser un film sur un génocide. L'avènement des témoins dans les films de cette époque sera étudié en tant qu'élément indéniable d'un tournant mémoriel. Une dernière discussion sur les crises de la représentation, de la mémoire et du témoin sera abordée afin de démontrer les limites théoriques et pratiques des films traitants des événements limites, tel qu'un génocide.

La deuxième partie de la thèse s'intitule « Le paysage mémoriel du génocide arménien dans le cinéma de Turquie » et correspond principalement à l'étude de cas de terrain, objets de cette recherche. Cette partie revient sur l'émergence de nouveaux acteurs de mémoire concernant l'actualisation du passé – notamment le passé génocidaire – dans le cinéma turc et les diverses approches et motivations des cinéastes lorsqu'ils découvrent le passé occulté de ce tabou fondamental de l'histoire nationale.

Tout d'abord, nous décrirons les changements dans le champ cinématographique en Turquie, en suivant les pratiques et les pensées des nouvelles générations de cinéastes et leur regard critique sur le passé national. La rupture des années 2000 sera interprétée à travers le changement dans les règles du champ cinématographique, ainsi qu'à travers l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes à la fois dans le cinéma de fiction et le documentaire. Surgissant comme changement esthétique autant que politique, les nouveaux concepts apparus dans le cinéma contemporain et leur intérêt spécifique pour la question de la mémoire seront ainsi discutés à la fois en tant que vision culturelle et que critique politique de l'identité nationale.

La présentation de cinéastes turcs, kurdes et arméniens de Turquie qui ont fait des films sur le génocide arménien fait l'objet du deuxième sous-chapitre. Après avoir défini les paradigmes de leur rôle comme entrepreneurs de mémoire et d'identité, nous allons présenter chacun des réalisateurs analysés dans le cadre de cette thèse à partir de nos entretiens, d'autres expressions écrites ou orales de ces réalisateurs, ainsi qu'à partir de l'analyse de leurs productions cinématographiques précédentes. En tenant compte du rôle déterminant de l'industrie contemporaine du cinéma, qui divisent les cinéastes entre les commerciaux et les indépendants, et des conditions pratiques des réseaux de distribution et de production, dans lesquels les films atteignent leur public, nous allons consacrer une partie de ce chapitre à étudier les positionnements des réalisateurs dans le secteur du cinéma. Afin de comprendre l'intérêt de ces réalisateurs à traiter le sujet du génocide arménien dans leurs films, nous allons conduire une analyse plus détaillée sur leur positionnement politique et leur appartenance à l'identité nationale.

Les quatrième et cinquième chapitres, sont consacrés, quant à eux, à l'analyse des productions cinématographiques sur le génocide arménien en Turquie. Les quatorze films analysés en détail dans ces chapitres constituent le cœur de l'étude de cas de cette recherche. Divisé en deux chapitres, l'analyse des films est conduite selon la classification des différentes approches des films

sur la mémoire du génocide en Turquie. Étant donné que chaque film rend visible une autre vision et un autre reflet du passé génocidaire, chacune de ces perspectives dévoile une autre image mémorielle. La plupart des réalisateurs ont cherché ces mémoires occultées et muettes, en rentrant dans le monde méconnu des mémoires locales venues des différentes régions d'Anatolie. Certains suivent leur histoire mémorielle pour trouver la pièce manquante sur leur grands-parents arméniens, d'autres retournent dans les provinces anatoliennes à la recherche des traces arméniennes, d'autres encore prennent les écrivains arméniens comme guide dans leur recherche et d'autres enfin choisissent de créer une image du passé en le reconstituant dans un film de fiction. La division proposée entre le quatrieme et le cinquieme chapitre tient à l'ampleur des échelles mémorielles traitées dans les films.

Dans le quatrieme chapitre, nous nous concentrerons sur les films ayant une échelle mémorielle rélativement restreinte : les films de mémoire familiale, les films biographiques (de la deuxieme génération) et les films de fiction (sept films au total).

Puis, dans le cinquieme chapitre, nous nous focaliserons sur l'analyse des films portant sur une échelle plus ample de la mémoire : les films de réécriture historique de l'Anatolie traitant l'échelle locale, des films sur la réconciliation et les nouvelles générations relatives à l'échelle communautaire de la mémoire et sur le seul documentaire de propagande négationniste de notre recherche, qui prétend traiter l'échelle nationale (sept films au total).

Nous tenterons ainsi d'étudier les rapports entre ces films – dont seulement deux soutiennent les idées négationnistes – et le négationnisme d'État, l'historiographie officielle et l'identité nationale imposée par l'idéologie dominante. Nous allons ainsi discuter les paradigmes posés par ce changement mémoriel sur le génocide arménien, à travers les films et les différentes représentations et images du passé qu'ils mettent en récit public, dans la Turquie contemporaine.

PARTIE I

Une tentative de lecture parallèle entre l'histoire de negationnisme turc et le champ cinematographique

CHAPITRE 1 – Construire l'objet d'une étude interdisciplinaire : La mémoire, l'identité et le cinéma

Introduction

Nous présentons ce premier chapitre pour clarifier les notions fondamentales qui vont être utilisées tout au long de cette thèse. Pour cela, nous allons aborder dans ce chapitre les débats qui existent sur les thèmes de la mémoire, de l'identité et du cinéma, pour fournir une base solide à l'analyse des différentes formes de réminiscences et des différentes manières de mise en récit public du passé génocidaire. Pour commencer, nous allons d'abord expliquer brièvement les évènements historiques survenus avant et après la déportation des Arméniens ottomans en 1915, en étudiant également la logique et la mentalité génocidaire des dirigeants ottomans de l'époque. Tous les films sur le génocide en tant que fait historique en Turquie, évoquent différents aspects et effets du génocide sur les habitants de diverses régions en Turquie (à l'ouest et au nord tout comme à l'est et au sud du pays), où chaque localité apporte sa mémoire locale spécifique sur l'évènement, liée à la variété des micro-histoires existantes dans chacune de ses régions. Mais pour mieux comprendre la particularité des évènements et des localités évoqués, une brève histoire de 1915 est indispensable.

Ensuite, nous discuterons de la construction de l'identité nationale turque, dite « la question turque ». Cette conceptualisation est en effet essentielle pour comprendre le négationnisme turc, mais également les contestations du récit officiel de 1915. A partir des années 2000, ces remises en cause se manifestent aussi comme une crise de l'identité nationale turque, car cette déportation génocidaire constitue un évènement crucial pour les Turcs comme pour les Arméniens, tout en ayant des significations ou des références mémorielles opposées. Après ce débat identitaire, nous discuterons la relation indéniable entre l'Histoire et la mémoire, qui se trouve au cœur de toutes les controverses mémorielles sur le thème du génocide de 1915. La clarification de ces deux concepts distincts nous permettra ensuite de discuter la notion ambigüe de 'mémoire collective'.

Puisque cette thèse adopte la terminologie des études de mémoire collective, l'explication de ce terme polysémique est incontournable : dans ce but, nous allons d'abord montrer les difficultés rencontrées pour désigner la place de ce terme dans les sciences sociales, puis nous nous focaliserons plus en détail sur l'avènement de cette notion dans les recherches universitaires. Après

avoir discuté les différentes approches et les paradigmes de cette notion, nous passerons à la définition du terme de mémoire collective, sur lequel nous allons baser notre recherche de thèse.

Ensuite, les usages politiques des récits du passé et des politiques de mémoire seront expliqués, pour présenter l'instrumentalisation des discours sur le passé par les autorités turques, notamment en tant que vecteur fondateur de l'identité nationale. Enfin, nous expliquerons les liens entre la mémoire et le cinéma, à travers plusieurs débats et exemples, tout en clarifiant l'approche qui voit 'le cinéma en tant que producteur de la mémoire'. Cette clarification nous parait essentielle, car les films étudiés sont des productions culturelles exceptionnelles, qui rendent visibles ceux qui ont été réduits au silence par l'histoire officielle. Nous espérons ainsi expliquer la spécificité du cinéma pour la recherche sur la mémoire collective.

1.1. Brève histoire du génocide de 1915 et la logique génocidaire

"Nous sommes exilées dans notre propre pays car nous sommes privés
de cette atmosphere autour de nous crée par la vie commune de notre peuple.
Nous sommes lieés a notre propre terre avec des fils fins et delicates."[50]

Nôtre recherche vise à analyser la mémoire de 1915, au travers des représentations cinématographiques actuelles produites en Turquie, en d'autres termes le 'présent du passé' de 1915, mais la construction de cette mémoire est fortement liée aux évènements historiques. Une partie de ce chapitre sera donc consacrée à une étude historique de la dernière période de l'Empire Ottoman et des débuts de la République turque, durant laquelle les Arméniens d'Anatolie ont été déportés de leur terre ancestrale. Ainsi, il s'agira de mieux comprendre la controverse historique qui produit, reproduit et conditionne toujours la mémoire de cet évènement.

L'Arménie historique est située dans la région entre l'Euphrate et le Caucase. Les Arméniens y vivaient aux côtés d'autres peuples comme les Grecs, les Kurdes, les Assyriens, les Arabes, les Perses et les Turcs. Au XIXe siècle, l'Arménie historique était divisée entre trois empires : L'Empire Ottoman, l'Empire Russe et l'Empire Perse. La majorité des Arméniens vivaient dans les terres Ottomanes[51], et la présence arménienne dans cette région datait d'environ trois milles ans. La structure de l'état n'était pas basée sur une organisation de citoyens égaux

[50] Zabel Yesayan, Sürgün Ruhum [Mon Ame Exilé], İstanbul : Aras Yayınları, 2016, p. 37
[51] Sophie Ferhadjian, "Le Genocide des Armeniens. Specifité et difficulté d'un enseignement", 1

comme dans le système républicain, mais sur une structure hiérarchique appelée 'le système des nations' [*millet sistemi*][52]. Selon le droit islamique, le peuple se divisait en trois sous-ensembles : les musulmans, les *zımnis* et les païens[53]. Les musulmans formaient 'la nation souveraine' [*millet-i hakime*]. Les *zimnis* étaient des citoyens de seconde classe, qui n'avaient pas les mêmes droits que les musulmans et étaient, par définition, placés sous leur protection. Quant aux païens, cette société ne leur laissait aucune chance de survie[54]. Les Arméniens se situaient dans l'ensemble toléré de *zımnis,* avec les autres 'gens du Livre' [*ehl-i kitap*] comme les Grecs [*Rum*] et les Juifs [*Musevi*], parmi lesquels ils étaient reconnus comme 'la nation fidèle' [*millet-i sadıka*][55].

Image n°1 : L'Arménie Historique[56]

Le changement de statut des Arméniens (passant, aux yeux de la dynastie Ottomane, de fidèles à dangereux et menaçants) eut lieu au XIXe siècle, précisément pendant le sultanat

[52] Nicolas Pitsos definit le terme *millet* comme "le regroupement des sujets du Sultan sur des critères d'appartenance confessionnelle". Différentes communautés religieuses organisées hiérarchiquement, ou les adeptes de l'islam sunnite, comme les turcs, les turkmenes, les kurdes, les tatares, les arabes, les lazes etc. formaient un seul millet musulman, face aux autres communautés confessionelles. Plus que la langue, la religion était la source de divisions entre les *millets*,. Nicolas Pitsos, Des Millets aux nations, Cahiers Balkaniques, 2008, No 36-37: L'image de la période ottomane dans les litteratures balkaniques, pp. 329-353. Disponible sur: https://journals.openedition.org/ceb/1575.

[53] Ayşe Hür, Gayrimüslimlerin Öteki Tarihi [*L'autre histoire de non-musulmans*], 25

[54] İbid, 25

[55] Selon Ronald Grigor Suny, les Ottomans ont favorisé les Arméniens comme 'la nation fidèle', en comparaison avec les Grecs, suspectés d'etre des rebelles, qui deviendront independants aprés 1821. Ronald Grigor Suny, Religion, Ethnicity and Nationalism: Armenians, Turks, and the End of the Ottoman Empire, *In God's Name: Genocide and Religion in the Twentieth Century*, ed. Omer Bartov et Phyllis Mack, New York: Berghahn Books, 2001, pp. 23-62, p. 35.

[56] http://francois.marcopolo.pagesperso-orange.fr/voyages/Armenie/historique.html.

d'Abdülhamid II, dit « le sultan rouge »[57]. Durant son règne, de 1876 jusqu'à la révolution des 'Jeunes Turcs', plusieurs changements essentiels ont eu lieu dans l'empire qui s'occidentalisait depuis les réformes de Tanzimat en 1839 [58] ('réorganisation' en ottoman). Outre des développements économiques et sociaux divers, cette période implique aussi l'adaptation de l'occidentalisation à l'identité ottomane et à sa culture. Le langage occidental a été traduit par la loi islamique et adapté à cette région. Cette période a vu l'adoption d'une constitution mais aussi d'un système de plus en plus centralisé et autoritaire. C'est aussi à cette époque que l'islamisme et le 'turquisme' ont commencé à se propager[59]. « L'union de l'islam » [*ittihad-ı islam*] s'est peu à peu substituée à la politique précédente de « l'union d'éléments » [*ittihad-ı anasır*]. En conséquence, le panislamisme est devenu un cauchemar pour les sujets non-musulmans de l'empire.

Les massacres, commis à la fin du XIXe siècle dans plusieurs villes d'Anatolie, nous montrent que le génocide de 1915 n'est pas une exception dans l'histoire, mais plutôt un sommet parmi d'autres crimes de masse. La montée du turquisme et de l'islamisme donna lieu à des violences injustes et à l'oppression des sujets Arméniens, ce qui entraina leur résistance dans certaines régions, comme à Sassoun, en 1894. La répression de la résistance des arméniens de Sassoun par la légion Hamidienne, en 1894, se termina par la mort de 20.000 personnes[60]. Et suite à ce massacre, les manifestations à Istanbul furent réprimées violemment, notamment lors de l'occupation de la Banque Ottomane en 1896, par des membres de la Fédération Révolutionnaire Arménienne (*Les Dashnaks*), qui voulaient attirer l'attention internationale sur les massacres des arméniens dans l'est de l'Empire. « La constitution arménienne »[61], favorisée par les réformes de 1856, et qui fonctionnait sans problèmes depuis 1863, a pratiquement été suspendue à partir de 1891, du fait de la peur et de la paranoïa du gouvernement, face à un accroissement de la conscience nationale parmi les Arméniens[62].

---

[57] Hamit Bozarslan, Histoire de la Turquie, 179
[58] İbid, 139
[59] İbid, 175
[60] Kirakosian, "West Armenia", 41
[61] La constitution nationale arménienne est un code de régulation datant de 1863,s rédigé par des intellectuels arméniens ottomans, afin de définir les rêgles du fonctionnement du *millet* arménien et créer l'assemblée nationale arménienne.
[62] Sait Çetinoğlu, Natanyan: 19. Yüzyılda bir düşünce suçlusu, http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/732/natanyan-19-yuzyilda-bir-dusunce-suclusu#.WnB-KWnFLIV, consulté le 30 Janvier 2018

Image n°2 : Carte de l'Empire Ottoman avant la déportation des Arméniens en 1915 (1914)[63]

L'opposition au régime autoritaire d'Abdülhamid grandissait. Dès leur retour d'exil en Europe, les 'Jeunes Turcs', organisèrent un grand mouvement de résistance contre le régime d'Abdülhamid, en s'unissant avec les bataillons déserteurs de l'armée ottomane, ce qui a entrainé l'avènement d'une nouvelle gouvernance : c'est l'époque du Comité Union et Progrès[64]. Malgré leur arrivée au pouvoir, les idées des Jeunes Turcs étaient encore inconnues en Anatolie. Ainsi ils décidèrent de collaborer avec le parti arménien Dachnaktsoutioun, pour profiter de leur forte présence en Anatolie, en échange de quelques sièges au parlement[65].

Le premier évènement qui ébranla la confiance des Dachnaks fut le massacre des Arméniens d'Adana en 1909. Suite à la guerre de Balkans en 1912, et après avoir perdu les territoires ottomans, les Jeunes Turcs ont commencé à percevoir les autres nationalismes comme une menace à leur souveraineté. Le 'turquisme' a considérablement augmenté durant cette période. A partir de là, ils ont commencé à présenter les milices arméniennes, mais aussi tout le peuple arménien, comme des ennemis intérieurs. L'une des raisons qui a mené ce gouvernement vers une paranoïa sécuritaire a été le fait que certains arméniens du Caucase combattirent, pendant la guerre en Bulgarie, dans les bataillons arméniens, fondés au sein de l'armée Bulgare sous l'ordre

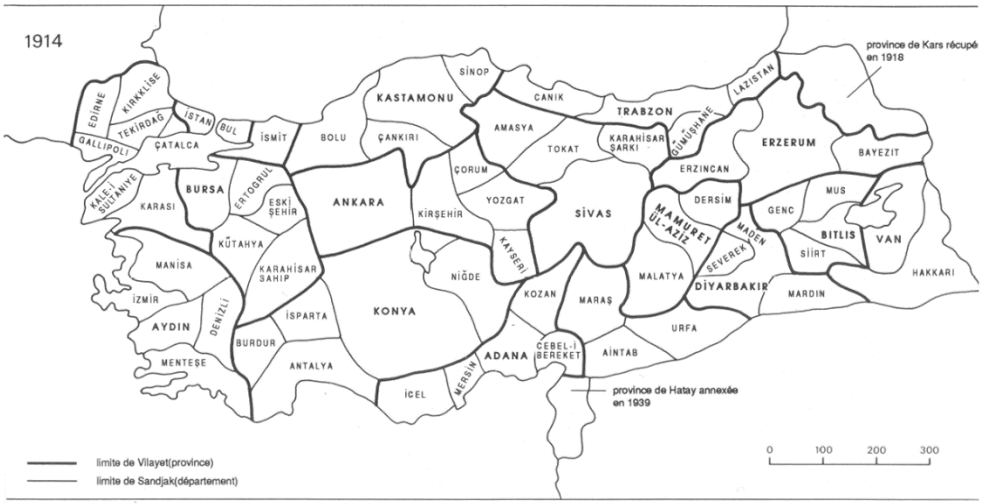
[63] https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/maroc/grande-guerre-quand-les-conflits-europeens-s-exportaient-au-maghreb_3068763.html

[64] Hamit Bozarslan, Türkiye Tarihi [*Histoire de Turquie*], 196-197

[65] Gaidz Minassian, Les relations entre le Comité Union et Progrés et la Féderation Revolutionnaire Arménienne à la veille de la première guerre mondiale, d'aprés les sources arméniennes, *Revue d'histoire arménienne contemporaine I*, 1995, Vol 1, pp. 45-99. Disponible sur: https://www.imprescriptible.fr/rhac/tome1/cup_fra.

d'Antranik[66], responsables de divers massacres contre les musulmans à la frontière russe. Il ne faut cependant pas oublier que de nombreux soldats arméniens se sont battus contre eux dans les rangs de l'armée ottomane.

Image n°3 : Carte administrative de l'Empire Ottoman en 1914[67]



La montée du nationalisme, causée par la perte des terres dans les Balkans, a eu de graves conséquences pour les sujets non-musulmans de l'empire, telles que la montée des discriminations ethniques et religieuses et de l'oppression étatique sur les minorités chrétiennes. Les membres non-musulmans du parlement ottoman subirent des maltraitances et des humiliations de la part des membres musulmans. Cette animosité entre les sujets musulmans et non-musulmans[68] s'est par la suite répandue dans les provinces anatoliennes de l'Empire. La campagne de boycott, lancée en 1913-1914 contre les commerçants non-musulmans, a eu des conséquences destructrices économiquement et socialement sur l'ensemble des sujets *zımnis,* et était le signe avant-coureur de la catastrophe qui approchait. Pendant cette période, les musulmans refusèrent de faire leurs courses chez les commerçants non-musulmans et s'organisèrent autour d'un pacte tacite nationaliste-musulman. Les discours à l'encontre des commençants non-musulmans, les traitant de voleurs et 'étrangers exploitant les droits des musulmans' commencèrent à circuler dans de

[66] *Ibid*.
[67] Panzac Daniel. L'enjeu du nombre. La population de la Turquie de 1914 à 1927, *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°50, 1988. Turquie, la croisée des chemins. pp. 45-67
[68] Sait Çetinoğlu, Natanyan: 19. Yüzyılda bir düşünce suçlusu [*Natanyan: Une criminel de la pense en 19eme siècle*], http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/732/natanyan-19-yuzyilda-bir-dusunce-suclusu#.WnB-KWnFLIV, colsulté le 30 Janvier 2018

nombreuses villes[69]. Les théoriciens du nationalisme turc commencèrent à définir les turcs et les musulmans comme « un 'tiers états' opprimé par une 'aristocratie' chrétienne »[70]. Ils désignaient les non-musulmans comme uniques responsables de tous leurs malheurs[71]. L'une des techniques les plus efficaces pour cultiver ce ressentiment était l'utilisation du complexe d'infériorité des musulmans contre les non-musulmans éduqués, artisans ou exerçant des professions qualifiées. Par ce discours d'auto-victimisation, le jugement sur les Arméniens en tant qu'ennemis intérieurs s'est trouvé légitimé[72]. Autrement dit, l'équation, que Jacques Semelin explique comme un signe avant-coureur d'un génocide, était désormais formulée : « la mort du 'eux' maléfique rend possible la toute-puissance du 'nous'. »[73]

Au début de la première guerre mondiale, les membres du Comité Union et Progrès s'accordèrent sur la déportation de tous les Arméniens, mais certains d'entre eux s'opposèrent à cette idée, estimant que déporter uniquement la population Arménienne de la frontière russe était suffisante pour instaurer la sécurité. Au final, la majorité l'emporta et la déportation de toute la population arménienne d'Anatolie vers les déserts de Syrie fut décidée. La déportation [*tehcir*][74] commence dans les faits le 8 avril 1915 à Zeitoun (en Cilicie), mais c'est le jour de la déportation de centaines d'intellectuels arméniens d'Istanbul, le 24 avril 1915, qui a été retenu aujourd'hui comme la date symbolique du début du génocide[75]. Le premier ordre officiel de déportation est émis le 27 mai 1915. Le mot 'arménien' n'apparait pas explicitement dans cet ordre : ce décret fournissait aux agents chargés de l'application de la loi, le droit de « déporter vers d'autres régions et de mettre en détention, les individus ou l'ensemble de la population d'une ville ou d'un village, suspectés d'espionnage et de trahison »[76]. En cas de résistance, l'usage de la force est préconisé.

---

[69] Sait Çetinkaya, Osmanlı'yı Müslümanlaştırmak [Islamifier les Ottomans] , 179-184-191-197

[70] Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie: De l'Empire a nos jours*, Paris: Tallandier, 2013.

[71] Arsen Avagyan et Gaidz Minassian, Ermeniler ve İttihat ve Terakki [*Union et Progrès et les Arméniens*], 59

[72] Ce jugement d'ennemi intérieur face aux Arméniens et grecs sera encore plus répandu suite à la défaite de la première guerre mondiale et le traité de Sèvres, comme l'explique Dorothée Schmid, Turquie: le syndrome de Sèvres, ou la guerre qui n'en finit pas, *Politique Etrangère*, 2014 / 1, Printemps, pp. 199-213. Disponible sur: https://www.cairn.info/revue-politique-etrangere-2014-1-page-199.htm.

[73] Jacques Semelin, Purifier et détruire, 34

[74] *Tehcir* est un mot d'origine arabe qui signifie en langue ottomane "déplacement", qui deviendra par la suite le mot officiel signifiant la déportation et le génocide des arméniens en 1915.

[75] Ayşe Hür, Gayrimüslimlerin Öteki Tarihi [*L'Autre histoire des non-musulmans*], 183

[76] Hamit Bozarslan, Türkiye Tarihi, 247

L'acte de déportation est réalisé sous la surveillance des gendarmes et de 'l'organisation spéciale' [*teşkilat-ı mahsusa*][77], une organisation paramilitaire, fondée par le Comité Union et Progrès (CUP) en 1914. Ces gangs, désignés par les théoriciens des thèses turques sur le génocide comme étant coupables de la mort des Arméniens pendant les déportations, font partie d'une organisation secrète mise en place par le gouvernement lui-même[78]. La plupart des milices qui composent cette organisation secrète sont des criminels relâchés des prisons pour l'occasion[79]. Pendant la première étape du génocide, les soldats arméniens engagés dans l'armée ottomane « sont désarmés, affectés à des bataillons de travail et tués par petits groupes par les autres soldats ottomans »[80]. A partir des différentes villes et villages, la déportation toucha d'abord les hommes, puis commença celle des femmes et des enfants. En août 1915, l'ensemble de la population arménienne de l'empire avait été déportée de cette manière vers la Syrie et la Mésopotamie[81].

Image n°4 : Carte de la déportation des Arméniens ottomans

La deuxième phase du génocide a visé la population déportée. Elle s'est réalisée entre avril et novembre 1916 : les milliers d'Arméniens, entassés dans les vingt-cinq camps de concentration mis sous l'autorité de la préfecture d'Alep, vont progressivement mourir de famine, de soif et de

[77] L'organisation spéciale était une organisation étatique secrète sous les ordres du ministère de la guerre, mobilisée activement pendant la déportation forcée des Grecs d'Egée et le génocide des Arméniens ottomans. Comme le montre Vahakn Dadrian, parmi d'autres historiens, l'existance de cette organisation fut révélée lors du procès des Unionistes à Istanbul entre 1919 et 1920. Vahakn Dadrian, *Histoire du génocide arménien*, Paris: Stock, 1996.

[78] http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse-hur/teskilat-i-mahsusayi-nasil-bilirsiniz-1156297/, consulté le 31 Janvier 2018

[79] Raymond Kevorkian, *Le génocide des Arméniens* , Paris: Odile Jacob, 2006, p. 231.

[80] Observatoire Arménien, « La Loi Boyer et la Turquie », 5

[81] Raymond Kevorkian, "L'état de la recherche sur le génocide des Arméniens", 3

maladie [82]. Les ordonnances sur la politique démographique de la région de l'Euphrate, émises par la préfecture d'Alep (qui faisait toujours partie du territoire Ottoman à l'époque), constituent une preuve indirecte de l'acte génocidaire[83] : la population arménienne dans ces zones ne devait pas dépasser 10% de la population totale (et pour certaines zones ce pourcentage devait être limité entre 2,5% et 8%). Ces chiffres sont très significatifs : Selon le fameux 'cahier noir' de Talât Pacha (l'un des trois dirigeants du CUP), en quelques mois, environ 900.000 personnes ont été déportées[84]. En effet, pour parvenir à la proportion demandée, des centaines de milliers d'arméniens devaient être éliminés. Ainsi, les survivants de la déportation subirent de nouvelles déportations ou furent condamnés à mort. Finalement, même si les chiffres précis sont encore inconnus, on peut estimer que 50 à 75 % de la population arménienne de l'empire ottoman a perdu la vie au cours de la déportation [*tehcir*] ou juste après[85].

De nombreux historiens se sont penchés sur les idéologies de l'époque pour expliquer les actes de nettoyage ethnique planifiés par le CUP. Ces unionistes ont traduit, dans leur propre contexte, les idées d'occidentalisme et de nationalisme qu'ils ont importées depuis la France. Par ailleurs, l'admiration d'Enver Pacha, l'un des dirigeants du CUP, pour les allemands a aussi eu une influence. Le positivisme constituait une autre référence importante pour la classe dirigeante, comme le montre Serge Avedikian dans son merveilleux court métrage d'animation, 'Chienne d'histoire'[86]. Ce film relate l'histoire de la déportation des 80.000 chiens errants d'Istanbul, en 1910, vers une petite île inhabitée au large du détroit du Bosphore, Sivriada. Les chiens errants ont été abandonnés dans cette île d'où ils progressivement disparu. Toutefois, quelques chiens survivants ont été sauvés quand les gens ont interprété l'incendie d'Istanbul, survenu juste après cette déportation, comme une punition divine. C'est le positivisme des Jeunes Turcs qui entraina la déportation des chiens, et l'on pouvait entendre leurs aboiements continus depuis les rivages

---

[82] Raymond Kevorkian explique que l'existence de ces 25 camps de concentration a été ignorée par les historiens jusqu'à la fin des années 1990 et qu'ainsi " L'étude de cette étape de la destruction des Arméniens est d'autant plus importante qu'elle a permis de situer approximativement dans le temps une décision du Comité central jeune-turc, visant à liquider les Arméniens survivants dans ces camps, probablement en mars 1916, soit plus de six mois après l'arrivée des déportés ". Raymond Kevorkian, Un bref tour d'horizon des recherches historiques sur le génocide des Arméniens : sources, méthodes, acquis et perspectives, Revue d'Histoire de la Shoah, 2015/1, No. 202, pp. 537-549. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2015-1-page-537.htm, consulté le 6.5.2020.

[83] Taner Akçam, 'Ermeni Meselesi Hallolunmuştur', 65

[84] Murat Bardakçı, Talat Paşa'nın Evrak-ı Metrukesi (cité en Hamit Bozarslan, *Türkiye Tarihi*, p. 248)

[85] Mykil Bachoian, The Cost of Denial : "Meds Yeghern" and the quest for restorative justice for descendants of Armenian Genocide victims, 123

[86] https://vimeo.com/147182203 , consulté le 31 Janvier 2018

Stambouliotes. Puis survint l'incendie, et la croyance de punition : cette coexistence résume assez bien les controverses intellectuelles de l'époque.

Selon Hamit Bozarslan, les déclarations et les postures intellectuelles de cette période nous montrent à quel point la doctrine politique du CUP est plus proche du darwinisme social que du positivisme, car elle s'articule facilement avec des idéologies variées, comme le nationalisme et l'islamisme ; ce 'darwinisme social' comprenait en effet le risque de déclencher une guerre au sein de l'« espèce » sociale, pour déboucher sur le règne du désordre[87]. Jacques Sémelin a étudié différents discours de pouvoir qui précèdent les nettoyages ethniques et les génocides, en définissant un désir de pouvoir lié « à un geste domestique, de pure hygiène »[88]. Ainsi la représentation des Arméniens comme un virus ou maladie[89] prend tout son sens. La désinfection de ce 'virus' a été exécutée, non seulement par les déportations et l'exil, mais aussi par des incendies, qui se sont produits entre 1914 et 1918 dans différentes villes de l'empire, telles Diyarbakır, Bursa, Kastamonu, Ankara, Edirne, İzmit, Ayvalık et Tokat. L'un des points communs à l'ensemble de ces incendies est le fait que la plupart se sont déclenchés dans des quartiers non-musulmans. Les raisons de ces incendies ont une double explication généralement acceptée : Ils permirent d'exiler les non-musulmans mais aussi de résoudre les désaccords qui surgirent autour de la question du partage des biens des exilés[90].

Le génocide a certainement une dimension économique non négligeable : suite à la déportation, les biens des Arméniens, encadrés officiellement par les règlements, décrets et lois rassemblés sous le nom de « lois sur les biens abandonnés » [*emval-i metruke kanunları*][91], ont été confisqués. Au début, l'Etat turc n'a jamais reconnu avoir confisqué ces biens puisqu'il prétend avoir mis les biens des Arméniens 'sous la protection' de l'Etat, qui les garde dans des caisses, afin de rembourser les propriétaires au prix correspondant, que ce soit à leur retour ou bien là où ils ont

---

[87] Hamit Bozarslan, *Türkiye Tarihi* [Histoire de la Turquie*]*, p. 187

[88] Jacques Semelin, Purifier et Detruire, 59

[89] Lerna Ekmekçioğlu, Mütareke Yıllarında İstanbul'da Ermenilik ve Müslümanlık [*L'arménité et le mahométisme à Istanbul pendant les années d'armistice*] ,231

[90] Ayşe Hür, Gayri müslimlerin Öteki Tarihi *[L'autre histoire des non-musulmans*], 269

[91] L'auteur du livre *Kanunların Ruhu: Emval-i Metruke Kanunlarında Soykırımın İzlerini Aramak* [L'Esprit des lois : Sur les traces du génocide arménien dans la législation sur les biens abandonnés] (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), Ümit Kurt définit les lois sur les biens abandonnés comme "toute une série de lois et de décrets, connus sous le nom de *Emval-i Metruke*, publiés durant les périodes ottomanes et républicaines, concernant la gestion des biens laissés par les Arméniens ottomans." Ümit Kurt-Vahak Ketsemanian, La confiscation des biens arméniens: L'entretien avec Ümit Kurt, *Armenian Trends-Mes Arméniens*, 1 novembre 2013. Aussi disponible sur: http://www.collectifvan.org/article_print.php?id=76643.

été déportés[92]. Pourtant, ce discours a perdu depuis longtemps sa crédibilité, puisqu'il n'existe aucun document relatif aux payements, de même qu'il n'existe aucun témoignage confirmant le dit remboursement[93]. Une partie significative de ces biens a été distribuée au personnel de l'armée, tandis qu'une autre partie fut partagée par les voisins musulmans des Arméniens disparus. A la fin de la Première Guerre mondiale, le retour des Arméniens fut interdit par l'Etat, au prétexte qu'ils quittèrent le territoire turc sans prévenir les autorités, la Syrie ne se trouvant plus dans les frontières ottomanes. Ironiquement, c'était aux Arméniens de prouver qu'ils avaient bien été déportés. Ce genre d'acrobaties juridiques les empêcha de toucher les sommes correspondantes à leurs biens confisqués.[94]

Durant la période de l'après-guerre, les autorités turques considéraient toujours les Arméniens comme une menace pour la sécurité nationale, de manière encore plus forte qu'avant le génocide. 'L'ennemi intérieur' devint 'l'ennemi extérieur', car les biens confisqués fournirent une base aux revendications de compensation des Arméniens. On pourrait facilement supposer que la confiscation de ces biens a offert aux Jeunes Turcs une solution accélérée, en vue de la création d'une économie nationale et musulmane[95]. Depuis les boycotts de 1913-14, l'idée d'islamiser l'économie, d'encourager les musulmans à accéder à la vie commerciale et d'augmenter le nombre des entreprises musulmanes, s'affichait ouvertement[96]. Un indice économique est l'augmentation du pourcentage de musulmans dans l'industrie, passant de 15% au début de la première guerre mondiale à 70-80 % en 1930[97]. Un autre exemple frappant qui montre l'enrichissement relatif de l'Etat ottoman, est le fait que la Turquie, après être entrée en guerre grâce aux crédits fournis par l'Allemagne, a arrêté d'emprunter à l'été 1915 et a payé ses dettes dès le mois de Septembre de la même année[98].

Au sortir de la guerre, le CUP vaincu a été dissolu, et ses dirigeants ont tous fui en Allemagne, début novembre 1918. Cependant, même si la grande guerre était théoriquement terminée, elle continuait en Anatolie, et chaque jour, de nouveaux fronts s'ouvraient dans les territoires occupés. Suite à la dissolution du CUP, entre le 8 Novembre 1918 et le 4 Novembre

---

[92] Ümit Kurt, "Varlık ve Yokluk Kıskacında Ermeniler: !915 Ermeni Kırımı'nın Ekonomik Şiddet Boyutu", 86
[93] http://www.altust.org/2012/08/emval-i-metruke-kanunlarinda-soykirimin-izini-surmek/, consulté le 31 Janvier 2018
[94] Ümit Kurt, "Varlık ve Yokluk Kıskacında Ermeniler: !915 Ermeni Kırımı'nın Ekonomik Şiddet Boyutu", 98-99
[95] Raymond Kevorkian, L'état de la recherche sur le génocide des Arméniens, 4
[96] Ayşe Hür, Gayrü Müslimlerin Öteki Tarihi, 257
[97] http://bianet.org/bianet/ekonomi/162883-1915-in-sifresi-emval-i-metruke, consulté le 31 Janvier 2018
[98] Raymond Kevorkian, L'etat de la recherche sur le genocide des Armeniens, 5

1922, onze gouvernements successifs ont été nommés. Le pouvoir était déstabilisé et divisé. Le mouvement de 'défense nationale', initié en Anatolie sous l'ordre de Mustafa Kemal et de ses amis, a fondé le gouvernement d'Ankara, alors que le gouvernement d'Istanbul des Ottomans, toujours en vigueur, était moribond. Cette période d'armistice de 1918 à 1923, permit de redessiner les frontières, de mettre fin aux empires, de construire les états nations et de voir naître 'les nouveaux régimes' au Proche et au Moyen Orient. Cette période fut, en conséquence, très cruciale pour l'avenir des peuples de la région.

Au cours de cette période, le principe d'auto-détermination du Président Wilson a entrainé une surenchère démographique : les musulmans et les Arméniens étaient convaincus que pour gagner des terres, il fallait prouver qu'ils étaient majoritaires dans un territoire défini[99]. Cette période s'est achevée en 1922 avec l'entrée des soldats turcs à Istanbul, suite à leur triomphe contre les forces alliées qui ont été évacuées de la ville ; de ce fait, environ 50.000 Roums (Grecs d'Asie Mineure) et Arméniens quittèrent la ville entre octobre et décembre 1922[100].

En outre, à la fin de la guerre, le parlement ottoman était divisé entre deux camps opposés : les idéalistes et les réalistes. Les dits idéalistes défendaient l'idée de prendre de la distance avec les politiques génocidaires du CUP contre les Rums et les Arméniens, et cherchaient la réunification des sujets musulmans et non-musulmans de l'empire, sous une même citoyenneté, en réparant les relations blessées entre les peuples avec tolérance et bonne volonté. A l'inverse, les réalistes se servaient du gouffre ouvert entre les peuples pendant la guerre pour affirmer qu'il n'y avait, de part et d'autre, plus de volonté de vivre ensemble. Ils soutenaient l'idée d'un renforcement des liens entre les musulmans comme seule option possible à la survie de l'état[101]. Finalement, de 1918 à 1923, les orientations basculèrent du côté des réalistes.

De cette période d'après-guerre, un autre évènement fut oublié du fait de son échec : les procès pour crimes de guerre (c'est-à-dire crime de génocide) à Istanbul [*Divan-ı Harb-i Örfi*] en 1919-20, devant les tribunaux du gouvernement du CUP. Même si dans la thèse officielle de l'Histoire turque, il est instamment souligné que ces tribunaux ont été fondés par les forces occupantes, ils furent en réalité constitués et dirigés par le parlement ottoman de l'époque[102].

[99] Fuat Dündar, Kahir Ekseriyet: Ermeni Nüfus Meselesi (1878-1923), 217
[100] Lerna Ekmekçioğlu, "Kız kaçırma, Kız kurtarma: Birinci Dünya Savaşı sırasında ve Mütareke yıllarında İstanbul'da Ermenilik ve Müslümanlık", 251
[101] Eric Zürcher, "Giriş: Demografi Mühendisliği ve Modern Türkiye'nin Doğuşu", 14
[102] https://www.haksozhaber.net/istanbul-divan-i-harb-i-orfi-yargilamalari-8527yy.htm, consulté le 30.5.2020.

Néanmoins, les thèses turques officielles n'ont pas tort sur un point : la mise en place de ces tribunaux, plus que la recherche de justice et de réparation, visait à montrer aux forces alliées occupantes la distance prise par le nouveau gouvernement ottoman avec le CUP. Ce gouvernement de l'époque de l'armistice voulait montrer qu'il n'avait aucun lien avec le gouvernement précédent, et de cette manière, pensait protéger son pouvoir en s'acquittant des crimes commis avant lui. Les tribunaux eurent lieu pendant une période de séparation du pouvoir entre les gouvernements d'Istanbul et d'Ankara. Le gouvernement d'Istanbul était sous occupation étrangère et celui d'Ankara était en train de se former. Néanmoins, le gouvernement d'Istanbul ne voulait pas agacer le mouvement nationaliste d'Ankara et même le soutenait sur le fond. Dans ce contexte, les procès avaient un aspect politique intéressé, qui visait à jeter de la poudre aux yeux des occupants alliés, tout en sortant de ces procès avec le moins de préjudice possible pour le mouvement nationaliste naissant[103].

Afin de juger ces « crimes collectifs »[104], entre Novembre 1918 et Mars 1919, environ 150 dirigeants et bureaucrates Unionistes furent arrêtés[105]. L'issue du procès du 5 Juliet 1919 ordonna par contumace l'exécution des dirigeants du CUP, Talât, Djamal, Enver et Nazım. Les autres accusés furent acquittés ou condamnés à la prison, toujours par contumace. Mais si les dirigeants Unionistes ont réussi à échapper à leur exécution, ils ont été finalement tous assassinés, sur leur lieu d'exil à l'étranger, par l'opération Némésis, menée par la Fédération Révolutionnaire Arménienne durant les années suivantes. Alors que le procès était toujours en cours, les autorités britanniques décidèrent de transférer 67 détenus unionistes vers l'ile de Malte. 'Les exilés de Malte' ne furent pas jugés et furent libérés au cours d'un échange de prisonniers[106]. Au final, du fait de l'instabilité du gouvernement d'Istanbul, ces tribunaux qui avaient la possibilité d'être aussi effectifs que les tribunaux de Nuremberg, sont restés tronqués. De nos jours, les autorités turques présentent ces tribunaux comme « une politique haineuse des états occupants » et légitiment leur point de vue négationniste en affirmant que « ceux qui ont été condamnés l'ont été du fait de faux témoignages ; les autres ayant été libérés parce qu'ils étaient tout simplement innocents »[107]. La

[103] Mikael Nichanian, "Ermeni Soykırımı Sorumlularının Konstantinopolis'te Yargılanması (1919-1920)", 212
[104] Ayşe Hür, Gayri Müslimlerin Öteki Tarihi, 245
[105] http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-62/divan-i-harb-i-orfi-mahkemelerinde-ermeni-tehciri-yargilamalarina-istatistiksel-bir-bakis-1919-1921, consulté le 31 Janvier 2018
[106] Ayşe Hür, Gayri Müslimlerin Öteki Tarihi, 247
[107] http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-62/divan-i-harb-i-orfi-mahkemelerinde-ermeni-tehciri-yargilamalarina-istatistiksel-bir-bakis-1919-1921, consulté le 31 Janvier 2018

grande ironie de cette époque de procès est le fait qu'elle constitua la seule période, de 1915 jusqu'à nos jours, durant laquelle les crimes commis contre les Arméniens purent être blâmés, discutés et avoués[108].

Le lien idéologique profond entre le CUP et le pouvoir kémaliste peut être retracé au travers des carrières politiques des exilés de Malte : la plupart de ces exilés ont été nommés par la suite à des postes importants de l'Etat kémaliste. Ainsi, Celal Bayar, après avoir été un membre actif de la division d'Izmir de l'organisation spéciale [*teşkilat-ı mahsusa*], accéda même à la présidence de la république dans les années 1950 (22 mai 1950-27 mai 1960). Une autre marque de ce lien idéologique se révèle dans la continuité des massacres et des discriminations contre les non-musulmans du pays : l'échange de population entre les musulmans et les Roums en 1923, le lynchage des juifs de Trace en 1934, l'enrôlement obligatoire des non-musulmans dans des bataillons de travail de l'armée en 1941 [*20 Kur'a İhtiyatlar*], l'émission d'un impôt discriminatoire pour les non-musulmans [*varlık vergisi*] en 1942 (qui permit au capital de changer de main encore une fois), le changement de nom des villes et des villages, le grand lynchage des non-musulmans les 6 et 7 Septembre 1955, l'exode de dizaines des milliers de Roums vers la Grèce en 1964, l'obligation de nommer un directeur turc dans les écoles arméniennes[109], l'assassinat du journaliste arménien Hrant Dink en 2007 et l'assassinat du jeune soldat arménien Sevag Balıkçı en 2011… Ces exemples soulignent la continuité idéologique et l'impunité toujours appliquée à ces actes.

Image n°5 : Carte de la Turquie contemporaine

[108] Pendant cette période, les journaux rapportaient les crimes commis contre les Arméniens; les parlementaires discutaient ouvertement de ces mêmes crimes. Les documents liés aux tribunaux d'Istanbul sont été publiés dans le journal Takvim-i Vekayi.

[109] Cette régulation est d'abord rentrée en vigueur entre 1937 – 1940 et a été appliquée de nouveau à partir de l'année 1962.

***

Au cours du siècle écoulé depuis le génocide, la relation de la Turquie avec l'Arménie et la diaspora arménienne ne s'est pas améliorée, et les blessures sont restées ouvertes. La préoccupation pour le pouvoir et l'identité nationale ont souvent dépassé le souci pour la vérité[110]. Comme l'explique Lucette Valensi, les recherches historiographiques sur les évènements de 1915 donnent toujours lieu à des discussions politiques et polémiques. Néanmoins, un protocole a pu été signé en 2009 entre les ministres des affaires étrangères des deux pays, Ahmet Davutoğlu et Eduard Nalbandyan ; il visait à réinstaurer des bonnes relations entre ces deux adversaires historiques. Toutefois, cet accord a été jeté aux oubliettes de l'Histoire car les deux cotés ne pouvaient pas s'accorder sur les faits historiques, l'Arménie insistant sur la reconnaissance officielle du génocide de 1915 par l'état turc et la Turquie refusant fermement cette reconnaissance et obligeant l'Arménie à cesser son occupation dans le Karabakh.

Depuis plus de cinquante ans, les Arméniens expriment leurs revendications de reconnaissance, de compensation et parfois de terres au niveau international, mais aucun gouvernement turc n'a, jusqu'à nos jours, trouvé une réponse constructive. Mais est-ce seulement un problème de dénomination ? Les arméniens définissent la déportation et les massacres de 1915 comme un génocide, et pour légitimer cette thèse, ils fournissent des témoignages et des documents qui montrent le rôle du CUP et de l'organisation spéciale [*teşkilat-ı mahsusa*] dans la mort d'un million arméniens[111]. Les historiens qui soutiennent la thèse officielle turque ne nient pas la déportation des Arméniens, affirmant qu'elle était nécessaire, pour la sécurité nationale de l'époque, du fait de leur trahison supposée. Ils ne voient aucune intention génocidaire dans cet acte[112]. Les historiens de l'Etat turc outrepassent même parfois les limites acceptables, lorsqu'ils disent qu'en réalité se sont eux qui ont subi un génocide commis par les Arméniens[113]. Comme Jacques Sémelin nous le rappelle, cette remarque confirme le syndrome de « l'assassin qui se présente comme la victime »[114].

---

[110] Lucette Valensi, "Notes sur deux histoires discordantes. Les cas des Arméniens pendant la Premiere Guerre mondiale.", Ed. F. Hartog et J. Revel, *Les usages politiques du passé*, Paris: Editions de l'EHESS, 2001, p. 167.
[111] *Ibid*, 159
[112] *ibid*, 160
[113] Il y a même un monument consacré au génocide des turcs construit à la frontière Arménienne, à Igdır.
[114] Jacques Semelin, Purifier et Détruire, 70

La négation est une composante centrale dans la construction de la mémoire de 1915, pour les Arméniens comme pour les Turcs. En Turquie, on ajoute un « soi-disant », là où l'on entend la question du génocide. C'est un déni évident. Mais ce déni a une dimension différente de celle du négationnisme allemand, qui définissait la Shoah comme un mensonge juif[115], avant de devoir s'incliner devant les faits. L'Etat turc, quant à lui, ne nie pas avoir déporté les Arméniens, ni la mort des centaines de milliers de gens. Parfois il dit que les Turcs ont tué des Arméniens parce que les Arméniens aussi ont tué des Turcs, en confirmant l'existence des massacres. Parfois, ce négationnisme excède la négation en s'approchant de la confession : « Nous ferions la même chose aujourd'hui si c'était nécessaire !». Ces différentes rhétoriques de l'Etat resurgissent souvent dans les réactions subjectives de ses citoyens. Au fond, l'état turc s'oppose rigoureusement à la désignation de la déportation de 1915 par le terme génocide[116], car il ne veut pas prendre en charge des sanctions telles que les compensations (d'argent ou de terre) que la reconnaissance du terme génocide implique, depuis qu'il a été défini comme un crime contre l'humanité, en 1948.

Dans presque chacun de ses commentaires, le gouvernement de l'AKP soutient une forme d'amnésie collective, au nom de l'effacement nécessaire de tous les souvenirs douloureux du passé. En même temps, il accuse les Arméniens de se référer sans cesse au passé et d'attiser la haine entre les deux peuples, avec leur insistance pour la justice et la mémoire. En empruntant les mots de Paul Ricœur lorsqu'il explique l'enjeu spirituel de l'amnistie, le gouvernement turc essaie de « faire taire le non-oubli de la mémoire »[117]. L'interprétation du négationnisme turc proposé par Umut Tümay Aslan résume assez bien ce sujet : « Il semble que le discours négationniste s'apparente plutôt au daltonisme. Malgré le fait que vous connaissez votre daltonisme, vous continuez à voir ainsi » [118]. Nous nous contenterons ici de souligner seulement cette interprétation, car le négationnisme turc, qui constitue une partie importante de cette thèse, sera analysé dans les chapitres suivants plus en profondeur.

[115] Yves Ternon, Comparer les génocides, 22
[116] Armenag Aprahamian, Rapport sur le négationnisme de génocide des Arméniens, 3
[117] Paul Ricoeur, La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris : Seuil, 2000, p.651.
[118] Umut Tümay Arslan, Kesiğin Açtığı Yerden Kat Kat Notlar, http://www.altyazi.net/yazilar/kesikin-actigi-yerden-kat-kat-notlar/, consulté le 31 Janvier 2018

1.2. La question de « Turcité »

"Les yeux obscurs
regardent au présent depuis l'histoire"[119]

Katherine Hodgkin et Susannah Radstone relatent que les études sur la mémoire collective se focalisent souvent, de nos jours, sur l'explication et la transmission des récits et des douleurs des groupes minoritaires d'une société quelconque, et invoquent ainsi fréquemment la notion de traumatisme[120]. De même, lorsqu'on évoque le génocide arménien, ce sont en priorité les victimes arméniennes et les nouvelles générations d'Arméniens, sujets d'une transmission mémorielle, qui viennent à l'esprit de la plupart des gens. Cependant, comme nous le rappelle Halbwachs, un événement sera perçu différemment par des groupes différents ayant pris part à l'événement, et si les consciences de ces groupes différents ne se mêlent pas l'une dans l'autre, l'événement continuera d'être interprété différemment[121]. Mais cette recherche se focalise davantage sur la mémoire des acteurs turcs et kurdes (qui constituent la majorité de la société turque actuelle) que sur celle des victimes arméniennes. Ainsi, nous allons consacrer ce sous-chapitre à l'analyse de « la question turque », de l'identité nationale fondée sur la négation. Les discours de l'intelligentsia étatique turque, les architectes de la négation et les récits les plus légitimes de 1915 en Turquie - ceux que Jacques Sémelin appelle les " entrepreneurs de l'identité"[122] – seront évidemment un vecteur déterminant pour cette question. En effet, ces entrepreneurs politiques identitaires instrumentalisent activement le récit historique de 1915, dans l'arène nationale et internationale, et ils appliquent les différentes dynamiques de déformation et de distorsion de la mémoire[123].

Selon Enzo Traverso, la différence entre la langue officielle et le dialecte minoritaire – « le fait que la langue est protégée par une police mais pas le dialecte »[124] - recoupe la différence entre la mémoire officielle de l'Etat et les mémoires cachées, non légitimes. Au regard des développements de ces vingt dernières années, Enzo Traverso s'est trompé lorsqu'il affirme que la mémoire et l'histoire de la catastrophe arménienne n'ont jamais fait leur apparition dans l'espace

---

[119] Bejan Matur, "Zeytun, Dönüş", dans *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Istanbul, Can Yayınları, 2015, p. 149.
[120] Katherine Hodgkin et Susannah Radston, *Contested Past: The Politics of Memory*, Routledge, 2003, p. 7.
[121] Maurice Halbwachs, "Kolektif bellek ve zaman" [La mémoire collective et le temps], dans *Cogito Bellek Özel Sayısı*, no 50, pp. 55-76, p. 61.
[122] Jacques Semelin, *op.cit*, p. 80.
[123] Michael Schudson, "Kolektif bellekte çarpıtma dinamikleri" [Les dynamiques de distortion dans la mémoire collective], dans *Cogito bellek özel sayısı*, no 50, pp. 179-199.
[124] Enzo Traverso, *Le passé: mode d'emploi: Histoire, mémoire, politque,* Paris: La Fabrique, 2005, p. 47.

public turc, mais il a en revanche pleinement raison lorsqu'il explique que dans un régime politique négationniste, la mémoire du génocide va inclure l'idée d'une injustice[125]. C'est pour cela que 'la question kurde' ou 'la question arménienne' dont on entend souvent parler en Turquie, renvoient plutôt à "une question turque" [126], beaucoup plus profonde. Ainsi, des années plus tard, de nombreux intellectuels critiques turcs, alors qu'ils cherchaient à comprendre 'la question kurde ou arménienne', vont se trouver confrontés à la ' question turque', et ils vont traiter la problématique entre les identités turques et arméniennes dans le cadre d'un « crime politique et collectif »[127], comme expliqué par Karl Jaspers quand il définit les catégories de culpabilité.

L'auteur du livre intitulé « le contrat de turcité », Barış Ünlü, est l'un de ces intellectuels critiques. En 2018, il a publié son livre qui remet en cause l'écriture de l'histoire officielle en Turquie et apporte un regard critique sur l'identité turque ; son concept s'est vite répandu dans le milieu universitaire. Barış Ünlü a construit le cadre théorique de son travail grâce à l'apport des 'études sur la 'blanchité' (*whiteness studies*), dont la popularité n'a cessé de grandir aux États-Unis au cours de ces trente dernières années, et il étudie ainsi la turcité comme un ensemble de privilèges. Selon lui, la turcité implique « un monde de privilèges, vécus de manière consciente ou pas, qui se traduit par certaines manières de voir, d'entendre, de savoir, de percevoir et d'être affecté, tout comme elle résulte également du fait de ne pas voir, ne pas entendre, ne pas savoir, ne pas percevoir et ne pas être affecté »[128]. En étant d'abord un contrat tacite datant de l'époque ottomane, plus tard entré en vigueur à partir de la fondation de la République, le contrat de turcité met l'accent sur l'obligation d'être ou de devenir Turc, pour pouvoir vivre en sécurité et avec des privilèges. Les non-musulmans sont exclus de ce contrat. Tandis que les études sur la blanchité se focalisent sur la couleur de la peau, en Turquie, la Turcité est plutôt liée « à la foi musulmane et au fait de se sentir Turc »[129]. Ce sentiment d'être Turc nécessite tout d'abord d'être conforme et de s'adapter aux obligations de perception et d'identité qui constituent la Turcité, c'est-à-dire de percevoir comme ennemi ceux que les Turcs voient comme ennemis, de ne pas insister sur l'identité kurde et d'être ajusté à l'hostilité contre les Arméniens, perçue comme une 'question nationale'. Comme

[125] *Ibid*., p. 38.
[126] Etienne Copeaux, "La violence et ses masques – notes preparatoires 1", http://www.susam-sokak.fr/2017/11/la-violence-et-ses-masques-notes-preparatoires-1.html
[127] Karl Jaspers, *La culpabilité allemande*, Paris, Les Editions de Minuit, [1948] 1990.
[128] Barış Ünlü, "Türklük Sözleşmesi'nin İmzalanışı" [Signer le contrat de Turcité], *Mülkiye Dergisi*, 38(3), 2014, pp.47-81, p. 49.
[129] *Ibid.*, p. 55.

la plupart des courants nationalistes, la Turcité, principe du nationalisme turc, est basée sur un narcissisme et un sentiment de fierté de soi et de sa nation[130]. Hrant Dink, Arménien de Turquie qui saisit bien le nationalisme turc, nous affirme que la paranoïa à l'égard des Arméniens – qui voudraient récupérer leurs terres – est une composante essentielle de l'identité nationale turque, qui constitue un discours instrumentalisé dans les politiques nationalistes[131].

En parallèle avec les études de blanchité aux Etats-Unis, dénoncer la turcité en tant que forme de blanchité, sert également à révéler le 'daltonisme' des Turcs, qui ne seraient ainsi pas capables de reconnaitre leur propre condition privilégiée et leurs avantages. Dans ce sens, le contrat de turcité est aussi fondamentalement lié à l'appréhension de certaines formes de 'non-voir' et de 'non-savoir'. Selon Barış Ünlü, il y a un autre contrat, non écrit, qui accompagne le contrat de turcité : le contrat d'inconnaissance. Il n'est pas le résultat d'une absence de savoir ou d'une désinformation, il est plutôt une fuite active face à l'information[132].

Cette inconnaissance serait donc volontaire et active. Définie par Paul Ricœur comme « une forme retorse d'oubli » et « une stratégie d'évitement motivée par un vouloir-ne-pas-savoir »[133], cette condition d'ignorance est souvent glorifiée et permet d'échapper aux sentiments de « honte, de responsabilité et de culpabilité ». C'est la raison pour laquelle, au-delà des convictions liées à ce contrat, les Turcs ne vont ni apprendre ni se renseigner sur les Arméniens et les Roums, qui ont été déportés et massacrés, sur les biens qui leur ont étés confisqués – et qui ont fourni le capital financier de base pour la République turque – ou sur les Kurdes, qui sont devenus les nouveaux ennemis intérieurs. Cette indisposition conceptuelle propre à la turcité a toujours constitué l'un des plus grands obstacles aux les discours visant à « affronter le passé », qui n'étaient quasiment pas abordés au sein du monde universitaire jusqu'aux années 2000[134].

Le contrat de turcité s'oppose à toute confrontation avec le passé – c'est-à-dire à toutes les injustices impunies de l'Etat, qui protège la souveraineté des dominants – mais les différentes mémoires collectives qui ont surgi au cours de ces dernières décennies supposent un public qui est prêt pour l'écoute et qui puisse être affecté par elles. Ces nouveaux acteurs de mémoire luttent pour

---

[130] Etienne Copeaux, "Les violences et ses masques. Notes preparatoires 4", http://www.susam-sokak.fr/2018/01/la-violence-et-ses-masques.notes-preparatoires-4.sigmund-freud.html
[131] Hrant Dink, *İki Yakın Halk İki Uzak Komşu* [deux peuples proches deux voisins lointains], Istanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2008, p. 32.
[132] Barış Ünlü, *op.cit.*, p. 53.
[133] Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 580.
[134] Barış Ünlü, "Türklük sözleşmesinin imzalanması", p. 57.

la visibilité de leur mémoire, car ils croient en la force transformatrice de la parole. La mémoire officielle, qui aide à l'instauration de l'hégémonie du contrat de turcité, est une « mémoire étatique »[135] (en adoptant le terme d'Udi Lebel qui travaille sur l'usage politique du passé dans le cadre étatique israélien), et répand ses convictions et organise les émotions afin de contraindre et d'empêcher des transformations potentielles. Le génocide arménien est le premier et le principal événement que le contrat de turcité ordonne de ne pas voir[136].

C'est pour cela, notamment, que les Arméniens de Turquie, qui sont plus de 60.000 à Istanbul, demeurent une énigme aux yeux des Turcs : ces Arméniens sont labellisés comme des « étrangers inaccoutumés »[137]. L'écrivaine Ece Temelkuran rajoute à cette condition d'inconscience, le fait de n'avoir aucune curiosité : " l'oubli et le désintérêt acquis "[138]. S'il est vrai qu'il est souhaitable qu'une nation aime ses héros et son Histoire, il est également vrai qu'il est souhaitable que les crimes occultés par cette Histoire et cet héroïsme soient rendus invisibles et soient le plus souvent niés. Le génocide arménien, en ce sens, est un « lieu de non-mémoire »[139] pour la nation turque, tout comme peuvent l'être, pour la nation française, les événements du 17 octobre 1961 à Paris ou plus encore ceux du 8 mai 1945 à Sétif. Comme l'évoque l'écrivain Akif Kurtuluş, cette attitude serait liée à un état d'esprit, à une genèse que l'on pourrait résumer ainsi : « siffler, pour ne pas entendre notre voix intérieure, lorsque l'on passe par le cimetière ne suffit pas. On a donc dû chanter des marches »[140].

Depuis un siècle, le discours négationniste en Turquie est en permanence écrit et reproduit à quelques nuances près. Cette négation institutionnalisée et socialisée, selon Talin Suciyan, est un « habitus de négation après un génocide »[141]. Cet habitus, tout comme l'habitus de la victime, continuera d'être transmis entre les générations tant qu'il n'y aura pas de confrontation avec le passé ou tant que les acteurs ne questionneront pas leurs positionnements. En dernière partie de la thèse, nous discuterons plus en détail cette notion d'habitus de la négation, lors de l'analyse du film

---

[135] Udi Lebel, "Exile from national identity: memory exclusion as political", *Journal National Identities*, Vol 11, Issue 3, 2009, p. 243.
[136] Mithat Sancar, *op.cit.*, p. 255.
[137] Günay Göksu Özdoğan et Ohannes Kılınçdağı, *op.cit*, p. 29.
[138] Ece Temelkuran, "Yalan yorgunluğu"[La fatigue de mensonges], dans *İçimizdeki Ermeni [L'arménien dedans]*, Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 57.
[139] Nancy E. Virtue, "Memory, Trauma and the French-Algerian War: Michael Haneke's *Caché*(2005)", Journal Modern & Contemporary France, Vol 19, Issue 3, 2011, p. 282.
[140] Akif Kurtuluş, "Yüzyıllık Arsızlık" [Cent ans d'impudence], dans *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Istanbul, Can Yayınları, 2015, p. 87.
[141] Talin Suciyan, "Dört nesil kurtarılamayan son", *Toplumbilim*, No 132, 2015, p. 133.

de propagande négationniste.

Les crises identitaires surgies en Turquie au cours de ces vingt dernières années, nous montrent la structure mouvementée d'une nation qui a voulu être stabilisée par le contrat de Turcité.

1.3. Histoire et mémoire

Le contrat de turcité rend nécessaire une certaine écriture de l'Histoire nationale pour bien définir les cadres historiques et épistémologiques de l'identité de ses adeptes. En même temps, on constate l'existence de récits contestataires sur le passé national, qui continuent d'être transmises comme des rivières souterraines, malgré l'occultation de l'Histoire et le contrat de turcité. Notre thèse se penche sur le présent du passé génocidaire en Turquie, et non pas sur l'histoire du génocide, mais il est bien évidemment nécessaire de bien définir les notions de la mémoire et de l'Histoire, ainsi que la relation compliquée entre ces deux termes afin de comprendre cette controverse historique.

Le couple mémoire-histoire est parfois utilisé comme synonyme tandis que d'autres fois, les deux notions qui le composent sont présentées comme contradictoires, voire comme incompatibles. En admettant le lien indiscutable entre les deux, il apparait nécessaire d'étudier également les liens complexes que tissent les usages de chacun de ces termes. On peut commencer à différencier les deux notions par leurs modes opérationnels et par les principes sur lesquels ils ont été construits. Selon Jay Winter, « l'histoire est une manière de penser, alors que la mémoire est une manière de sentir »[142]. L'Histoire a ainsi pour objet l'intelligibilité tandis que la mémoire vise la sensibilité.

La distinction la plus précise entre l'Histoire et la mémoire est peut-être mise en évidence par l'historien Pierre Nora, dans son livre intitulé *Les lieux de mémoire*. Pierre Nora décrit ce couple comme antagonique et souligne, en premier lieu, les différentes temporalités qui les distinguent[143]. Selon lui, l'histoire est « une reconstruction problématique » d'un passé inexistant, tandis que la mémoire a une structure ouverte aux mutations et aux manipulations, car elle est liée à la dialectique entre le souvenir et l'oubli, et se reconstruit sans cesse. L'Histoire est une vision du passé alors que

[142] Jay Winter, "Historical Remeberance in the Twenty-First Century", *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 617 (1), pp. 6-13, p. 11.
[143] Pierre Nora, *op.cit.*

la mémoire est « un fait actuel ». Les deux notions de ce couple sont séparées aussi par la nature des discours qu'ils produisent. L'Histoire fonctionne avec un regard objectif qui nécessite un discours critique et analytique. La mémoire, quant à elle, développe un registre émotionnel à la fois subjectif et sensible aux influences extérieures. Les unités sociales auxquelles appartiennent l'Histoire et la mémoire diffèrent également : La mémoire appartient au groupe social qui la produit et la maintient, tandis que l'Histoire prétend à l'universalité, elle appartient à la fois « à tout le monde et à personne ».

Constituant une discipline à part entière, l'Histoire porte en elle un principe de fonctionnement déterminé dans les cadres de son mécanisme scientifique. Quand l'historien travaille sur un contexte spécifique, sa méthode relève d'une application sélective. Comme dans chaque discipline scientifique, l'Histoire possède des règles spécifiques qui déterminent ses questions -comment les poser et comment y répondre- et la manière dont sont partagés publiquement ses résultats -où et comment[144]. Si l'Histoire est une construction fixe et stable des faits du passé, la mémoire est une reconstruction continue des évènements survenus. Par conséquence, les temporalités antinomiques de l'Histoire et de la mémoire indiquent aussi une différence essentielle : « la mémoire traverse les époques tandis que l'Histoire les sépare »[145]. Opposée à l'assertion de la construction d'une temporalité linéaire et continue, la mémoire critique cette fiction linéaire qu'est l'Histoire. Par son regard extérieur aux groupes et du fait « qu'elle embrasse une durée assez longue », l'Histoire « n'aperçoit que la somme ou le résultat final »[146] des transformations produites au sein de la société. Le temps, en mémoire, n'est pas linéaire mais fragmenté. La mémoire circule entre les angles morts de l'histoire.

Hegel explique l'Histoire avec une allégorie de la Grèce antique : après avoir créé l'état, Zeus réussit à dominer Kronos, le dieu du temps et constitue l'Histoire en rassemblant ceux qui sont restés après le passage de Mnémosyne, la déesse de la mémoire. C'est pour cette raison que pour Hegel, seuls les peuples étatisés ont une Histoire[147]. L'Histoire est ainsi critiquée par la mémoire pour sa structure étatique et par ceux qu'elle exclue suite à son opération sélective. Ainsi, la mémoire se souvient et convoque les moments de rupture, exclus par des historiographes poussés

[144] Jay Winter, *op.cit.*, p. 12.
[145] Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 26.
[146] Maurice Halbwachs, *op.cit.*, p. 60.
[147] Enzo Traverso, *op.cit.*

vers la glorification étatique. Face aux constructions de l'Histoire basées sur les archives et les documents officiels, se trouve la mémoire qui prend sa force de l'expérience vécue ou transmise, et qui n'a pas pu trouver sa place dans les archives et les documents de l'historiographie officielle. A la différence de l'Histoire, la mémoire se n'intéresse pas aux faits historiques mais à la perception et à la signification d'un évènement passé. Ces perceptions et significations, mises à jour dans la mémoire, sont régulées à partir du présent en passant par les filtres des évènements postérieurs. La mémoire est une représentation du passé faite en fonction du présent des sociétés. La légitimation de l'Histoire et de la mémoire a aussi une différence de fond : la parole de l'historien est légitimée grâce aux règles de sa propre discipline, tandis que celle de la mémoire est liée à son succès dans les discussions publiques qu'elle produit. Dans ce sens, la mémoire s'approche de ce que Beatriz Sarlo appelle « l'historiographie populaire »[148].

On constate que l'acceptation et l'utilisation du terme de 'mémoire' dans le milieu académique date des années 1980[149]. Dès lors, s'est opéré son premier rapprochement avec un autre terme lié au passé : l'Histoire. Auparavant, la seule notion légitime et scientifique qui prenait le passé comme premier objet fondateur était l'Histoire. Mais les années 80 correspondent à la période des interrogations quant à la crédibilité des certitudes historiques, engageant les discussions sur les écritures de l'histoire et en amorçant une nouvelle historiographie[150]. Questionner l'hégémonie de l'historiographie officielle sur le sens du passé, ébranler la crédibilité des archives et des documents officiels que l'Histoire utilise comme sources principales, remettre en question la confiance dans la vérité fournie par l'Histoire, ont finalement donné lieu à la recherche d'autres sources et d'autres perspectives historiographiques. Contre la nature froide, distante et étatique de l'Histoire, la mémoire a été perçue comme une histoire plus « humaine » car elle y ajoute une part d'« expérience vécue » et « une certaine mesure de subjectivité »[151]. A mesure que le nombre de recherches basées sur l'histoire orale augmentaient, les souvenirs des gens prirent peu à peu la place des archives

[148] Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman* [Le temps passé], Istanbul, Metis Yayınları, 2012, p. 12.
[149] Enzo Traverso, *Le passé: modes d'emploi*, La Fabrique, 2005 ; Marie-Claire Lavabre, op.cit., 2007 ; Aleida Assman, « The memory, individual and collective », *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysys*, Oxford University Press, 2006; James Booth, *Communities of Memory: On witness, identity and justice*, Cornell University Press, 2006.
[150] Voir Jacques Le Goff et Pierre Nora, *Faire de l'histoire*, 1974. Il est important de noter que les auteurs n'ont pas utilisé la notion de 'mémoire' dans ce livre alors qu'il a été écrit seulement quelques années avant de l'apparution de l'article de Pierre Nora sur la mémoire. Il s'agit d'un livre qui précède l'intérêt des historiens au concept de la mémoire.
[151] Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 1.

d'état dans la recherche de la vérité sur le passé. Ainsi renaissait et s'installait la croyance que la mémoire « fournirait l'authenticité nécessaire que l'Histoire est en train de perdre »[152]. Cette affirmation d'Elie Wiesel, lui-même un survivant de l'Holocauste, est un indicateur important, qui nous montre que cette conviction n'est pas propre au milieu académique, mais est aussi assimilée par ceux qui sont personnellement blessés par l'Histoire : « Sans mémoire, notre existence serait stérile et opaque, comme une cellule de prison dans laquelle aucune lumière ne pénètre ; comme une tombe qui rejette les vivants. Si quelque chose peut, c'est la mémoire qui sauvera l'humanité »[153].

Au cours cette période, l'intérêt pour la mémoire sera donc plus important, remplaçant peu à peu l'Histoire qui à elle seule portait la vérité légitime du passé d'une nation, en se faisant l'interprète de la parole de sujets qui étaient longtemps invisibles, à l'ombre des Histoires nationales. Ces sujets appartenaient en majorité aux groupes réduits au silence sous des régimes autoritaires, ou aux peuples qui ne trouvaient pas leur place entre les récits pompeux des vainqueurs. La mémoire, telle que l'utilise Elie Wiesel, signifie le souvenir à proprement parler : une réminiscence, au sens contraire de l'oubli. En gardant à l'esprit le fait que dans une société « rien ne s'oublie »[154], on peut constater le caractère métaphorique du mot 'oubli' dans ce contexte, car il ne serait pas concevable de parler d'oubli au sens littéral du terme, surtout lorsqu'on parle de la mémoire d'un évènement dramatique et massif[155]. Tout au plus peut-on constater une forme d'occultation, sous le règne de l'autorité du 'bourreau' ou de ses collaborateurs, qui refoulent la mémoire, imposent le silence et en empêchent la transmission. L'éloge d'Elie Wiesel pour la mémoire gagne ainsi son sens contre l'occultation des mémoires et contre l'aliénation, qui peut resurgir après avoir fait taire les souffrances dont le deuil n'a pas été réalisé. Les évènements et les souffrances du passé ne sont-ils pas amenés à se répéter tant que la mémoire survit ? La question d'Henry Rousso – « comment la mémoire est-elle devenue une valeur en soi ? »[156] – partage cette même préoccupation. La reconstruction du passé était vue, depuis longtemps déjà, comme un acte

---

[152] Matthew Graves et Elizabeth Rechniewski, « From collective memory to transcultural memory », *Journal of Interdisciplinary International Studies*, Vol 7, No 1, Fields of Remembrance, 2010, p. 1.
[153] Extrait de lecture au prix nobel d'Elie Wiesel, "Hope, despair and memory", http://www.zchor.org/WIESEL.HTM
[154] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, [1950] 1997 cité par Marie-Claire Lavabre, op.cit., p. 140.
[155] Henry Rousso, *op.cit*.
[156] *Ibid.*, p. 9

d'opposition contre l'Etat et le pouvoir symbolique et cette âme révolutionnaire attribuée à la mémoire est devenue sa valeur principale.

1.4. Un terme ambigu en sciences sociales : La mémoire collective

Parler de la mémoire du génocide arménien de 1915, c'est indiquer un terrain à la fois vaste et vague. Cette ambiguïté sur le champ d'étude ne résulte pas seulement du fait qu'un siècle après le génocide, la mémoire des évènements de 1915 est de plus en plus floue et inintelligible, car elle est aussi le résultat de l'usage ambigu de la notion de mémoire collective en sciences sociales, car la notion de mémoire désigne une projection du passé sur le présent, utilisée au cours du temps par de nombreuses disciplines, avec des motivations diverses, pour résoudre différentes questions. En élargissant précipitamment les frontières de la vérité auxquelles elle se réfère suite à l'engouement pour son usage, la notion de 'mémoire', comme l'explique Henri Rousso, a « finit par signifier sans distinction tout type de rapport entre passé et présent »[157].

A quoi doit-on alors cette explosion de la mémoire, à laquelle nous assistons depuis ces dernières décennies ? Evidemment, certains évènements historiques et sociaux ont joué un rôle important pour créer le malaise qui se manifeste autour de l'Histoire officielle. En Europe, la mémoire de l'Holocauste et de la deuxième guerre mondiale est particulièrement importante, pour admettre le devoir de transmission aux générations futures[158]. Les témoignages et le concept de mémoire en général ont attiré l'attention de l'Europe lorsque les derniers survivants de l'Holocauste commencèrent à quitter ce monde. Les dynamiques générationnelles ont un effet majeur sur les débats mémoriels. La gravité à elle seule des évènements de la deuxième guerre mondiale pour les sociétés européennes, ne suffit pas à expliquer ce tournant, apparu progressivement aux quatre coins du monde. Annette Wieviorka[159] affirme que le moment charnière dans l'extension de la culture du témoignage et de la légitimation de la parole du témoin, se situe en 1963, avec le procès de l'ex-officier nazi, Eichmann, à Jérusalem. Par la suite, les grands évènements historiques tels que la chute du mur de Berlin, l'effondrement du bloc soviétique, la fin de l'apartheid en Afrique du sud, l'indépendance des Etats africains colonisés et la dissolution

[157] Henry Rousso, *Face au passé*, Belin, 2016, p.10.
[158] Henry Rousso, « Vers une mondialisation de la mémoire », *Vingtieme Siecle. Revue d'Histoire*, No.94, 2007/2, pp. 3-10.
[159] Annette Wieviorka, *L'ere du témoin*, Plon, 1998.

des dictatures militaires en Amérique Latine, ont dirigé les sociétés vers la confrontation et l'affrontement avec leur passé, en suivant l'héritage du procès d'Eichmann[160].

Ces changements historiques furent accompagnés par un tournant socio-culturel à l'échelle mondiale. L'influence réciproque de ces deux changements socio-culturels et historiques a influencé la naissance des nouveaux régimes mémoriels. Enzo Traverso, en cherchant les raisons de « l'obsession mémorielle » actuelle, fait appel aux notions de « l'expérience transmise » (*Erfahrung*) et de « l'expérience vécue » (*Erlebnis*) de Walter Benjamin[161]. L''expérience vécue' du XXe siècle a été marquée par plusieurs traumatismes, et par une forme d'accumulation discontinue. A partir de cette distinction, Enzo Traverso explique l'obsession mémorielle actuelle comme un « produit du déclin de l'expérience transmise, dans un monde qui a perdu ses repères, défiguré par la violence et atomisé par un système social qui efface les traditions et morcelle les existences »[162].

Par ailleurs, l'historien Pierre Nora souligne que le motif pour lequel se déclenchent autant de discussions concernant la mémoire, est l'absence même de mémoire[163]. Son fameux concept des 'lieux de mémoire', là où se cristallise et se réfugie la mémoire, est né de son constat, celui de la décomposition des *collectivités-mémoires* – composées par divers groupes comme les communautés villageoises et les groupes ethniques, qui ont un haut capital mémoriel et un bas capital historique –, de la décomposition des *sociétés-mémoires* – dans lesquelles les institutions comme l'église, la famille et l'école fournissaient la transmission des valeurs – , et de celle des *idéologies-mémoires* – qui déterminent l'essence des leçons tirées, afin de préparer le futur des communautés. « Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire »[164]. Chez Pierre Nora, la naissance de la mémoire est le signe avant-coureur de la naissance d'une nouvelle historiographie[165].

---

[160] Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma* [La confrontation avec le passé], Istanbul, İletişim Yayınları, 2008.
[161] Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 12. L'expérience transmise renvoie à la transmission intergénérationnelle, qui constitue sur le long terme la base de l'identité d'un groupe dans les sociétés traditionnelles. L'expérience vécue, quant à elle, est une caractéristique des sociétés modernes et prend son essence dans le chaos de la vie urbaine, dans le rythme de la société industrielle et la fugacité qui domine la culture marchande.
[162] *Ibid.*, p. 14.
[163] Pierre Nora, *Hafıza Mekanları* [Les lieux de mémoire], trad. Mehmet Emin Özcan, Ankara, Dost Kitabevi, 2006, p. 1.
[164] *Ibid.*, p. 2.
[165] Marie-Claire Lavabre, *op.cit*.

Même si les premiers textes et discussions théoriques sur la notion de mémoire datent du début du XXe siècle, notamment par les travaux de Henri Bergson (*Matière et Mémoire*, 1896), de Maurice Halbwachs (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925), de Marc Bloch (*Mémoire Collective, tradition et coutume*, 1925), l'utilisation du terme s'est diffusée à partir des années 1980-90. A l'inverse de son usage chez Bergson, qui renvoie à une dimension individuelle, la signification du mot 'mémoire' pour désigner un phénomène social et collectif, a pris de la force au cours de dernières décennies. La mémoire a commencé à prendre place dans les discussions consacrées aux liens existant entre une communauté ou une nation avec son passé. Au fil des années, la notion de mémoire a pu recouvrir des significations variées, telles que : l'imaginaire social, la conscience populaire, le souvenir, l'histoire ou encore en tant que matrice principale des identités tant collectives qu'individuelles. Etant devenu un terme indispensable pour ses liens avec le passé, ce mot a commencé à définir "le lien affectif, parfois mystérieux, qui existe dans l'espèce humaine entre les morts et les vivants"[166]. Dérivé de son usage métaphorique, le concept de mémoire est aujourd'hui appliqué à plusieurs débats contemporains, tels ceux sur les archives, les commémorations, les conflits historiques, les occultations et les falsifications de l'histoire[167]. La légitimation de son usage dans le langage quotidien et politique est parvenue à un tel degré de diffusion, que même les équivalents contemporains des avant-gardes du début XXe siècle, qui tournaient leurs regards vers le futur, sont désormais inspirés par le passé.

Les usages de ce terme ont des origines variées, qui font écho à la définition vague du temps, telle que proposée par St. Augustin : le présent du passé[168]. En construisant le lien entre le présent et le passé, la mémoire est désormais l'objet de plusieurs disciplines telles que l'Histoire, la sociologie, la psychologie et les sciences politiques, et ses usages sont motivés par des raisonnements propres à chacun de ces domaines. En ce sens, la mémoire excède sa définition en tant que souvenir vécu, et s'applique à bien d'autres échelles : familiale, communautaire, voire nationale. Les académiciens, les acteurs sociaux et politiques soulignent différentes significations

[166] Henry Rousso, *op.cit.*, p. 13.

[167] Marie Claire Lavabre, "Usages et mésusages de la notion de la mémoire", Critique International 7, 2000, pp. 48-57.

[168] "[...] trois sortes de temps existent dans notre esprit, et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire; le présent du présent, c'est l'intuition directe; le présent de l'avenir, c'est l'attente." ." Saint Augustin, *op.cit.*, p. 20

du mot et Marie-Claire Lavabre[169] y voit la source de la première confusion autour du terme, issue des différences de nature entre ces sphères.

La mémoire a été au centre de plusieurs débats conceptuels dès son entrée dans la littérature des sciences sociales. De nombreux académiciens, venus de différentes disciplines, ont défini la mémoire dans diverses discussions, en lui attribuant des caractéristiques spécifiques. Avant de passer à la définition du terme en sociologie, il convient de s'attarder un instant sur les différentes variations de la notion, afin de mieux comprendre la multiplicité des usages de ce terme.

Andreas Huyssen, professeur de littérature comparative, définit la mémoire comme un « sujet insaisissable »[170] qui trouve toujours moyen de glisser entre nos mains et de fuir chaque fois que l'on essaye de le définir scientifiquement. Ce caractère insaisissable de la mémoire trouve un écho dans l'abondance des efforts intenses pour la définir. Dégager et décliner de nouveaux termes mémoriels sera la vocation de plusieurs scientifiques. Par exemple, l'égyptologue Jan Assmann conceptualise la mémoire entre deux pôles : la mémoire communicative et la mémoire culturelle[171]. Les caractères spécifiques de la mémoire culturelle soulignent en même temps ses fonctions dans une communauté culturelle. De cette manière, Jan Assmann propose six différentes caractéristiques propres à cette mémoire : la construction de l'identité, la capacité de reconstruction, la formation et la cristallisation de la connaissance partagée, l'obligation de s'intégrer (dans le groupe) et la réflexivité. La mémoire est constituée par la somme de ces traits, ce qui souligne sa fonction fondatrice de l'identité dans une société donnée.

De même, au fil du temps, plusieurs recherches scientifiques vont continuer à accentuer et cristalliser cette facette de la notion de mémoire. Ainsi Aleida Assman, afin compléter la théorie de Jan Assmann, nous présentera un autre couple : « la mémoire de stockage et la mémoire fonctionnelle »[172]. La mémoire de stockage est passive et peut être considérée comme l'archive de

---

[169] Marie Claire Lavabre, « Paradigmes de la mémoire », *Transcontinentales*, Le Défi Sanitaire, no 5, 2007, pp. 139-147, p. 140.

[170] Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Standford University Press, 2003, p. 3.

[171] Jan Assmann, *Kültürel Bellek* [La mémoire culturelle], Istanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, p. 28. Selon lui, la mémoire communicative se définit par ses liens avec la vie quotidienne, tandis que la mémoire culturelle, qui est l'intérêt essentiel de l'auteur, trouve son sens dans la distance qu'elle prend avec le quotidien. Contrairement à la mémoire communicative, la mémoire culturelle ne subit pas de changements quotidiens et y résiste grâce à son horizon fixe : c'est une mémoire artificielle, construite avec la médiation des institutions.

[172] Aleida Assmann, Das Gedachtnis – Brücke zweischen den Wissenschaften cite par Mithat Sancar, *op.cit.*, p. 47.

la mémoire culturelle. La mémoire fonctionnelle, quant à elle, est active et est composée de parties éclairées de la mémoire culturelle par la conscience et la volonté.

Les variations de la notion de mémoire ne se limitent pas à cela. Dans le monde académique contemporain, plusieurs autres notions sont dérivées de la mémoire, pour qualifier et expliquer les différentes problématiques sociales : Les nœuds de la mémoire[173], la trace-mémoire[174], la post-mémoire[175], la mémoire prothèse[176], le mémoricide[177], *travelling memory*[178] , la mémoire de masse[179] et d'autres, telles que la mémoire convulsive, la mémoire performative, la mémoire radicale, la mémoire obstinée, la mémoire amnésique[180]. Toutes ces notions soulignent la fonctionnalité et la popularité du terme de mémoire dans les sciences sociales. De plus en plus, de nombreux et différents phénomènes sociaux sont réinterprétés, après être passés par le filtre de la mémoire en contribuant, par ailleurs, à la construction de « l'inflation théorique »[181]. Dans le cadre de cette recherche, certaines notions mentionnées ci-dessus seront utilisées afin d'éclairer des exemples concrets autour de la question mémorielle. Cependant, cette recherche étant principalement limitée au cadre de la sociologie, il s'agira d'abord d'expliquer ici, de façon exhaustive, quelques approches principales de la notion de mémoire dans cette discipline.

Quand elle discute des différentes approches contemporaines de la mémoire, Marie-Claire Lavabre emporte sa réflexion jusqu'aux textes de Nietzsche[182]. Selon Nietzsche, l'histoire présentée au service de la vie humaine, tend vers la même dégénération que celle subie par les êtres humains dans les relations de subordination auxquelles ils sont assujettis. Dans son texte, *On the use and abuse of the history for life* de 1874, Nietzsche résume les nécessités et les attentes qu'ont les humains pour l'histoire, selon trois formes : l'histoire monumentale, l'histoire traditionnelle et

---

[173] Michael Rothberg, « Between Memory and Memory. From Lieux de Mémoire to Nœuds de Mémoire », *Yale French Studies*, No. 118/119, 2010, pp. 3-12.
[174] Max Silverman, « Memory Traces », *Yale French Studies*, No. 118/119, 2010, pp. 225-238.
[175] Marianne Hirsch, *The Generation of Post Memory*, Columbia University Press, 2012.
[176] Alison Landsberg, *Prosthetic Memory*, Columbia University Press, 2004.
[177] Nazlı Temir Beyleryan, *La mémoire collective a l'épreuve de la politique de l'oubli : le cas des Arméniens de Turquie a travers trois générations*, thèse de doctorat non publiée, EHESS, 2016.
[178] Astrid Erll, « Travelling Memory », *Journal Parallax*, Vol. 17, Issue 4: Transcultural Memory, 2011, pp. 4-18.
[179] Sue Harper, « Popular Film, Popular Memory: The case of Second World War", dans War and Memory in Twentieth Century, Ed. M. Evans et K. Lunn Berg, Oxford, pp. 163-176.
[180] Ines Hedges, *World Cinema and Cultural Memory*, Palgrave Macmillan, 2015.
[181] Beatriz Sarlo, *op.cit.*, p. 84.
[182] Marie-Claire Lavabre, Usages et mesusages de la notion de la mémoire

l'histoire critique[183]. Marie-Claire Lavabre indique que ces trois différentes formes d'usages de l'histoire embrassent une grande partie de notre vocabulaire contemporain sur la mémoire[184]. Les êtres humains traitent désormais la mémoire à la manière des reconstructions historiques qu'ils ont effectuées pour répondre à leurs besoins.

Afin de mieux comprendre les débats contemporains autour de la question de la mémoire, il faut étudier brièvement les trois auteurs influents qui ont incorporé et développé ce terme dans la littérature des sciences sociales : Maurice Halbwachs, Pierre Nora et Paul Ricœur. Chacun d'entre eux apporte des éclairages différents sur la mémoire, liés à des approches respectivement différentes[185]. Les définitions toujours actuelles de Maurice Halbwachs, telles que « les cadres sociaux de la mémoire » et « la mémoire collective », le concept de Pierre Nora des « lieux de mémoire » à qui le terme doit sa popularité actuelle, et la conception du philosophe Paul Ricœur, influencée par la psychanalyse, sur « le travail de mémoire », nous fournissent la plupart des outils nécessaires pour analyser la mémoire sociale d'aujourd'hui. Le premier des trois, Maurice Halbwachs, a une importance spécifique car il est le premier scientifique qui a adapté et expliqué le terme de 'mémoire collective' dans le cadre de la sociologie.

1.4.1. Des « cadres sociaux » au « travail de mémoire »

Les deux livres de Maurice Halbwachs, dans lesquels il a développé ses théories de la mémoire dans une approche sociologique sont « Les cadres sociaux de la mémoire », publié en 1925, et « Mémoire Collective », son texte posthume datant de 1950. Ces deux ouvrages font toujours partie des travaux les plus influents de la littérature sociologique sur la conceptualisation de la mémoire sociale. En suivant les pas de son mentor Durkheim, Halbwachs a développé sa première recherche sur ce thème en bâtissant son positionnement à l'encontre de la conception de la mémoire chez Bergson. Selon Halbwachs, la mémoire a une fonction sociale, dès lors qu'on admet l'idée qu'un individu indépendant de la société relève de la fiction. Quand Halbwachs a

---

[183] Friedrich Nietzsche, "On the Use and Abuse of History for Life", p. 7. Quiconque désirant se fortifier en exaltant l'image du passé et en racontant un passé glorieux s'en remettra utilement à *l'histoire monumentale*. Qui cherche à accentuer notre dette face au passé en faisant l'éloge des origines, en honorant les valeurs traditionnelles, profitera, quant à lui, de *l'histoire traditionnelle*. Enfin, celui qui est écrasé sous les besoins du présent et désire se libérer du poids du passé s'appuiera sur *l'histoire critique*. http://la.utexas.edu/users/hcleaver/330T/350kPEENietzscheAbuseTableAll.pdf

[184] Marie-Claire Lavabre, « Usages et mesusages de la notion de la mémoire", Critique International, No 7, 2000, pp. 48-57.

[185] Marie-Claire Lavabre, « Paradigmes de la mémoire », Transcontinentales, Le Défi Sanitaire, No 5, 2007, pp. 139-147.

rédigé son travail, la mémoire était perçue comme l'un des aspects les plus personnels de la vie humaine, à l'inverse des perceptions fluctuantes actuelles, qui la définissent souvent comme un élément essentiel mais manipulable des politiques de l'identité. Dès le début du XX siècle, dans sa conception Durkheimienne du cadre social, Halbwachs démontrait les liens entre l'individu et la société en termes de mémoire. Les études interdisciplinaires sur la mémoire auxquelles on assiste dans le milieu universitaire d'aujourd'hui, doivent leur légitimité à l'acceptation préalable des théories de Halbwachs.

Selon Halbwachs, le fonctionnement de la mémoire s'appuie sur la reconstruction de l'évènement passé ; c'est-à-dire sur la construction d'une représentation[186]. Il nous explique ce phénomène par un exemple simple : Lorsqu'on prend un livre qu'on a lu pendant notre enfance, on pense que cet acte va réactiver nos sentiments d'autrefois, on imagine qu'une main magique va nous faire voyager dans le temps pour nous emmener vers le passé. Mais souvent, ce qui nous arrive est bien diffèrent. On a l'impression de lire un nouveau livre ou un livre modifié : « Tout se passe comme lorsqu'un objet est vu sous un angle différent, ou lorsqu'il est autrement éclairé : la distribution nouvelle des ombres et de la lumière change à ce point les valeurs des parties que, tout en les reconnaissant, nous ne pouvons dire qu'elles soient restées ce qu'elles étaient »[187]. La mémoire reconstruit une nouvelle représentation du passé, à chaque fois avec la médiation de ce qu'il appelle « les cadres sociaux ». Selon Halbwachs, les individus ont besoin des liens sociaux pour pouvoir se souvenir et avoir une représentation du passé.

Comment ces cadres influencent-ils la formation et la modification de la mémoire ? L'hypothèse à partir de laquelle Halbwachs développera sa théorie, soutient qu'il existe une ressemblance de nature entre les évènements et le cadre. Les cadres de la mémoire sont aussi composés par des souvenirs mais ils sont juste plus stables que la mémoire. « Il dépend de nous à chaque instant de les apercevoir, et nous nous en servons pour retrouver et reconstruire ceux-là »[188].

Tout comme les individus qui les portent, les mémoires ne sont pas non plus isolées du social et ne sont pas des phénomènes sur lesquels on peut porter un contrôle total. Même si l'on

---

[186] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, 2002, Edition électronique réalisé par Jean-MarieTremblay à partir de l'édition Paris : Felix Alcan, 1925. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire.html.
[187] *Ibid.*, p. 67.
[188] *Ibid.*, p. 76.

pense être seul, on se rend compte que l'on appartient aux différents groupes qui nous séparent des autres[189]. Halbwachs illustre ces appartenances aux groupes par les exemples de différentes communautés à l'intérieur d'une société, telles que la famille, la religion ou la classe sociale. A partir de là, il explique que la formation d'une mémoire familiale, d'une mémoire religieuse et d'une mémoire de classe vont main dans la main avec l'interaction des individus au sein de ces groupes. Tout comme les individus, les groupes aussi se souviennent, oublient et rafraichissent leur mémoire. La réminiscence s'explique avec la présence du cadre, tandis que l'oubli correspond à l'absence temporaire ou permanente des cadres nécessaires. Les individus prennent appui sur la mémoire du groupe : « On ne peut se souvenir qu'à condition de retrouver, dans les cadres de la mémoire collective, la place des événements passés qui nous intéressent »[190]. 'Les cadres sociaux' fournissent la condition nécessaire à la mémoire personnelle, dont la réminiscence suit l'évolution de la mémoire collective.

Une fois compris le rôle de ces cadres, il reste une question qui occupe les réflexions de plusieurs acteurs de la mémoire : comment modifier ces cadres ? Comment changer les convictions qui entourent un évènement passé ? Se souvenir par l'activation d'un registre émotionnel impliquant un acte de jugement entrainera une impression de bien ou de mal. Donc, « ce que nous appelons le cadre de la mémoire est aussi une chaîne d'idées et de jugements »[191]. Ces jugements appartiennent aux individus autant qu'ils appartiennent au langage et à la société. La société a tendance à garder sa mémoire en équilibre, selon les besoins du temps donné et elle peut modifier ses jugements, ses traditions, voire sa propre mémoire afin de garantir son avenir, sa stabilité et sa cohérence car « la mémoire est une fonction collective »[192].

Suite à la sortie du livre d'Halbwachs, Marc Bloch répondra par un texte intitulé « la mémoire collective, tradition et coutume »[193]. Bloch qualifie le livre d'Halbwachs de travail encourageant et fertile pour les recherches à venir, et le trouve plus explicatif et novateur que « les travaux dogmatiques des historiens » de l'époque. Il souligne pourtant un besoin d'approfondissement des explorations abordées par Halbwachs à la fin de son œuvre. Plusieurs

[189] *Ibid*., p. 147.
[190] *Ibid.*, p. 199.
[191] *Ibid.*, p. 201.
[192] *Ibid.*, p. 207.
[193] Marc Bloch, « Mémoire collective, tradition et coutume. A propos d'un livre récent », Revue de synthèse historique, Tome XL, Nos 118-120, Paris, La Renaissance du livre, 1925.

années après, en 1950, un autre livre de Halbwachs, intitulé "la mémoire collective", sera publié. Il y explore plus en détail les conceptions présentées dans son premier livre, afin d'écarter les confusions autour du terme de « mémoire collective ». Les explications manquantes du premier livre, telles que les différences entre la mémoire personnelle, collective, sociale et historique, sont ainsi éclaircies dans le deuxième texte.

Les théories qu'Halbwachs a abordées dans son livre de 1925 ont servi de base à son deuxième livre. Dans les deux ouvrages, il souligne le fait que la mémoire personnelle est conditionnée par les groupes auxquels l'individu appartient. Ce faisant, il explique les différentes échelles de la mémoire : « entre l'individu et la nation, il y a bien d'autres groupes »[194]. Maurice Halbwachs dit qu'au long de sa vie, il a gardé en lui la mémoire de plusieurs évènements historiques dont il n'avait pas fait l'expérience lui-même, mais qui lui ont été transmis à partir de la mémoire de la nation qui est la sienne. Cette mémoire qui se développe toujours avec les autres membres de la nation et qui n'est pas liée à une expérience personnelle, est alors une « mémoire empruntée »[195]. Tous les membres qui composent une nation portent en eux des mémoires de cette nature. Cependant, à l'inverse des lectures unilatérales du terme qui accentuent seulement les manipulations de la mémoire en faveur des intérêts d'une autorité politique, Halbwachs s'intéresse plutôt aux interactions et aux partages entre les individus eux-mêmes dans l'espace public[196].

Un autre paradigme de la mémoire décrit par Marie-Claire Lavabre, est lié à la notion des *lieux de mémoire*, introduite par Pierre Nora, qui développe son regard à partir de sa discipline d'historien[197]. Ce travail colossal de Pierre Nora, publié en 1984, avait immédiatement déclenché des débats académiques autour de la 'nouvelle obsession' de la mémoire et il a été l'objet de critiques de la part de plusieurs académiciens. En réécrivant une sorte de nouvelle Histoire française, cet ouvrage a trouvé une place importante dans les vifs débats autour de la question mémorielle depuis les années 1980.

Marie-Claire Lavabre souligne le 'sentiment de perte' qui traverse l'ouvrage de Pierre Nora[198], qui constitue la base fondamentale de son concept de la mémoire. Selon lui, le retour à la

---

[194] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, p. 44.
[195] Maurice Halbwachs, *op.cit.*, p. 26.
[196] Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de la mémoire ».
[197] *Ibid.*
[198] *Ibid.*

mémoire dont nous faisons l'expérience de nos jours, résulte d'un besoin causé par une perte. « Le besoin de mémoire est un besoin d'histoire »[199]. Cette perte, que mentionne Pierre Nora, indique l'anéantissement de la tradition et des mythes, qui servaient autrefois à tenir ensembles les membres de la nation. Il considère qu'une même inquiétude est à l'origine de l'obsession pour les archives, dans les sociétés modernes. Car à l'époque du modernisme tardif, l'accouplement de l'Etat et de la nation commence à laisser sa place à la dualité entre l'Etat et la société. Cette dernière, pour lui, ressemble à une nation amnésique qui n'arrive pas à construire une entité homogène et solide parmi ses membres, du fait des liens flottants existant entre l'identité et la tradition. C'est pour cette raison que les sociétés ont besoin de la mémoire et, qu'à cette fin, elles construisent des archives et des musées pour remplir les lacunes des appartenances qui existaient auparavant. En soulignant l'effet destructif des liaisons ambiguës de l'identité et de l'appartenance, il déclare : « C'est que nous savions autrefois de qui nous étions les fils, et que nous sommes aujourd'hui les fils de personne et de tout le monde »[200]. Selon l'historien, l'Histoire n'accomplit plus sa fonction d'unir la nation et donc « une société sans rituels » cherchera à rétablir ces sacralités artificiellement. *Les lieux de mémoire* servent à conceptualiser ces efforts.

Les lieux de mémoires sont ce qu'il nous reste d'un passé désormais lointain. Ils sont d'une part, « les sacralités passagères »[201] d'une société, et servent à remplir le vide crée par l'absence du sentiment d'appartenance et d'autre part, ils fonctionnent comme l'archive de la mémoire sociale. A la manière des lieux concrets, ces lieux de mémoire peuvent également être constitués par des éléments symboliques, comme les dates, les sujets, les noms ou les objets marquants de la mémoire sociale. Chaque société a des lieux symboliques et fonctionnels semblables et construits dans le même but. Ces lieux de mémoire sont « comme ces coquilles sur le rivage quand se retire la mer de la mémoire vivante »[202] car ils ne réussissent plus à enflammer l'enthousiasme comme le faisaient les liens nationaux d'autrefois. Les lieux de mémoires sont à la fois symboliques et fonctionnels, et ils fourniront des stèles pour la nouvelle historiographie de la nation. Entourés par les émotions et les convictions, ces lieux symboliques apportent avec eux les images floues et ambiguës d'une expérience afférant à l'autrefois. Ils portent en eux des missions, telles que d'empêcher l'oubli, de fixer le temps dans un certain lieu et même de l'immortaliser. Malgré ses

[199] Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXV.
[200] *Ibid.*, p. XXXII.
[201] *Ibid.*, p. XXIV.
[202] *Ibid.*

intentions, ces lieux de mémoires, ces « objets de l'abîme », sont ouverts aux variations liées aux changements de conviction et de charge émotionnelle.

Le livre de Pierre Nora a une importance spécifique pour notre recherche, car il conceptualise la mémoire en tant qu'appui identitaire. Ce lien réciproque entre la mémoire et l'identité a avant tout une mission fonctionnelle, comme le montre Pierre Nora. Ce lien peut être instrumentalisé, à la fois pour établir le contrôle et le pouvoir des autorités, mais aussi pour prévoir les tactiques de fuite pour les individus, tant qu'il est perçu comme 'une appartenance performative'. La conception des lieux de mémoire et l'accouplement entre mémoire et identité nous fourniront des appuis conceptuels lors de l'analyse de la mémoire de 1915 en Turquie, et notamment ses liens avec la raison d'Etat. Cette conception nous sera également utile lorsque nous analyserons le nouveau régime mémoriel néo-ottoman, développé par le gouvernement de l'AKP et ses nouvelles références mémorielles et nostalgiques, choisies pour 'la Turquie nouvelle'[203].

Marie-Claire Lavabre invoque « le travail de mémoire » de Paul Ricœur comme le troisième paradigme important de la mémoire[204]. Dans son livre intitulé *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, le philosophe traite le sujet de la mémoire aux confins de la psychanalyse. Contrairement à Pierre Nora, pour Paul Ricœur, une possible crise d'identité provoquée par un malaise dans la mémoire est nécessaire et salutaire pour « une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique »[205]. Le paradigme de mémoire auquel s'intéresse Paul Ricœur se penche sur les groupes de mémoires opprimés et réduits au silence par l'état et l'historiographie étatique qui se trouve au centre de l'équation mémoire-identité et des revendications mémorielles. La réflexion de Ricœur traverse la question des lieux de mémoire, des revendications mémorielles, des mémoires

[203] Il faut noter ici certaines des critiques envers la conception de Pierre Nora, pour souligner son utilité dans notre recherche: A l'aide de son concept des lieux de mémoire, Pierre Nora a rédigé une sorte de nouvelle histoire de France dans son ouvrage colossal de trois tomes. Cet ouvrage s'est attiré des critiques aigres concernant justement son historiographie. A la manière du regard qu'ils portent sur l'historiographie étatique, les critiques soulignent l'opération sélective et de tamisage qui précède l'écriture chez Pierre Nora, lorsqu'il énumère les lieux de mémoire de la France. La critique la plus perçante porte bien évidemment sur la quasi-absence du passé colonial de la France parmi les lieux de mémoires retenus par l'auteur (Perry Anderson, *La pensée tiede. Un regard critique sur la culture française*, Paris, Seuil, 2005) Cet ouvrage peut être perçu comme une « célébration nostalgique de l'identité nationale » selon Marie-Claire Lavabre (« Usages de l'histoire, usages de la mémoire », *Revue Française de science politique*, No 3, 1994, pp. 480-492, p. 481) après l'effacement des cadres stables que l'état fournissait auparavant.
[204] Marie-Claire Lavabre, « Paradigmes de la mémoire ».
[205] Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions de Seuil, 2000, p. 589.

manipulées et des relations avec les intérêts politiques, jusqu'à l'équation de la réconciliation et du pardon, qui entourent les discussions actuelles autour des sociétés malades de leur passé[206].

A partir de la psychanalyse, on connait les possibles effets destructeurs de la non-réalisation d'un travail de deuil, suite à une expérience de perte et de souffrance profonde chez un individu[207]. Le travail de deuil est indispensable pour l'acceptation de la perte et pour la continuation salutaire de la vie, en guérissant les blessures identitaires et le vide causé par la perte dans l'âme des individus. Paul Ricœur note qu'un travail similaire est nécessaire et valable à l'échelle de groupes blessés dans une société. Au cœur de plusieurs problèmes liés au passé, il y a souvent des blessures ouvertes et des traces sur la mémoire collective que les actes de violence laissent derrière eux, ainsi les massacres après lesquels le deuil était interdit. Dans la pensée de Paul Ricœur, ce travail visant à l'apaisement de la mémoire, similaire à celui du deuil, s'appelle le travail de mémoire.

Trois niveaux d'abus de mémoire sont importants chez Paul Ricœur pour désigner le travail de mémoire : le niveau pathologique-thérapeutique (*la mémoire empêchée*), le niveau pratique (*la mémoire manipulée*), et le niveau éthico-politique (*la mémoire obligée*). La mémoire empêchée est la base du niveau thérapeutique, que Paul Ricœur appelle le travail du souvenir. En nous rappelant le fait que l'Histoire est remplie d'actes de violences commis par l'Etat, il pose la *mémoire-souvenir*, qu'il qualifie de critique, face à la *mémoire-répétition*, qui est construite par la mémorisation et la répétition constante. Le travail de souvenir sert donc à percevoir la mémoire, remplie de diverses représentations du passé, avec un regard critique.

Le deuxième niveau de l'abus de mémoire se réalise au niveau pratique dans la manipulation de la perception du passé, à partir du présent. Selon Paul Ricœur, la fragilité de l'identité trouve son sens dans le caractère manipulable de la mémoire, qui est définie comme « la composante temporelle de l'identité »[208]. Saisir et manipuler la mémoire est une technique de gouvernance utilisée par presque toutes les autorités[209]. Dans le but d'élever des citoyens dociles et d'empêcher les probables oppositions futures, les gouvernants, titulaires d'un capital symbolique

---

[206] Marie-Claire Lavabre, « La 'mémoire collective' entre sociologie de la mémoire et sociologie des souvenirs ? », 2016, p. 4-5. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01337854/document.
[207] Sigmund Freud, *Mourning and Melancholia*, Standard Edition, Ed. J. Strachey, London, Hogart Press, [1917] 1964.
[208] *Ibid.*, p. 98.
[209] Ce phénomène de contrôle a aussi trouvé une place importante dans plusieurs œuvres littéraires et cinématographiques de science-fiction, comme le film de Paul Verhoeven Total Recall (1990), adapté à partir du roman de Philippe K. Dick, intitulé We Can Remember It For You Wholesale (1966).

qui leur permet de légitimer leur discours, appliqueront la '*mémoire exercée'*. Les idéologies, la réconciliation forcée via la mémorisation permanente, l'histoire officielle et l'éducation nationale, font partie des outils utiles pour exercer la mémoire des sujets, selon l'intérêt politique de la conjoncture du moment. Paul Ricœur nous le rappelle : « même le tyran a besoin d'un rhéteur, d'un sophiste, pour donner un relais de parole à son entreprise de séduction et d'intimidation »[210]. Cette notion d'abus de mémoire et la conception de la 'mémoire exercée' nous serviront pour mieux comprendre la propagande étatique de négationnisme du génocide et l'instrumentalisation du cinéma à cette fin.

Le dernier abus, mais aussi le dernier trajet de la mémoire, se situe au niveau de l'éthique-politique qui permet l'émergence de la *mémoire obligée,* à la base du concept du 'devoir de mémoire' de Paul Ricœur. Le devoir de mémoire (ou la *mémoire obligée*) est une étape essentielle pour construire, à partir des *mémoires collectives empêchées*, une mémoire socialement partagée. La force initiatrice du concept de devoir repose sur le malaise dans la mémoire d'aujourd'hui, concernant les représentations actuelles du passé, souvent perturbées par l'assertion de la vérité historique. L'idée d'un héritage qui vient du passé donne lieu à l'émergence de l'idée de la dette ; et cette idée de dette, dans un contexte éthique-politique, donne lieu à l'émergence d'un sentiment de devoir. L'acte de se souvenir, pris comme un acte politique de résistance contre l'oubli et l'oppression, est également défini par l'idée de justice. L'acte de justice tend évidemment à réparer ce qui était traité de manière injuste : « le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice par le souvenir à un autre que soi »[211]. Comme pour le devoir de mémoire, le travail de mémoire entraîne aussi la recherche de justice, et constitue une étape nécessaire à l'intégration d'une mémoire opprimée dans la mémoire sociale. Cette conception nous sera utile afin d'approfondir notre regard sur les productions cinématographiques de plusieurs réalisateurs indépendants, oeuvrant pour la mémoire du génocide arménien en Turquie.

La mémoire chez Paul Ricœur ne consiste pas seulement à représenter les impressions du passé, mais aussi les notions qui nous ont été rendues intelligibles à travers l'éducation scolaire, les films, les documentaires et les livres. Dans ce sens, comme l'explique l'écrivain Orhan Pamuk « se souvenir est savoir ce que nous avons vu »[212]. Cette conception est en lien avec celle

[210] *Ibid.*, p. 104.
[211] Aristote, Ethique à Nicomaque, Livre V cité par *Ibid.*, p. 108.
[212] Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* [Je m'appelle rouge], Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

d'Halbwachs, en considérant la mémoire comme une construction collective, qui ne relève pas seulement du champ personnel mais aussi du champ social. Le fait que la mémoire soit composée par des images et des notions sensibles et perceptibles, est à la racine de son caractère fragile, qui le rend ainsi ouvert aux interactions. Comme nous allons le discuter avec l'aide d'exemples précis dans la suite de cette recherche, cette fragilité trouvera son expression la plus importante, suite aux violences commises au nom de l'identité. Avec l'historicisation du présent et l'articulation de la mémoire à l'identité en tant que facteur de temporalité, l'identité a perdu son sens ancien, lié strictement à son utilisation administrative et policière, pour reprendre son sens relatif à la mémoire et au nouveau régime mémoriel[213]. En partant du travail de deuil, le travail du souvenir et du devoir de mémoire sont donc des étapes indispensables, pour rendre justice à la mémoire. Ces deux étapes constituent, bien évidemment, la seule base possible et saine pour imaginer un futur meilleur à partir du présent.

1.4.2. Théorie synthétique de la mémoire collective

Nous avons vu que les débats sur la mémoire s'étendent sur un large spectre, qui comprend le partage des souvenirs vécus ou transmis et les tentatives du pouvoir pour la réécriture de l'histoire et de la mémoire. Nous avons constaté la division entre la mémoire et l'Histoire, concernant leurs principes de fonctionnement et leurs objectifs respectifs. Il fut souligné que la mémoire collective se définit non seulement par les interactions et les partages entre les individus, mais aussi par le biais de mises en récits publics et d'interférences institutionnelles. Dans ce sens, le lien entre la mémoire et l'identité dans le champ politique de la mémoire, devient une liaison essentielle entre les mémoires personnelles et collectives.

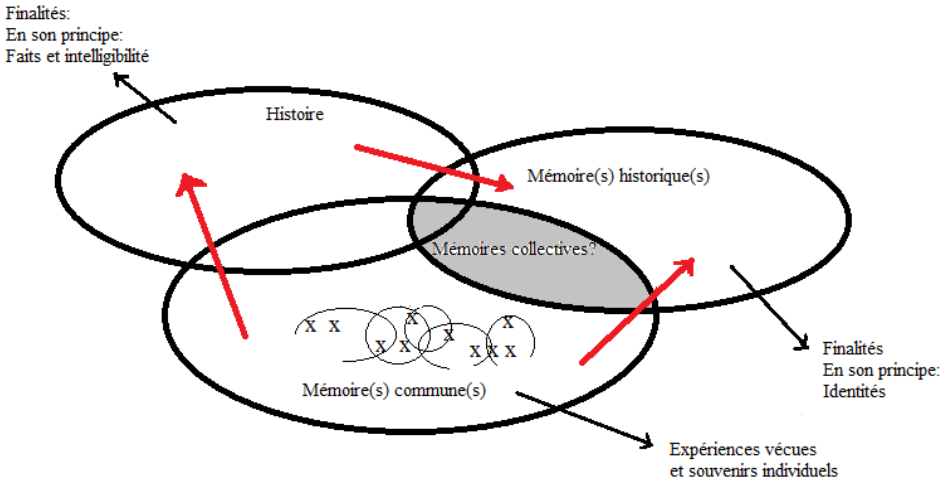
Dans cette recherche, nous allons baser nos analyses sur la théorie de la mémoire collective, telle que proposée par Marie-Claire Lavabre, qui nous permettra d'associer différentes conceptions liées à la mémoire dans son ensemble. Son travail de synthèse, développé à partir des théories et de réflexions de Ricœur, de Nora et notamment d'Halbwachs, nous accompagnera tout au long de cette thèse. C'est la quête d'une théorie qui permette de traiter conjointement le rôle de différents acteurs sociaux de la mémoire, qui nous a guidés vers son travail.

Nous soutenons ainsi que le concept de mémoire collective ne peut se réduire ni à l'identité, ni à la mémoire partagée, ni à la mémoire historique, et pas non plus à l'Histoire, mais qu'il se

[213] Paul Ricœur, *op.cit.*, p. 534.

positionne dans l'intersection de cet ensemble[214]. La représentation schématique de Marie-Claire Lavabre nous aidera à mieux comprendre le positionnement et la transitivité entre ces différentes définitions de la mémoire.

Image no 6 : Le schéma de mémoire collective selon Marie-Claire Lavabre



Selon elle, la mémoire est le nom donné à la totalité des phénomènes composés par la concomitance hétérogène de l'Histoire, de la mémoire historique, de la mémoire commune, de la mémoire personnelle et des souvenirs. Dans ce schéma, l'ensemble de l'Histoire indique les représentations du passé, produites au sein de la discipline scientifique de l'Histoire ; il indique l'opération intellectuelle systématique, qui vise à l'explication et à l'intelligibilité du passé, défini par le savoir-faire de l'historien. La mémoire historique, quant à elle, est caractérisée par différentes formes d'utilisation de l'Histoire, en suivant certains buts et besoins. Elle a pour principe opérationnel la légitimité, l'identité, la polémique et le jugement critique. La mémoire commune est la somme hétérogène des souvenirs et des mémoires acquises par les individus à travers l'expérience vécue ou transmise. Dans cet ensemble, les mémoires personnelles - représentées par des croix - composent différents groupes de mémoire de toutes tailles et chaque mémoire personnelle prend part dans ces divers groupes. Située à l'intersection de ces trois ensembles, la mémoire collective, quant à elle, ne peut être réduite à aucun d'entre eux. Les flèches

[214] Marie-Claire Lavabre, « La 'mémoire collective' entre sociologie de la mémoire et sociologie des souvenirs ? », p. 11.

entre les ensembles indiquent les circulations de la mémoire. Par exemple, si un individu qui prend part à un groupe de mémoire porteur d'une mémoire vécue ou transmise, décide de faire une étude historique et scientifique sur l'évènement ou la période à laquelle sa mémoire est liée, cette circulation serait représentée par une flèche, allant de l'ensemble de la mémoire commune vers l'ensemble Histoire. Si ce même individu, à partir de sa mémoire commune, décide de faire un film et le partage dans l'espace public - c'est-à-dire s'il met sa mémoire en récit public - il y aura alors une flèche allant, cette fois, vers l'ensemble de la mémoire historique. La flèche partant de l'ensemble de la mémoire historique vers celui de la mémoire commune, indique la circulation et l'effet sur le partage d'une même mémoire par des individus qui créent une somme hétérogène de mémoires communes, comme par exemple un témoignage filmé discuté dans l'espace public.

Toutes ces interactions et ces circulations vont participer à la construction de la mémoire collective, qui se trouve au croisement des trois ensembles. Ce schéma représentatif est important aussi pour montrer les mouvements de la mémoire en tant que phénomène social. Dans l'objectif de cette recherche, il convient d'expliquer la multiplicité des croisements entre le cinéma, la mémoire et le social (tels la relation réciproque entre l'histoire et le cinéma), et de se pencher sur l'effet de cette relation sur la mémoire, avec les films qui mettent le passé en récit public.

Ce schéma nous permettra de montrer plus concrètement le rôle du cinéma dans les circulations de la mémoire, et les motivations de différents acteurs sociaux, notamment les cinéastes. Dans notre recherche, la mémoire collective sera perçue comme une potentialité fluide, composée par diverses interactions[215] et cette conceptualisation nous servira de fil conducteur, notamment lorsque nous examinerons le rôle du cinéma, en tant que producteur de la mémoire collective. D'autre part, il sera aussi important de voir en détail les usages politiques du passé, le cinéma et les supports visuels étant devenus un moyen efficace et fréquemment utilisé.

1.4.3. Les usages politiques du passé

« La vie a perdu contre la mort,

mais la mémoire gagne dans son combat contre le néant »[216]

[215] *Ibid.*, p. 12.
[216] Tzvetan Todorov, *op.cit.,* p. 16.

Reconfigurer les liaisons entre le passé, le présent et le futur, et les entourer avec des convictions et des émotions afin de leur donner un sens, signifie que nous sommes d'ores et déjà dans le champ des politiques de la mémoire. Il existe un débat intéressant, mais aussi potentiellement dangereux, concernant le statut victimaire et l'abus du 'devoir de mémoire' par les victimes. Le concept de 'mémoire juste' de Paul Ricœur est à présent bien connu, posant que tout le monde peut s'exprimer mais que le statut victimaire ne doit pas être abusé. Le sous-entendu de ce propos, le risque d'abus, c'est que les victimes parlent 'trop'. En dehors de cette signification qui peut être pernicieuse, le propos de Paul Ricœur souligne aussi la légitimité imperturbable, et donc le pouvoir, de la position de victime. A l'époque victorieuse du discours des 'droits de l'homme', les paroles des victimes sont légitimées, et les pouvoirs politiques n'ont pas tardé à endosser ce statut profitable. Les discours actuels sur le devoir de mémoire ont tendance à évoluer vers une tribune polémique, depuis laquelle divers groupes sociaux dénoncent les traitements injustes qu'ils subissent. « L'ère du témoin »[217] est en train de laisser la place à l'ère de la victime, en donnant une légitimité à la « mémoire victimaire »[218]. Redéfinir les conditions du statut victimaire selon les nécessités du présent, constitue une part importante de la récupération politique des discours des victimes.

Souvent définie en opposition à l'oubli, la mémoire, selon Tzvetan Todorov, se situe en effet à l'interaction des deux, car elle se manifeste dans l'organisation de l'oubli et du souvenir. Dans son livre intitulé *Les abus de la mémoire*, Todorov classifie les formes de réminiscence entre deux pôles : la forme littérale et la forme exemplaire. La première forme transmet et exprime la mémoire d'une manière intransitive ; elle reste dans un cadre imperméable aux autres, singulier et indépassable[219]. Cette forme de réminiscence est, par nature, fermée aux discours des autres groupes de mémoire et tend vers la polémique plutôt que vers le dialogue. Le risque en est une sacralisation de la mémoire et à travers elle, du sujet-même de la mémoire. La deuxième forme de réminiscence, s'appuie sur la singularité de l'expérience vécue ou transmise, et apparait comme une forme exemplaire pour comprendre et percevoir les expériences et les évènements similaires[220].Cette forme exemplaire de souvenir ne cherche pas à renforcer l'identité, mais soutient plutôt la volonté d'affronter de pareils évènements à l'avenir, chargés ainsi d'une mémoire forte,

[217] Annette Wieviorka, *op.cit.*
[218] Henry Rousso, *Face au passé*, p. 22.
[219] Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 19.
[220] *Ibid.,* p. 30.

partagée et unificatrice. Cette distinction faite par Tzvetan Todorov ressemble à l'opposition définie par Michael Rothberg entre la *perception concurrentielle* de la mémoire, qui voit toujours l'adversité entre différents groupes de mémoire collective, et sa *perception multidirectionnelle*, qui souligne l'interaction et l'encouragement d'un groupe sur l'autre, en agissant comme exemple[221]. Les deux théoriciens s'accordent sur le potentiel libérateur de cette deuxième dimension de la mémoire, qui laisse la porte ouverte à la compréhension d'autres expériences.

Néanmoins, pour étudier la mémoire du génocide arménien en Turquie, ni les abus de mémoire chez Paul Ricœur ni les avertissements de Tzvetan Todorov ne semblent pertinents : Paul Ricœur parlait de la notion de 'mémoire juste' pour souligner la nécessité d'équilibrer les représentations mémorielles asymétriques ou hiérarchiques. Ainsi, l'ancien premier ministre de Turquie, Ahmet Davutoğlu, utilisait lui-même cette notion de 'mémoire juste' en prétextant que face à l'espace occupé par la mémoire arménienne et ses revendications, la mémoire des Turcs – thèse officielle dans ce contexte – doit être également représentée[222]. Cependant, le discours victimaire d'Ahmet Davutoğlu perd de sa validité face à la quasi absence de la mémoire arménienne dans l'espace public en Turquie, et du fait que le discours négationniste est répandu partout pour propager ses thèses, puisqu'il utilise tous les dispositifs de l'état (les ministères, les écoles, l'armée etc.). Michel Marian nous demande : « Peut-on soutenir qu'il y a trop de mémoire du génocide arménien en Turquie ? »[223]. Au regard de la situation actuelle, notre réponse à cette question sera bien évidemment 'non'. L'usage de la 'mémoire juste' par le pouvoir politique turc au sujet du génocide renvoie plutôt vers une discussion sur les usages politiques du passé.

En général, on peut dire que les politiques de mémoire ont pour but de rappeler la souffrance et la violence du passé, pour empêcher la répétition d'expériences similaires à l'avenir, en tirant les leçons du passé, en organisant des commémorations publiques, en construisant des musées. Tous ces efforts ont pour but d'endiguer la bascule de cette expérience dans le néant. Il existe un consensus sur le fait qu'il faut se remémorer les souffrances passées pour garantir à

---

[221] Michael Rothberg, *Multidirectional Memory*.

[222] Dans son texte, Ahmet Davutoğlu exprime ses idées ainsi: "Il s'agit la d'un concept clef. Il ne faut pas se pencher sur cette période à partir d'une mémoire unilatérale. Certes, nous devons faire montre d'empathie pour comprendre ce que les arméniens vécurent et ressentirent. Mais ils doivent également respecter notre propre mémoire." Ahmet Davutoğlu, Turkish-Armenian relations in the process of de-ottomanization or "dehistoicization": Is a "Just Memory" possible?", *Turkish Policy Quarterly*, Spring 2014, p.28

[223] Michel Marian, *Le Génocide Arménien : de la mémoire outragée à la mémoire partagée,* Editions Albin Michel, Paris, 2015, p. 122

l'avenir un meilleur vivre ensemble[224]. Ce qui est attendu des politiques de la mémoire est donc de changer l'historiographie oppressante existante, et de redéfinir les rôles du bourreau et de la victime. Néanmoins, selon Adorno, qui a écrit à ce sujet sur l'Allemagne d'après-guerre, les efforts politiques pour façonner le passé consistent souvent à voiler la vérité avec une politique du fait accompli[225]. Les gouvernants qui mettent en avant les politiques de mémoire peuvent choisir de s'acquitter eux-mêmes, sans faire l'effort de changer les conditions sociales qui ont permis tels ou tels actes violents, voire de préférer mettre en avant leur propre victimisation, afin de se cacher et de se légitimer. Nietzsche, qui réclame que seuls les souvenirs des évènements douloureux restent dans nos mémoires, nous rappelle : « Cela ne se passait jamais sans supplices, sans martyres et sacrifices sanglants, quand l'homme jugeait nécessaire de se créer une mémoire »[226]. Les souvenirs, lorsqu'ils sont marqués par des émotions négatives, laissent une blessure plus profonde sur nos âmes et continuent de nous venir souvent à l'esprit. Leurs abus se justifient du fait qu'ils sont plus efficaces pour mobiliser les Hommes[227].

Sachant comment des représentations du passé sont réinterprétées selon les besoins actuels, on peut constater qu'il manque un sentiment de justice à l'acte du souvenir et de la commémoration, du fait des concurrences actuelles entre les victimes et les souffrances. Ainsi, l'exemple de la mise en concurrence des peines et de la tentative de voiler la mémoire d'un crime avec celle d'un autre : lors de chaque commémoration du génocide des Arméniens en Turquie, qui a lieu le 24 avril, sous la forme d'une commémoration silencieuse sans slogans agressifs, une tentative de sabotage est souvent commise par un groupe de personnes portant des pancartes sur le massacre des Azéris de Khodjaly, dans la région du Karabakh.

---

[224] Pour le cas de la France, les sondages cités par Sarah Gensburger & Sandrine Lefranc ont une signification forte: « 90% des jeunes de 16 à 29 ans interrogés par la fondation pour l'innovation politique (organisme de réflexion proche de la droite partisane) pensent que « connaitre l'histoire de la seconde guerre mondiale permet d'éviter les erreurs du passé, de ne pas recommencer » ; ils acquiescent aussi aux affirmations selon lesquelles cela permet de « comprendre notre histoire », « d'honorer la mémoire des victimes », d' « apprendre à respecter ceux qui sont différents de nous » et d'aider les victimes" [...] ils rejettent l'idée que "c'est le passé, il faut tourner la page et oublier » Sarah Gensburger et Sandrine Lafranc, *A quoi servent les politiques de la mémoire ?*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017, p. 22.

[225] Theodor Adorno, « Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir? », *Defter Dergisi*, No 38, 1999, pp. 121-138.

[226] Friedrich Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü* [Généalogie de la morale], Istanbul, Yorum Yayınları, 2001, p. 59.

[227] Avishai Margalit, *The Ethics of Memory*, Cambridge-London, Harward University Press, 2004, p. 111.

La mise en concurrence des victimes[228] ou l'instrumentalisation du discours des « traumas » dans les politiques internationales[229], alimentent les débats contemporains sur les usages politiques du passé. Le discours victimaire du bourreau peut agir parfois – surtout si le conflit est toujours actuel – sur la récupération de la parole des 'autres' victimes, afin de créer de nouveau un discours de haine. Cette affirmation : « mais eux aussi nous ont tués », n'est pas seulement liée au négationnisme de l'Etat, elle constitue également une ligne de fuite pour des citoyens par eux-mêmes. Cette pratique sera explicitée dans le prochain chapitre, lorsque l'on abordera la mémoire du génocide arménien dans la société turque et la construction du discours politique autour de « la question arménienne »[230].

L'acceptation générale que les politiques de mémoire œuvrent à la non-répétition des souffrances du passé semble se fissurer car ces politiques mémorielles renvoient à un champ politique conflictuel, entouré d'intérêts politiques et identitaires. De nos jours, étant donné la montée du conservatisme, de l'identitarisme voire du racisme partout dans le monde, tirer leçon du passé peut apparaitre comme une fantaisie naïve, surtout au niveau institutionnel. Chaque nouveau gouvernant trouvera une manière de légitimer ses actes d'oppression contre les nouveaux « autres » ou « ennemis » et cherchera à faire croire qu'ils n'ont aucun lien avec les expériences passées. Ni les guerres, ni les massacres, ni les génocides n'ont une fin. Henry Rousso nous rappelle un fait marquant : « lors du génocide des Tutsi au Rwanda, l'un des pires crimes de masse de l'Histoire a été commis au moment même où la France et d'autres pays européens se disputaient sur la meilleure façon de commémorer la Shoah »[231]. Après toutes les déceptions causées par les usages politiques du passé, les sociologues Sarah Gensburger et Sandrine Lefranc nous proposent un changement de paradigme, afin de concevoir l'action politique de la mémoire : réorienter les relations sociales plutôt que chercher à élever de bons citoyens[232].

---

[228] Jean-Michel Chaumont, *La concurrence des victimes. Génocide, identité, reconnaissance*, Paris, La Découverte, 2002.

[229] Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Flammarion, 2011.

[230] Un autre exemple de l'abus d'usage politique du passé est l'anecdote qu'Enzo Traverso a partagée dans son livre intitulé Le passé, modes d'emploi. Cette anecdote fait référence à un programme de radio, dans lequel un politologue français répète à plusieurs reprises qu'« Auschwitz n'était pas Guantanamo », pour donner à entendre que « Guantanamo n'est pas si grave » (Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 81.). Cette anecdote d'Enzo Traverso entraine d'autres questionnements: «pouvons-nous tolérer Guantanamo et Abou-Ghraib après Auschwitz? N'y a-t-il pas quelque indécence dans le fait que ce soient précisément les responsables de Guantanamo et d'Abou-Ghraib qui nous représentent lors d'une cérémonie consacrée aux victimes du nazisme? ».

[231] Henry Rousso, *op.cit.*, p. 24.

[232] Sarah Gensburger et Sandrine Lefranc, *op.cit.*

1.5. Le passé en tant que source de l'identité nationale

Pendant un siècle, le nom par lequel était désigné le génocide arménien de 1915 a changé constamment, en fonction des différentes conjonctures politiques propres à l'histoire de la République turque, et en relation avec les acteurs sociaux qui en évoquèrent le souvenir : le génocide arménien, le soi-disant génocide arménien, les évènements de 1915, Medz Yeghern, le massacre des Arméniens, la question arménienne etc. Chacune de ces appellations mobilise un ensemble de sentiments et de convictions différents, et implique ainsi les représentations et les significations différentes que le génocide arménien a prises dans la société turque. La mémoire, par son rapport au passé différent de celui de l'histoire, a comme finalité de construire et de consolider l'identité, en nous offrant des vérités propres au présent plus qu'au passé[233]. Cette relation entre la mémoire et l'identité – entendue comme politiques de la mémoire et politiques de l'identité – signifie représenter, instrumentaliser et utiliser le passé dans différents agendas politiques.

La mémoire est une composante essentielle pour tout groupe qui s'est construit autour d'une identité commune. En ce sens, elle contient un ensemble mémoriel constitué non seulement d'expériences vécues, mais aussi de souvenirs mythifiés. Différents groupes de mémoire participent à la formation de différents groupes d'identité, qui portent sur d'autres souvenirs et mystifications du passé. Cependant, ces équilibres sont changeants car de nouveaux mythes et représentations peuvent amener à la formation d'autres groupes d'identité et d'appartenance. Comme on peut le voir dans le schéma synthétique de Marie Claire Lavabre mentionné ci-dessus, il y a une interaction bidirectionnelle entre l'ensemble des mémoires historiques, qui a l'identité pour principe, et l'ensemble des mémoires communes, qui implique l'ensemble des expériences vécues ou transmises. Cet espace ambigu d'interaction entre deux ensembles englobe la sphère dynamique de la mémoire collective.

Dans la société turque, la mémoire vécue et transmise de 1915 est conditionnée par les stratégies de falsification et de négation, produites selon le principe de la " continuité de l'Etat ", tout comme le sort réservé aux biens confisqués aux Arméniens et à leur héritage culturel. Jan Assman explique que l'usage du passé par le pouvoir est à la fois rétrospectif et prospectif : les discours produits sur le passé peuvent hypothéquer l'avenir, ou du moins en expriment-ils le

[233] Marie Claire Lavabre, *op.cit.*, p. 487.

désir[234]. La légitimité du passé est construite ainsi, et l'avenir est imaginé sur cette base légitime. Dans cette imagination, l'information sur ce qui devrait être rappelé et ce qui ne le devrait pas, se manifeste soit ouvertement, soit d'une manière voilée. La mémoire, en ce sens, apparaît comme un " produit social ", servant à déterminer et à encadrer une identité nationale, son attitude morale et ses relations avec les autres identités sociales. Elle s'anime et se renforce tant qu'elle est consommée et reproduite[235].

Ce qui fournit la légitimité nécessaire à cette chaîne de production / reproduction est " la production de la vérité ", le dispositif propre au 'gouverneur' comme l'appelle Michel Foucault. Ces " régimes de vérité " ne signifient pas, selon l'auteur, produire des propositions vraies mais s'arranger un espace où le vrai et le faux peuvent être organisés et relativisés[236]. C'est ce régime qui produit la vérité, et les informations et les discours ne peuvent être couronnés que dans le cadre de ce régime de vérité. Les fables sur les évenements de 1915 en Turquie peuvent être analysées dans la même ligne conceptuelle.

Les récits sur le génocide des Arméniens, élaborés à partir de l'historiographie officielle et enseignés dans les écoles en Turquie, ne mentionnent bien évidemment pas le lien fondateur entre l'histoire nationale et la violence[237]. Lorsqu'il construit son propre discours sur le passé, l'Etat bénéficie d'idéologies, afin de former le cadre de sa narration mythique et éternelle. Au cours du XXème siècle, époque des États-nations, le nationalisme sera l'idéologie la plus répandue[238]. La mémoire sera influencée par cette production de vérité et d'identité, les luttes et ruptures potentielles seront acheminées dans des réseaux dynamiques entre identité et mémoire. L'idéologie nationaliste, en hausse ces dernières années en Turquie comme en Europe, fait usage de discours sécuritaires, en mettant en circulation de nouveaux ou anciens ennemis grâce à sa parole légitime, et ce afin de maintenir sa force. L'explication de Paul Ricœur sur les idéologies est éclairant lorsqu'on parle de nationalisme : « il se masque en se retournant en dénonciation contre les

---

[234] Jan Assman, *op.cit,* p. 79.

[235] Ali Gençoğlu, "Türk ulusal kimliğinin kurucu bir öğesi olarak kolektif bellek: okul ders kitapların çanakkale savaşı anlatıları" [La mémoire collective comme un élément principal de l'identité nationale Turque: Les récits sur la guerre des Dardanelles dans les livres scolaires], *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 0(41), 2015, p. 334.

[236] Michel Foucault, "Table ronde du 20 Mai 1978", dans *Dits et Ecrits*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 20-34

[237] Sur l'histoire et la violence, voir Paul Ricoeur, *La Mémoire L'histoire L'Oubli*; Walter Benjamin, *Pour une critique de la violence*; Giorgio Agamben, *Etat d'exception*

[238] Paul Ricœur explique les trois niveaux de fonctionnement de l'idéologie ainsi : « distorsion de la réalité, légitimation du système de pouvoir, intégration au monde commun par le moyen de systèmes symboliques immanents à l'action ». Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 100.

adversaires dans le champ de la compétition entre idéologies : c'est toujours l'autre qui croupit dans l'idéologie"[239].

Comme nous allons l'étudier en détail dans la prochaine partie de la thèse, dans l'histoire de la mémoire de 1915, différents acteurs sociaux, des " entrepreneurs de mémoire " [240] comme les appelle Michael Pollak, sont en lutte pour la reconnaissance de leur identité et de leur mémoire occultée par les récits officiels nationalistes et pour dénoncer ces actions idéologiques de l'Etat. De cette manière, les fables de la mémoire se diversifient, le passé gagne des significations différentes, traitées dans ses différentes dimensions. Cependant, il serait naïf de penser que le seul fait de repenser et de discuter le passé y amènera la justice, à partir du présent. Comme nous avertit Adorno : « le passé ne serait totalement élucidé que si les causes qui l'ont déterminé étaient éliminées »[241]. Selon lui, l'affrontement avec le passé ne pourra pas réussir tant que les conditions sociales qui produisent le fascisme – le Nazisme dans son cas – demeurent actives. La même équation est valable pour le nationalisme turc et ses injustices. Tout comme l'histoire constitue le ferment de la 'communauté imaginaire' [242], la mémoire constitue le socle de cet ensemble, qui consolide les affinités internes.

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons évoqué les différences entre la mémoire et l'histoire, selon leurs principes de fonctionnement et les valeurs qu'elles prennent en charge. Toutefois, le fait que la mémoire et l'histoire partagent parfois les règles d'un même imaginaire national et leur importance dans la construction des communautés, nous montre l'étendue de la potentielle coopération stratégique de ce couple. La mémoire et l'Histoire peuvent être imaginées comme "des vecteurs différents du même plan stratégique-discursif" [243]. L'harmonie ou la contradiction entre ces deux vecteurs se manifeste comme un élément déterminant du parcours des politiques identitaires.

A partir de ce point, la méthode proposée par Jacques Revel et François Hartog (concernant l'analyse des usages politiques de l'histoire) peut nous servir lorsqu'on explique l'histoire de la mémoire mêlée à la négation et à l'occultation. Leur première proposition consiste à repenser les

---

[239] *Ibid.*, p. 100.
[240] Michael Pollak, *Une identite blessé*, Paris, Editions Métailié, 1993, p.13-39.
[241] Theodor Adorno, "Que signifie: Repenser le passé?", dans Modeles Critiques, Paris, Payot, 1984, p. 112.
[242] Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Reflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Editions La Decouverte, 2006.
[243] Cihan Tuğal, "1915 hatıraları ve ermeni kimliğinin inşası" [Les souvenirs de 1915 et la construction de l'identité armenienne],dans *Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*[La mémoire sociale de la Turquie], Istanbul, İletişim Yayınları, 2006, p. 147.

conflits internationaux et les débats politiques sur l'histoire, qui servent à légitimer ou à délégitimer le pouvoir ; leur deuxième point est de regarder le déroulement historique et public de la déformation de l'histoire pour des motifs nationaux ; le troisième et dernier point que les auteurs proposent est d'analyser l'usage des méthodes et des formes, permettant des systématisations ou des classifications qui renforcent la légitimité du pouvoir actuel dominant[244]. Ces quatre propositions soulignent également les différents usages politiques de récits historiques du passé pour la restauration et le maintien du pouvoir politique et son contrôle sur ses sujets.

Le contrat de turcité, expliqué ci-dessus, met un cadre au récit historique national, qui menace de punir ceux qui défendent une histoire et une identité situées en dehors de ce cadre. Nous étudierons plus en détail, dans le prochain chapitre, la construction du discours sur le génocide arménien en Turquie, en lien avec la construction de l'identité nationale turque et les débats qui ont suivi tout au long de l'histoire républicaine. Néanmoins, après avoir montré les liens fondamentaux entre les politiques mémorielles et identitaires, et avant de passer au prochain chapitre, il nous a semblé essentiel d'expliquer les liens entre les usages politiques du passé, la mémoire collective et les différents genres cinématographiques.

1.6. Le cinéma en tant que producteur de mémoire collective

Le cinéma en tant que producteur de mémoire collective a été le sujet de plusieurs études universitaires. Les composantes les plus évidentes du lien entre la mémoire et le cinéma sont les notions du temps et de l'image. Alors même que ce lien est plutôt abstrait, l'enregistrement du temps et des images constitue la ressemblance la plus connotée entre le cinéma et la mémoire. Comme David Macdougall nous le rappelle, après le sixième sens défini comme « la perception de soi » au XIXe siècle, la mémoire constitue notre septième sens, qui indique « l'enregistrement d'une existence antérieure sur laquelle s'appuie précairement notre identité intellectuelle »[245]. Il existe une ressemblance étonnante entre ce 'septième sens' et le 'septième art'. Dans son livre traduit en français par *Une histoire de la mémoire*, Douwe Draaisma compare le cerveau à une machine cinématographique, en partant de cette fonction de la mémoire humaine qui est celle

[244] François Hartog et Jacques Revel, *Les usages politiques du passé*, Paris, EHESS, 2001, p. 8.
[245] David Macdougall, « Films de mémoire », dans *Journal des antropologues*, No 47-48, Printemps 1992, pp. 67-86, p. 68

d'enregistrer[246]. De même, l'écrivain moderne arménien Rober Haddeciyan, dans son livre intitulé *Tavan* [Le plafond] (qui raconte l'histoire d'un homme paralysé passant ces jours « en projetant ses souvenirs et en regardant une par une ces images de sa mémoire » sur le plafond de sa chambre d'hôpital[247]) saisit lui aussi cette similarité directe entre l'évocation des souvenirs et le cinéma. Le point commun entre ces deux analogies est le processus de création, attribué à la mémoire et aux images. Les représentations cinématographiques ne concernent pas seulement la mémoire collective mais aussi les identités collectives, les positionnements politiques et idéologiques, ainsi que les formes de goûts.

Dans l'introduction d'un livre de compilation intitulé *On Media Memory* [Sur la mémoire médiatisée], Motti Nieger (et al) mentionne les cinq caractéristiques qui composent la mémoire collective : « [c'est] (1) un processus multidirectionnel consistant (2) à concrétiser (3) un récit du passé (4) en une construction fonctionnelle, (5) et socio-politique »[248]. Tandis que la première caractéristique attire l'attention sur l'aspect multidirectionnel de la mémoire médiatisée, les autres soulignent les directions importantes pour la production mémorielle. D'une part, le cinéma est un art de par sa capacité à créer une narration et un sens ; d'autre part, il est une industrie étant donné sa fonctionnalité ; il touche également au politique puisqu'il est une construction socio-politique. Nous proposons d'étudier les contextes socio-politiques dans lesquels la production cinématographique et le contrôle de cette production se réalisent, plutôt que de chercher à savoir si le cinéma est un art, un produit de divertissement ou un moyen de propagande. L'analyse des productions cinématographiques, des différents contextes de production, et de l'évolution des relations entre l'art, l'industrie et l'Etat est importante pour comprendre les conditions esthétiques, économiques et politiques des films produits sur la catastrophe de 1915. La question, qui a traversé l'histoire du cinéma pendant un siècle, de savoir si le cinéma est un art ou un produit de divertissement de l'industrie ou de la culture, demeure sans réponse définitive jusqu'à nos jours.

En soulignant l'hétérogénéité de l'objet du cinéma, Jacques Rancière explique que le cinéma implique à la fois un endroit, un moyen de divertissement et une idée d'art[249]. Quand les frères Lumière ont découvert le cinématographe en 1896, ils pensaient plutôt s'en servir comme

---

[246] Draaisma Douwe, *Bellek Metaforları* [Une histoire de la mémoire], cité par Sevcan Sönmez, *Filmlerle Hatırlamak* [Se souvenir avec les films], Istanbul, Metis Yayınları, 2015, p. 13.
[247] Rober Haddeciyan, *Tavan* [Le plafond], Istanbul, Aras Yayıncılık, 2018.
[248] Neiger, M (et al), *On media memory: Collective memory in a new media age*, Palgrave Macmillan, 2011, p. 8.
[249] Jacques Ranciere, entretien avec Marie-Aude Baronian, "Jacques Ranciere and Interdisiplinarity", *Art & Research A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol 2, No 1, Eté 2008, p. 7

d'un objet de divertissement, de spectacle. A ses débuts, le cinéma était perçu comme un créateur d'illusions, une machine à rêver. La réponse du père Lumière à Georges Méliès, qui voulait acheter le brevet après avoir vu leur invention, montre qu'ils ne voyaient l'avenir de cette découverte que dans le monde du divertissement, voire qu'ils doutaient de sa rentabilité : « Jeune homme, remerciez-moi. Mon invention n'est pas à vendre, mais pour vous, elle serait la ruine. Elle peut être exploitée quelque temps comme une curiosité scientifique : en dehors de cela elle n'a aucun avenir commercial »[250]. Mais le père Lumière s'est trompé, et le cinéma s'est développé et la 'machine cinéma' s'est propagée aux quatre coins du monde en peu temps. Après avoir vu, en 1920, le film expressionniste *The Cabinet of Dr. Caligari*, Virginia Woolf caractérisera le cinéma comme une marchandise de divertissement, sans valeur artistique, en accord avec les débats sur le cinéma dans le milieu littéraire de l'époque : « à première vue, l'art du cinéma semble simple, voire stupide. Il semble amuser seulement la vue, plutôt que d'engager l'intellect »[251].

De nos jours, des millions de personnes, dans le monde entier, vont au cinéma pour passer du bon temps et oublier leurs problèmes quotidiens, pour être enchantés. Le cinéma n'est plus une forme de représentation qui engage seulement le regard, comme l'a autrefois interprété Virginia Woolf, car il mobilise aussi les émotions et les opinions. Comme l'indique Foucault, dans les sociétés contemporaines, la télévision et le cinéma sont des producteurs de la mémoire populaire, encore plus efficaces que les livres[252]. Et dès son invention, le cinéma est passé dans les mains des Etats ou du secteur privé. C'est pourquoi chaque affirmation sur le lien entre le cinéma et l'idéologie serait incomplète sans faire référence aux relations économiques. Comme nous le rappelle Ulus Baker, le cinéma est, avant tout, 'une production' réalisée par une équipe et en conséquence, c'est un produit : « et comme l'explique Marx, il doit son caractère mystique au fait d'être détaché de son processus de production »[253]. Cet objet, exposé à la contemplation des spectateurs, appartient à l'industrie de la culture bien plus que les autres produits culturels et artistiques. Selon Bernstein, l'efficacité de l'industrie de la culture ne porte pas sur la défense d'une idéologie ou sur la dissimulation de la nature véritable des choses, mais plutôt parce qu'elle éloigne

---

[250] André Gaudreault et Philippe Marion, *La Fin du Cinéma ? Un media en crise a l'ere du numérique.*, p. 43 http://finducinema.com/p-43/, consulté le 8.1.2019

[251] Virginia Woolf, « The Cinema », British Periodicals, London, 3 Juillet 1926, https://www.bl.uk/collection-items/the-cinema-by-virginia-woolf-from-the-nation-and-athenaeum, consulté le 8.1.2019

[252] Foucault, M., "Film and Popular Memory: an interwiev with Michel Foucault", *Radical Philosophy*, 11 (11), pp. 24-29, p. 24.

[253] Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara. Duygular Sosyolojisine Doğru* [Des convictions aux images. Vers une sociologie des émotions], Istanbul, İletişim Yayınları, 2010, p. 311.

de l'idée d'une alternative à la situation actuelle[254]. C'est pour cela que, dans l'un de ses textes, Adorno explique ainsi l'indulgence de la bourgeoisie : « Le bourgeois est tolérant. Derrière l'amour qu'il porte aux gens tels qu'ils sont, il y a la haine de l'homme authentique »[255]. En gardant à l'esprit le fait que le cinéma est également un outil dans les mains des monopoles de production, nous pouvons constater qu'il n'est pas non plus libre face à la tenaille du statu quo. Enclavées par le capitalisme, les industries de la culture visent aussi la continuité et la préservation de l'idéologie et des valeurs dominantes, car ainsi, ils instaurent la stabilité de l'offre et de la demande afin de garantir leur profit. Perçu ainsi, il sera possible de dire que le cinéma est un outil qui permet de passer du bon temps, de rêver, de rendre passif les spectateurs et surtout, de maitriser la pensée critique. Non seulement le cinéma, mais tous les produits médiatisés pour la communication de masse, peuvent devenir les outils idéologiques qui « insinuent la mauvaise conscience »[256], « présentent leurs réalités construites en tant que vérité »[257] et « inculquent à la société les valeurs dominantes, par la propagande »[258]. Dans ce sens, ces critiques adressées au cinéma sont légitimes.

Né en Europe et devenu un art américain, à l'exemple d'Hollywood, le triomphe du cinéma à l'échelle mondiale, démontre clairement son l'industrialisation. Même en 1914, 85% des spectateurs dans le monde regardaient déjà des films Hollywoodiens[259]. Attachée entièrement au secteur privé, la production hollywoodienne de divertissements a été souvent mise en débat, mais tel n'est pas le sujet de cette recherche. L'univers cinématographique d'Hollywood, qui détermine également en grande partie celui du cinéma en Turquie, peut être lu à l'aide de la notion de « consommation productive » que Jean Baudrillard appliquait pour expliquer l'économie-politique du signe : « Ce qui est produit par l'économie politique du signe n'est pas le profit, mais une forme de souveraineté, liée à la fonction idéologique des signes »[260]. Ce pouvoir, obtenu grâce à l'économie-politique des signes, est couronné par le profit du film-marchandise. Ce système crée

---

[254] J.M. Berstein, *Kültür Endüstrisi / Theodor Adorno* – sunuş [L'industrie de la culture / Theodore Adorno – l'introduction], Istanbul, İletişim Yayınları, 2007, p. 21.
[255] Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Istanbul, Metis Yayınları, 2005, p. 25.
[256] Herbert Marcuse, *Tek boyutlu insan [*L'homme unidimentionnel], Istanbul, Idea Yayınları, 1997.
[257] Stuart Hall et al, *Policing the crisis: mugging, the state and law and order*, London, Macmillan, 1978.
[258] Levent Yaylagül, *Kitle İletişim Kuramları* [Les théories de la communication de masse], Ankara, Dipnot Yayınları, 2010, p. 173.
[259] Edward Herman et Robert McChesney, *The Global Media*, London, Cassell, 1997 cité par Emrah Ozen et Sevilay Celenk, "Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri : Hollywood örneği", *İletişim : Araştırmları*, 4(1), 2006, pp. 67-96, p. 79.
[260] Jean Baudrillard, *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri* [Une critique sur l'économie-politique du signe], Istanbul, Boğaziçi Universitesi Yayınları, 2009, p. 148. [Traduit du turc par nous]

des exigences sectorielles, en Turquie et dans le monde, qui définissent également les conditions de la production dans l'industrie du cinéma. Par exemple, de nos jours en Turquie, le monopole des films de comédies populaires en termes de recettes au guichet est devenu déterminant dans le marché du cinéma. En 2017, 39 % des spectateurs sont allés voir des films de comédie et le film *Recep İvedik 5*, cinquième film sur le même personnage médiocre et exagéré, a été le film le plus vu de l'année[261]. Ce monopole des comédies populaires a plusieurs causes et conséquences. Les dix documentaires et les trois fictions analysées dans cette recherche, ont été ainsi produits et diffusés par la même industrie que ces films populaires, et ils essaient de survivre dans le même réseau de distribution et de projection. Comme le cinéma est un ensemble incluant la production-distribution-projection, chacun de ces champs est déterminant pour la rencontre du film avec les spectateurs.

Dans cette recherche, nous essayerons d'étudier l'histoire du cinéma en Turquie à partir d'un point de vue historique, économique et politique, afin d'éclairer l'analyse de notre objet d'étude. Etudier la période à partir de la fin du XIXème siècle jusqu'aux années 2000 au prisme du contrôle par le pouvoir politique, du marché et de l'idéologie, sera utile pour clarifier les différents paradigmes de la mémoire cinématographique et de ses usages politiques. Les réseaux de production-distribution-projection déterminent non seulement les conditions de la production et de la consommation de cet art industriel, mais aussi celles de son contrôle. La situation spécifique du cinéma turc, qu'on « ne peut pas définir comme une industrie autosuffisante »[262], est essentielle pour comprendre les conditions et les conventions dans lesquelles les acteurs de la mémoire se situent pour réaliser leurs films. Il est donc important d'étudier la période de monopolisation des réseaux (à partir des années 2000), ainsi que le courant du 'Nouveau Cinéma de Turquie', apparu contre ce monopole économique et idéologique, permettant de nouveaux récits et histoires racontés par ces nouveaux acteurs. Ces changements, en harmonie avec l'augmentation des acteurs de la mémoire et avec le tournant de la mémoire après 2000, sont ainsi les signes avant-coureurs d'un nouveau point de vue sur le passé. Tous les films présentés dans cette recherche ont été produits à partir des années 2000, il est donc essentiel de tenter d'établir un cadre cohérent pour leur analyse.

[261] http://sinema.kulturturizm.gov.tr/TR-144746/gise-verileri.html, consulté le 8.1.2019

[262] Eylem Aslan, 2000li yillar oncesi ve sonrasinda Turk sinemasinda kullanilan yapim kaynaklarinin degerlendirilmesi, p. 19.

L'industrie mondiale et nationale du cinéma, qui a ses propres règles jeu, est l'un des déterminants cruciaux de la production mémorielle, car elle se trouve au cœur de toutes les étapes essentielles d'un film : la production, la distribution et la projection. En l'absence de subventions de l'Etat pour la production, la seule condition de survie est le profit obtenu grâce aux recettes aux guichets. Les producteurs et les distributeurs de l'industrie du cinéma, collaborent d'une manière ou d'une autre : Par exemple, les entreprises connues d'Hollywood, fondées au début du XXeme siècle, telles MGM, Warner Bros. ou Paramount, possèdent également des chaines de salles du cinéma, ainsi que des activités de production[263]. A une échelle plus modeste, en Turquie, les décisions et les intérêts communs des producteurs et des propriétaires de salles de cinéma ont donc été déterminants. L'exemple de Bollywood en Inde l'illustre aussi, car il se maintient en garantissant sa survie par la vente de 7 billions de billets par an[264]. Mais en Turquie, qui a compté plus de 70 millions[265] de spectateurs en 2018, la distribution des films est dirigée par les règles du marché[266], et un producteur qui n'a pas de réseau de distribution doit prendre des risques importants. Un producteur sans distributeur, afin de sortir son film dans les salles de cinéma, fait face à une concurrence féroce avec les films qui sont soutenus par les grandes entreprises de distribution. Le système actuel donne tout pouvoir aux distributeurs qui imposent les films promis à de fortes recettes aux guichets.

Les réalisateurs avec qui nous avons réalisé des entretiens dans le cadre de notre travail de terrain, en particulier les réalisateurs de fiction, se sont plaints de ce marché concurrentiel et de leur situation désavantagée. Le succès commercial est souvent lié à la popularité du réalisateur, aux acteurs célèbres, ou à l'adaptation d'une série télévisée populaire tandis que, dans ce système, des réalisateurs indépendants de cinéma de fiction (cinéma d'auteur ou cinéma d'art et d'essai) ou de documentaires, qui abordent le cinéma avec un souci esthétique et politique, trouvent difficilement des producteurs accueillants. Les documentaires, en dehors des grandes productions qui portent sur un thème très populaire – par exemple la vie de Mustafa Kemal –, peuvent être projetés seulement dans les festivals, qui sont heureusement plus nombreux ces dernières années. Cependant, comme

[263] Emrat Suat Onat, "Sinema ile parayı bağlayan köprü: sinema endüstrisi" [Le pont entre le cinéma et l'argent: L'industrie du cinéma], Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7, Istanbul, Bağlam Yayınları, 2008, p. 468.
[264] *Ibid.*, p. 475.
[265] https://boxofficeturkiye.com/yillik/, consulté le 9.1.2019
[266] Türkiye film sektörü 2016 özet raporu (le rapport sommaire du secteur du film en Turquie, 2016), p. 1, https://film.iksv.org/i/content/1550_1_mob-sektor-raporu-2016.pdf, consulté le 9.1.2019

l'explique Serdar Öztürk avec la notion d'infra-politique de James Scott[267], malgré la structure restrictive du marché, les réalisateurs et les producteurs ont toujours trouvé des lignes de fuite alternatives pour montrer leurs films aux spectateurs.

Les règles du marché ne constituent pas le seul obstacle à la rencontre d'un film avec ses spectateurs. Le contrôle de l'Etat et de l'idéologie dominante sur le champ cinématographique est, en Turquie, aussi ancien que l'histoire du cinéma. Ce mécanisme de contrôle a changé de forme durant ces cent années, allant parfois vers des réformes ou au contraire vers le durcissement de la censure. Dans la période actuelle, où le totalitarisme et le monisme (une seule nation, une seule langue et une seule religion) est en progression, on peut constater une forte coopération entre le pouvoir étatique et les mécanismes de censure du marché[268]. De plus, l'obligation d'obtenir 'l'acte d'exploitation de l'œuvre' (*eser işletme belgesi*), entrée en vigueur en 2006 avec le nouveau règlement sur l'immatriculation et l'inscription des œuvres du cinéma et d'idée (*fikir ve sanat eserlerinin kayıt ve tescili hakkında yönetmelik*) [269], renforce à présent le mécanisme de censure. En effet, l'obligation d'avoir ce document pour vendre ou montrer le film au public, voire pour participer à un festival, signifie l'introduction d'une censure tacite, même dans les festivals de cinéma, qui se pensaient pourtant des lieux libres[270].

« Il n'y a pas de société sans le spectacle de la société » [271] comme le souligne Jean-Luc Nancy. Les représentations qui ne s'accordent pas avec 'ce spectacle' ou sont suspectées d'être pernicieuses, subissent l'exclusion et la censure, tandis que leurs réalisateurs sont incités à l'autocensure. De la sorte, le cadre du spectacle de la société turque sont déterminées par le contrat de turcité. Ce contrat dicte quels évènements peuvent être remémorés ou oubliés, mais il contient

---

[267] Serdar Öztürk, "Türk sinema tarihinin altpolitikası (1896-1923)" [L'infrapolitique du cinéma turc], *Selçuk İletişim Dergisi*, 8 (1), 2013.

[268] La censure imposée au film du réalisateur kurde Kazim Öz, Bahoz (2008), qui raconte, en partant de ses propres expériences, l'histoire de l'organisation de la jeunesse kurde à Istanbul pendant les années tempétueuses de la guerre au Kurdistan, est un exemple de cette situation : « Le film n'a pas été interdit officiellement. Mais nous avons galéré pour trouver des salles. L'entreprise de distribution n'a pas soutenu le film. Ils l'ont même ouvertement reconnu. Selon eux, les salles acceptent lorsqu'ils leur demandent de montrer un film, mais ils ne l'ont pas fait pour notre film. Ils ont seulement demandé si les salles voulaient bien montrer ce film ». (Entretien avec Kazım Öz, http://gorunumgazetesi.net/kultur-sanat/oz-bahoz-gorunmeyen-yasaklar-yasadi#ixzz5ah9hinEb, consulté le 9.1.2019)

[269] http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060517-7.htm, consulté le 9.1.2019

[270] Cette règle avait été négligée pendant des années, mais a servi de motif au refus du film de Çayan Demirel, Bakur (qui porte sur la vie quotidienne des guérillas kurdes) par le Festival Cinématographique d'Istanbul en 2015, montant ainsi la connivence entre le pouvoir étatique et les festivals.

[271] Jean-Luc Nancy, *The ground of the image*, New York, Fordham University Press, 2005, p. 55.

aussi des critères ambigus sur comment les rappeler et les mettre en récit public. Les pratiques de censure et les institutions qui l'imposent peuvent changer selon la conjoncture politique et sociale : parfois ce sont les représentations d'inégalité des classes ou le thème de la révolution, parfois seules celles de la pauvreté ou des différentes identités ethniques sont perçues comme nuisibles par le pouvoir et subissent censure ou interdiction. Ainsi, certaines représentations historiques, ainsi les évènements rendus tabou par l'historiographie officielle, sont toujours perçues comme 'dangereuses'. Car raconter 'une autre histoire ou un autre récit' porte le risque de s'écarter de l'histoire officielle et de montrer les différents visages de l'Etat et des dirigeants étatiques, habituellement présentés comme des héros dévoués. Conscients de ces possibles menaces, les hommes d'Etat sont en éveil : « ils s'aperçoivent que, même surveillé, un film témoigne »[272].

La surveillance de la production, de la distribution et de la projection d'un film a un objectif politique et économique. L'image du cinéma comme un outil de lutte ou de propagande qui peut changer l'équilibre de l'opinion publique contre le pouvoir souverain procède de l'habilité du cinéma, et des images en général, d'affecter les masses. L'habilité du cinéma, et des images en général, à impressionner les masses fait qu'il est perçu comme un outil de lutte ou de propagande, susceptible de monter l'opinion publique contre le pouvoir. Selon Bülent Diken, la capacité imaginaire du cinéma se développe parallèlement au potentiel imaginaire du cerveau humain[273]. Au-delà des convictions idéologiques normalisées imposées par la communication de masse, cette capacité dont Bülent Diken parle souligne un potentiel, celui de produire des images et des connections différentes, qui peuvent décomposer les codes déjà existants. Ainsi, les images cinématographiques peuvent diriger les spectateurs vers une empathie imprévue, grâce à la description de personnages, le rythme de la narration et l'effet d'identification. Cette capacité du cinéma a été aussi exprimée par Bela Balazs, théoricien du cinéma, qui a travaillé sur les premières années du septième art. Selon Balazs, le cinéma est l'art du peuple du XXème siècle : « ce n'est pas parce qu'il nait de l'esprit du peuple mais au contraire, parce que l'esprit du peuple est né par le biais du cinéma »[274]. Tout comme les légendes ou les contes d'autrefois, le cinéma est un art qui forme l'imaginaire, enrichit le monde sentimental et détermine l'horizon politique du peuple. Le fait que les femmes racontent les films qu'elles ont vus comme des contes à leurs enfants pendant

[272] Marc Ferro, *Cinema et Histoire*, Paris, Folio, 1993, p. 113.
[273] Bülent Diken et Carsten Bagge Lausten, *Filmlerle Sosyoloji* [Sociologie avec les films], Istanbul, Metis Yayınları, 2010.
[274] Bela Balazs, *Görünen İnsan* [L'homme visible et l'esprit du cinéma], Istanbul, Say Yayınları, 2013, p. 11.

les années 60, lorsqu'on trouvait des salles de cinéma dans les villages les plus isolés, peut être vu comme un exemple de cette affirmation[275]. La vision précoce de Balazs est que « le cinéma influencera la culture humaine autant, sinon plus, que l'invention d'imprimerie »[276] a fait ses preuves jusqu'à nos jours, avec l'évolution de la culture visuelle et de « l'œil qui est devenu un organe idéologique »[277].

Le fait que le cinéma soit l'art préféré et utilisé des autorités vient peut-être de sa particularité qui est d'être un art à la fois visuel et fait pour les masses. La naissance du cinéma comme outil de propagande pour mobiliser les masses, commence peu après la naissance de cet art lui-même. Dès la fin des années 1920, suite à la grande dépression survenue entre les deux guerres mondiales, des films de propagande – avec des commentaires intégrés qui expliquent aux spectateurs le sens des images – permettent de mobiliser et rassembler les masses d'ouvriers et de patriotes[278]. Parmi les différentes pratiques artistiques, Lénine distingue le cinéma comme le seul art qui peut créer une représentation correcte des masses, le rythme de leurs mouvements fluides et organisés s'accordant à son idée de la révolution.[279] Certes, il ne se trompait pas en disant cela. Susan Buck-Morss souligne que les générations soviétiques se souviennent de la révolution d'octobre grâce aux images créées par Eisenstein. Cet exemple indique la capacité d'agir des images cinématographiques dans la production de la mémoire collective ainsi que l'instrumentalisation du cinéma pour la construction de l'identité nationale[280].

Est-ce que ces films dévoilent la réalité ou au contraire la cachent ? L'aphorisme connu de Godard sur cinéma, « ce n'est pas une image juste, c'est juste une image », accentue l'insignifiance ou l'inconvenance d'une discussion sur la droiture et la justesse des représentations cinématographiques. Le cinéma est « vingt-quatre fois la vérité par seconde » pour Godard et « vingt-quatre fois le mensonge par seconde »[281] pour Michael Haneke. Ainsi, pour un réalisateur,

---

[275] L'exemple venant de ma propre mémoire familiale.
[276] Bela Balazs, *op.cit.*, p. 23.
[277] Umut Tümay Arslan, « Görsel olanı okumak » [Lire le visuel], *İletişim: Araştırmaları*, 1(1), 2003, pp. 39-64, p. 60.
[278] François Niney, *op.cit.*, p. 126.
[279] Vladimir Lénine cité par https://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-et-histoire/5-le-cinema-pese-sur-l-histoire/, consulté le 1.6.2020.
[280] En gardant à l'esprit l'idéologie de la blanchité (whiteness), développée dans le célèbre film de David Griffith qui a battu un record en recettes de guichet en 1915, Birth of a Nation, nous pouvons facilement constater cette influence du cinéma sur les masses. The Birth of a Nation est une production américaine réalisé par D.W.Griffith sorti au cinema le 8 février 1915. Ce film est consideré comme le premier *blockbuster* d'Hollywood.
[281] Richard PORTON, "Haneke Söyleşisi: Toplumsal Suçluluk ve Bireysel Sorumluluk" [L'entretien avec Michael Haneke: La culpabilité sociale et la responsabilité personnelle], *Cineaste*, Vol XXXI, No 1, Hiver 2005, p. 42.

prendre le cinéma au sérieux veut dire douter de ses images et interroger la croyance sur leur réalité[282].

Toutefois, ce n'est pas seulement l'usage et le contrôle politique qui détermine la participation d'un film à la production mémorielle, mais aussi les différenciations, à échelle variable, entre différents genres cinématographiques, liés à leur articulation aux différents régimes de vérité. Lorsqu'on parle du cinéma, il ne faut pas penser seulement aux films populaires d'Hollywood qu'on voit les weekends en famille ou aux films d'art et d'essai qui influencent eux aussi la société, même s'ils s'adressent à un public beaucoup plus limité. La production cinématographique contient en effet un éventail de genres, des films télévisés aux films d'actualité, des documentaires animaliers aux documentaires historiques, et tous ces différents genres utilisent l'une des facultés essentielles du cinéma, le montage, afin de construire une narration, qui comporte une similarité importante avec le fonctionnement de la mémoire. Comme le souligne Winfried Fluck, il n'est pas possible de raconter un évènement historique sans le mettre en narration et chaque narration contient du montage, tout comme l'écriture historique, avec des procédures de sélection, d'élimination et d'insertion[283]. Ce principe est aussi validé par les films d'actualité, qui ont précédé le cinéma documentaire. Les images cinématographiques ne prennent leur sens que dans un certain régime de vérité. Ainsi, la discussion sur la véracité et la loyauté des représentations constitue un point crucial, dès lors que les images cinématographiques sont en question.

François Niney a méticuleusement déconstruit les convictions installées sur le fait que le documentaire 'montre la réalité' tandis que la fiction est 'mensongère'. Comme il l'indique « la fiction, comme le documentaire, est à base de prises de vues réelles ; et le documentaire, comme la fiction, transforme le temps réel, le temps chronique, en récit, en montage »[284]. La définition de la représentation comme « une relation entre une manière de faire et une économie des sentiments »[285] prend son sens concernant le cinéma, voire la mémoire cinématographique. Si la mémoire consiste à se souvenir d'un évènement du passé, vécu ou transmis, et à le narrativiser dans un nouvel assemblage, il faut constater un lien proche entre la mémoire et la représentation. D'une

---

[282] Eylem KAFTAN, "Michael Haneke: 'Kelimeler tehlikelidir, onlara güvenmem!'"[Michael Haneke: "Les monts sont dangereux, je ne leur fais pas confiance], *Altyazı*, 2006.
[283] Winfried Fluck, "Film and Memory", dans *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Ed. Udo Hebel, 2003, pp. 212-229, p. 217; Marc Ferro, *op.cit.*, p. 112.
[284] François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2019, p. 62.
[285] Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı* [Le destin des images], Istanbul, Versus Kitap, 2008, p. 114. [traduit du turc par nous]

manière générale, toutes les formes de représentation reposent sur la mémoire et toutes les mémoires sont des formes de représentation. Entre le vécu et le narré, il y a toujours un vide, qui rend possible la reconstruction du récit :

> « Le passé n'est pas simplement là dans la mémoire ; il doit être articulé pour devenir mémoire. Il se crée alors, inévitablement, une fissure entre l'expérience d'un évènement et la mémoire qu'on en a par représentation. Plutôt que de s'en lamenter ou de l'ignorer, il faut entrevoir cette fissure comme un stimulant puissant pour la créativité culturelle et artistique »[286].

Même si nous ne doutons pas de la réalité de nos propres souvenirs, il ne faut pas ignorer le simple fait évoqué par Jacques Rancière, que « le réel doit être fictionné pour être pensé »[287].

Alors même que ce qui a été visualisé par le cinéma n'est pas la réalité, ce qu'il crée est incontestablement un effet du réel. Cet effet du réel ne nous impose pas de croire aux images comme la réalité, mais plutôt comme un monde 'comme si'[288]. L'expérience du spectateur, le fait qu'il s'abandonne au récit du film ou à l'identification avec les personnages, sont les conséquences de cet effet du réel. Selon le théoricien du cinéma André Bazin, les images permettent seulement de se souvenir des matières. Ainsi ce qui a été défini comme 'le récit du réel' est, en fait, 'le récit d'une ressemblance'[289]. Puisqu'il n'y a pas de formule absolue pour déchiffrer le sens des images cinématographiques, la discussion sur la réalité ou l'irréalité des images[290], sur l'authenticité des représentations, est sans fin, notamment quand il s'agit des images issues d'une controverse historique. Cette qualité inhérente d'ambigüité du réel est la source de nombreux débats sur la compréhension politique et morale des représentations cinématographiques.

Lorsqu'elle étudie les représentations cinématographiques du génocide arménien, créées par les réalisateurs arméniens, Marie-Aude Baronian, trouve la dialectique de l'image au fond de cette discordance entre les narrations historiques et filmiques : « [l'image est] simultanément vecteur de vérité et de son contraire, c'est-à-dire inscription et effacement »[291]. Cette qualité est

---

[286] Andreas Huyssen, *Alacakaranlık Anıları* [Twilight Memories – Marking Time in a Culture of Amnesia], Istanbul, Metis Yayınları, 1999, p. 13. [Traduit du turc par nous]

[287] Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*, Paris, La Fabrique Editions, 2000, p. 61.

[288] François Niney, *op.cit.*, p. 76. L'auteur ajoute "Seuls les puritains (comme Platon qui voulait chasser les poètes de la cité) et les intégristes luttent désespérément contre les images, les représentations, les fictions, en les accusant d'être mensongères et corruptrices, à l'exception de leur propre dogme qui sont, elles, vérités absolues !"

[289] André Bazin, *Sinema Nedir ? [*Qu'est-ce que le cinéma], Istanbul, İzdüşüm Yayınları, 2008, p. 15

[290] François Niney nous le rappelle : « le 'réel' se dit communément de choses ou état de choses desquels on veut lever un doute quant à une illusion ou une tromperie possible. 'Réel' est un mot tellement englobant qu'il est pratiquement sans limites, incluant même nos mensonges et imaginations. » François Niney, *op.cit.*, p. 73.

[291] Marie-Aude Baronian, *Memoire et image*, p. 26

aussi la source de plusieurs instrumentalisations du cinéma, telles que la mobilisation des masses, la construction de 'communautés imaginaires', les politiques de la mémoire, la propagande et la contre-propagande. De ce fait, on peut postuler que le cinéma est à la fois l'outil et l'expression de la mémoire collective et de sa déformation. Cela peut paraître comme le résultat du monopole de la production mémorielle, liée à l'idéologie souveraine, ainsi que des règles du marché, à l'intérieur desquelles l'industrie du cinéma doit survivre car « la mémoire traumatique et la mémoire de divertissement partagent le même espace public »[292].

Dans cette recherche, nous analysons le changement de l'idéologie, du politique et des règles du marché dans le cinéma turc, en traitant simultanément l'histoire du cinéma documentaire et celle du cinéma de fiction. Ces deux genres, qui s'approchent et s'éloignent continuellement au cours de l'histoire du cinéma, sont définies comme antagonistes eu égard à leur caractère cinématographique. La définition de la fiction comme rêve ou monde de fantaisies, est désormais normalisée, alors que la qualité d'être un document a été attribué comme un label au cinéma documentaire. De plus, même si ces deux types sont des 'productions' de l'industrie du cinéma, le cinéma de fiction est perçu comme plus proche du marché et du monde du divertissement

Quant au documentaire, il est défini, contrairement à la fiction qui cherche le profit, comme un symbole de positionnement éthique et sociétal, comme une approche du cinéma à but non-lucratif : « Le peuple juif rejoint la fiction tandis que le peuple palestinien rejoint le documentaire ». Cette expression, tirée d'un film de Jean Luc Godard, *Notre Musique*, accentue le système de valeurs décrivant ces deux approches cinématographiques. Cette séparation est déterminée par la situation socio-politique mais aussi par les conditions du marché du cinéma. Cette citation mentionnée laisse sous-entendre que la fiction est un art populaire et populiste privilègié, qui esthétise la réalité. D'un autre côté, le documentaire est perçu comme un appel à la lutte ou à la solidarité avec les victimes ou les oubliés de l'histoire, par un film qui a été produit avec un budget modeste, mettant en avant l'éthique plus que l'esthétique. Cependant comme l'a encore dit Godard : « il est peut-être vrai que l'on doit choisir entre éthique et esthétique, mais il n'en est pas moins vrai que, quel que soit le choix, on trouvera toujours l'autre au bout du chemin »[293]. Même un documentaire avec un petit budget porte une esthétique, une manière d' « éveiller les

[292] Serhan Mersin, « Azınlık Filmleri : Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek »[Les films de minorité : La reconstruction de l'histoire et la mémoire collective], *Sinecine*, 1(2), 2010, pp. 5-29, p. 14.
[293] Jean Luc Godard cité par Duncan Wheeler, "Godard's List: Why Spielberg and Auschwitz are number one", *Journal Media History*, Vol 15, Issue 2, 2009, p. 193.

sens » tandis que le plus populaire des films de fiction peut être soumis à une lecture éthique et politique. Que l'on parle de documentaire ou de fiction, il y aura toujours une mise-en-scène, dans le sens de l'ensemble « pro-filmique + cadrage + montage »[294]. De nos jours, alors que les frontières entre ces deux approches s'effacent progressivement en théorie comme en pratique, il n'est plus possible de dire que le documentaire ne nécessite pas de créativité ou ne fait pas rêver, ni que la fiction manque de réalité.

Lorsque l'on parle de l'histoire du cinéma, c'est souvent l'histoire du cinéma de fiction qui vient à l'esprit. Le cinéma documentaire est, en général, exclu du l'histoire du cinéma. Il est admis que le cinéma imaginaire (fiction) est plus développé en termes de techniques appliquées, même si le cinéma, à l'origine, est né du documentaire[295]. Les premiers films des inventeurs du cinématographe, les frères Lumières, tels que *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1896) ou *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), présentent des scènes de la vie réelle, comme des documents filmés. Est-ce parce que ces films ne contiennent pas de montage qu'ils deviennent des documentaires, ou, comme l'explique Grierson, cette définition est-elle plutôt liée à « l'absence d'actions et situations prévues ou de mise en scène préméditée »[296] ? Ou bien à l'absence des acteurs ou du scenario ? En réalité, les ouvriers de Lumière avaient été appelés à l'usine après la messe du dimanche pour le tournage du film 'La sortie de l'usine Lumière à Lyon'[297]. Ainsi donc, le premier film connu comme un document filmé est, en fait, une reconstruction, qui contient une mise en scène. Ce qui est véridique ici, ce n'est pas le naturalisme du mouvement et de l'action représentée, mais l'image elle-même. Ainsi, qu'il s'agisse de fiction ou le documentaire, le cinéma a toujours eu, depuis sa naissance, une relation hésitante avec la réalité.

Selon Claudine Bories et Patrice Chagnard, la différence entre le documentaire et la fiction réside dans leur façon d'opérer avec les notions de réalité et de vérité : « La fiction propose une histoire inventée par des scénaristes, mise en scène par un réalisateur, incarnée par des comédiens. Le cinéaste de fiction sait donc où il va : il connaît à l'avance l'histoire qu'il veut filmer. Au contraire du cinéaste de fiction, le documentariste ne sait pas où il va. Il ne maîtrise rien, ou presque

---

[294] François Niney, *op.cit.*, p. 53.
[295] Asuman Susam, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema [*La mémoire sociale et le cinéma documentaire], Istanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, p. 126.
[296] John Grierson, "Belge filmin baş ilkeleri"[Les principes de document filmé], *türk dili,* özel sayı no 196, 1968, pp. 343-347.
[297] Claudine Bories et Patrice Chagnard, "Le réel existe, c'est le film: réflexions sur le cinéma documentaire", *Chiemeres*, No 89, 2016 / 2, p. 27.

rien, de ce qu'il filme »[298]. Cette définition est sans doute plus exacte s'agissant du cinéma documentaire européen à partir des années 60. Toutefois, il ne faut pas oublier l'existence de documentaires de propagande, dans lesquels les discours et le cadre du récit sont nettement préétablis comme pour les mises en scène d'un film de fiction. Selon le dictionnaire de la langue française, Le Robert, le mot documentaire vient du mot document, qui provient également de docte, docile, docteur et doctrine. Cela nous emmène directement à une question essentielle concernant le documentaire : celle de la propagande[299]. L'utilisation du cinéma, comme moyen de propagande, concerne notre objet de thèse - le présent du passé génocidaire en Turquie - et sera discuté en détail lors de l'analyse du film de propagande du négationnisme turc, *Sarı Gelin – The True Story*. Le critère d'imprévisibilité, mentionné ci-dessus est valable pour les documentaires de la nouvelle génération, mais ne l'est pas pour les documentaires classiques sur l'Histoire, qui visent à donner une image spécifique des évènements passés, configurée par rapport aux thèses officielles.

L'histoire du cinéma en Turquie nous montre que le cinéma de fiction et le documentaire ont tous deux toujours été mobilisés pour la propagande. En outre, ces deux formes de cinéma ont eu une évolution parallèle, en suivant les changements socio-politiques avec des réponses similaires. Parmi les documents filmés des frères Lumière, les films de voyage sont en fait des documentaires aptes à faire rêver. Les films d'actualité, qui sont apparus par la suite, vont mettre en évidence la capacité du cinéma à permettre la gouvernance idéologique des masses et la création de l'opinion publique. Partout dans le monde, les années de la première guerre mondiale sont celles de films étatiques sur la guerre et l'armée. Les changements et les conditions sociales influencent à la fois la forme et le contenu du cinéma de fiction et du cinéma documentaire. Les deux subissent la même oppression par le contrôle étatique et la censure, sans que l'un soit plus chanceux que l'autre.

Mais la différence entre le cinéma documentaire et la fiction se creuse avec l'utilisation des témoignages, lorsqu'il s'agit d'un évènement historique. L'existence du témoin ajoute une touche de réalité et de légitimité au cinéma documentaire. De cette manière, il prétend dévoiler et présenter la vérité : le témoin la confirme. Le spectateur a l'impression d'être en butte à une réalité pure, comme si le documentaire n'était pas un récit ou une narration. Le documentaire 'fait croire'. Tandis que Jacques Derrida déclare qu'un film, y compris le documentaire sur lui, n'a pas la

[298] *Ibid.*, p. 28-29.
[299] François Niney, *op.cit.*, p. 13.

pouvoir de déchiffrer la vérité de l'objet filmé, et qu'il n'y a pas de documentaire sans narration. De plus, « tous les documentaires ont une structure narrative qui voile cette incompréhension, cette incompétence et cette impossibilité »[300]. Comme l'explique Ulus Baker, le fait que la caméra soit 'une machine à documenter' n'est lié qu'à sa faculté d'enregistrer et à son lien avec le champ optique-chimique. En dehors de cela, avec l'inclusion des images en mouvement, la narration et l'introduction d'un point de vue, le cinéma deviendra plutôt une 'machine à penser'[301].

En bref, lorsqu'on parle du cinéma, fiction et/ou réalité ne sont pas des notions contradictoires. Ce que le film peut exposer a toujours des limites. Les discussions sur la réalité indiquent souvent un problème éthique ou esthétique de représentation. Même si la caméra élargit la vision de l'œil, le film est toujours un montage de plans et séquences choisis, et il ne peut pas présenter la réalité dans son intégralité. Regarder quelque part signifie : ne pas regarder ailleurs. Comme le constate André Bazin, ni dans la vie réelle ni dans le cinéma « l'homme ne peut pas voir toutes les choses en même temps »[302].

Comme le cinéma de fiction, le documentaire aussi « utilise toutes sortes de stratégies de communication et fait appel à la raison, mais aussi aux sentiments et à la dimension plus sensuelle de notre réalité »[303]. Tous deux, fiction et documentaire, s'adressent à la fois à l'intellect et au monde émotionnel des spectateurs, du fait de l'aptitude des images à indiquer, à représenter et à construire du sens. La notion d'Ulus Baker, « l'imago-sphère »[304], décrit notre monde, où toutes choses passent par les images pour être saisies, pour être enregistrées et pour être rappelées. Le cinéma, d'une manière ou d'une autre, reproduit la vie, la réalité et l'histoire, et les images cinématographiques pénètrent dans notre monde mental et sentimental, comme une expérience transmise ou enregistrée. Le potentiel de changement ou de transformation des frontières de la réalité connue et établie, procède de cette faculté du cinéma. Comme le souligne Pascal Bonitzer, la réalité peut être truquée *à posteriori,* mais elle est là *à priori*, c'est elle qui donne l'impression et laisse des traces[305]. Ce travail de thèse, sur l'évolution du cinéma turc et sur les répercussions

---

[300] Nur Betül Çelik et Umut Tümay Arslan, "Derrida: Belgesel mi?"[Derrida: Documentaire?], *Altyazı*, Juillet 2003, p. 93.
[301] Ulus Baker, op.cit., p. 224.
[302] André Bazin cité par Asuman Susam, op.cit., p. 145.
[303] Ib Bondebjerg, "Documentary and Cognitive Theory: Narrative, emotion and memory", *Media and Communication open access journal*, Vol 2, No 1, 2014, p. 13.
[304] Ulus Baker, *op.cit.,* p. 301.
[305] Pascal Bonitzer, *Köralan ve Dekadrajlar* [Le champ aveugle], Istanbul, Metis Yayınları, 2006, p. 33.

des changements sociaux dans le champ du cinéma, peut être vu comme une tentative de revoir les archives de la mémoire cinématographique de la République Turque.

Conclusion du premier chapitre

Dans ce premier chapitre, après avoir résumé les évènements historiques liés au génocide des Arméniens, nous avons essayé d'expliquer les notions principales de cette recherche : la mémoire collective, l'identité nationale et le cinéma. Afin de définir la notion de mémoire collective, nous avons d'abord souligné sa différence avec l'Histoire pour ensuite, avec l'appui de différentes théories sur la mémoire, nous avons expliqué le concept de mémoire collective, sur lequel nous allons baser dans notre recherche. Le choix de ce concept est lié à son positionnement, situé à l'intersection de l'Histoire, de la mémoire historique et des mémoires communes, soulignant la participation active de tous ces ensembles à la formation de la mémoire collective du génocide arménien en Turquie. Le cinéma, dans ce schéma, devient un vecteur dynamique qui sert à lier ces différents ensembles.

De plus, la question de l'identité doit être introduite dans ce travail car c'est un élément significatif de la mémoire du génocide arménien en Turquie, avec le discours sur la « question arménienne » comme « question nationale », perçue comme menaçant et attaquant des valeurs de l'identité nationale. Les termes définis comme « le contrat de turcité » et « la crise de turcité » nous seront utiles pour expliquer les différentes approches actuelles du passé génocidaire en Turquie, avec d'un côté les négationnistes, et de l'autre, les acteurs de mémoire contestataires. Dans la définition de ces deux camps polarisés, l'identité nationale, en empruntant le terme de Barış Ünlü 'turcité', joue un rôle central, lié au caractère tabouisé de l'évènement génocidaire, qui est aussi un évènement fondateur de la République Turque et de son identité nationale. Un sous-chapitre est ensuite consacré au lien entre le cinéma et la mémoire, et au rôle des différents facteurs économiques, politiques et sociaux, pour élucider les déterminants de la production mémorielle à travers le cinéma, telles les étapes de production cinématographique et leurs liens avec l'industrie du cinéma. Par ailleurs, deux autres problématiques sont abordées dans ce chapitre : les effets du pouvoir étatique et de l'idéologie sur le champ du cinéma puis les avis sur les différences entre cinéma de fiction et documentaire, leur rôle sur la vérité interrogeant la légitimité du produit cinématographique.

Ayant ainsi construit notre base conceptuelle, nous allons l'utiliser dans le prochain chapitre de la thèse, lorsque nous étudierons en détail l'interaction entre les politiques mémorielles et les productions cinématographiques en Turquie.

CHAPITRE 2 – L'histoire de la mémoire de 1915 et du cinéma en Turquie

Introduction

Une fois définies les notions fondamentales de mémoire collective, d'identité nationale et de cinéma comme producteur de mémoire, il est désormais possible d'étudier précisément la relation entre les politiques du négationnisme turc et la production cinématographique en Turquie. Pour ce faire, nous proposerons une lecture parallèle de l'histoire de la mémoire de 1915 et de celle de la production cinématographique. La description des étapes de l'histoire de la mémoire du génocide en Turquie s'appuiera sur la périodisation du négationnisme turc développée par Güven Gürkan Öztan et Ömer Turan dans leur livre intitulé *La Raison d'Etat et 1915*. En effet, la manière dont ces étapes sont déterminées nous aidera à comprendre les changements propres aux discours sur 1915 et les différents usages de ce passé dans des périodes consécutives, qui feront l'objet d'une première partie. Cette périodisation correspond par ailleurs à une évolution propre au cinéma, qui fera l'objet d'une deuxième partie.

Nous commencerons par appréhender la notion de *raison d'Etat* en insistant sur son lien avec la construction du discours négationniste au sujet du génocide arménien en Turquie. Les tactiques et les stratégies des dirigeants et des autres acteurs turcs concernant le génocide, remplacé dans le langage étatique par l'expression « question arménienne », ont connu plusieurs modifications selon les différentes conjonctures politiques. Les revendications et les actions des Arméniens de la diaspora, les relations entre l'Etat turc et l'Arménie soviétique ainsi que la politique interne turque envers sa minorité arménienne seront examinés pour repérer les changements et les répétitions qui constituent les différents raisonnements et les différentes logiques de la pensée négationniste. Concernant l'émergence d'un nouveau régime mémoriel en Turquie dans les années 2000, nous pouvons appeler celui que précède 'le régime mémoriel républicain'. Revenir sur les usages politiques du passé à propos de 1915 avant les années 2000 nous est apparu indispensable non seulement pour mieux comprendre la rupture survenue dans les années 2000, mais aussi pour illustrer le lien entre les politiques mémorielles sur 1915 et la production cinématographique.

La deuxième partie de ce chapitre sera ainsi consacrée à la production cinématographique de cette longue période en Turquie. Nous étudierons en détail la naissance du cinéma en Turquie

en tant que ‘document’, son instrumentalisation par les militaires, son rôle comme dispositif étatique de propagande et d’éducation, ainsi que le contrôle et la surveillance étatique de la production cinématographique, sur les ‘thèmes indésirables pour les autorités’, y compris le génocide arménien. Ce chapitre nous permettra de mettre à l’épreuve le lien entre l’absence de films produits en Turquie sur le génocide avant les années 2000 et le négationnisme.

Ensuite, nous allons poursuivre la lecture de l’histoire de la mémoire de 1915, cette fois-ci à partir des années 2000, durant lesquelles nous observons une rupture essentielle dans le régime mémoriel. La fin des années 1990, se caractérise par le développement massif des politiques de mémoire partout dans le monde. Bien que la Turquie ne soit pas exclue de ce phénomène, l’avènement d’un nouveau régime mémoriel y a des dynamiques qui lui sont propres.

A cette fin, nous allons dans un premier temps nous concentrer sur la nouvelle conjoncture politique en Turquie, qui a permis en grande partie l’émergence de nouveaux acteurs de mémoire et la production de premiers films sur le génocide. Ce phénomène sera discuté à travers le prisme du tournant mémoriel mondial, des effets de la globalisation et de la crise des identités nationales. L’acteur politique principal de cette période récente, le gouvernement de l’AKP, occupera une place importante dans ce chapitre. Nous analyserons ainsi l’imaginaire du passé national révisé par cette nouvelle autorité étatique et ses stratégies nationales et internationales d’adaptation à la conjoncture de mémoire survenue à l’échelle mondiale. Les récits du passé propres à ce gouvernement seront indispensables pour comprendre les politiques mémorielles contemporaines des autres acteurs qui s’opposent à cette révision.

Dans un second temps, nous étudierons l’émergence des témoins dans les productions cinématographiques, en abordant les discussions cruciales portant sur ce tournant. Les outils conceptuels, définis dans le premier chapitre, nous permettront de différencier les ‘films de mémoire’ des ‘films d’histoire’, et de comprendre l’avènement du témoin comme protagoniste indispensable de ce nouveau cinéma.

Dans un dernier temps, nous consacrerons un sous-chapitre sur les crises de la représentation, du témoin et de la mémoire, intrinsèques à tout travail portant sur une catastrophe comme le génocide. Ces crises, évoquées explicitement par certains réalisateurs analysés dans cette recherche, ne définissent pas seulement le cadre des films de mémoire, mais permettent surtout de comprendre divers choix artistiques des réalisateurs lorsqu’ils essayent de s’approcher de la Catastrophe.

Le prochain chapitre se concentrera sur l'étude détaillée des nouvelles interactions entre les politiques mémorielles et le cinéma à travers des exemples concrets issus de mon terrain de recherche, et sur l'émergence des nouvelles vagues du cinéma qui abordent les themes politiques de l'identité, de l'histoire critique et de la mémoire.

2.1. Les étapes du négationnisme et de la mémoire du génocide arménien en Turquie

« J'éprouve, en ce moment précis, une amnésie et un sentiment de déjà vu en même temps, je pense avoir déjà oublié cela par le passé. »

Steven Wright

" Faire l'histoire de la mémoire est faire l'histoire des fables de la mémoire et des silences de l'oubli "[306]. L'épine dorsale de la problématique de ce chapitre peut se résumer par cette citation de Lucette Valensi. Dans ce chapitre, en s'attardant sur l'histoire de la mémoire du génocide arménien de 1915, nous allons donc d'abord étudier les commentaires, les discours et les tactiques du pouvoir d'Etat, qui ont longtemps monopolisé les récits destinés au public. Nous décrirons ensuite les positionnements des acteurs sociaux qui empruntent le jargon négationniste d'une manière moins rude, palliative et motivée, qu'Israël Charny définit comme « les dénis innocents »[307]. Nous allons également parler des discours d'acteurs sociaux, représentants d'une contre-mémoire, qui s'opposent aux perceptions dominantes. A ces fins, nous allons pouvoir bénéficier de l'étude de recherche d'Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, intitulée *La Raison d'Etat et 1915*, qui analyse les différentes étapes de « la question arménienne » au cours du siècle dernier. Notre périodisation de la mémoire de 1915 s'appuiera sur la classification temporelle proposée dans ce livre.

Ces auteurs affirment que, loin de porter un regard objectif, l'usage du terme « question arménienne » indique en fait une mentalité et une narration exclusivement construite[308]. Suivre les différentes phases d'évolution de ce terme est nécessaire pour pouvoir comprendre à la fois les nuances des discours négationnistes et les circonstances et positionnements des récits de contre-

[306] Lucette Valensi, cité par Marie Claire Lavabre, "Usages du passé, usages de la memoire", p. 483.
[307] Israel Charny, "Denial of Genocide", dans *The genocide studies reader,* Ed. Samuel Totten, Routledge, pp. 517-537, p. 519.
[308] Ömer Turan & Güven Gürkan Öztan, *Devlet Aklı ve 1915*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2018, p. 18.

mémoires. Le livre de Ömer Turan et Güven Öztan traite de la *raison d'Etat*, non seulement à l'aide des discours et des actions de ceux qui travaillent au sein et pour les institutions de l'Etat, mais en incluant aussi les discours produits par d'autres acteurs comme les journalistes, les artistes, les réalisateurs qui intériorisent la *raison d'Etat* et le regard étatique sur le sujet du génocide. Pour en donner un bref exemple, la *raison d'Etat* symbolise cette mentalité qui rend légitime le fait de commémorer les soldats Anzacs ayant perdu la vie pendant la guerre des Dardanelles en 1915, tandis qu'elle rend illégitime, dérangeante et indésirable celui de commémorer les Arméniens ottomans qui furent massacrés la même année.

Halbwachs affirme que les conventions verbales constituent souvent l'un des cadres les plus fondamentaux et stables de la mémoire collective[309]. En ce sens, les analyses des différents discours des acteurs variés sont indispensables pour analyser également le cadre principal et déterminant de(s) mémoire(s) collective(s) autour du génocide arménien en Turquie. Ce n'est pas seulement la négation, mais aussi la mentalité génocidaire, qui demeurent depuis plus d'un siècle en Turquie, avec de légers changements et ajustements. La déportation et le massacre des Arméniens à la fin de l'Empire ottoman a, en quelque sorte, continué avec l'exode des non-musulmans de Turquie au cours de l'époque républicaine. Aucun de ces événements n'a été affronté en tant que fait historique par l'Etat turc. Ömer Turan et Güven Öztan y voient « une relation symbiotique entre la grammaire négationniste et les préjugés de l'identité collective, liée à la Turcité »[310]. *La raison d'Etat* se donne pour tâche de contrôler et de gouverner l'information produite sur 1915, et utilise cette information pour servir ses propres intérêts dans des conjonctures variées.

En gardant à l'esprit les différents acteurs sociaux qui adhèrent à la vision étatique de la question arménienne, le concept de *raison d'Etat* correspond bien au cadre de notre recherche. Selon les auteurs « l'Etat et la société unifient et s'accordent afin de constituer le pouvoir »[311]. Comme nous le verrons plus en détail dans les pages suivantes, le fait que le génocide arménien, ou « la question arménienne », ne constituent pas une question de justice ou de démocratie mais plutôt ' une question nationale' à défendre 'tous ensemble', peut être vu comme un indicateur de cette alliance entre l'Etat-nation et la société. Le concept de *raison d'Etat*, en ce sens, signifie une

[309] Maurice Halbwachs, Les cadres sociaux de la mémoire, p. 82.
[310] Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.*, p. 13.
[311] *Ibid.*, p.19.

raison qui intervient publiquement afin de « renforcer sa souveraineté » en annonçant « la sécurité et la stabilité » comme des priorités, portant sur « une moralité qui vise tout d'abord à consolider le pouvoir politique »[312]. Différents acteurs sociaux vont s'approprier ce raisonnement, en élaborant leurs productions intellectuelles et leurs discours en tant qu'acteurs de la mémoire d'un certain « régime de véridiction », constitué par la même mentalité étatique[313].

Avant de passer à l'étude historique des différentes étapes du négationnisme turc, la définition de « la question arménienne » par l'ancien diplomate Bilal Şimşir nous fournira un résumé explicite pour introduire les pages suivantes :

> « Les anciens l'appelaient le trouble [*gaile*] arménien. Le trouble, le problème, la gêne, la peine, le chagrin, quelque chose qui fatigue, qui blase quelqu'un. C'est un « mal de tête » ou bien un « casse-pieds ». Le trouble arménien n'est pas un problème simple, il est compliqué, il est un problème *sui generis*. Cela ne ressemble à aucune autre chose. Dans le passé de ce problème, il y a la trahison des Arméniens envers l'Etat ottoman, leur servitude à l'égard de nos ennemis, le véritable coup de poignard porté dans le dos de nos soldats [*mehmetçik*], les massacres des villageois musulmans. Il y a la bassesse, la fourberie et toutes sortes de mensonges, tromperies, vulgarités, méchancetés ainsi que tous les jeux immondes de l'impérialisme »[314].

2.1.1. L'armistice et le début de l'époque républicaine : les positions changeantes concernant le grand crime

La courte période entre la signature de l'armistice de Moudros, à la fin de la Première Guerre mondiale, et la fondation de la république en 1923, comme expliqué plus haut dans la brève histoire de 1915, a été une époque instable qui témoigna, au parlement comme dans l'espace public, à la fois de la réprobation des coupables de la guerre et de la déportation des Arméniens, ainsi que des efforts pour organiser le combat national contre l'occupation des forces alliées. Durant cette période, la déportation des Arméniens n'était pas seulement à l'ordre du jour en Turquie mais était aussi discutée dans le monde entier : rien qu'entre 1915 et 1922, 194 articles sur ce sujet ont été

[312] *Ibid.*, p. 26.
[313] Pour en donner un exemple concret, la déclaration de la fameuse écrivaine Ayşe Kulin, dans un programme de télévision en 2014 au sujet des Arméniens, montre la prévalence et la normalité de la raison d'Etat en Turquie : « Je ne crois pas que le génocide arménien existe, c'est un événement vécu pendant la guerre. Nous n'avons pas commencé à abattre les arméniens de gaieté de cœur comme ce qui est arrivé aux Juifs ».
[314] Bilal Şimşir, cité par Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit*, p. 49.

publiés dans le journal du *New York Times*[315]. En Turquie, les personnes influentes de l'époque firent des déclarations, dans la presse tout comme au parlement ottoman, pour blâmer les massacres et les déportations et exprimèrent leurs sentiments de honte et de culpabilité concernant ces événements. Les propos de l'écrivaine Halide Edip Adıvar, tenus le 21 octobre 1918 en sont un juste exemple : « Nous avons massacré une population inoffensive. […] Nous avons essayé de détruire les Arméniens avec des méthodes caractéristiques du Moyen-Age. […] Nous vivons aujourd'hui les temps les plus tristes et les plus sombres de notre vie nationale »[316]. De même, le médecin Haydar Cemal, en 23 Décembre 1918, écrivait dans sa rubrique que « laisser passer cet événement et lui permettre d'être oublié est incompatible avec la conscience »[317] ; cette réquisition de confrontation contre l'oubli va être vite oubliée et jetée dans les pages poussiéreuses de l'Histoire.

Tandis qu'Istanbul et d'autres régions anatoliennes étaient occupées par les forces alliées, quelques régulations ont été appliquées, comme la loi pour le retour des Arméniens, afin de réparer la Catastrophe subie par les Arméniens. Le journal *Söz* est même allé plus loin en dénonçant différentes catégories de coupables : les principaux acteurs du crime (les dirigeants du Comité d'Union et Progrès- CUP), leurs complices et leurs promoteurs, les membres du *teşkilat-ı mahsusa* [l'organisation spéciale] qui a participé aux massacres, les députés qui ont dirigé ces événements comme des hommes d'affaires, les journalistes et les flatteurs, les gens qui ont profité des massacres et des déportations, les supporters du régime et les flatteurs utilitaires autours des *pacha*s et des forces de l'état[318]. Même Mustafa Kemal, qui à l'époque n'était pas encore président de l'Etat, mais occupait une position importante au sein de l'armée, a déclaré, dans une interview donnée à la Radio Press des Etats-Unis en octobre 1919, l'obligation de « faire payer l'addition pour les vies perdues de nos sujets arméniens massacrés et déportés cruellement en masse de chez eux »[319]. Plus tard, en tant que chef de la lutte nationale qui organisa la libération de l'Anatolie, Mustafa Kemal avança que la raison pour laquelle les Arméniens ne reviendraient pas, est l'occupation du pays par

---

[315] Etienne Copeaux, http://www.susam-sokak.fr/2018/02/la-violence-et-ses-masques.1918-1919-naissance-du-discours-negationniste.html, consulté le 28.5.2018

[316] Vahakn Dadrian et Taner Akçam, Judgement, p. 52, cité par Etienne Copeaux, http://www.susam-sokak.fr/2018/02/la-violence-et-ses-masques.1918-1919-naissance-du-discours-negationniste.html, consulté le 28.5. 2018

[317] Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.*, p. 112.

[318] Etienne Copeaux, *op.cit.*

[319] Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.*, p. 126.

les alliés, qui poussent les Turcs à continuer de se battre[320].

Les évolutions advenues entre 1919 et 1923 sont d'une importance majeure, en ce qui concerne le changement de point de vue des Turcs envers la question arménienne. Suite à l'occupation française dans le sud-est du pays, des milices arméniennes sont revenues prendre leur vengeance et la première balle de la guerre d'indépendance, qui précède la fondation de la Turquie moderne, « sera tirée par les Arméniens revenus avec des uniformes français »[321]. Plus tard, il y eut les guerres de frontières[322] entre la Turquie et la République Démocratique d'Arménie (de courte durée), au cours desquelles des événements sanglants poussèrent les turcs à dire plus tard dans leurs discours officiels que « ce sont les Arméniens qui nous ont tués ». Plusieurs inculpés des Tribunaux d'Istanbul (*Divan-ı Harb-i Örf-i*), constitués afin de juger les coupables de guerre, ont fui pour rejoindre le mouvement de résistance organisé en Anatolie[323]. Non seulement les inculpés, mais la plupart de ceux qui ont combattu activement contre les sujets non-musulmans, vont participer à ce mouvement en tant que soldats volontaires. En parallèle de ces événements, le haut-commissaire d'Istanbul, M. Webb, dans une lettre envoyée en 1919 à la conférence de paix à Paris, écrit que « le fractionnement politique du territoire d'Anatolie est nécessaire, non pas en termes de buts politiques impérialistes mais bien pour punir les Turcs qui ont commis un crime contre l'humanité »[324]. Taner Akçam explique qu'en Turquie, se souvenir de 1915 et demander la justice rentre dans « une logique tordue » et devient synonyme de vouloir la désintégration du pays. Il nous rappelle ainsi les paroles d'un député du premier parlement de la république, Hasan Fehmi Bey : « Nous savions qu'ils allaient nous juger en tant qu'assassins mais nous avons dû l'envisager pour le salut de notre patrie »[325].

Dès les premiers jours de la République, les différents discours de l'Etat ont donc pris un chemin complètement différent, car la priorité était désormais la construction de la Turquie moderne et la création de la nation turque, ce qui a marqué le début d'un régime mémoriel

---

[320] *Ibid.*, p. 127.
[321] Doğan Avcıoğlu, cité par Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.*, p. 119.
[322] La guerre de frontieres est terminé par la convention de Gymri signé par le gouvernement d'Ankara et la République Démocratique d'Arménie en 3 decembre 1920. Cette premiere convention internation du gouvernement d'Ankara est annulé juste apres son signature suite a l'entrée d'Arménie sous le mandat de l'armée rouge Bolchevique et puis, remplacé par la convention de Kars en 13 octobre 1921.
[323] Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit*, p. 121.
[324] Taner Akçam, "Tarihimizi hep inkar üzerine, yok saymak üzerine kurduk", International Center for Watching Violations of Rigths, 2012, https://www.uhim.org/tarihimizi-hep-inkar-uzerine_-yok-saymak-uzerine-kurduk.html, consulté le 5.4.2018
[325] *Ibid.*

républicain. L'architecte du projet de Turcité, Mustafa Kemal, dans son discours de mars 1923 à Adana, adopta une posture contraire à celle qu'il défendait auparavant en disant que « les Arméniens n'ont aucun droit dans ce pays prospère. Ce pays est à vous, aux Turcs. Ce pays a toujours été Turc dans l'Histoire donc il est Turc maintenant et il le sera éternellement »[326]. A partir de 1924, dans les documents officiels et politiques, 'être Turc' a commencé à être défini non seulement par la citoyenneté, mais aussi par la race et l'appartenance à la nation ; les Turcs qui ne sont pas de « vrais Turcs » ont été désignés comme « les Turcs de *kanuni esasi* », c'est-à-dire les Turcs admis comme tels par la constitution[327]. De la même manière, le quatrième article de la 'loi pour les fonctionnaires' (*memurin kanunu*) impose, comme une condition, le fait d'être « Turc » pour devenir fonctionnaire de la république. Cette loi changera dans le futur mais ses dispositions vont continuer à être valides *de facto* jusque dans la Turquie contemporaine[328]. Dans son œuvre colossale de 1927 (*Nutuk*), dans lequel il lance un appel à la nation turque, Mustafa Kemal commença à poser les jalons du jugement désignant les Arméniens en tant qu'ennemis, alors que durant cette période, les souvenirs de la guerre et de la déportation, mais aussi leurs témoins oculaires, étaient toujours vivants. Il explique brièvement, en faisant usage de mots ambigus et sans jamais rentrer dans le détail des événements, que les Arméniens sont revenus pour prendre leur vengeance contre les Turcs, et qu'ils se sont attaqués aux musulmans. En soulignant le fait que 'la nation turque n'a jamais attaqué personne sans raison', il montre le chemin aux futurs négationnistes, sur la manière avec laquelle se justifient ces actes.

Selon Barış Ünlü, il y eut trois différents 'contrats' passés à la fin 19ème siècle en Turquie : l'Ottomanisme, l'Islamisme et la Turcité. Ce qui a pu rendre possible le génocide arménien et le garder secret par la suite, fut d'abord le succès massif du contrat de l'islamisme, lié à son organisation de nature 'spontanée', basée sur la séparation religieuse comme règle dans la société ottomane[329]. Ensuite, c'est le contrat de Turcité qui a pris le relais : la déclaration du ministre de la justice du gouvernement d'Atatürk, Mahmut Esat Bey, dans le contexte de la rébellion des Kurdes d'Ağrı en 1930, dévoile les politiques propres aux prochaines étapes du contrat de Turcité : « Ce pays même est Turc. Ceux qui ne sont pas de vrais Turcs n'ont qu'un seul droit. C'est celui d'être

[326] Barış Ünlü, *op.cit.*, p. 69.
[327] Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.,* p. 141.
[328] Günay Göksu Özdoğan et Ohannes Kılıçdağı, *op.cit.*, p. 31.
[329] Barış Ünlü, *op.cit.*, p. 71. Voir plus le système de nations [*millet sistemi*] expliqué dans le premier chapitre.

un servant, d'être un esclave »[330].

Durant cette première période de construction de l'identité nationale turque, de nombreux discours de haine contre les autres ethnies ainsi que des exaltations de Turcs fiers et respectables, se sont développés. Au début des années 30, l'écriture de l'histoire de l'état-major général représenta les Arméniens comme des espions, des traîtres et même comme des prédateurs, qui s'attaquèrent à leurs propres convois ; il décrit aussi les Kurdes comme un peuple pillard habitant les montagnes[331]. Les changements de nom de villages, autrement dit la 'turquification' des noms, qui va encore continuer dans les années 50, 60 et 70, a également commencé à cette époque dans le cadre du projet de turquification de l'Anatolie[332]. A cela s'ajoutent la loi sur l'alphabet (1928) – qui substitua le latin à l'alphabet arabe – et la loi sur les vêtements (1925) – qui interdit les vêtements religieux et obligea au port du chapeau européen – qui montrent l'effort politique entrepris pour détacher radicalement le pays de son passé ottoman. La distinction entre les bons et les mauvais arméniens[333], entre ceux qui prirent les armes et résistèrent et les autres, avait déjà commencé ; les journaux et les magazines publiaient des articles et des caricatures racistes dans les années 30[334]. De plus, il ne faut pas oublier le pogrom contre les Juifs de Trace en 1934 et la crise provoquée par le livre de Franz Werfel '*Forth Days of Musa Dagh'* que nous allons commenter plus en détail lorsque nous aborderons la trajectoire cinématographique de 1915 dans la deuxième partie de ce chapitre. En conséquence directe de tous ces événements, dans les années 20, l'exode des Arméniens a continué et une partie des Arméniens d'Anatolie a dû ainsi immigrer en Syrie. Tout cela illustre la continuité des politiques discriminatoires de l'époque du génocide, et l'insistance de l'Etat turc dans sa politique nationale.

2.1.2. L'époque de la guerre froide (1945-1980) : le silence

Durant les dernières années du gouvernement kémaliste et au cours de la période du multipartisme qui s'en suivit, le comportement hostile envers les Arméniens a continué. Il régnait un pacte de silence absolu dans l'espace public sur ce qui s'était passé en 1915. Ce fut

[330] *Ibid.*, p. 72.
[331] *Ibid.*, p. 156
[332] Harun Tunçel, "Türkiye'de ismi değiştirilen köyler", *Fırat University Journal of Social Sciences*, Vol 10, No 2, 2000, pp. 23-34.
[333] Cihan Tuğal, *op.cit.*, p. 141.
[334] Talin Suciyan, "Bir cumhuriyet açmazı" [*Un dilemme républicain*], *Toplumsal Tarih*, No 224, Aout 2012, p. 77.

particulièrement le cas au cours de la période de la guerre froide, pendant laquelle les crises survenues entre l'Arménie Soviétique, Moscou et la Turquie ont forcé les autorités turques à changer leur stratégie de silence et à élaborer petit à petit un discours de négation plus élaboré, en réponse aux accusations qu'elles subissaient. Comme dans toutes les crises diplomatiques liées à la question arménienne en Turquie, les Arméniens de Turquie ont été appelés à prendre position et à affirmer leur allégeance aux côtés des Turcs, contre la diaspora arménienne. Plus tard, la crise de Chypre et les commémorations du 50ème anniversaire du génocide ont eu lieu à la même période et ont participé à l'élaboration du discours négationniste officiel. Les Arméniens de Turquie ont continué à être vus systématiquement comme « méchants » et « suspects », surtout lorsqu'ils n'exprimaient pas publiquement leur fidélité à l'Etat et à la nation turque.

La dépouille de Talât Pacha, assassiné par un militant arménien en 1921 à Berlin, a été ramenée en Turquie en 1943 et enterrée de nouveau lors d'une cérémonie majestueuse. Dans les journaux du jour, l'honneur de Talât Pacha est réhabilité et il est décrit comme un véritable héros national. Les journaux n'ont néanmoins jamais mentionné le fait qu'il a été tué par un Arménien, ni non plus parlé de son indiscutable responsabilité dans le génocide arménien[335]. Parallèlement, avec la loi de *Varlık Vergisi* (l'impôt sur la fortune) en 1942, les Arméniens, les Roums et les Juifs – contrairement aux musulmans – furent contraints de payer des impôts aux sommes astronomiques. La plupart des non-musulmans de Turquie ont dû vendre tous leurs biens à prix bas afin de payer ces impôts et ceux qui n'y réussirent pas furent envoyés à l'est, à Aşkale, dans des camps de travail. Avec l'application de l'impôt sur la fortune, le projet de turquification du commerce et de l'économie, commencé en 1914, s'est poursuivi ; les biens des non-musulmans qui n'avaient pas assez de revenus pour pouvoir payer les impôts ont été achetés par des commerçants turcs et ont ainsi changé de main. Comme l'explique Aram Pehlivanyan en 1946, cette opération, apparue et présentée comme une juste pratique, visant à prendre aux riches pour donner aux pauvres, s'est terminée par une grande injustice car les fonctionnaires de l'Etat ont délibérément considéré tous les non-musulmans comme des riches[336].

La perpétuation de l'Etat d'oppression contre les non-musulmans a donc ajouté une nouvelle couche à la négation de 1915, entraînée par la connivence entre l'Etat et le peuple. Car les politiques discriminatoires qui ciblèrent les non-musulmans servirent aussi à légitimer les actes

[335] Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.*, p. 173.
[336] Aram Pehlivanyan cité par Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.,* p. 182.

du passé, en occultant les mémoires douloureuses, et en conséquence, en parvenant à délégitimer tout acte de contestation. Comme l'écrit Stefan Kristensen, qui étudie le témoignage catastrophique, « le silence est un appel à dire quelque chose, et non pas le fait qu'il n'y ait rien à dire »[337]. Au cours de cette période en Turquie, nous pouvons constater la concomitance de trois différents types de silences, dénommés par Isabelle Ponteville et Chantal Kesteloot au sujet de la mémoire de Deuxième Guerre mondiale[338]: les silences des rescapés, les silences hérités par les enfants de rescapés et les silences des gens qui ne parlent pas, par manque de connaissance. Le silence des Turcs, lié à leur ignorance, se développe en parallèle avec le silence vigilant de l'Etat pour éviter d'attirer l'attention sur le souvenir de 1915. D'autre part, le silence des rescapés, entretenu pour maintenir leur existence en sécurité et protéger leurs enfants, se maintient à cause du silence de la majorité de la société. L'absence d'un terrain légitime à la prise de parole transforme le silence en un chagrin profond chez les victimes. A partir de ces points précis, nous ne pouvons bien évidemment pas qualifier ce silence comme un signe d'un oubli. C'est une réalité notoire que les souvenirs d'un massacre, tels que ceux liés à un génocide, ne s'effacent pas facilement des mémoires[339], mais comme dans le cas du génocide arménien, ces mémoires sont souvent occultées, réprimées et tabouisées.

La première crise de cette période a commencé en 1945, par la prise de contact des organisations arméniennes de la diaspora avec les Etats vainqueurs de la guerre, au sujet de leur revendication d'unification du 'pays arménien'. Suite à cette demande, l'URSS lança un appel à l'immigration aux Arméniens de la diaspora[340]. Par la suite, le ministre des affaires étrangères de l'URSS de l'époque, Viatcheslav Molotov, déclara que la Turquie avait, en 1921, annexé par la force des territoires appartenant à l'Arménie et à la Géorgie Soviétique et qu'elle devait à présent les rendre. Cette déclaration intensifia la crise diplomatique[341]. Nous pouvons postuler ici que cette situation (le fait que la relation turco-arménienne et les fantômes de 1915 purent prendre une telle place dans l'agenda international) a dû être à la fois vexante et inquiétante pour les dirigeants turcs, et être plutôt surprenante et choquante pour le peuple turc lui-même. Les médias nationaux

[337] Stefan Kristensen, "La posture du temoin", dans *Les Mots du Génocide*, Ed. David Collin et Regine Waintrater, Metis Presses, 2011, p. 67.
[338] Isabelle Ponteville et Chantal Kesteloot, "Enfants de résistant ou de collaborateur: grandir sans pere ou mere", *Bulletin du CEGES*, No 38, Printemps 2002, p. 24.
[339] Henry Rousso, *Face au passé...op.cit*, p. 52.
[340] Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.* ,p. 174.
[341] *Ibid.*, p. 175.

maudissaient constamment cette demande inacceptable et la lièrent aux soi-disant complots contre la prospérité de la Turquie, à une époque où le peuple, ignorant de l'Histoire qui précéda cet événement diplomatique, apparaissait prêt à écouter la réponse officielle avec sa composante nationaliste.

Il était habituel d'appeler les Arméniens de Turquie à faire leur devoir de citoyenneté pendant ce genre de crises[342]. Les appels aux Arméniens ont fait la Une des journaux, prenant une grande place dans les éditoriaux et articles d'analyse des grands quotidiens nationaux, appels à ce qu'ils s'expriment sur l'hostilité de la diaspora arménienne, et reconnaissent n'avoir aucune hostilité envers les Turcs et n'être pas intéressés par les terres turques. Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan relatent une de ces nouvelles de l'époque, celle de la déclaration d'un jeune Arménien d'Istanbul, Dikran, qui affirma publiquement s'être converti à l'Islam et n'avoir aucune envie de quitter la Turquie. Autrefois vécue comme stratégie de survie, la conversion à l'Islam est devenue, à l'époque républicaine, une manœuvre destinée à montrer la fidélité des Arméniens au régime et, ainsi, à se prémunir contre les répressions[343].

Le passage à l'époque pluripartite resta dans la continuité du régime mémoriel républicain, ne changea rien, et *la raison d'Etat* garda toute sa consistance. Le livre d'Esat Uras, intitulé *Les Arméniens dans l'histoire et la question arménienne* (1950), devint le chef-d'œuvre du discours négationniste que le pouvoir attendait depuis si longtemps, après avoir subi la pression des milieux internationaux. Le récit du livre fait état de révoltes arméniennes, d'engagements de soldats arméniens dans l'armée russe, de leur participation volontaire dans d'autres corps d'armées ennemies, et explique que les Arméniens ont une tendance avérée au terrorisme etc... Mais, par exemple, la collaboration entre les partis politiques turcs et arméniens d'avant le génocide[344] n'est pas mentionnée dans cet ouvrage. De cette manière, la légitimation du génocide s'est construite en s'auto-excusant : les intentions légitiment les moyens. Dans le but d'atteindre un maximum d'individus, une brochure de trente pages, intitulée « *la question arménienne : neuf questions, neuf réponses* » a été préparée et distribuée à partir du livre d'Uras, que les médias aimaient présenter comme une « œuvre immortelle ». C'est aussi à cette époque que la censure a pris de la force. Les livres sur l'histoire des Arméniens, ou même la langue arménienne, furent interdits par les autorités

[342] Talin Suciyan, *op.cit.*, p. 76.
[343] Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.,* p. 180.
[344] *Ibid.*, p. 190.

sous prétexte qu'ils pouvaient « provoquer et exciter les sentiments nationalistes des arméniens »[345].

Une autre crise, qui va pousser le discours négationniste à se radicaliser et à mieux s'organiser, fut provoquée par les commémorations du 50ème anniversaire du génocide au sein de la diaspora Arménienne en 1965, date qui coïncida aussi avec la crise de Chypre de 1964. Les mouvements d'indépendance dans le monde à la fin des années 50, fournirent un autre modèle pour les Arméniens et ces derniers purent désormais commencer à exprimer leurs revendications de reconnaissance, en organisant des commémorations et des manifestations[346]. L'URSS, qui n'avait auparavant jamais permis aux Arméniens de commémorer ou de parler du génocide, a ainsi accepté les commémorations de 50ème anniversaire, acceptant même l'érection d'un monument à la mémoire du génocide. Ce nouveau mémorial, construit à Erevan, était consacré au grand crime (*medz yeghern* en arménien)[347]. En 1965[348], les commémorations ne furent pas seulement organisées en Arménie Soviétique, mais aussi dans des villes qui hébergent une grande population issue de la diaspora arménienne, comme Paris, Beyrouth et New York. Les medias turcs lièrent cette crise à celle de Chypre et accusèrent un 'complot grec' d'être à la manœuvre. Une fois encore, ils appelèrent les Arméniens de Turquie à faire leur devoir, d'un ton courtois mais néanmoins menaçant[349].

---

[345] Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.,* p. 197-198.

[346] Ayşe Hür, *Gayrimüslimlerin Öteki Tarihi... op.cit.*, p. 421.

[347] Selon Michel Marian, c'est un signe des temps car le musée du génocide, contruit à Erevan dans les années 1990, en porte le nom, à la différence du monument, consacré au 'grand crime'. Michel Marian, *op.cit.*, p. 79.

[348] Cette date évoque également la première reconnaissance internationale du génocide arménien par l'Uruguay. La déclaration était : « Le sénat et la chambre des représentants en congrès décident que le 24 avril sera une journée du souvenir pour les martyrs arméniens de 1915, qu'un hommage leur sera rendu dans un programme de la radio nationale, que les fonctionnaires d'origine arménienne pourront consacrer cette journée au recueillement. » Michel Marian, *Le Genocide Arménien*, Paris, Editions Albin Michel, 2015, p. 82.

[349] L'article de Cüneyt Arcayürek, paru dans le quotidien Hürriyet le 8 avril 1965, résume le discours étatique de l'époque et donne la parole aux Arméniens : « Des Turcs ont été tués par les Arméniens et des Arméniens sont morts lors de la répression de ce mouvement. Une partie d'entre eux ont dû fuir à l'étranger. La réalité est aujourd'hui ainsi : nous avons 80 000 citoyens Arméniens en Turquie (…) il n'est pas possible de penser que les Arméniens de citoyenneté turque ne soient pas tristes face à une telle campagne » (*Ibid*., p. 422). L'appel d'Arcayürek a toute de suite trouvé un écho retentissant, et le journal du lendemain donna la parole aux personnalités influentes de la communauté arménienne, avec comme manchette « c'est à nos citoyens arméniens de parler ». L'article commence en déclarant que les citoyens arméniens ont trouvé ces événements haineux et qu'ils pensent « qu'un vieil événement est en train d'être représenté comme un massacre à cause de la provocation des Grecs » (Rıfat Bali, "Türk Basınında ve Türk-Ermeni Toplumunda Ermeni Kıyımının 50. Yıldönümünün Yansımaları", http://nabukednazar.blogspot.com.tr/2012/06/turk-basnnda-ve-turk-ermeni-toplumunda.html). Ensuite, des personnalités comme le chef spirituel des Arméniens Catholiques, l'Archevêque Boğos Kireçyan, l'abbé Ohannes Çolakyan, l'ancien sénateur Berç Turan, le docteur Karabet Arme et le 82e Patriarche des Arméniens de Turquie,

En même temps, l'un des conseillers de l'ambassadeur américain, Philip Clock, envoya un rapport dans lequel il fait mention de l'ignorance du peuple turc quant à la question de la minorité arménienne[350]. Partant de cette observation, nous pouvons imaginer que le terme « nos citoyens arméniens » dans la manchette du journal populaire *Hürriyet,* ne pouvait pas trouver un grand écho chez les lecteurs turcs. Tout aussi surprenante que cette déclaration de Dikran, l'Arménien Stambouliote, le 7 Avril 1964, a été cette nouvelle dans la presse – à l'époque de la crise soviétique – : un village arménien de Sassoun (la ville est nommée Batman en Turquie moderne) se serait entièrement converti à l'Islam, les villageois pensaient également transformer l'église du village en mosquée, et tous les hommes du village s'étaient fait circoncire[351].

Cette période, influencée par les mobilisations a l'échelle mondiale comme les procès des responsables Nazi et les très nombreux débats sur les droits de l'homme, coïncide avec la décision prise par la Turquie de prendre plus au sérieux les actions de propagande pour soutenir la thèse officielle, car traiter cet événement par le silence n'était plus possible. L'opinion publique mondiale discutait sur le génocide des Juifs et sur les Nazis, vaincus de la guerre. L'Allemagne était jugée pour ses actes génocidaires, et le crime de génocide fut reconnu comme le plus grave crime commis contre l'humanité. Thomas de Waal explique l'allergie au mot « génocide » chez les Turcs, par l'abus du terme pendant la guerre froide en tant qu'arme politique[352]. Par conséquent, la formulation « soi-disant génocide » fit son entrée dans le vocabulaire turc pour la première fois à cette époque, avant d'être par la suite banalisée. Parler du « soi-disant génocide » ne démontre pas seulement un positionnement contre les revendications de reconnaissance des Arméniens, mais devient aussi un indicateur de loyauté à la thèse turque et à son point de vue historico-politique. Les voix des Arméniens de Turquie exprimèrent publiquement être en accord avec la thèse turque et celles des Arméniens de la diaspora – dont la plupart sont des descendants des Arméniens d'Anatolie – ne purent jamais être légitimes, du fait de leur diabolisation permanente. Même la gauche turque, à l'exception d'İbrahim Kaypakkaya[353], participa de la raison d'Etat et décrivit les Arméniens

---

Şnork Kalustyan, expriment leur inconfort face à cette situation et leur conviction de l'existence d'un complot international. Ils avertirent les gens de ne pas tomber dans le piège, en déterrant les événements du passé. (*Ibid.*)

[350] Ayşe Hür, *op.cit.,* p. 423.

[351] Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, *op.cit.*, p. 200.

[352] Thomas de Waal, "Armenians and Turks in the Shadow of 1915", Carnegie Europse, Transcription du texte presenté le 17 Mars 2015, Bruxelles.

[353] Le révolutionnaire et théoricien marxiste qui a fondé l'organisation Parti Communiste de Turquie /marxiste-léniniste (TKP/ML). En difference avec plusieurs organisations socialistes de l'époque, Kaypakkaya écrivait sur la question kurde et considerait l'idéologie Kémalisme comme fasciste.

comme les marionnettes des pouvoirs impérialistes. Un vide crée par le silence dominait l'air du temps : un vide de l'ignorance historique, géographique, culturelle et, avant tout, un vide créé par l'absence des voix des Arméniens d'Anatolie à cette époque. Le terme de « vide mémoriel » (*memory void*) [354] utilisé par Iwona Irwin-Zarecka lorsqu'elle parle de l'absence des Juifs et de leur culture en Pologne, peut correspond à la mémoire collective du génocide arménien en Turquie, à cette époque. Il s'agit d'un vide rempli par un grand silence, par l'absence de sources d'information et par les convictions dominantes qui sont annoncées sans répit dans les médias. C'est pour cela que « quand nous essayons de comprendre les silences historiques, nous sommes obligés d'écouter beaucoup de bruits » [355].

La dernière, et sans doute la plus grande crise sur le sujet des Arméniens, commença à la suite des attaques de l'ASALA (*Armenian Secret Army for the Liberation of Armenia*) à partir des années 1970. Comme l'explique Michel Marian, « la question arménienne, expulsée de l'arène diplomatique dans les années vingt, y a fait retour dans les années quatre-vingt, regagnant ainsi un statut politique. »[356] . Avec l'affaire de l'ASALA, tout le monde commença soudain à parler de « terreur arménienne » et de leur revendication de reconnaissance du génocide. L'opinion publique de Turquie se trouva bouleversée face aux attaques. Baskın Oran explique qu'une grande partie de la population de Turquie entendit parler pour la première fois de 1915 après les actes des militants de l'ASALA[357]. Il ne serait sans doute pas grotesque d'affirmer que les discours sur la menace sécuritaire et la division de la patrie se sont incarnés dans les actes de l'ASALA, et que cela a joué un rôle important dans la création d'une attitude et d'un ton plus rigide sur la question, s'accordant avec le conservatisme propagé à la suite du coup d'état militaire de 1980.

2.1.3. S'unifier dans la négation : Propagande et institutionnalisation

Les attaques de l'ASALA ont provoqué un changement d'approche de la 'question arménienne' par la Turquie. De façon systématique, désormais, l'Etat turc déclare que les Arméniens font sans cesse œuvre de propagande pour endommager la Turquie, qu'ils ont toujours

---

[354] Iwona Irwin Zarecka, *Neutralizing Memory: The Jew in Contemporary Poland*, 1989 cité par Judith Keene, "War, Cinema, Prosthetic Memory and Popular Understanding: A Case Study of the Korean War", *Journal of Multidisciplinary International Studies*, Vol 7, No 1, Janvier 2010, p. 3.
[355] *Ibid.*, p. 3
[356] Michel Marian, *Le Génocide Arménien*, Paris, Editions Albin Michel, 2015, p. 42.
[357] Ömer Turan et Güven Gürkan Özkan, *op.cit.*, p. 220.

été du côté des ennemis de la Turquie, et qu'ils cherchent à diviser la Turquie. Une criminalisation des Arméniens qui alimente le discours sécuritaire. Selon Ömer Turan et Güven Gürkan Öztan, c'est durant les années entre 1980 et 2000, que se développa la négation systématique et que le fait de s'opposer aux assertions arméniennes sur 1915 devient une « mobilisation commune » [*ortak seferberlik*][358]. Le ministre des affaires étrangères de l'époque, İlter Türmen, présentait le nouveau combat contre le terrorisme arménien et soulignait l'obligation de s'opposer méthodiquement aux accusations concernant 1915, alors que l'Etat turc n'avait, auparavant, pas pris au sérieux les assertions et les revendications des arméniens[359].

Le travail fébrile de la diaspora arménienne pour la reconnaissance du génocide se révéla alors, pour la Turquie, être un nouveau problème d'image. La Turquie continuait de déclarer que les Arméniens cherchaient à affaiblir son image, tandis que les débats sur le génocide se transformaient progressivement en une arène de mise en concurrence des capacités de persuasion des deux camps. En même temps, le débat sur l'image de la Turquie sur la scène internationale permettait l'avènement de discussions sur la justice et la confrontation avec le passé. Les buts principaux de l'agenda politique de l'ASALA étaient les suivants : lutter contre « l'impérialisme turc », unir les terres des Arméniens sous l'égide d'un gouvernement révolutionnaire socialiste, procurer une visibilité aux événements de 1915 et œuvrer à la reconnaissance du génocide au niveau international[360]. Nous pouvons aujourd'hui constater le succès de l'ASALA dans l'accomplissement de ces deux derniers points, à défaut du succès des deux premiers de ces objectifs. Face aux assassinats de diplomates turcs par les militants de l'ASALA, la Turquie réagit vivement et publiquement, et utilisa cette situation pour renforcer la propagande de sa thèse officielle. Un Arménien de Turquie, Artin Penik, fit la une des journaux en 1982, pour s'être immolé afin de protester contre les actions d'ASALA[361], actions que tous les Arméniens de Turquie étaient appelés à condamner.

Le livre de Kamuran Gürün, intitulé *Le dossier arménien* [*ermeni dosyası*] et publié par la Fondation de l'Histoire Turque [Türk Tarih Vakfı] en 1985, possède une double importance : à la fois parce qu'il développe les grandes lignes du discours officiel influant à cette époque, mais aussi par son rôle particulier dans la normalisation de ce discours dans l'opinion publique. En suivant la

[358] Ömer Turan et Güven Gürkan Özkan, *op.cit*, p. 227.
[359] *Ibid.*, p. 228.
[360] *Ibid.*, p. 23.
[361] https://www.youtube.com/watch?v=jn7XGvQmquw, consulté le 3.7.2018

logique du récit officiel, ce livre tente de normaliser la déportation de 1915, en donnant des raisons étatiques ; il invoque un récit historique sur la période précédant le génocide, dans lequel les Arméniens sont représentés par leur richesse et leur prétendue aisance tandis que les musulmans sont décrits comme des victimes pauvres, cela afin de réveiller le ressentiment des masses[362]. Les riches musulmans propriétaires terriens ou les villageois arméniens ne trouvent pas de place dans ce récit. Le livre promeut également l'idiome selon lequel « le Turc n'a pas d'autres amis que le Turc » en décrivant une image de coalition d'ennemis contre les turcs : les Tashnaks, les Grecs, les Russes, les Juifs[363]. Dans les années suivantes, les Kurdes vont être ajoutés à cette coalition imaginaire, sous le prétexte de la collaboration du PKK avec la Russie et l'Arménie, s'alimentant de la rumeur que les Kurdes auraient créé des camps d'entraînement guerriers en Arménie. Ce type d'assertions demeure toujours actif de nos jours.

Le discours sur la prétendue coalition d'ennemis de la Turquie fonctionne également comme une volonté de puissance de la nation unie, qui s'entremêle avec les discours victimaires du pouvoir. Fethi Açıkel explique la stratégie de mobilisation du peuple autour du ressentiment, nourrie par les récits victimaires et engendrant un sentiment de « domination de la négativité dans la société »[364], qui apparaît liée à la fréquence grandissante des récits victimaires sur le couple Turc-musulman à partir des années 1980. Ces récits victimaires font souvent référence au passé, pour se renforcer d'une couche historique de continuité. Même si le contexte n'est évidemment pas le même, les paroles d'Adorno, lorsqu'il s'attardait à expliquer les discours propagandistes qui précédèrent le national-socialisme, peuvent nous aider à mieux comprendre le nationalisme 'victimaire' turc : « Comme il n'est pas possible de gagner les masses à l'aide de causes raisonnables, le fascisme éloigne sa propagande du raisonnement et la base sur le fond psychologique, afin de mobiliser les processus irrationnels du subconscient »[365]. Pour un peuple qui a été déçu depuis longtemps par la vie politique turque, ce discours victimaire porte en lui un fort potentiel de rassemblement. La principale source de cette déception est le coup d'Etat du 12 Septembre 1980, qui a brutalement mis fin à des années de mobilisations politiques tout autour du pays (les années 70).

---

[362] *Ibid.,* p. 236.
[363] *Ibid.*, p. 237.
[364] Fethi Açıkel, "'Kutsal Mazlumluğun' Psikopatolojisi" [La psychopatologie de l'état victimaire sacre*], Toplum ve Bilim*, No 70, 1996, p. 16.
[365] Theodor Adorno, *Eleştiri, Toplum Üzerine Yazılar [Critique, Essais sur la société]*, cite par Fethi Açıkel, *Ibid.*, p. 169.

A partir des années 80, certaines institutions et comités nationaux ont été fondés pour faire face aux revendications des Arméniens. Parmi ces unités, se trouve la « Direction Générale du Renseignement et de la Recherche » [*İstihbarat ve Araştırma Genel Müdürlüğü*] qui fut fondée en 1981 et rattachée au Ministre des Affaires Étrangères, dans le but de lutter contre le terrorisme arménien, et les unités créées au sein du Conseil de Sécurité National Turc [*Milli Güvenlik Kurulu*]. Bien des années plus tard, le même Ministère des Affaires Étrangères créera une rubrique spéciale sur son site Internet, intitulée « Les évènements de 1915 et le désaccord turco-arménien », pour défendre et répandre la thèse officielle turque[366]. De même, en 2001, l'Institut des Études Arméniennes sera créé sous la direction de l'ASAM (Centre de Recherche Stratégique d'Eurasie) fondé en 1999. La brochure préparée par l'ASAM sur les thèses turques et les revendications arméniennes sera distribuée dans les divers consulats turcs, en turc mais également en anglais. Jennifer Dixon souligne les cinq principales décisions stratégiques de la Turquie pour surmonter la question arménienne à partir des années 80 : « centraliser le contrôle sur l'élaboration du récit officiel ; publier des livres et des recherches qui défendent la narration officielle ; aligner les preuves historiques qui soutiennent cette narration ; enseigner aux étudiants de différents niveaux la thèse officielle et procurer un appui international au positionnement officiel »[367]. Chacune de ces stratégies sert également à produire une politique de mémoire, autour des discours sur 1915, cette fois encore plus avancés, planifiés et systématisés. Tous ces efforts, écritures et discours, qui se situent dans l'ensemble de la mémoire historique, continuent de produire un effet essentiel sur la mémoire collective, profitant de l'absence de productions ou de témoignages venant d'autres groupes de mémoire dans l'espace public. La Turquie va également accélérer ses activités de lobby, afin d'influencer les convictions de l'opinion publique mondiale. Les autorités turques justifient ces activités destinées à éviter de nouvelles crises, ou du moins pouvoir être prêtes à y répondre. C'est pour cette raison qu'elles essayent d'obtenir le soutien de diasporas juives contre 'les activités malveillantes' de la diaspora arménienne[368]. Le fait que le monde occidental ne prenne pas sérieux les thèses turques, leurs recherches académiques et particulièrement les récits sur 'les Arméniens qui tuent les Turcs', a fait dévier les efforts des autorités turques vers une tentative de réfutation

[366] http://www.mfa.gov.tr/1915-olaylari-ve-turk_ermeni-uyusmazligi.tr.mfa, consulté le 2.3. 2018
[367] Jennifer Dixon, "Defending the nation? Maintaining Turkey's narrative of the Armenian genocide", *South European Society and Politics*, Vol 15, Issue 3, 2000, pp. 467-485 cité par Ömer Turan et Güven Gürkan Özkan, *opc.cit.,* p. 241.
[368] Ömer Turan et Güven G.Özkan, *op.cit,* p. 249.

directe des récits arméniens[369].

Le discours devenu populaire dans les années 2000, et qui consiste à dire « laissons ce travail aux historiens », a fait sa première entrée au début des années 90. Suite à la dissolution de l'URSS, le président du nouveau gouvernement de l'Arménie, Ter Petrosyan, était pour l'ouverture de la frontière arméno-turque et l'installation de relations diplomatiques entre les deux pays. Lorsque la Turquie mettait en avant la question du génocide, Ter Petrosyan répondait « laissons cette affaire aux historiens et focalisons-nous sur la normalisation de nos relations diplomatiques »[370]. Cette proposition n'a pas trouvé d'écho particulier du côté turc à l'époque, mais est devenue une citation modèle pour plusieurs politiciens turcs dans les années qui suivirent. La Turquie expliquait les raisons pour lesquelles elle refusait l'instauration de relations diplomatiques avec l'Arménie ainsi : « la référence au génocide dans la déclaration d'indépendance de l'Arménie ; le dessin du mont Ararat (le mont Ağrı en turc) sur le blason de l'état d'Arménie et la situation au Karabakh »[371]. Quant à la question de s'en remettre aux historiens, cette proposition sera toujours bloquée par ce que Paul Ricœur appelle « le dilemme de vérité dans l'Histoire »[372] et la réconciliation historique ne se réalisera pas.

Suite à la décision prise de systématiser la propagande, « la question arménienne » fait son entrée également dans les programmes scolaires. La question arménienne, qui y était auparavant brièvement mentionnée et uniquement incluse dans les cours portant sur la Première Guerre mondiale, a été ajoutée en 1985 comme un nouveau sous-chapitre dans les livres scolaires. Le Conseil de l'Enseignement Supérieur (YÖK), fondé après le coup d'état militaire de 1980 dans le but d'exercer un contrôle sur la production universitaire, s'est également impliqué dans ce processus, en identifiant les universitaires qui travaillent sur la question arménienne, et en s'arrangeant avec les directions universitaires pour s'assurer qu'ils défendent la thèse officielle[373]. Il est évident que la mémoire se forme non seulement à partir des expériences personnelles et des transmissions familiales, mais qu'elle contient aussi les connaissances intellectuelles apprises à l'école et à l'université. C'est pour cette raison que l'éducation au sein des institutions officielles joua un rôle significatif quant à l'efficacité et à la stabilité des politiques de mémoire. Ainsi, dans

[369] Cihan Tuğal, *op.cit.*, p. 132.
[370] Taner Akçam, "Tarihimizi hep inkar üzerine, yok saymak üzerine kurduk"...*op.cit.*
[371] Ayşe Hür, *op.cit.*, p. 424.
[372] Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 272.
[373] Ömer Turan et Güven G. Özkan, *op.cit.,* p. 277.

les manuels d'histoire des lycéens, « la pratique de l'émigration forcée a été mise en place pour la sécurité de l'état. Il n'y a jamais eu de génocide, de menaces ou d'oppression contre les Arméniens »[374] ; il y est même avancé que « si l'Empire Ottoman voulait vraiment anéantir les Arméniens, il l'aurait fait lorsque l'Empire était en position de force, par exemple pendant l'époque du Sultan Süleyman (Soleyman le Magnifique) ». Selon les manuels, les raisons qui causèrent la mort des Arméniens furent plutôt liées au mauvais climat, aux maladies et aux attaques de bandits. Il est également souligné que plus de Turcs que d'Arméniens moururent en 1915. En faisant usage d'allégations similaires, le directeur de l'ASAM, l'ambassadeur retraité Ömer Engin Lüfem, énuméra trois 'mauvais' facteurs expliquant ces morts au cours des déportations : le mauvais transport, le mauvais climat et le mauvais ordre public[375]. Dans un autre livre d'histoire paru en 1991, la question arménienne est relatée avec la guerre d'indépendance et il y est expliqué que les Turcs durent immigrer vers l'ouest de l'Anatolie parce que les Arméniens collaboraient avec les forces ennemies et massacraient les Turcs[376]. Dans les livres d'histoire, le génocide arménien de 1915 est nommé : 'question' ou 'problème' arménien, événement des 'Arméniens' ou simplement désigné par le mot 'déportation' [*tehcir*]. La date de 1915 renvoie les étudiants à bien d'autres références que celle du génocide : 1915 est aussi la date de la 'victoire de Dardanelles'[377] et du 'désastre de Sarıkamış'[378] qui ont tous deux plus de place que la déportation des arméniens dans l'imaginaire des étudiants turcs. Çanakkale (Dardanelles) devient le symbole de la résistance nationale et Sarıkamış devient celui de la victimisation. Quant à la déportation des Arméniens, elle se trouve légitimée par ces deux premiers[379]. En conséquence, le génocide arménien ne monopolise pas directement le sens auquel renvoie la date de 1915[380].

Les années 80 et 90 introduiront une époque propice à la propagande de masse, systématisée grâce aux innovations technologiques, dont la télévision, qui jouèrent un rôle important dans la

---

[374] Ayşe Hür, *op.cit.*, p. 426.
[375] http://www.hurriyet.com.tr/ermeni-terorunu-catli-durdurmadi-247796, consulté le 3. 7. 2018
[376] Cité par, Ömer Turan et Güven G. Öztan, *op.cit.*, p. 275.
[377] La guerre entre l'armée ottomane et les armées alliées de 1915 à 1916 qui a fini par la victoire des Ottomans
[378] La guerre entre l'armée ottomane et l'armée ruse de 1914 à 1915 qui a fini par la perte de 60 000 soldats ottomans gelés à mort.
[379] Barış Ünlü, *op.cit.,*p. 66.
[380] La déclaration du premier ministre Ahmet Davutoğlu en 2013 confirme cet effort d'interprétation : « lorsque l'on parle de 2015, les gens devraient penser aux Dardanelles, pas à la question arménienne… S'il n'y avait pas eu la guerre des Dardanelles, c'est-à-dire si les Anglais et les Français n'étaient pas venus aux Dardanelles, il n'y aurait en fait aucune question arménienne aujourd'hui ». Nilay Vardar, "24 Nisan Davetinde Hem İtiraf, Hem de Soykırımı Örtme Var" ["Il y a a la fois une confession et une occultation dans l'invitation de 24 Avril"], 16 Janvier 2015, https://m.bianet.org/bianet/toplum/161606-24-nisan-davetinde-hem-itiraf-hem-de-soykirimi-ortme-var

diffusion de la thèse officielle sur le sujet. Cependant, il faut attendre la crise provoquée par les débats au parlement Français sur la reconnaissance du génocide en 2000 pour que soit réalisé le premier documentaire télévisuel de propagande négationniste sur la question arménienne. La construction, en 1999, d'un monument consacré au 'génocide des Turcs perpétré par les Arméniens' dans la ville d'Iğdır, frontalière avec l'Arménie, est un parfait exemple d'acte de politique de contorsion mémorielle. Aujourd'hui le plus haut monument de Turquie, ce complexe bâti comme un monument-musée vise à renverser les 'allégations arméniennes'. Comme l'expliquent Matthew Graves et Elizabeth Rechniewski, «les monuments et les musées agissent non seulement comme des sites historiques, mais aussi comme des lieux d'agitation politique et des forums de débats académiques »[381]. En 2009, dans une autre ville frontalière avec l'Arménie, Kars, eut lieu la démolition du '*monument de l'humanité'* dédié à la paix et à l'unification entre les peuples turcs et arméniens, érigée par le sculpteur Mehmet Aksoy, à la demande du premier ministre R. Tayyip Erdoğan, qui le désigna comme 'hideux' [*ucube*]. Aprés la démolition du 'monument de l'humanité', plusieurs monuments, consacrés au massacre de Khodjaly [*Hocalı*] de 1992 dans lequel des centaines d'Azéris trouvèrent la mort, seront érigés et de nombreux messages et invitations à 'ne pas oublier l'Hocalı' seront diffusés[382]. C'est à partir de la guerre du Karabakh (1988-1994), que le sujet de l'Azerbaïdjan se retrouvera dans presque chaque discours des porte-paroles de l'idéologie officielle sur la question arménienne. Un front commun entre la Turquie et l'Azerbaïdjan contre l'Arménie est créé officieusement.

A partir des années 90, des précurseurs acteurs de mémoire, comme ceux qui passeront surtout à l'offensive pendant les années 2000, commencèrent à se faire entendre. Les Éditions Belge [*Belge Yayınları*[383]], dont le nom est devenu, pour certains, synonyme de courage, y ont une place particulière, du fait de leurs publications pionnières sur les tabous de la république turque, y compris sur la question arménienne, et cela dès 1993. Cependant, l'oppression demeurait terrible durant ces années. Suite à la publication du livre de Vahakn Dadrian, intitulé *Le génocide au prisme du droit national et international,* l'éditeur Ayşe Nur Zarakolu fut convoqué au tribunal mais son procès déboucha sur un acquittement, justifié par le fait « qu'il n'y a pas assez d'Arméniens dans

[381] Matthew Graves et Elizabeth Rechniewski, *op.cit.*, p. 9.
[382] http://www.hurriyet.com.tr/hocali-katliami-aniti-tamamlandi-40652767, http://www.hurriyet.com.tr/nazillide-hocali-katliami-aniti-ve-karabag-par-40747645, https://www.aksam.com.tr/guncel/azerbaycan-dostluk-parki-ve-hocali-katliami-anitinin-acilisi-gerceklestirildi/haber-711360, consulté le 3.7.2018
[383] Le mot *Belge* signifie 'le document' en turc.

le pays à provoquer ». Dans les années suivantes, plusieurs personnes qui exprimèrent des discours contre celui de l'Etat, seront convoquées au tribunal, selon les articles 301 et 312 du code pénal relatif aux actes « d'insulte à la turcité ».

Tenant compte de ces changements socio-historiques autour de « la question arménienne », nous allons maintenant tenter d'étudier les effets et les impacts, sur la production cinématographique en Turquie, de ces positions changeantes durant cette même période.

2.2. Le champ du cinéma en Turquie : un bref regard sur l'industrie et l'ideologie du cinéma avant les années 2000

Cette deuxième partie du deuxième chapitre est consacrée à la lecture historique du champ cinématographique en Turquie. Afin de mieux comprendre pourquoi tous les films documentaires et de fictions sur l'année 1915 en Turquie ont été produits à partir des années 2000, il faut d'abord analyser les relations de pouvoir créées par l'État et par l'industrie de cinéma qui entourent et conditionnent le cinéma turc. L'évolution parallèle du cinéma documentaire et du cinéma de fiction à partir de la fin des années 1990 prend son sens au regard des changements qui précèdent cette période. Il est important d'étudier ces processus depuis le début de XXe siècle à nos jours, afin de saisir comment la mémoire visuelle s'est construite dans le vide laissé par l'absence du génocide arménien dans le champ du cinéma, et aussi pour pouvoir décrire les mécanismes de contrôle de cette production. Dans les entre-lignes de cette histoire du cinéma instrumentalisé par le pouvoir politique et économique, on trouve aussi bien les traces du contrat de Turcité et parfois l'abolition de ce contrat. Ce dernier constitue en même temps l'objet de contestation de certains cinéastes, créateurs d'un discours à contre-courant à partir des années 2000.

Avant de poursuivre ce sous-chapitre sur le champ du cinéma en Turquie, qui vise à mieux situer socio-politiquement et historiquement l'émergence des films relativement récents sur le génocide arménien, il faut d'abord expliquer le champ cinématographique, et plus précisément le concept du 'champ'. Quand nous parlons du « champ » du cinéma, nous faisons référence à l'un des concepts fondamentaux de la sociologie de Pierre Bourdieu, « le champ ». Selon lui, le champ est « une notion simple : elle désigne un système de relations objectives entre des positions,

implique une autonomie relative, etc. »[384]. Pierre Bourdieu construit le concept de champ à partir de sa critique de la notion de dispositif d'Althusser, dans laquelle la position de la structure est surdéterminante et l'aspect de la lutte est négligé. Dans la conception du champ, la lutte et le combat constituent l'une des qualités fondamentales. Le champ est à la fois un espace de pouvoir lié aux relations de pouvoirs et un espace de lutte qui contient le dynamisme permanent des agents. Le champ – le champ artistique, le champ politique, le champ de l'éducation, le champ du cinéma etc. – est inconstant et changeant, car il est lié à la lutte entre ceux qui veulent maintenir la structure actuelle et ceux qui désirent la changer. Ainsi, la situation instantanée de relation de pouvoir entre les différents agents indique la structure actuelle du champ[385]. Le champ, selon Bourdieu, « est un « mode d'existence de l'histoire », un produit de l'histoire lié aux positions opposées des acteurs qui y sont en lutte.[386] Dans la théorie de Pierre Bourdieu, chaque champ est déterminé par certaines lois propres au champ. Bien évidemment, ces lois sont également dynamiques. Avec ses lois et la relation changeante entre ses agents, le champ apparait comme un microcosme social : les groupes dominants dans le champ, c'est-à-dire ceux qui ont accumulé le plus de capital dans un temps donné, voudront protéger leur position supérieure et ainsi, un espace de lutte se construit entre eux et les nouveaux arrivants ou ceux qui veulent changer les règles. L'entrée dans le champ peut se confronter à la résistance ou à l'exclusion de la part des groupes dominants. Dans ce sens, l'allégorie d'une guerre concurrentielle domine le champ. C'est un espace social qui nous permet de construire théoriquement un réseau, une structure relationnelle. Dans les termes de son inventeur :

> « Cette notion de champ (intellectuel, culturel, religieux, etc.) est une sorte de mise en pratique, à propos de relations sociales, une méthode que l''on peut appeler structurale et qui est traditionnellement appliquée à des objets idéologiques »[387].

Quand nous parlons, dans ce chapitre et aussi dans l'ensemble de cette recherche, du champ du cinéma, nous nous referons à cette conception du champ qui renvoie à un espace de lutte dynamique. Pierre Bourdieu note que les champs de productions ont aussi une structure qui est le

---

[384] Pierre Bourdieu, Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975, Le Seuil, "Actes de la recherche en sciences sociales", no 200, 2013/5, pp. 4-37, p. 12.
[385] Pierre Bourdieu et Loic Wacquant, *Düşünümsel bir Antroloji için Cevaplar* [Réponses: pour une anthropologie réflexive], İletişim Yayınları, Istanbul, 2007, p. 83.
[386] Pierre Bourdieu, *Raisons Pratiques*, p. 172.
[387] Pierre Bourdieu, *op.cit*, p. 12.

produit des histoires qui la précèdent et le principe de ce qui lui succède[388]. Dans ce contexte, l'apparition de la mémoire de plusieurs crimes passés et impunis, y compris le génocide arménien, dans le champ du cinéma en Turquie dans les années 2000, prendra mieux son sens en tant que partie intégrale d'une structure, construite non seulement dans la temporalité de cette période, mais dans la relation des périodes passées et futures. Analyser en détail des thèmes comme l'histoire de la production cinématographique, le contenu de cette production et son changement au fil du temps, la détermination des règles du jeu, les groupes dominants d'hier et d'aujourd'hui, les groupes dominés, défavorisés ou exclus et l'accumulation du capital propre au champ, nous aidera à mieux comprendre le champ actuel du cinéma en Turquie, et à situer précisément les nouveaux films de ces vingt dernières années dans une structure et un contexte cohérents. Etant à la fois un outil idéologique, un objet de consommation, une production artistique et une activité culturelle, le cinéma a un espace d'influences assez large. Selon Pierre Bourdieu, tous les espaces dans lesquels on peut voir les effets du champ, sont inclus dans ce champ. Les limites du champ sont situées là où l'influence du champ s'arrête. Ainsi, l'espace d'influence du champ du cinéma indique une cadre large qui passe par la politique, le monde intellectuel, l'éducation, l'art, l'industrie et la société civile. Après cette brève introduction du concept du champ chez Pierre Bourdieu, nous pouvons commencer à décrire les règles, les agents, le passé et le présent du champ du cinéma en Turquie.

Comme dans tous les efforts de classification et de périodisation, la division du champ du cinéma en Turquie en périodes historiques est une question contestée[389]. Toutes les différentes périodisations se concentrent sur le cinéma de fiction, et le cinéma documentaire, quant-à-lui, est exclu de ces historiographies. Comme l'indique Hakan Aytekin, il n'y a pas d''histoire écrite' du cinéma documentaire en Turquie[390]. Néanmoins, quand on regarde la périodisation du cinéma documentaire turc élaborée par Hakan Aytekin, on remarque une trajectoire similaire à celle empruntée par le cinéma de fiction. Cette évolution parallèle est liée au fait que le cinéma

---

[388] Pierre Bourdieu, *Toplumbilim Sorunları* [Questions de sociologie], Kesit Yayıncılık, Istanbul, 1997, p. 184.

[389] Murat Kirişçi, "Türk sinemasını dönemlere ayırmak" [Periodiser le cinéma turc], *Öteki Sinema*, 28 Aout 2013, http://www.otekisinema.com/turk-sinemasini-donemlere-ayirmak/, consulté le 28.1.2019 ; Nijat Özön, *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi* [Cinéma: Son application, son art, son histoire], Istanbul, Hil Yayınları, 1985, p. 333-377. ; Zahit Atam, Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması [Nouveau cinéma de Turquie en gros plan], Bilim ve Gelecek [en ligne], 2011. Disponible sur : https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2011/06/01/yakin-plan-yeni-turkiye-sinemasi/ consulté le 31.7.2019.

[390] Hakan Aytekin, *Toplumsal Değişim ve Belgesel Sinema* [Le changement social en Turquie et le cinéma documentaire], Istanbul, Belgesel Sinemacılar Birliği, 2017, p.13.

documentaire et le cinéma de fiction dépendent tous deux des mêmes conditions de marché et du même contrôle étatique. Aytekin distingue 'la période de propagande' depuis l'introduction du cinématographe en Turquie jusqu'en 1956 ; 'la période de l'humanisme culturel' entre 1956 et 1990 ; et 'la période du multiculturalisme', des années 1990 jusqu'à nos jours – dans laquelle figurent les films choisis pour cette recherche[391]. Quand on regarde de près les dernières périodes du cinéma de fiction et de documentaire et les réalisateurs qui y figurent, on constate un changement significatif dans la relation harmonieuse entretenue jusqu'alors avec le contrat de Turcité. Les mythes de victimisation et d'héroïsation qui alimentent la communauté imaginaire dominante au sein de la Turcité, sont ainsi problématisés et discrédités. C'est à partir de cette époque qu'on observe une évolution de la référence au 'cinéma turc' vers une autre, plus inclusive, au 'cinéma de Turquie'. C'est aussi la période du passage dans le cinéma documentaire d'une perspective moniste et étatique, dans laquelle toutes les cultures anatoliennes sont réduites à la culture turque, à une approche multi-culturaliste. Dans cette partie de la recherche, nous allons analyser la trajectoire du cinéma de documentaire et de fiction à la lumière des périodisations mentionnées ci-dessus. De cette manière, nous allons résumer l'évolution sociale, politique et économique jusqu'aux années 2000, afin d'étudier la mémoire cinématographique de la société turque jusqu'à l'émergence des exemples du cinéma de mémoire.

2.2.1. La scène cinématographique en Turquie avant les années 2000

L'histoire du cinéma en Turquie commence en 1896 avec la première projection de cinématographe par Sigmund Weinberg, représentant de l'entreprise de machines de projection Pathé[392]. Plus tard, Weinberg sera nommé à la tête de *Merkez Ordu Sinema Dairesi* (MOSD – l'Office Central Militaire du Cinéma), à l'initiative d'un général du triumvirat du Comité Union et Progrès, Enver Pacha. Inspiré par l'exemple allemand, Enver Pacha a souhaité associer l'armée et le cinéma au service de l'Empire Ottoman. Les premiers exemples de productions et de projections cinématographiques ont donc été produits et contrôlés par l'armée. L'officier Fuat Uzkınay a commencé à travailler avec Weinberg, afin d'apprendre la profession et gagner de l'expérience, car personne d'autre dans le pays ne savait utiliser le cinématographe. Suite à l'éloignement de

[391] *Ibid.*, p. 15.
[392] Hilmi Maktav, *Türk sinemasında tarih ve siyaset* [L'histoire et la politique dans le cinéma turc], Istanbul, Agora Kitaplığı, 2013, p. 5.

Weinberg de l'Office du cinéma, Uzkınay prend son poste et commence à documenter les évènements politiques importants de l'époque, avec l'aide spéciale du Sultan et d'Enver Pacha[393]. Le film de Fuat Uzkınay (1914), qui documente la destruction du monument russe à Ayastefanos (Yeşilköy) à Istanbul, est communément accepté jusqu'à ce jour comme étant 'le premier film turc'[394]. Ayant une place symbolique dans l'histoire politique, cet évènement est le premier dans le cinéma 'turc' à avoir été filmé par un réalisateur 'turc'. En réalité, les premiers documents cinématographiques sur la terre ottomane sont des films sur la vie quotidienne, les évènements politiques et sociaux enregistrés par les frères Manakis, originaires de Macédoine[395]. Cependant, même s'ils précèdent chronologiquement les films de Fuat Uzkınay, les frères Manakis ne sont pas considérés comme les premiers réalisateurs du cinéma turc car ils n'étaient pas turcs et musulmans mais macédoniens et chrétiens : cela formait donc une discordance avec le contrat de Turcité.

Durant ces premières années, plus qu'un instrument d'art ou de divertissement, le cinéma a été utilisé comme un dispositif militaire pour produire des documents cinématographiques au profit des combats militaires et politiques[396]. Peu après MOSD en 1916, l'Association pour la Défense Nationale (*Müdafaa-i Milliye Cemiyeti*), fondée en 1913 dans le but de soutenir et d'aider l'armée pendant les guerres, a commencé ses activités cinématographiques avec la production de deux films de fiction – *Pençe* [La griffe] et *Casus* [L'espion] – en plus de documents cinématographiques. L'association a filmé les premiers films d'actualités, qui montrent les manifestations massives advenues à partir de mai 1919 dans les centres villes contre l'occupation d'Istanbul après la grande guerre[397]. À cause de l'obligation de rendre les outils

[393] Battal Odabaş, "Türk sinemasının kuruluşunda ordunun rolü"[Le role de l'armée dans la fondation du cinéma turc], *Istanbul Univesity Journal of Faculty of Communication*, 0(24), 2006, p. 206.

[394] Ce monument, construit par les Russes malgré la contestation des Ottomans, suite à la victoire des Russes à Ayastefanos pendant la guerre entre l'Empire Ottoman et l'Empire Russe en 1877-1878, a été démoli 23 ans plus tard, en Novembre 1914. Hakan Aytekin, *op.cit.,* p. 43.

[395] Tahir Alper Çağlayan, « Türkiye'de Sinema Politikası » [La politique de cinéma en Turquie], Disponible sur : http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinemapolitikasi.html, consulté le 30.01.2019

[396] Le règlement de MOSD explique le rôle du cinéma à l'époque : « MOSD va produire et projeter 1. Des films sur les opérations militaires sur les fronts, 2. Des films sur les évènements importants, 3. Des films sur le travail des usines militaires, 4. Des films qui montrent l'utilisation de nouvelles armes envoyées par les pays alliés, 5. Des films sur les manœuvres ». Battal Odabaş, *op.cit.,* p. 207. Parmi les films produits par MOSD, on trouve des évènements militaires et politiques tels que : la défaite des armées alliées pendant la bataille de la Baie de Suvla (Anafartalar) (Uzkınay, 1915) ; l'inspection des troupes par le ministre de la guerre et le paysage de Batumi (Uzkınay, 1915) ; les guerres des Dardanelles (Uzkınay, 1916) ; la cérémonie d'enterrement de Von der Goltz Pacha (Uzkınay, 1916) ; le général captif anglais (Uzkınay, 1916) ; l'arrivée de l'empereur allemand à Istanbul (Uzkınay, 1917) ; la cérémonie d'enterrement de Sultan Abdülhamid (Uzkınay, 1918).

[397] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 71.

cinématographiques de l'armée aux forces alliées, ces outils ont été transférés à une autre association militaire (*Malül Gaziler Cemiyeti* – L'association des mutilés de guerre) afin d'être sauvés. Cette association a repris la production des documents cinématographiques après MOSD. Les meetings contre l'occupation d'Izmir à Fatih et Sultanahmet (à Istanbul) sont des exemples de documents filmés par cette association. Le monopole de l'armée sur le cinéma a continué par la suite avec une nouvelle institution fondée au sein de l'armée : *Ordu Film Alma Dairesi* [L'office militaire pour l'achat des films]. Cette institution aussi produisait des documents cinématographiques racontant les histoires héroïques des soldats, comme dans le film *İzmir Zaferi* [La victoire d'Izmir] en 1922.

Pendant ces années où la production locale de films était particulièrement faible, on projetait davantage les films venant des États-Unis. La production locale, aux mains de l'armée, ne consistait qu'en documents filmés pour des buts militaires ou de documentation. Le cinématographe, appelé « photographie vivante »[398] lors de son arrivée en Turquie, a été présenté au peuple pour la première fois lors de projections organisées dans des brasseries et des cafés [*kıraathane*] du centre d'Istanbul[399].

Quant à la censure, selon Serdar Öztürk, depuis la première application connue de la censure contre le film *Mürebbiye* [La préceptrice – 1919], plusieurs décisions ont été prises sur le contrôle et la surveillance des films et ces décisions ont été répétées à plusieurs reprises car elles ont échoué dans la pratique[400]. Serdar Öztürk utilise la notion 'd'infra-politique' pour expliquer qu'il y a toujours eu des méthodes et des tactiques pour dépasser et contourner l'oppression et le contrôle. En l'absence d'un mécanisme central de contrôle à cette époque, les endroits comme les cafés [*kıraathane*] et les brasseries étaient des lieux en quelque sorte autonomes, où le contrôle du pouvoir politique ne pénétrait pas autant. Il faut noter que la pratique actuelle d'organiser des projections de films – ciblés par la censure dans les salles de cinéma ou les festivals – dans des cafés, des bars ou des salles de mariage, renvoie ainsi à des tactiques anciennes, qui existaient déjà depuis la naissance du cinéma en Turquie.

---

[398] Rakım Çalapala, « Türkiye'de filmcilik » [La réalisation des films en Turquie], *Kebikeç*, No 28, 2009, p. 103.

[399] À l'époque, les femmes et les hommes regardaient les films séparément. Les premières projections pour les femmes stambouliotes avaient lieu dans la salle de cinéma d'une famille arménienne, les Asaduryans, à Pangaltı. *Ibid.*, p. 105

[400] Serdar Öztürk, Türk sinema tarihinin altpolitikası (1896-1923)…*op.cit.*, p. 245.

Le monopole de l'armée sur le cinéma a commencé à s'effriter avec l'apparition de la première entreprise privée de production en 1922, Kemal Film. Fondée par les frères Kemal et Şakir Seden avec l'aide de leur oncle Ali Efendi, cette salle de cinéma est la première salle de cinéma officielle de l'Istanbul musulman car c'était la première à être située dans le centre musulman d'Istanbul, dans le district de Fatih et non dans le centre chrétien[401]. Ils projetaient des films avec un cinématographe ambulant venant de France. Muhsin Ertuğrul, qui sera pour longtemps le seul réalisateur turc après l'officier Fuat Uzkınay, travaillera avec cette entreprise de production et sera le premier réalisateur de « films sur la guerre d'Indépendance » qui garderont une importance pendant des décennies. À cette époque, l'État ne fournissait aucune aide au champ du cinéma et la production cinématographique subsistait avec les revenus des projections de films importés par les salles de cinéma. Kemal Film et Ipek Film (fondé juste après le premier) assuraient le coût de la production de films locaux grâce aux recettes perçues au guichet lors de la projection de films américains[402]. À cette époque, on constate une coopération totale des pouvoirs (en ce qui concerne la production, la distribution et la projection) dans le marché du cinéma, concernant la prise en charge des entreprises de production mais également l'importation des films et leurs projections. Il y avait des centaines de milliers de spectateurs de cinéma en Turquie en 1926[403].

Les films sur la Guerre d'Indépendance montrent clairement l'utilisation du cinéma comme dispositif de propagande, avec l'exaltation qu'ils font des soldats héros qui se sacrifient pour leur patrie[404]. L'un des films les plus connus sur la guerre d'indépendance est celui de Muhsin Ertuğrul intitulé *Bir Millet Uyanıyor* [Une nation s'éveille – 1932] qui raconte l'histoire d'amour entre un lieutenant et une professeure pendant la guerre[405]. La ressemblance entre le film de Griffith, *La*

---

[401] Barış Saydam, « İlk türk yapım şirketi Kemal Film » [La première entreprise turque de production: Kemal Film], *Arka Kapak*, http://www.arkakapak.com/ilk-turk-yapim-sirketi-kemal-film/, consulté le 30.1.2019

[402] Giovanni Scognomillo, "Sinema dış alım ve bir öncü", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Istanbul, Bağlam Yayınları, 2008, p. 20.

[403] Gülhanım Gül, " Sinema Devlet İlişkisi: Dünyadan Örnekleri ve Türkiye » [La relation entre le cinéma et l'Etat: Les exemples dans le monde et la Turquie], 2009, p. 79 http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinemadevletiliskisi.pdf, consulté le 30.1.2019

[404] Le film de Fuat Uzkınay, Zafer Yolları [Les chemins de victoire – 1923], qui a été produit pour servir comme témoignage de la guerre ; le film de Muhsin Ertuğrul, Ateşten Gömlek [La chemise en feu – 1923], adapté à partir du livre d'Halide Edip sur la guerre d'indépendance et un autre film d'Ertuğrul, Ankara Postası [La poste d'Ankara – 1929] sont quelques exemples de ce genre de films, conformes à l'idéologie fondatrice de l'Etat-nation.

[405] Les films sur la guerre d'indépendance seront à l'ordre du jour encore une fois à partir de 1948 suite au nouveau règlement de taxes qui oblige à payer 75 % de taxes sur les films étrangers. En conséquence, la production de films locaux sera en hausse après la deuxième guerre mondiale. On observe encore la production de films héroïques sur la guerre de libération pendant cette époque tels que : "Fato – Ya İstiklal Ya Ölüm" de Turgut Demirağ (1949), "Vurun Kahpeye" de Lütfi Akad (1949), "Yüzbaşı Tahsin" d'Orhon Murat Arıburnu (1950), "Bu Vatanın Çocukları" d'Atıf Yılmaz

Naissance d'une nation (*The Birth of a Nation* - 1915), et celui d'Ertuğrul ne se limite pas au choix du titre du film, mais comporte aussi une vision similaire de la mission attribuée au cinéma. Au début du XXe siècle, la langue propagandiste et le grand succès du film *La Naissance d'une nation* avaient encouragé les autres pays à utiliser le cinéma pour leur propre propagande étatique[406].

La propagande sera répandue dans le monde de cinéma, en Turquie comme ailleurs, en tant qu'outil didactique efficace pour éduquer les peuples. Le rapport sur le cinéma préparé pour le Parlement en 1929 à l'initiative de Naci Bey, montre qu'en Turquie également, il y avait un intérêt et des inquiétudes concernant la relation entre le cinéma et l'État. Publié à une époque où il n'y avait presque aucune production nationale de cinéma[407], le rapport de Naci Bey souligne la nécessité de contrôle de l'État pour protéger et développer le cinéma national[408]. Dans son rapport, il propose de renforcer les fondements du secteur du cinéma en Turquie, d'étudier les autres exemples dans le monde pour apprendre à briser le monopole d'Hollywood, de mettre fin au monopole des entreprises qui importent les films sur le marché du cinéma, et enfin de rattacher le secteur du cinéma à une autorité étatique[409]. Naci Bey ne cherche pas seulement à animer le marché du cinéma en Turquie ; pour que sa proposition soit acceptée par l'État, il se retranche derrière le contrat de Turcité, en soulignant que le marché d'importation de films est largement aux mains des minorités (Arméniens, Grecs et Juifs). Il fait donc appel à l'État pour qu'il se saisisse de ce sujet[410].

Selon Naci Bey, le cinéma est un outil efficace à utiliser à des fins de renforcement de l'idéologie étatique, et pour répandre les valeurs de la République, quel que soit l'État qui contrôle ce mécanisme. Fin 1932, l'adoption de l'« ordonnance sur le contrôle des films de cinéma » marque une date importante pour l'histoire de la censure en Turquie. À cette époque, la Turquie prenait l'Italie fasciste et l'Allemagne Nazie comme exemple pour son utilisation du cinéma[411]. Un an après, sur la base d'une nouvelle ordonnance, des commissions pour contrôler les scénarios de

(1959), "Düşman Yolları Kesti" d'Osman Seden (1959), "Kalpaklılar" de Nejat Saydam (1959), "Ateşten Damla" de Memduh Ün (1960)

[406] François Niney souligne le fait que l'émergence du terme 'propagande' date de 1622, dans le contexte de contre-réforme et visait « la propagation de foi ». François Niney, *op.cit.*, p. 13.

[407] En 1929, seulement un film local (Ankara Postası [La poste d'Ankara] – Muhsin Ertuğrul) a été présenté au public en Turquie. Tous les autres films étaient des films importés.

[408] Gülhanım Gül, *Ibid.* http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinemadevletiliskisi.pdf, consulté le 1.2.2019

[409] Tahir Alper Çağlayan, *op.cit.*

[410] Zahit Atam, *op.cit.*, p. 492.

[411] *Ibid.*, p. 494.

films locaux sont fondées à Istanbul et à Ankara[412]. En 1939, « le règlement sur le contrôle des films et des scénarios » est adopté car les ordonnances précédentes n'étaient pas suffisamment efficaces aux yeux des autorités, qui observaient qu'il y avait toujours des projections de films « obscènes » ou de films « faibles en termes de sentiments nationaux »[413]. Avec ce règlement (qui restera en vigueur jusqu'au 1977), « la projection de films importés de l'étranger et la production de films locaux sont soumis à l'obtention d'une permission de la police »[414]. Les limites de ce pouvoir attribué à la police étaient assez ambiguës : c'était un espace déterminé oralement et s'accordant avec les règles morales, liées à 'la sensibilité nationale' et au contrat de Turcité. Ce mécanisme de censure de l'État empêchera également les cinéastes de s'exprimer et de raconter leurs histoires librement et se terminera par le développement d'un certain mécanisme d'autocensure par les cinéastes sentant la pression d'un regard les mettant constamment en garde.

Pendant cette période de centralisation de la production et de la projection cinématographique, les premières organisations professionnelles voient le jour : en 1932, l'Union du Cinéma et des Cinéastes de Turquie [*Türkiye Sinema ve Filmcileri Birliği*] (fermée en 1933), à partir de 1946, l'Association des Producteurs de Films Locaux [Yerli Film Yapanlar Cemiyeti], l'Association des Cinéastes et des Producteurs [*Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti*], et l'Union des Producteurs et des Distributeurs Turcs [*Türk Sinema İmalcileri ve Dağıtıcıları Birliği*] sont fondées.

Les années 1930 sont également l'occasion de discussions variées sur l'art et l'industrie du cinéma dans l'espace public, dans les journaux et dans les revues. Suite aux réformes affectant presque tous les domaines – la langue, l'alphabet, le sport, l'habillement etc. – qui visaient à construire les nouveaux sujets de la jeune république, les possibles utilités et dommages du cinéma pour l'avenir de la république étaient aussi un sujet brûlant dans les débats. A l'époque, 35 revues de cinéma étaient publiées dans différentes villes (ce qui n'existe plus à partir des années 2000)[415]. Néanmoins, à cette période la production cinématographique locale n'était pas de taille à concurrencer l'importation de films étrangers. Certains écrivains se plaignaient moralement de la projection de films étrangers, surtout occidentaux[416].

---

[412] İştar Tarhanlı, « Sinemada Sansür Üzerine » [Sur la censure en cinéma], *İdare Hukuku ve İlimleri Dergisi*, Vol 4, No 1-3, 1983, p. 125.
[413] *Ibid.*, p. 126.
[414] *Ibid.*, p. 126.
[415] *Ibid.*, p. 45.
[416] *Ibid.*, p. 14.

D'autre part, la Turquie était alors complètement dépendante de l'étranger en termes de production, car elle ne possédait aucune industrie de pellicule, d'éclairage, de caméra ou d'équipement de son. Le fait que le cinéma nécessite une industrie empêchait certains de le percevoir comme un art. Tout comme la critique de Virginia Wolf en 1920, en 1937 le peintre turc Sami Boyar avançait que « le cinéma ne peut être un art car il y a une machine en jeu »[417]. Quant à İsmail Hakkı Baltacıoğlu, l'un des intellectuels kémalistes de l'époque, il était d'avis qu'en tant que jouet dans les mains de grands capitalistes, le cinéma pensait seulement à redoubler son profit et produisait ainsi un effet anesthésique sur les masses, tout comme la religion[418].

Dans les articles de journaux contre le cinéma, on trouve des discours sur le pouvoir qu'a le cinéma d'hypnotiser les gens, ou qui défendent l'idée que le cinéma affecte les femmes de façon négative, en les orientant vers les valeurs de l'Occident et donc qu'il produit une dégénération culturelle. Pourtant, les écrivains pro-cinéma trouvent que l'enchantement et l'imagination donnée par le cinéma est très importante. L'utilité du cinéma pour éduquer et élever les masses est le point le plus souligné par les défenseurs de ce nouvel instrument de divertissement et d'art de masse. Les intellectuels de l'époque, convaincus que le peuple ordinaire ne pouvait pas comprendre la nécessité de la modernité et du changement de régime, se conformant à la nature *deus ex machina* des réformes du nouveau régime républicain, étaient pour l'instrumentalisation du cinéma afin d'éduquer le peuple ignorant. La 'Loi sur les films éducatifs et techniques' (numérotée 3122)[419], entrée en vigueur en 1932, instaurait une régulation des projections publiques de films de court-métrage sur les thèmes comme la santé, la propreté, la citoyenneté et la sécurité[420]. La loi envisageait la production de films de court-métrage sur l'actualité et l'éducation publique afin de les projeter dans les salles de cinéma avant les films de divertissement. L'un des écrivains de l'époque, Nusret Kemal, résumait ainsi ses attentes envers le cinéma par rapport à l'éducation civique :

> « Répandre la révolution républicaine dans l'ensemble du pays, être le préparateur de la construction et du développement de la culture nationale à l'égard de nouvelles considérations, donner au peuple l'éducation

[417] *Ibid.*, p. 31.
[418] *Ibid.*, p. 40.
[419] TC Resmi Gazete [La journal officielle de la Republique de la Turquie], 7 Octobre 1920, La loi numéroté 3122, http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/3122.html, consulté le 4.2.2019
[420] Nilgün Abisel, *op.cit.,* p. 50.

et le divertissement qui aide à développer surtout des goûts esthétiques, introduire à l'étranger le pays des Turcs, le peuple turc, la culture turque et la révolution turque »[421].

Entre les deux guerres mondiales, le cinéma était plutôt enchevêtré avec la notion de propagande. Le cinéma était perçu comme un outil important pour la fondation solide de l'État-nation, l'éducation du peuple selon les exigences du nouveau régime, endiguer le passé ottoman et, avant toute chose, répandre pour les masses la nouvelle définition de la turcité. « L'effet incroyable du cinéma sur la mémoire collective », mentionné par Fluck, tire son origine de cette même puissance attribuée au Septième Art : « l'effet d'identification et de catharsis et la mobilisation émotionnelle forte causée par l'expérience des images »[422]. En raison du rôle que le cinéma peut avoir pour manipuler les masses en vue d'une hégémonie politique, il n'est pas étonnant que le cinéma de propagande se soit développé sous les régimes totalitaires tels que l'URSS de Staline, l'Allemagne d'Hitler, la France sous l'occupation ou l'Italie de Mussolini[423].

Le monopole des films de propagande et l'hégémonie d'une langue autoritaire et impérieuse sont construits au prix de la mise sous silence des opposants politiques. Selon la définition de l'Institution de Langue Turque (*Türk Dil Kurumu – TDK*), la propagande est « le travail verbal ou écrit réalisé afin d'introduire, imprégner et répandre une doctrine, une idée ou une conviction aux autres »[424]. En partant de cette définition de la propagande, la nature et le contenu des idées et des convictions répandues seront importants pour l'idéologie dominante. Il faut noter que le terme de propagande est souvent utilisé péjorativement pour discréditer toute idée contraire à l'idéologie dominante. Ainsi, la diffusion de l'idéologie dominante à des fins d'hégémonie idéologique ne sera pas considérée comme de la propagande. L'explication de Chomsky sur le sujet illustre bien cette idée : « On appelle propagande ou endoctrinement la mise à l'ordre du jour (l'évocation) de certaines scènes du passé par nos adversaires. Quand on fait la même chose, on appelle désormais

[421] Nusret Kemal cité par Nilgün Abisel, *op.cit.*, p. 53.
[422] Winfried Fluck, "Film and memory" … *op.cit.*, p. 227.
[423] Le film de Griffith, The Birth of a Nation (La naissance d'une nation – 1915), Le Cuirassé Potemkine d'Eisenstein ou les films de Leni Riefenstahl, produits avec le soutien de Goebbels, le ministre de la propagande du régime hitlérien, sont les exemples les plus connus de films de propagande.
[424] TDK [L'institution de la langue turque], http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c581d5c166dc8.11818590, consulté le 4.2.2019

ceci « l'éducation, l'insinuation morale ou la construction de personnalité »[425]. Les plaintes concernant la projection de films de propagande des Alliés dans les cinémas d'Izmir en 1923[426] ou la condition de ne pas faire de propagande stipulée dans le contrat sur l'échange de films établi entre la Turquie et les soviétiques[427] sont des exemples de l'utilisation négative du mot propagande en Turquie.

Les films de propagande ne s'adressent pas seulement au *logos* de par les idées et les discours qu'ils propagent, mais ils tendent au *pathos* via la puissance des images. Cet effort d'insinuation et de persuasion sur la psychologie sociale ne donne pas uniquement des informations mais en appelle aux « faiblesses émotionnelles des gens »[428]. Donner un message clair, dans un langage simple que tout le monde peut comprendre, prêter de l'importance aux réponses plus qu'aux questions et présenter aux masses ces réponses de manière convaincante, sont des caractéristiques du cinéma de propagande. Même si les premiers exemples de films de propagande en Turquie sont plutôt des films documentaires, les films de fiction ne sont pas non plus épargnés par cette instrumentalisation[429]. Pour le cinéma propagandiste, le spectateur est un sujet à éduquer, à impressionner et à manipuler, dans ses idées et ses valeurs, grâce aux images et aux discours projetés. Comme le souligne Jonathan Crary, la vision et ses effets ne se séparent jamais des possibilités du sujet observateur, qui est à la fois le produit historique et l'endroit de réalisation de certaines pratiques, techniques, institutions et méthodes d'assujettissements[430].

Revenant à l'industrie du cinéma en Turquie, « le système des divisions provinciales » des années 30, formé par le monopole des grandes entreprises familiales qui survivaient grâce à l'importation de films étrangers plus que grâce à la production locale, continua d'être déterminant pendant les années 40. Ces entreprises ont ouvert la voie à la prolifération de la culture du cinéma

---

[425] Noam Chomsky, *Modern Çağda Entellektüellerin Rolü* [le rôle des intellectuels dans l'époque moderne], Istanbul, Pınar Yayınları, 1994 cité par Ebru Karadoğan, Belgesel Film ve Propaganda [le cinéma documentaire et la propagande], Le projet de recherche non publié, Istanbul, 2001, p. 33.
[426] Hakan Aytekin, *op.cit*., p. 73.
[427] *Ibid*., p. 75.
[428] Ebru Karadoğan, *op.cit.*, p. 33.
[429] Dans une optique similaire, les États-Unis ajoutaient certains films américains dans les colis d'aide envoyés pour la reconstruction de l'Europe après la deuxième guerre mondiale. Deux exemples montrent bien que la propagande cinématographique ne se limite pas aux documentaires politiques: le président américain de l'époque, Harry Truman, valorisait les films d'Hollywood en tant que « délégués de bonnes intentions » et le producteur Walter Wagner soutenait que « les États-Unis ont besoin d'Hollywood plus que de la bombe atomique ». Emrah Suat Onat, *op.cit.*, p. 470.
[430] Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri* [Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX.siecle], Istanbul, Metis Yayınları, 2004.

dans l'ensemble du pays, avec leurs branches établies dans plusieurs endroits en Anatolie. Les chiffres cités par Hakan Aytekin sont percutants : après la réforme de l'alphabet, le 1er décembre 1928, la vente de journaux est passée de 29.500 à 19.700 en un an alors que le nombre de spectateurs de cinéma par jour était d'un demi-million[431]. En outre, le premier studio de cinéma moderne fondé à Istanbul a eu un rôle déclencheur pour la production cinématographique locale.

L'impôt sur la fortune entré en vigueur en 1942 a profondément affecté le secteur du cinéma. Cauchemar de certains citoyens de la République, l'application inégale et disproportionnée de cet impôt obligeait les citoyens grecs, arméniens et juifs à payer beaucoup plus que les sujets musulmans et impliquait par ailleurs pour certains d'être envoyés dans des camps de travail s'ils ne pouvaient pas payer[432]. Pendant les années 40, le cinéma turc était complètement dépendant de l'étranger car il ne bénéficiait pas de l'aide de l'État. La remise d'impôt pour les films locaux, suite au rapport de « l'association des producteurs locaux » en 1948, peut donc être vue comme un rare soutien de l'État dans le champ cinématographique, ce qui a participé à l'augmentation de la production locale. Suite à ce règlement, « l'impôt [*rüsum oranı*] – la part de la recette aux guichets reversée à la mairie – est fixée à 25% pour les films locaux et à 75% pour les films étrangers »[433]. Le soutien aux producteurs locaux a encouragé de nouveaux entrepreneurs, et la production locale dans cette période a été en hausse[434].

Le monde du cinéma des années 40 comporte deux principales particularités. La première est l'importation de mélodrames et de comédies musicales égyptiennes, qui vont avoir de fortes répercussions sur le cinéma populaire de Turquie en termes de forme et de contenu ; caractérisé par « la danse du ventre, le fatalisme, les chansons, la structure primitive des mélodrames, l'amour comme histoire centrale, la dramatisation et une dramaturgie hystérique »[435] selon Zahit Atam, ces films égyptiens ont été très appréciés par les spectateurs turcs. La deuxième particularité concerne le cinéma documentaire : dans la même période, des films d'actualités sont produits, comme dans

[431] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 75.

[432] Ipek Film a également été touché par cette vague et a dû payer 460 000 livres d'impôt dans une période où le coût de production d'un film était de 40-50 000 livres. Zahit Atam, *op.cit.*, p. 501.

[433] Eylem Arslan, 2000'li yıllar öncesi ve sonrasında Türk Sineması'nda kullanılan yapım kaynaklarının değerlendirilmesi [L'évaluation des ressources de production utilisées dans le cinéma turc avant et après les années 2000], *Selçuk Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, No 25, 2011, p. 20.

[434] Juste avant le règlement, entre 1938 et 1944, parmi les 981 films projetés, seulement 2,4% étaient des films locaux et le reste étaient des films étrangers, les films américains constituant l'immense majorité. Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 88.

[435] Zahit Atam, *op.cit.*, p. 501.

de nombreux autres pays. Les gouvernements ont encouragé cette production à la fois peu couteuse et persuasive et l'ont utilisée « afin de légitimer et répandre [leurs] politiques »[436]. Les films sur la vie, la mort et l'enterrement d'Atatürk ou le film sur le grand tremblement de terre à Erzurum en 1939 sont des exemples de films d'actualité de l'époque.

De nombreux films qui mettent en scène des histoires similaires d'héroïsme de guerre vont suivre cette vague, qui continuera dans les années 50 avec les films sur la Corée, suite à l'entrée de la Turquie dans la guerre de Corée[437]. L'entrée de la Turquie dans la guerre de Corée était une décision historique, prise par le Parti Démocrate (DP) pour ouvrir la voie de l'adhésion à l'OTAN. La Turquie a ainsi été acceptée en 1952 dans cette organisation de sécurité internationale anti-communiste. Cinquante ans plus tard, sous la gouvernance du successeur du DP, l'AKP, la Turquie va être représentée aux Oscars en 2017 avec le film *Ayla*, réalisé par Can Ulkay, qui raconte l'histoire d'un soldat turc et d'une petite fille coréenne pendant la guerre de Corée. *Ayla* est resté dans les salles de cinéma pendant 46 semaines et a été vu par 5,5 millions de spectateurs. Ce période précoce du cinéma turc dans laquelle les héros soldats étaient à la mode a commencé à régresser suite à la décision de l'armée turque en 1968 de ne plus fournir de canons, de fusils, d'armes ou de soldats comme figurants pour la production cinématographique[438].

L'année 1950 est très importante dans l'histoire de la Turquie car elle marque également la fin du système du parti unique et le passage à un régime multipartite. La Turquie entre alors dans une longue période de crises et de coups d'États qui se répètent tous les dix ans, et dans laquelle le *statu quo* est devenu de plus en plus omnipotent et rigide. Cette période correspond à une transition dans le cinéma turc, passant de la période des comédiens à la période des cinéastes. Dans l'atmosphère politique de la Turquie entre l'époque du Parti Démocrate (DP) pendant les années 50, le coup d'État militaire du 27 mai 1960, le mémorandum militaire de 12 mars 1971 et le coup d'État militaire du 12 septembre 1980, le champ cinématographique a également traversé plusieurs changements et fait naître divers courants de cinéma, pendant ces années dynamiques et agitées.

Le caractère libéral et conservateur du Parti Démocrate arrivé au pouvoir en 1950 marque une nette différence avec ses opposants, les Kémalistes – républicains : on constate que les politiques culturelles étatiques du gouvernement kémaliste sont remplacées par d'autres politiques

[436] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 82.
[437] Les Héros Turcs en Corée (Seyfi Havaeri), Les vétérans de Corée (Seyfi Havaeri), La Baïonnette Turque en Corée (Vedat Örfi Bengü) et Je viens de Corée (Nurullah Tilgen) sont quelques exemples de cette vague.
[438] Tahir Alper Çağlayan, *op.cit.*

culturelles, cette fois-ci libérales, qui favorisent plutôt les interférences des acteurs économiques privés. Même si elle n'a pas pris part à la deuxième guerre mondiale, la Turquie a essayé de s'adapter à la transformation mondiale après la guerre et s'est intégrée à toute vitesse au système capitaliste de l'Occident en suivant la doctrine Truman, le plan Marshall et finalement avec son adhésion à l'OTAN[439]. Dès le début de la guerre de Corée, la décision de l'envoi des soldats Turcs en Corée, sans même avoir présenté une motion au Parlement, montre l'impatience du DP à prendre place au sein du bloc capitaliste contre le communisme.

Peu après son arrivée au pouvoir, le DP a fermé les Instituts de Village (*Köy Enstitüleri*)[440] qui étaient un axe important des politiques culturelles et éducatives du pouvoir kémaliste, sous le prétexte le plus répandu de l'époque, celui de la « lutte contre le communisme »[441]. L'ouverture des Foyers Culturels Turcs (*Türk Kültür Ocakları*) suite à la fermeture des 'Instituts de Village' indique le changement vers une perspective plus turquiste et conservatrice en termes de politiques culturelles. Même si plusieurs musées sur l'histoire et la culture populaire turque ont vu le jour sous la gouvernance du DP, l'attitude la plus marquante de cette période demeure l'inimitié envers le communisme et la pression et l'exclusion créée par cette perception. Durant cette époque, non seulement les cinéastes, mais aussi d'autres artistes de différentes disciplines, suspectés d'avoir des idées communistes, ont été ciblés par le gouvernement, convoqués par les tribunaux et leurs œuvres ont été retirées et interdites[442].

La paranoïa communiste répandue dans l'atmosphère de la guerre froide a par ailleurs facilité la création de l'idée d'un 'ennemi intérieur' en Turquie. Le sécularisme kémaliste a eu une influence sur la structure particulière de l'Islam propre à la Turquie, l'Islam « à la turque ». Les réformes advenues pendant le passage d'un système impérial (basé sur la coexistence hiérarchique des nations religieuses) vers un régime républicain (basé sur les droits communs et la citoyenneté)

---

[439] Özge Nalan Köseoğlu, "Müslüman-Türk'ün Komünizmle imtihanı: Güneş ne zaman doğacak" [L'examen des Turc-Musulmans au regard du communisme], *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 0(13), 2013, p. 139.

[440] Les instituts de village étaient un système éducatif turc crée en 1940 sous l'impulsion du ministre Hasan Âli Yücel et opérationnel jusqu'en 1954. Dans ce système éducatif exclusif à la Turquie, les études duraient cinq ans après l'école primaire et comprenaient une bonne partie d'enseignement professionnel, principalement dans les domaines de l'agriculture et de l'artisanat.

[441] Başak Katrancı Kasalı, *« Menderes dönemi hükümeti programlarında sanatın yeri :1950-1960 arası kısa dönem analizi » [La place de l'art dans le programme du gouvernement de Menderes], Sanat Tarihi Dergisi, Vol 24, No 2, 2015, pp. 161-174*, p. 168.

[442] *Ibid.*, p. 171.

formeront la base du discours antimoderne des opposants à l'idéologie kémaliste[443]. Le but du gouvernement de Mustafa Kemal, via ces réformes, n'était pas d'abolir la religion mais plutôt de la contrôler en la renfermant dans les institutions centrales du régime républicain. Suite à la fondation de la Présidence des Affaires Religieuses en 1924, l'administration des mosquées, des Imams et des autres hommes de Dieu a été attachée à l'État. C'est pour cela que lorsqu'on parle de laïcité en Turquie, il s'agit de la détermination de l'État en tant que contrôleur de la religion, plus que d'une séparation des affaires étatiques et religieuses[444].

Une forte polarisation traverse l'histoire moderne de la Turquie sur la question de la modernité, du sécularisme et de la religion. Selon l'un des points de vue, la modernisation de la Turquie est un processus de coup de massue dominant qui vise à endiguer le passé ottoman et la seule solution est de retourner à la tradition. A l'inverse, un autre point de vue défend l'idée que le projet séculaire kémaliste est le projet de libération de la Turquie et que pour atteindre ce but il faut tout d'abord se défaire de la religion[445]. Avec son opposition aux Kémalistes, le DP représente ouvertement le premier point de vue. Les écoles religieuses (İmam Hatip) ouvertes sous le gouvernement du DP et les appels au peuple pour aller à la mosquée et dans les écoles coraniques[446] ont également encouragé une partie de la société qui se revendique comme victime de la gouvernance séculaire des Kémalistes.

Au cours de ces années, l'État devient de moins en moins influant dans le champ des arts, en laissant la place aux entreprises privées, comme les banques par exemple. Le premier essai de sponsoring dans le champ de cinéma a eu lieu pendant cette période de prolifération du secteur

[443] L'abolition du califat (1924), l'abolition des tribunaux religieux (1924), l'abolition des écoles religieuses traditionnelles et la mise en place d'un système d'éducation laïque (1924), la dissolution des ordres religieux et des confréries (1925), la proscription du fez et autres couvre-chefs islamiques et leur substitution par le chapeau occidental (1925), l'adoption du calendrier occidental (1925) et de l'alphabet latin (1928), le remplacement de la loi de la charia par des codes civils, commerciaux et pénaux sur les modèles européens (1926), qui accordaient également aux femmes le droit de vote et l'égalité juridique avec les hommes (1934), l'abolition de la clause de la Constitution turque qui reconnaissait l'Islam comme la religion d'État (1928).

[444] Şerif Mardin, « Religion in modern Turkey », *Internation Social Science Journal,* 29 (2), 1977, pp. 279-299

[445] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 29.

[446] Dilek Kaya Mutlu et Zeynep Koçer, "A different story of secularism: the censorship of religion in Turkish films of the 1960s and early 70s", *European Journal of Cultural Studies*, 15 (1), pp. 70-88, p. 73

privé[447]. À partir de 1950, la production de films nationaux est en hausse : Entre 1914 et 1939, il y a seulement 43 films nationaux, alors qu'entre 1950 et 1960 ce chiffre s'est élevé à 600[448].

Cette époque est nommée « la période des cinéastes » par les historiens de cinéma, non seulement en référence à la hausse dans la production locale mais aussi au fait que le cinéma a été peu à peu reconnu comme art et le réalisateur comme créateur de cet art. Pendant que de nouveaux courants de cinéma surgissaient et que les débats sur le cinéma s'intensifiaient, les nouveaux cinéastes ont commencé à s'éloigner de l'idée de reproduire les réflexes du théâtre au cinéma, en développant un différent rapport à la caméra. La construction du langage cinématographique et la nature des histoires racontées sont les axes principaux des débats entre les cinéastes de l'époque. Néanmoins, en l'absence d'une industrie du cinéma autosuffisante en Turquie, l'art du cinéma était toujours à la traîne du 'cinéma en tant que marchandise commerciale'. L'importation des films égyptiens a été interdite en faveur du cinéma local mais les thèmes de mélodrame, de fatalisme et de victimisation ont continué à être produits dans les films nationaux de l'époque. Ces mélodrames traditionalistes et fatalistes considérés par Zahit Atam comme étant « antagoniste des Lumières »[449], vont commencer à se transformer dans les années qui suivent le coup d'État de 1960.

Dans les mélodrames des années 50, la guerre – d'abord la guerre de Corée, puis la question de Chypre – et les soldats, jouaient un rôle signifiant et unificateur dans l'ensemble des histoires. Porteurs d'un message social ou culturel, dans ces films de guerre, les soldats sont toujours prêts à mourir pour leur patrie et le service militaire est un devoir suprême (il est toujours obligatoire en Turquie). De cette manière, ces films qui soulignent le lien indispensable entre le soldat héros et la patrie, tentent de donner un sens à l'Histoire et de la graver, en termes d'identification, dans les mémoires grâce à la puissance des images. Ils contribuent également à consolider les valeurs hégémoniques, les jugements moraux et les convictions politiques. Dans la mémoire officielle

[447] La production du film Halıcı Kız (Muhsin Ertuğrul - 1953) avait été sponsorisée par Yapı ve Kredi Bankası, néanmoins il est resté le seul exemple de sponsoring de cette époque car l'échec inattendu du film a apeuré les autres sponsors privés. Trente-cinq ans après cette première tentative en 1988, une marque de bière, Efes Pilsen sera le sponsor des films de certains réalisateurs du nouveau cinéma de Turquie. Zeynep Çetin Erus et Nilay Ulusoy, "Türk sinemasında sponsorluk : efes pilsen filmleri"[Sponsoring dans le cinéma turc: les films d'Efes Pilsen], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Istanbul, Bağlam Yayınları, 2008, p. 453.
[448] Emrah Suat Onat, *op.cit.*, p. 88.
[449] Zahit Atam, *op.cit.*, p. 502.

produite par ces films « l'histoire est fictionnée encore une fois selon les besoins des générations »[450].

Suite au coup d'État militaire du 27 Mai 1960, les jugements du premier ministre de DP, Adnan Menderes, du Ministre des Affaires Étrangères, Rüştü Zorlu, et du Ministre des finances, Hasan Polatkan ont eu lieu à Istanbul, à Yassıada. Les trois hommes d'État ont été accusés d'être des « traîtres à la patrie » et furent ensuite pendus. Le Ministre des Affaires Intérieures, Namık Gedik, s'est suicidé. Après le coup d'Etat, un documentaire de propagande contre les leaders du DP, intitulé *Les déchus à Yassıada* (*Düşükler Yassıada'da*) a été réalisé par Le Centre de Photo et de Film de l'Armée, fondé par le nouveau gouvernement et projeté dans les salles de cinéma. Cette projection a donné lieu à de nombreux débats dans l'espace public, en particulier durant cette période dans laquelle la polarisation sociale était en hausse[451]. Le coup d'État militaire a été perçu comme synonyme de 'beaux jours' pour la partie séculaire, gauchiste et nationaliste de la société qui n'était pas satisfaite du régime du DP. À partir des années 60, un souffle de vivacité politique s'est répandu dans le pays. Cette vivification a ouvert la porte à une nouvelle période, durant laquelle la culture et la politique se sont entremêlées, et la culture, le cinéma en particulier, s'est politisé.

Le Président de la République de l'époque, Cemal Gürsel, en personne, s'est opposé à la censure à l'encontre de l'un des premiers films de la vague du réalisme social, *La Revanche des Serpents* (*Yılanların Öcü*, Metin Erksan, 1962), ce qui a constitué un évènement exceptionnel concernant la censure[452]. En 1960, le parlementaire Bülent Ecevit et en 1963, le Parti des Travailleurs de Turquie (TİP) ont demandé successivement à la Cour Suprême de lever la censure sur le cinéma, mais ils n'ont rien obtenu. Il faut noter que les films produits pendant cette période se différencient clairement des mélodrames populaires des périodes précédentes, par leur langage cinématographique plus développé et par leur contenu politisé qui s'approche du réalisme social.

Avant d'introduire les différents courants apparus dans le champ de cinéma, il est utile d'observer d'abord les conditions de production de l'industrie du cinéma de l'époque, après 1950. Au-delà des films politiques et critiques de l'époque, ces années sont surtout restées gravées dans

[450] Daniel Schancter, *Belleğin izinde : beyin, zihin, geçmiş [Sur la trace de la mémoire: Le cerveau, l'intellect et le passé]*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, p. 28.
[451] Zahit Atam, *op.cit.*, p. 491.
[452] Hilmi Maktav, *op.cit.*, p. ix.

la mémoire culturelle du pays avec les films populaires de *Yeşilçam*[453]. La plupart de ces films étaient des adaptations de romans. La structure du mélodrame des films de *Yeşilçam* était répétitive, ils pouvaient être « consommés » facilement et ainsi fournissaient d'importantes recettes au guichet. L'avenir du cinéma turc dépendait entièrement des revenus provenant de la vente de places au guichet, car il ne pouvait survivre, ni comme à Hollywood grâce aux initiatives des entrepreneurs privés, ni comme le cinéma européen grâce aux subventions de l'État[454]. Durant cette période qui occupe la plus grande place dans la mémoire cinématographique de la Turquie, les réalisateurs de *Yeşilçam* préféraient se plier aux goûts du peuple, affirmer les habitudes, répéter les conformités et les convictions et chercher à créer des identifications faciles au lieu de problématiser ou discuter l'ordre actuel. Les représentations de l'Histoire dans le cinéma de *Yeşilçam* le démontrent ostensiblement. Ces films de « fantaisies historiques des idéologies nationalistes », comme les définit Hilmi Maktav, visaient à enorgueillir les spectateurs turcs, en racontant l'histoire des victoires de héros d'épopées turques en Asie Centrale comme Tarkan, Kara Murat, Battal Gazi dans les guerres imaginaires contre les Byzantins, les Chinois ou d'autres ennemis[455]. En ce sens, Yeşilçam désigne à la fois une certaine forme de production cinématographique et « un imaginaire collectif du goût populaire »[456].

La production, la distribution et la projection des films de *Yeşilçam* suivaient la structure de réseaux spécifiques, qui dominaient le cinéma turc pendant des années. Elle était basée sur un « système de pourcentage » ou de « gestion/industrie régionale ». Les grands producteurs à Istanbul produisaient et distribuaient leurs propres films et concentraient le marché entre leurs mains, avec des contrats signés avec les salles où avaient lieu les projections[457]. Certaines personnes étaient chargées par les producteurs de la distribution des films en Anatolie. Elles circulaient de ville en ville pour distribuer les copies des films et ramasser les commissions qui équivalaient à environ 50% des recettes aux guichets. D'abord appelé « système de pourcentage » à cause de cette

[453] Signifiant "pin vert" en turc, Yeşilçam est le nom du cinéma populaire le plus important en Turquie et fait partie intégrante de la culture populaire turque notamment dans les années 60 et 70. Zahit Atam délimite la période de Yeşilçam entre 1939 et 1990 (Zahit Atam, *op.cit.*, p. 511). Cependant, selon Nilgün Abisel, cette période incontestablement très importante dans la vie culturelle de la Turquie prend place entre 1960 et 1975 (Türk sineması üzerine yazılar [Les essais sur le cinéma turc] …*op.cit.*, p. 183.

[454] Murat Akser et Didem Durak-Akser, "Fight for a national cinema: an introductory text and translation", *Film Studies*, 16(1) : 56-77, p. 60

[455] Hilmi Maktav, *op.cit.*, p. 4.

[456] *Ibid.*, p. 59.

[457] Zeynep Çetin Erus, "Film endüstrisi ve dağıtım" [L'industrie de film et la distribution], *Selçuk İletişim*, Vol 4, No 4, 2007, pp. 5-16, p. 7.

commission, le système a évolué petit à petit vers la dénomination de « gestion régionale » quand les entreprises régionales ont commencé à commander des films aux producteurs, selon la demande de leurs spectateurs[458]. Durant cette époque, les représentants régionaux assistaient aux projections et évaluaient les réactions des spectateurs, afin de déterminer les demandes, les acteurs et les thèmes les plus populaires[459]. En révélant les préférences des spectateurs, ces observations participantes étaient déterminantes sur les processus de production. Les producteurs produisaient les films commandés grâce à l'avance payée par les distributeurs, ils partageaient ensuite le revenu obtenu avec les projections[460]. Les impôts, élevés, appliqués aux films étrangers et la gestion du marché du cinéma par les producteurs nationaux sont des caractéristiques importantes de cette période, ce qui la distingue des années 1990. Le cinéma était l'art le plus populaire, comme le démontrent les statistiques de l'époque : le chiffre total des spectateurs de cinéma est passé de 25.246.000 à 50.603.00 entre 1960 et 1967[461].

Comme s'il a été nécessaire de décrire *Yeşilçam* pour analyser l'état de l'industrie du cinéma de l'époque, et de comprendre la rupture, basée sur l'identité et l'appartenance nationale, advenue dans les années 2000, il faut aussi examiner les films politiques de la même période. Car, à partir de 1960, en parallèle du cinéma de propagande étatique et de Yeşilçam, un phénomène de « cinéma politique » est apparu en Turquie, se penchant sur les thèmes du réalisme social, tels que la pauvreté, la propriété, l'immigration, la culture rurale et urbaine, la grève et la féodalité.

Les réalisateurs du mouvement du réalisme social ont été influencés par des courants de pensée similaires autour du monde, et ont voulu les combiner avec les particularités de leur propre pays, dans le but de mettre en avant des préoccupations sociales au cinéma, à l'inverse de Yeşilçam[462]. Via les représentations visuelles, ils critiquaient l'hégémonie bourgeoise, l'ambition de la classe dirigeante, les injustices, l'avidité et l'individualisme. Les cinéastes réalistes sociaux

---

[458] Hakan Erkılıç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri* [La structure économique du cinéma turc et les effets de cette structure sur notre cinéma], thèse de doctorat non publiée, Istanbul, MSGSÜ, 2003, p. 70.

[459] Zahit Atam, *op.cit.*, p. 504.

[460] Eylem Aslan, "2000'li yıllar öncesi ve sonrasında Türk sinemasında kullanılan yapım kaynakları" [Les sources de production dans le cinéma turc avant et après les années 2000], *Selçuk Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, No 25, 2011, pp.17-32, p. 21.

[461] Zahit Atam, *op.cit.*, p. 520.

[462] Quelques exemples de réalisme social en cinéma turc : La revanche des serpents (*Yılanların öcü* -Metin Erksan - 1961); L'étranger dans la ville (*Şehirdeki yabancı*- Halit Refiğ – 1962); Un été sans eau (*Susuz yaz* - Metin Erksan – 1963); Les passagers du bus (*Otobüs yolcuları* -Ertem Göreç – 1961); Les oiseaux de l'exil (*Gurbet kuşları*- Halit Refiğ- 1964); Ceux qui se réveillent dans l'obscurité (*Karanlıkta uyananlar* -Ertem Göreç-1964)

défendaient les droits de la classe populaire et paysanne. Dans leurs films, on voit souvent le choc et la crise identitaire de personnes de ces classes, face à la culture capitaliste impitoyable dans la vie urbaine. Le cinéma réaliste social a été novateur dans le cinéma turc car, avec la dose de réalisme et le regard critique qu'ils incarnent, ces films proposaient une expérience complètement différente du conformisme des histoires d'un monde fantaisiste que le spectateur s'était accoutumé à voir depuis des années. Ces films présentaient un miroir aux spectateurs, longtemps habitués à oublier leurs propres problèmes quotidiens à l'aide du monde de fantaisie représenté au cinéma. Comme l'observe Edgar Morin dans les années 50, le cinéma est « une articulation entre un système socioculturel et l'imaginaire »[463]. Concernant l'effet du cinéma dans la vie culturelle de l'époque, les réalistes sociaux ont tenté de détourner le regard du cinéma de consommation vers la production sociale et d'apporter un nouvel horizon à l'imaginaire social, au lieu de répéter les croyances populaires à l'écran. Cette politisation a eu lieu non seulement dans le milieu de cinéma, mais aussi dans les universités parmi les étudiants et dans les milieux intellectuels. Une nouvelle gauche a commencé à prospérer en Turquie à partir de 1960.

Parmi les exemples de cinéastes réalistes au niveau mondial, les cinéastes qui se sont imprégnés du réalisme social ont été influencés plutôt par le courant néoréaliste du cinéma italien. Ils se sont aussi inspirés de l'école révolutionnaire du « troisième cinéma », apparu en Amérique Latine, et le 'tiers-mondisme' est devenu un concept fréquemment discuté durant cette période. Ces discussions se concentraient sur la possibilité d'un mouvement révolutionnaire, différent de ceux qui ont été proposés par les deux blocs géants qui dirigeaient la guerre froide. Développé par des réalisateurs comme Fernando Solanas, Octovio Getino et Julio Garcia Espinosa, le terme 'troisième' du 'troisième cinéma', plus qu'au 'tiers-monde', faisait référence au cinéma révolutionnaire comme une troisième voie qui diffère du 'premier' et du 'deuxième' cinéma, définis respectivement comme le cinéma commercial et le cinéma d'art[464]. Cette théorie tire son origine du tiers-monde, dont la Turquie fait partie, mais sans que cela ne constitue une limite géographique.

Compte-tenu de la situation de l'industrie du cinéma en Turquie, caractérisée par l'absence d'un soutien ou d'un crédit de l'État envers le cinéma et par les empêchements de la censure, il

[463] Cristiane Freitas Gutfriend, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », *Sociétés*, No 94, 2006/4 : 111-119, p. 113.
[464] Mark Wayne, *Politik Film : Üçüncü Sinemanın Diyalektiği* [Le film politique : La dialectique du troisième cinéma], Istanbul, Yordam Kitap, 2017.

n'est pas étonnant que le courant du réalisme social n'ait pas eu une très longue vie en Turquie. L'arrivée au pouvoir du parti conservateur de droite, Parti de la Justice (*Adalet Partisi* - AP), en 1965 a été déterminante dans la perte d'influence des réalistes sociaux[465]. Durant cette nouvelle période, d'autres courant de cinéma vont prospérer à la suite du réalisme social : Le cinéma national (*Ulusal sinema*), le cinéma révolutionnaire/jeune (*Devrimci/Genç sinema*) et le cinéma national-religieux (*Milli sinema*).

Halit Refiğ, l'auteur du livre *La Lutte pour le Cinéma National*, était le pionnier du courant du cinéma national[466]. Il était également le fondateur de l'Institut du Cinéma Turc à l'Université de Mimar Sinan, à Istanbul. À la base de la pensée du cinéma national, on trouve une réaction aux productions culturelles et aux outils de production des sociétés occidentales. Les représentants de ce courant mettent en avant l'idée qu'il faut se baser sur les valeurs traditionnelles et locales de la société turque dans la production cinématographique, plus que sur celles de l'Occident, car ce sont les valeurs locales qui fournissent la vraie richesse du cinéma turc. Selon le pionnier du courant, Refiğ, le mouvement du cinéma national est né avant tout « d'une contestation à l'admiration vouée à l'Occident »[467]. Cette opposition était aussi l'expression des discours sur la « dégénération culturelle », apparus dans le milieu du cinéma suite au processus précipité d'intégration au capitalisme libéral occidental sous la gouvernance du DP. Lorsqu'il se réfère au cinéma populaire, Refiğ désigne le peuple comme le plus grand soutien et la raison d'être du cinéma turc. Le cinéma turc n'est pas le produit de l'impérialisme car il n'a pas été impulsé par le capital étranger et il n'est pas non plus celui de l'État car il ne s'est pas développé pas grâce aux subventions de l'État. Dans les conditions de production du cinéma turc mentionnées ci-dessus, la survie du cinéma était entièrement dépendante des préférences du peuple et de son habitude d'aller au cinéma. De son point de vue, il fallait refléter à l'écran les réalités du peuple, qui sont également des déterminants de l'identité turque, comme les éléments culturels spécifiques que sont la religion, la vie rurale et le système de gouvernance territorial particulier, en éliminant le point de vu marxiste[468], dans le cadre du socialisme turc. Comme l'explique l'un des réalisateurs de ce courant, Duygu Sağıroğlu,

---

[465] Metin Uçakan, *Türk sinemasında ideoloji* [L'idéologie dans le cinéma turc], Istanbul, Sepya Yayıncılık, 2010, p. 11.
[466] Les mots "ulusal" et "milli" en turc se traduisent pareillement en français, par "national". Dans le contexte des courants cinématographiques mentionnés, "ulusal sinema" se réfère à la nation plus en termes de culture nationale dans le sens 'populaire', alors que "milli sinema" met en avant la religion comme le dénominateur commun de la nation. Pour différencier les deux, nous avons utilisé le terme « national-spiritualiste » pour préciser le deuxième.
[467] Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* [La lutte pour le cinéma national], Istanbul, Hareket Yayınları, 1971, p. 93.
[468] *Ibid.*, p. 235.

« pour parvenir au niveau des valeurs internationales, le cinéma turc doit d'abord se fonder sur la base nationale et ensuite grandir à partir de cette base »[469].

L'une des différences les plus soulignées entre la société turque et l'Occident est la modalité de production de la pensée dans le cinéma national. Selon cette idée, liée à l'opinion que l'Empire ottoman est une société sans classes, les Ottomans auraient laissé un héritage de conscience publique, diffèrent de celle présente en Occident et les modèles de production ne se seraient pas développés de la même façon en Turquie. Les sociétés occidentales auraient, selon cette idée, un système de propriété foncière privée, alors que la société turque serait fondée sur un système de propriété des terres seigneuriales, et cela impliquerait toute une différentiation de la culture de production. De ce fait, les idées importées de l'Occident ne trouveraient pas de correspondance dans la société turque[470]. Les penseurs du cinéma national essaieront de construire une langue spécifique au cinéma national turc, en accentuant la différence entre l'héritage européen et l'héritage ottoman. Le terme *Asya Tipi Üretim Tarzı* (ATÜT – Le mode de production asiatique) [471], expliqué par Karl Marx, participa aussi à la terminologie des débats de l'époque.

Même si la pensée du cinéma national n'a pas réussi à construire un courant durable, elle est néanmoins importante pour comprendre les limites du cinéma et des pensées sociales de l'époque. Comme le souligne Tümay Arslan, les débats du cinéma national essayaient avant tout « d'idéaliser la turcité »[472]. Ceux qui partageaient les idées du cinéma national s'identifiaient au bloc anti-communiste auquel la Turquie prenait part pendant la guerre froide, et désiraient produire une pensée sociale propre à la Turquie. Selon eux, en tant que produit de l'Occident, le communisme n'était pas non plus approprié pour la société turque. En même temps, ils se sont différenciés du cinéma révolutionnaire et du courant du cinéma-spiritualiste qui met en avant la religion, en se situant harmonieusement aux côtés du populisme kémaliste.

---

[469] Duygu Sağıroğlu, Türk sineması üzerine [Sur le cinéma turc], cité par Giovanni Scognomillo, « Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar 3 : Ulusal Sinema »[Les débats/Les polémiques / Les théories dans le cinéma turc 3 : Le cinéma national], *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi* [Journal du Nouvel Homme, Nouveau Cinéma], No 5, 1998, http://yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinda-tartismalarpolemiklerkuramlar-3-ulusal-sinema/, consulté le 14.2.2019

[470] Murat Akser et Didem Durak-Akser, *op.cit.*, p. 65.

[471] Dans le modèle d'ATÜT qui concerne la société turque, l'individu est dépossédé car « les conditions matérielles comme la terre, qui assurent la reproduction de l'individu, sont confiées aux individus par l'État, l'autorité supérieure de la société ». Sencer Divitçioğlu, *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu/Marksist Üretim Tarzı Kavram* [Le mode de production asiatique et la société ottomane], Istanbul Yapı Kredi Yayınları, 2003 cité par Ayşegül Çilingir, *op.cit.*, p. 235.

[472] Umut Tümay Arslan, Söyleşi [Entretien avec Umut Tümay Arslan- Mehmet Akif Ertaş], *Ihlamur*, No 52, Mars 2017, p. 13.

Le courant du cinéma révolutionnaire est un autre mouvement, né durant cette période, suite à la disparition progressive du réalisme social. Commençant à s'organiser autour de l'Association de la Cinémathèque Turque, fondée par Onat Kutlar en 1965, la référence principale de ce mouvement était de constituer une antithèse au cinéma populaire de Yeşilçam, qui dominait l'industrie cinématographique et de chercher à développer une langue révolutionnaire au cinéma. L'association de la Cinémathèque fonctionnait pratiquement comme une école de cinéma, les jeunes du milieu cinématographique de Turquie lisaient et discutaient des films des cinéastes importants du cinéma d'art européen tels que Bergman, Buñuel et Fellini[473]. Ils essayaient de suivre de près le cinéma mondial, organisaient des conférences, des panels et des expositions et invitaient les cinéastes étrangers dans des conditions financièrement difficiles[474]. L'association a aussi publié une revue, entre 1966 et 1970, intitulée *Yeni Sinema* [Nouveau Cinéma][475]. En partant des critiques de Yeşilçam, ils soulignaient la nécessité de développer un cinéma d'art propre à la Turquie. Les suiveurs du cinéma révolutionnaire étaient d'avis que le cinéma d'art, qui n'est ni commercial ni étatique, exige une approche réaliste et politique afin de conceptualiser le monde dans lequel on vit via les représentations cinématographique[476].

Les discussions au sein du groupe de la Cinémathèque ont entrainé une scission en 1968. Le groupe de la Cinémathèque critiquait le cinéma de Yeşilçam mais défendait l'idée de lutter tout en y restant fidèle. Un groupe contestataire à cette idée s'est séparé de la Cinémathèque et a commencé à s'organiser autour d'une nouvelle revue, *Genç Sinema* [Le Jeune Cinéma][477]. Dès le premier numéro, leur priorité était d'adopter la perspective d'un cinéma révolutionnaire, indépendant, qui viserait à conscientiser le peuple et le prolétariat en projetant ses soucis et ses problèmes sur le grand écran[478]. La polarisation politique, en hausse à cette époque, se reflétait également dans le milieu cinématographique. Le pionnier du mouvement du cinéma national, Halit

---

[473] Hilmi Maktav, *op.cit.*, p. ix.

[474] Atilla Dorsay, *Benim Beyoğlum* [Mon Beyoğlu], Istanbul, Çağdaş Yayıncılık, 1993, p. 73.

[475] Les noms prééminents des cinéphiles, des cinéastes ou des critiques et historiens du cinéma de l'époque tels que Ali Gergilili, Sungu Çapa, Abidin Dino, Onat Kutlar, Giovanni Scognomillo, Jak Şalom, Atilla Dorsay et Agah Özgüç constituaient le comité de rédaction de cette revue.

[476] Hülya Önal, "Türk filmlerinin pazarlama stratejilerinde yeni paradigmalar: star öldü, yaşasın yeni star-yönetmen" [Les nouveaux paradigms de strategies de marketing de films turcs. La star est morte, vive le star-réalisateur], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Istanbul, Bağlam Yayınları, 2008, p. 308.

[477] Le comité de rédaction de cette revue comportait des figures telles que Veysel Atayman, Engin Ayça, Üstün Barışta, Mehmet Gönenç, Mutlu Parkan, Gaye Petek, Ahmet Soner, Jak Şalom, Tanju Akerson, İbrahim Bergman et İbrahim Denker.

[478] Özkan Karaca, "Türk sinemasında akımlar »[Les courants du cinéma turc], p. 2, https://www.academia.edu/30350831/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1nda_Ak%C4%B1mlar, consulté le 7.5.2019.

Refiğ accusait le groupe de la Cinémathèque d'être détaché du peuple, et l'équipe de *Jeune Cinéma* reprochait au milieu de la revue *Nouveau Cinéma* d'être de droite. Sous des prétextes politiques et esthétiques, le groupe du cinéma national était souvent exclu des festivals nationaux de cinéma, dont le groupe de la Cinémathèque était le fer de lance[479]. Le gouvernement du coup d'État militaire de 1980 a, par la suite, organisé la fin du courant révolutionnaire du cinéma, en fermant la Cinémathèque et en envoyant nombre de ses écrivains, cinéastes et acteurs en prison. Un autre courant similaire ouvrira le chemin du cinéma d'art critique dans les années 1990 et 2000, mais cette fois-ci avec un différend bagage conceptuel.

Il faut mentionner ici un homme important, considéré comme le cinéaste le plus connu du cinéma révolutionnaire de Turquie, de tous les temps : Yılmaz Güney. Même s'il ne participait pas au courant du Jeune Cinéma, il l'avait inspiré[480]. Ayant commencé sa carrière comme acteur de film de Yeşilçam, Güney a toujours été intéressé par la réalisation et le scénario. Il jouait constamment des personnages qui travaillent dur pour gagner leur vie, qui sont impliqués dans des querelles hors de leur volonté, qui se révoltent mais finissent toujours vaincus. Yılmaz Güney est important non seulement pour la forme et le contenu de ses films, mais aussi pour ses efforts et sa détermination à continuer à produire sous l'oppression politique et l'étroitesse économique. Selon Güney, la mission de l'art était de participer à la lutte des classes, contre les classes dirigeantes. Définissant le cinéma comme un outil de lutte politique et idéologique, l'approche d'Yılmaz Güney a influencé de nombreuses personnes après lui[481]. Yılmaz Güney, le premier nom qui vient à l'esprit lors qu'on parle du cinéma révolutionnaire de Turquie, occupe une place privilégiée dans la mémoire cinématographique de la société turque.

Les débats de l'époque sur la forme et le contenu de l'identité turque, à savoir la turcité, ont servi de base à la naissance d'un autre courant dans le champ du cinéma : le cinéma national-spiritualiste. Ce courant a pris forme à partir de l'idée que « la Turquie musulmane a subi une putréfaction à cause de l'occidentalisation, en oubliant sa propre croyance nationale. Pour s'en défaire, il faut s'approprier la morale musulmane et la conscience de la Turcité, qui existe depuis l'époque de l'Asie centrale »[482]. Contrairement au courant du cinéma national, ceux qui défendent

[479] Murat Akser et Didem Durak-Akser, *op.cit.*, p. 61.
[480] Le film *Yol* (La Voie – 1981) et *Arkadaş* (L'ami – 1975) sont vus comme les films fondateurs du cinéma révolutionnaire turc.
[481] *Ibid.*, p. 114.
[482] Alim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş* [Introduction au cinéma], Istanbul, Filiz Yayınevi, 1986, p. 218.

le cinéma national-spiritualiste interprètent la culture populaire turque davantage en liaison avec la culture religieuse, en particulier avec le mahométisme. Le théoricien du mouvement du cinéma national, Halit Refiğ, explique cette différence ainsi : « J'ai volontairement utilisé le mot national (*ulusal*) au lieu d'utiliser le mot national-spiritualiste (milli). Le mot *ulusal* a une qualité plus laïque que le mot *milli*. Quant à eux, ils utilisent le mot *milli* en référence à la religion »[483].

La pensée du cinéma national-spiritualiste a émergé autour du club de cinéma de la MTTB (*Milli Türk Talebe Birliği* – l'Union Nationale des Étudiants Turcs) au début des années 1960. Les partisans d'un cinéma national-spiritualiste faisaient débuter l'histoire turque à partir de l'adoption de l'Islam par les turcs[484]. En qualifiant les autres milieux du cinéma d'« organisations anarchistes », les national-spiritualistes invoquaient l'idée que le cinéma turc devait tirer son origine de la richesse culturelle de la tradition turque et musulmane. Dans la pensée national-spiritualiste, le conflit entre « la matière et le sens, entre l'Occident et l'Orient »[485] se manifestait dans la pratique de réinterprétation de l'identité turco-musulmane et de problématisation des représentations des codes moraux dans le cinéma turc. Le communiqué sur le cinéma d'un groupe de jeunes islamistes, le groupe Akın, au milieu des années 70 est très signifiant pour comprendre l'instrumentalisation du cinéma à des fins de propagande idéologique :

> « Aujourd'hui, on utilise notre caméra comme un fusil dans lequel on remplit notre rage comme des balles, dans le but d'arrêter le temps pour empêcher l'anéantissement de la bonté ou pour refléter le monde à l'image de notre idéal et critiquer les évènements »[486].

Divisé en trois périodes successives entre 1970 et 2010, respectivement le cinéma nationaliste, le cinéma islamiste et le cinéma conservateur, le courant du cinéma national-spiritualiste a produit des films sur des sujets différents, reflétant l'atmosphère politique et l'actualité de chaque époque. Les histoires de personnages qui se protègent de la culture dégénérée et de la société moderne grâce à la sérénité de l'identité musulmane ont laissé place, vers les années 90, à des sujets tels que les conflits entre Turcs et Kurdes, ou Alevis et Sunnites, la question du voile et d'autres problèmes concernant les musulmans. On trouve plusieurs films sur la vie des

---

[483] İbrahim Türk, *Halit Refiğ –Düşlerden düşüncelere söyleşiler* [Halit Refiğ – entretiens entre les rêves et les pensées], Istanbul, Kabalcı Yayınları, p. 263.
[484] Özde Nalan Köseoğlu, *op.cit*., p. 144.
[485] MTTB Milli Sinema Açık Oturumu: 1973, p. 175-176 cité par İbrahim Yenen, « Türk sinemasında islamcılık pratiği: milli sinema örneği » [La pratique de l'Islamisme dans le cinéma turc: L'exemple du cinéma national-spiritualiste], *Journal of Human and Social Sciences Researchs*, Vol 1, No 3, 2012, p. 247.
[486] *Ibid.*, p. 249.

prophètes de l'Islam pendant la première période de ce courant[487]. Ce mouvement a également permis de populariser le cinéma auprès de la partie musulmane de la société.

La quête d'une identité turco-musulmane faisait ses preuves, non seulement dans le champ du cinéma, mais aussi dans l'ensemble de la société, en particulier dans la politique. Selon Tanıl Bora, « l'islamisme a projeté ses contestations du modernisme et du laïcisme sur l'anticommunisme, et a ainsi construit un fond s'accordant avec la politique d'État, qui manifestait la conscience d'une méfiance anti-communiste pendant la guerre froide »[488]. L'Islamisme et l'opposition au communisme ont été le point commun des partis conservateurs pendant un long période[489]. Parmi les réalisateurs importants de ce courant, qui avaient pour seul métier la réalisation cinématographique, on trouve notamment Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, İsmail Güneş. Ce dernier se retrouve dans le cadre de cette recherche, avec son film *Caravane 1915* (2017) dans lequel il se penche sur la question du génocide. İsmail Güneş demeure le seul représentant du courant du cinéma national-spiritualiste qui a réalisé un film sur ce sujet. Analysé en détail dans la partie suivante, *Caravane 1915* est le seul film de notre recherche produit par le milieu conservateur. Se définissant lui-même comme réalisateur de cinéma d'art, Güneş a déclaré qu'il « [n'adoptait] pas l'expression du cinéma islamiste »[490] et qu'il accentuait davantage le nationalisme dans sa vision de la relation entre Islam et Turcité.

Les possibles définitions de l'identité turque ont traversé les divers courants et pensées du cinéma en Turquie à partir des années 60[491]. Ce qui retient le plus l'attention dans les débats de l'époque sont les tentatives de construire l'identité turque sur la décomposition de l'Ouest et de l'Est, et la quête d'une formule définissant la Turcité dans l'Orient, accompagnée par des critiques en réaction aux cultures occidentales, comme dans l'interrogation rhétorique « qu'est-ce que nous avons de moins qu'eux ? ». Les problèmes de modernisation se manifestent comme une

---

[487] Quelques exemples de ces films sont : *Hazreti Eyyubun Sabrı (*La patience de l'Eyub - *1965), Hazreti Yusuf'un Hayatı (*La vie de Joseph - *1965*), *Hazreti Ali ve Cennet Fedaileri (*Prophète Ali et les protecteurs du paradis - *1965), Hazreti İbrahim (*Prophète Abraham - *1972), Hazreti Yahya (*Jean le Baptiste - *1965), Anadolu Evliyaları (*Les saints de l'Anatolie - *1969), Veysel Karani (1965)*

[488] Tanıl Bora, «Muhafazakarlığın Değişimi ve Türk Muhafazakarlığında Bazı Yol İzleri» [L'Evolution du conservatisme et les chemins du conservatisme turc], *Toplum ve Bilim*, No 74, 1997, pp. 6-31, p. 21.

[489] Le Parti Démocrate (DP) des années 50, le Parti de la Justice (AP) en 1965, le Parti de l'Ordre National (Milli Nizam Partisi) en 1970 et le Parti du Salut National (Milli Selamet Partisi) par la suite.

[490] İbrahim Yenen, *op.cit.,* p. 259.

[491] Selon Sabahattin Şen, la définition du Turc dans cette période s'articule entre « le Turkisme, le nationalisme, le mahométisme, le Kémalisme et avec la pensée populiste de la gauche ». Sabahattin Şen, "Türk Sinemasında Kolonyalist Performanslar" [Les performances colonialistes dans le cinéma turc], *Teorik Bakış*, No 11, Septembre 2018, pp. 127-174, p. 133.

contradiction lors qu'on définit l'identité de l'État-nation ainsi : « l'Orient est un objet de désir dont on doit surmonter les déficiences, et l'Occident est une surcharge qu'on ne devrait pas posséder.»[492]. À partir de sa recherche sur les représentations des Kurdes et du Kurdistan dans le cinéma turc, Sabahattin Şen constate une similarité entre le regard des Turcs envers le peuple kurde et « le discours colonialiste à la française, en raison de ses caractères agressifs et jacobins »[493]. La représentation des Kurdes dans le cinéma turc a été profondément affectée par ce lien incontestable entre les artistes et intellectuels de gauche turcs et le Kémalisme dans les années 60 et 70, jusqu'à la rupture de cette liaison dans les années 90.

Suite au mémorandum du 12 mars 1971, la Turquie est entrée dans une période fluctuante, incertaine et mouvementée en termes de politique. Dans les mémoires collectives, cette période jusqu'au coup d'État militaire du 12 septembre 1980, s'agit d'une période de guérillas urbaines, de zones libérées, d'assauts armés, d'occupation d'universités, de cambriolages de banques contre la privatisation, d'exécutions, de déclaration de l'état de siège, de fermeture des partis politiques, de l'occupation de Chypre, de gouvernements de coalition, de révoltes et de massacres. Pour les cinéastes, il s'agit également d'une période dans laquelle la censure s'est considérablement durcie. Mutlu et Koçer expliquent les dix cas d'application de la censure sous le contrôle policier de l'époque : «1. propagande politique liée à un État; 2. dégrader une communauté ethnique ou une race; 3. blesser les sentiments des autres États et nations; 4. propager les croyances religieuses; 5. propager des idéologies politiques, économiques et sociales en contradiction avec le système national; 6. contredire la décence publique, la moralité et les sentiments nationaux; 7. réduire la dignité et l'honneur de l'armée et s'organiser contre elle; 8. être nuisible à l'ordre et à la sécurité du pays; 9. provoquer un crime; et 10. projeter des scènes pouvant être utilisées pour prendre position contre la Turquie »[494]. Les témoignages de cinéastes sur l'application de la censure à l'époque exhibent des interprétations impensables et étonnantes de ces dix cas[495].

La popularité du cinéma était aussi un motif d'exacerbation de la censure, par rapport à celle exercée sur d'autres formes d'expression artistique ou littéraire. Ainsi, lorsque Bilge Olgaç

---

[492] Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları*, Istanbul, Metis Yayınları, 2010, p. 236 cité par Sabahattin Şen, *op.cit.*, p. 134.
[493] Sabahattin Şen, *op.cit.,* p. 170.
[494] Dilek Kaya Mutlu et Zeynep Koçer, *op.cit.*, p. 74.
[495] Il y a plusieurs témoignages sur ce sujet dans le documentaire réalisé par Behiç Ak en 1994 intitulé *L'histoire de la Censure dans le Cinéma Turc* (*Türk Sinemasında Sansürün Tarihi*). Les exemples cités ont été rassemblés à partir de ce documentaire.

adapte le roman de Kerim Korcan, *Linç* (Lynchage), au cinéma en 1970, son film est censuré, contrairement au livre. L'explication du Conseil de la censure, qui affirme le rôle indéniable du cinéma dans les politiques intérieures, était la suivante : « le livre a été lu par dix mille personnes. Mais des centaines de milliers de personnes vont regarder votre film »[496]. En plus du durcissement de la censure sous les gouvernements de droite, les médias de l'époque y participaient aussi en influençant leur public, en particulier contre les cinéastes dits marxistes. Le règlement sur la censure de 1930 a été révisé en 1977 et ensuite en 1979, mais n'a produit aucun allègement de la censure. Il a fallu attendre jusqu'en 1986 pour que la première loi concernant le cinéma, numérotée 3257, « Loi sur les œuvres de cinéma, de vidéo et de musique », change le contrôle de la censure de mains, passant ainsi des forces de police au ministère de l'Intérieur. À l'époque du durcissement de la censure dans les années 70, *Yeşilçam* traversait une période de crise, où les comédies de sexe avaient envahi toutes les salles du cinéma. Un évènement marquant de cette époque a été la marche contre la censure, depuis Istanbul jusqu'à Ankara, organisée en 1977 par les réalisateurs, les acteurs, les scénaristes, les monteurs et d'autres ouvriers du cinéma. La deuxième étape de cette tentative de s'organiser a été la fondation du premier syndicat des prolétaires du cinéma en 1978, Sine-Sen, sous la Confédération des Syndicats des Travailleurs Révolutionnaires (DISK).

Ces débats et changements sociaux entre 1950 et 1980, ont aussi eu une grande influence sur la transformation du cinéma documentaire en Turquie. Catégorisée sous le nom d'Humanisme Culturel par Hakan Aytekin, la période entre 1956 et 1990 du cinéma documentaire en Turquie est caractérisée par une production de documentaires étatiques mais aussi de films contre l'idéologie officielle, même si la télévision nationale restait au premier plan. Les débats ardents des années 1930 sur les nouvelles définitions de l'État et de la nation turque ont laissé place aux débats sur l'humanisme culturel dans les années 40[497]. Apparu d'abord dans le champ de la littérature, l'humanisme culturel est né du fait des discussions sur l'Orient vs l'Occident ou sur la Culture vs la Civilisation. Pour certains de littérateurs humanistes, tels que Yahya Kemal, Yakup Kadri et Hasan Ali Yücel, la connaissance de la culture occidentale était essentielle pour créer « une légende prémisse de la Turcité occidentale »[498]. Lorsqu'il était Ministre de l'Éducation Nationale entre 1938 et 1946, Hasan Ali Yücel a trouvé, à un certain niveau, l'opportunité de mettre en pratique

[496] Ahmet Haluk Önal, « Sinema, politika ve sektör paneli » [Panel sur le cinéma, la politique et le secteur], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*, Istanbul, Bağlam Yayınları, 2009, p. 361.
[497] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 100.
[498] *Ibid.*

ses idées. À partir de 1943, l'effet de l'humanisme faisait ses preuves dans les manuels de lycée et les étudiants turcs de l'époque ont commencé à lire les œuvres littéraires occidentales dans les classes[499]. Le Bureau des Œuvres Traduites, qui travaillait principalement sur la traduction de livres occidentaux en langue turque, était aussi un acteur prééminent de la défense d'une pensée humaniste. Se pencher sur les ouvrages en grec et latin plus que ceux en arabe et persan était l'une des idées communes des intellectuels de l'époque[500]. Définie par certains comme la période d'une forme de renaissance turque, l'idée de l'humanisme turc sera développée pendant ces années à partir de la pensée de l'humanisme culturel.

En s'opposant au monde polarisé par les différences nationales et religieuses et proposant la thèse d'une culture humaniste unique, les intellectuels acquis à l'humanisme turc étaient contre la distinction entre Orient et Occident et défendaient l'idée que la culture turque devait se nourrir de toutes sortes d'influences, en lien avec la richesse culturelle de ses origines. Ils voulaient remplacer l'accent mis sur la nation et la race par une mise en avant de l'humain et de l'idée d'une culture humaine. Pour le groupe de documentaristes *Mavi Anadolucular* [L'Anatolisme Bleu], la référence de l'humanisme sera l'Anatolie au lieu de l'Ionie[501]. Sabahattin Eyüpoğlu et les autres représentants de l'humanisme culturel dans le cinéma documentaire, défendaient l'idée que les Turcs devaient considérer comme leurs ancêtres toutes les civilisations anatoliennes comme les Perses, les Grecs, les Arméniens, les Phrygiens, les Seldjoukides et les Ottomans et donc protéger leurs héritages culturels. Ayant travaillé en tant qu'écrivain et traducteur avant de réaliser du cinéma documentaire, Sabahattin Eyüboğlu, explique ainsi cette idée dans son livre intitulé *Mavi ve Kara* [Le bleu et le noir] :

> « Pourquoi ce pays est-il le nôtre ? Est-ce parce que nous l'avons conquis en venant de l'Asie Centrale avec quatre-cents cavaliers ? Ceux qui disent cela ne s'assimilent pas vraiment à ce pays, ici n'est pas une mère patrie pour eux. Ils ressentent l'exil là où ils habitent. Les Hittites, les Phrygiens, les Grecs, les Perses, les Romains, les Byzantins et les Mongols ont également conquis l'Anatolie. Que s'est-il passé finalement ? Ce n'est pas l'Anatolie qui est devenue leur bien (propriété), mais au contraire, ce sont eux qui sont devenus le bien (propriété) de l'Anatolie. Ce pays est à nous, non pas parce que nous l'avons conquis, mais tout simplement parce qu'il est le nôtre » [502].

---

[499]Bilal Elbir et Ömer Karakaş, « Cumhuriyet dönemi türk kültür ve edebiyatında hümanizmin etkileri » [Les effets de l'humanisme dans la littérature et la culture turque sous l'époque républicaine], *Turkish Studies*, Vol 2, No 4, pp. 381-392, p. 386.
[500]*Ibid.*, p. 383.
[501] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 102.
[502] Sabahattin Eyüboğlu, *Mavi ve Kara* [Bleu et Noir], Istanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, p. 9.

En définissant celui qui s'attache à la Turquie en tant qu'un 'autre type de Turc et un autre type de musulman', Eyüpoğlu n'excluait pas la culture turco-musulmane de cette richesse culturelle.

L'historien de l'art, Mazhar Şevket İpşiroğlu et l'auteur-traducteur, Sabahattin Eyüboğlu ont fondé en 1954 le Centre du Film de l'Université d'Istanbul (*İstanbul Üniversitesi Film Merkezi* - İÜFM), où ils ont réalisé dix films documentaires. Réalisé entre 1956 et 1972, le documentaire intitulé *l'Épopée Anatolienne* (*Anadolu Destanı*) élabore avec finesse l'idée d'un l'humanisme anatolien, en représentant la continuité et le transitivisme entre les différentes civilisations sur la terre anatolienne. Un autre documentaire du même couple, *Le Soleil du Hittite* (*Hitit Güneşi*), est gagné à Berlin le prix de l'Ours d'or[503]. Contrairement aux films documentaires et d'actualité précédents, les documentaristes humanistes prenaient la langue cinématographique au sérieux, et ils essayaient d'éviter le langage endoctrinant des propagandistes, qui transforme les films en une leçon ennuyeuse, en y ajoutant la description et l'interprétation des documents par le réalisateur. Contre le récit officiel de Turcité et la tradition de l'État des turcs, le couple Eyüpoğlu-İpşiroğlu mettait en valeur l'accumulation culturelle de la géographie anatolienne. Dans l'un de leurs films sur l'époque romaine, la voix-off faisait référence à une histoire différente de l'histoire officielle : « Ces sculptures appartiennent à l'époque romaine. Ceux qui les ont construites étaient des enfants et des maîtres de l'Anatolie »[504].

Rarement soutenus par l'État, les films de ces réalisateurs ont été projetés la première fois sur le petit écran en 1968, au début des émissions télévisées de TRT (Radio et Télévision de Turquie) à Ankara. On constate que les thèmes du cinéma de fiction de l'époque, tels que le chômage, les grèves, l'immigration interne, l'immigration des travailleurs à l'étranger et la pauvreté, ne sont pas des thèmes représentés dans le cinéma documentaire des humanistes culturels. Les souffrances de la population non-musulmane suite à l'impôt sur la fortune de 1942 ou au pogrom des 6-7 Septembre 1955, n'attireront pas non plus l'attention des documentaristes. En dépit du fait que les humanistes avaient pris de la distance avec les discours nationalistes de l'idéologie officielle, en mettant l'accent sur l'héritage culturel, ils ne se sont pas pour autant élevés contre l'État-nation, ni ne l'ont critiqué ouvertement.

---

[503] Quelques exemples de leurs films, dans lesquels ils ont exploré et montré des sujets inconnus de la culture anatolienne, sont : *Siyah Kalem* – Le Crayon Noir (sur un peintre excentrique du 15e siècle) ; *Surname* ; *Karanlıkta Renkler* – Les Couleurs dans l'Obscurité (sur une église vieille de plus de 700 ans) ; *Anadolu'da Roma Mozaikleri* – Les Mosaïques Romaines en Anatolie ; *Anadolu Yollarında* – Sur les chemins de l'Anatolie ; *Nemrut Tanrıları* – Les dieux du Nemrut ; *Ana Tanrıça* – La mère déesse, et *Karagöz'ün Dünyası* – Le monde de Karagöz.

[504] *Ibid.*, p. 131.

Le réalisateur Süha Arın a lui aussi traduit la pensée humaniste culturelle dans ses films documentaires. À la différence de ses prédécesseurs, Arın a terminé ses études cinématographiques aux États-Unis et est retourné en Turquie après avoir déjà eu des expériences de réalisation. Même s'il n'avait pas un poste régulier à la télévision nationale (TRT), Arın a néanmoins produit des films d'actualité pour cette institution[505]. Ses films ont occasionné une rupture de ses liens avec TRT. Selon Arın, « un documentariste est d'une part un homme de science et d'autre part un artiste»[506]. En refusant l'approche propagandiste de la génération précédente et son manque d'universalité, Arın explique qu'un documentaire ne doit pas présenter un sujet d'une manière insipide comme dans un livre, mais qu'il doit enrichir sa narration grâce aux possibilités fournies par le cinéma. L'anecdote partagée par Aytekin (*Trois jours à Kula*- l'un de documentaire d'Arın gagnant du prix de l'Orange d'Or à Antalya, et qui raconte une cérémonie de mariage à Kula), illustre les pratiques de censure et attire l'attention sur le paradoxe sociopolitique de la Turquie : le film a été diffusé par TRT, mais la scène du mariage religieux par les imams a été censurée, puis par Samanyolu TV, une chaîne de télévision islamiste, qui a censuré la scène du mariage civil, symbole de la modernité[507].

Certains documentaristes étatiques de cette période constituent l'antithèse de la pensée humaniste. Les discours propagés par des films réalisés par Behlül Dal et Arsal Soley ne dépassent jamais les limites de l'idéologie officielle, voire la consolident[508]. Ces films, qui mettent en avant l'héroïsme, ne visent pas à provoquer la critique chez les spectateurs. Les court-métrages de Dal, financés par la banque de l'agriculture, et se penchant sur les actualités de l'époque ont été projetés dans les salles du cinéma avant les films de fiction.

Dans les années 1970, suite à la hausse du nombre de foyers ayant une télévision, certains spectateurs de cinéma sont devenus des spectateurs de télévision et les salles de cinéma ont

---

[505] *Sessiz Emekçiler* (Les Prolétaires Silencieux – 1974) sur les ouvriers précaires de la forêt ; *Affın Ardından* (Suite à l'Amnistie – 1974) sur les prisonniers retournés en prison après avoir été libérés par l'amnistie de 1974 ; *Kaygı Kuyuları* (Les Puits de l'Inquiétude – 1975) sur les ouvriers du charbon ; et *Bir Yuva Dağılıyor* (Un Foyer se Disperse - 1975) sur les enfants de la Société de Protection de l'Enfance qui ont dû retourner en Anatolie suite à la transformation de cette institution en une crèche pour les enfants de bureaucrates de haut rang.

[506] Ebru Karadoğan, *op.cit.*, p. 25.

[507] Hakan Aytekin, op.cit., p. 140.

[508] Pour le démontrer, il suffit de nommer quelques films de Behlül Dal, qui a longtemps travaillé pour la télévision nationale : *Atatürk'ün Anıları* (Les Mémoires d'Atatürk) ; *Kutsal Emanetler* (Les Consignes Sacrées) ; *Büyük Zafer* (La Grande Victoire) ; *Egemenlik Kayıtsız Şartsız Milletindir* (La Souveraineté Appartient Inconditionnellement à la Nation) ; Eyüp Sultan ; *Hilal-i Ahmer Kahramanları* (Les Héros du Croissant Rouge) ; *Milli mücadele kahramanları* (Les Héros de la Lutte Nationale) ; *Samsun'a Uzanan Yol* (Le Chemin de Samsun) ; *Balıkesir Kongresi* (Le Congrès de Balıkesir) ; *Milli egemenlik için* (Pour la Souveraineté Nationale) etc.

continué à perdre leur audience[509]. Dès le début, la télévision a fourni un terrain important pour la projection de films documentaires. La mission inhérente à l'idéologie officielle de TRT était de participer à la construction et à la propagation de la Turcité (ce qui sera reconnu par les générations postérieures comme « l'esthétique de TRT »), principalement avec des documentaires didactiques et superficiels sur les héros nationaux, qui reproduisent le discours officiel avec une langue cinématographique faible et endoctrinant[510]. La caractéristique la plus évidente de cette esthétique est son but qui est de donner des leçons au peuple, notamment par l'utilisation de la voix-off, et d'un ton autoritaire et didactique. Ce langage cinématographique évoluera petit à petit à partir des années 90. De même, il faudra encore attendre les années 1990 et 2000 pour voir l'émergence de films de témoignages car la Turquie, restant en dehors de la deuxième guerre mondiale, est à la traîne de la vague de films de témoignages advenus dans le cinéma européen après-guerre.

Après des années de conflit, d'oppression et de polarisation politique, la grande dévaluation en 1977 a encore une fois détraqué les équilibres. Le souhait des pays occidentaux d'attirer la Turquie de leur côté après la Révolution Islamique en Iran en 1979, a donné lieu à la déclaration d'un nouveau paquet de stabilité économique en Turquie en 1980, connu sous le nom des 'décisions du 24 janvier'. Ce paquet économique a réalisé le premier pas de la Turquie vers une économie néo-capitaliste de marché-libre, et l'organisation de l'économie publique a commencé à diminuer. Ensuite, la loi sur la TVA en 1984 a adapté le système des impôts au nouveau régime. Turgut Özal, le signataire de ce nouveau paquet économique de 1980 sera à la tête du premier gouvernement civil fondé après le coup d'État militaire du 12 septembre. Certains intellectuels, comme Boratav, voient un lien de causalité entre le coup d'État militaire du 12 septembre et le nouveau paquet économique qui le précède[511]. Parmi les différents coups d'État militaires advenus à intervalle de dix ans, le coup d'État du 12 septembre est surement celui qui a laissé les traces les plus profondes dans la société[512].

---

[509] Le nombre de postes de télévisions en Turquie était de 50.000 en 1970 alors qu'il y en avait 3.450.000 en 1983. Zahit Atam, *op.cit.*, p. 528.

[510] Cette compréhension de documentaire étatique démodé existe dans d'autres pays comme l'exemple plaisant noté par François Niney : celui de l'Office National de Production Documentaire Canadien, le National Film Board, qui a été rebaptisé avec un simple jeu de mots comme « National Film Bore ». François Niney, *op.cit.*, p.14.

[511] Korkut Boratav, "Iktisat tarihi 1981-1984" [L'histoire économique 1981-1984], dans *Türkiye Tarihi,* Istanbul, Cem Yayınevi, 2000, p. 208.

[512] Suite à la réquisition du pouvoir par l'armée, tous les partis politiques ont été interdits, l'état de siège a été déclaré, des millions de gens ont été envoyés en prison, la torture est devenue une réalité connue de tous, les médias ont été

Dans les films sur le 12 septembre réalisés dans les années 80 et 90, on remarque le ressenti de défaite qui a suivi cette période désastreuse d'après le coup d'Etat. Dans les vingt années suivant le coup d'État, on peut compter trente-huit films ayant pour sujet cette période[513]. Il est même possible de dire que le 12 septembre constitue la période politique la plus représentée dans l'histoire du cinéma contemporain de Turquie. Dans la plupart de ces films, c'est l'histoire de la dépression et de la solitude des intellectuels de gauche qui est le plus souvent racontée, en lien avec l'intégration au monde néo-capitaliste et à la dépolitisation de la société qui l'a suivi. Ces films, en quelque sorte, révèlent « l'acceptation de l'épuisement de l'idéologie gauchiste »[514].

L'architecte du Coup, le général Kenan Evren, voulait rendre dociles à la fois les militants de droite et de gauche, en exécutant par pendaison « un de la gauche et un de la droite ». Une phrase, inoubliable, énoncée par le militant du mouvement nationaliste, Agah Oktay Güney, pendant son procès reflète l'étonnement des nombreux hommes de droite à l'époque : « Nos pensées sont au pouvoir mais nous sommes en prison »[515]. Ismail Güneş, l'un des deux réalisateurs qui se revendiquent à droite dans notre recherche, a lui aussi réalisé un film sur la défaite du 12 septembre. Son film, *Gülün Bittiği Yer*, réalisé en 1999, prend comme sujet la réalité tourmentée de la torture. Néanmoins, en s'abstenant d'accuser directement l'État et de montrer nettement les coupables, İsmail Güneş a préféré réduire la responsabilité de la torture à quelques officiers pervers et détraqués, et contourner le sujet sans l'élaborer en profondeur. Une approche similaire se manifeste dans son film sur le génocide arménien (*Caravane 1915* – 2017).

Parmi les prisons où ont été enfermés les prisonniers politiques, celle de Diyarbakır, située au cœur du Kurdistan de Turquie, était la plus connue pour la cruauté des tortures pratiquées. Une écrasante majorité des détenus étaient des Kurdes, et les politiques de torture et d'assimilation y sont devenues encore plus violentes après l'arrivée du commandant Esat Oktay Yıldıran. Selon les

---

réduits au silence, des centaines de milliers de personnes se sont parties en exil, plusieurs associations ont été fermées, le peuple s'est soumis aux autorités, de nombreuses exécutions ont eu lieu, les universités sont passées sous le contrôle de l'État et ont perdu leur autonomie, la Constitution a changé et le discours de 'l'unité nationale', qui sera dominant au long des années 80, sera imposé au point d'écraser la dignité humaine.

[513] Serhan Mersin, *op.cit.*, p. 7. Quelques exemples de films sur le 12 Septembre sont les suivants: *Av zamanı* (Le temps de la chasse –Erden Kıral -1988) ; *Sis* (Brouillard –Zülfü Livaneli – 1988) ; *Öç* (La revanche –Mesut Uçakan - 1984) ; *Prenses* (La princesse –Sinan Çetin – 1986) ; *Sen türkülerini söyle* (Chante tes chansons – Şerif Gönen – 1986) ; *Dikenli Yol* (Le chemin épineux –Zeki Alasya -1986) ; *Bütün kapılar kapalıydı* (Toutes les portes étaient fermées – Memduh Ün -1989).

[514] Hilmi Maktav, *op.cit.*, p. 52.

[515] http://www.medya14.net/genel/fikirleri-iktidarda-kendileri-ya-hapiste-ya-muhalefette-h2048.html, consulté le 21.2.2019

chiffres officiels, entre 1981 et 1984, 34 personnes ont perdu la vie dans cette prison et des dizaines d'autres en gardent encore de profondes séquelles[516]. La langue kurde était interdite, sur les murs il était écrit « parle turc, parle plus », la chanson « Turquie, mon paradis » était utilisé comme bande-son lors de la torture, la surveillance était terrible, et cette prison ressemblait donc, telle que la décrivent ses détenus, à une école d'assimilation au projet de turquisation[517]. Cette période coïncide aussi avec l'émergence de la guérilla kurde ; Abdullah Öcalan est devenu populaire et son mouvement a évolué vers le PKK (Parti des Travailleurs du Kurdistan), devenant le représentant quasi-unique du mouvement kurde. Cette période sera suivie par la guerre atroce des années 90, menant à l'interdiction – et chaque fois à la renaissance sous un autre nom – de plusieurs partis politiques kurdes, avec l'application par l'État du système des *korucu*[518] (gardes de village) afin de réprimer le peuple kurde soutenant le PKK ; des dizaines de milliers de disparitions et de crimes non résolus, l'incendie volontaire de centaines, voire de milliers de villages au Kurdistan a conduit à l'exode des milliers de personnes[519], vers les centres des villes. Cet enfer vécu au Kurdistan dans les années 90, n'était pas connu dans l'Ouest du pays, du fait de la banalisation et de la dévalorisation des évènements par les médias, de la légitimation des opérations militaires sous prétexte de 'lutter contre le terrorisme' et de la mobilisation des sentiments patriotiques par les discours sur les martyres et l'héroïsme.

Les années 80 ont aussi vu plusieurs assauts de militants de l'ASALA contre les ambassades de Turquie, dans le but d'attirer l'attention sur le génocide arménien. Le documentaire daté de 1982, *Türkiye Üzerine Oyunlar (1918-1922)* [Les complots sur la Turquie, 1918-1922], visait à rafraichir la mémoire des thèses officielles sur la grande guerre et l'après-guerre, sans mentionner le destin des Arméniens de l'époque. Encore dans la même période, en 1986, une série télévisée de 7 épisodes de la TRT, *Duvardaki Kan* [Le sang sur le mur] était une réponse aux militants d'ASALA. Réalisée par Natuk Baytan et écrite par Mim Kemal Öke, le conseiller du documentaire *Sarı Gelin*, cette série télévisée prenait comme sujet l'assassinat de Talât Pacha, le Ministre de l'Intérieur du triumvirat des Unionistes, par Solomon Tehlirian, un militant arménien. L'histoire

[516] Hande Topaloglu et Derya Fırat, « Total Kurum, disipliner cezaevi, kamp : Goffman, Foucault ve Agamben'in kavramlarıyla Diyarbakır Askeri Cezaevi (1980-84) », *Toplum ve Bilim*, No 123, 2012.
[517] *Ibid.*
[518] Une sorte de milice organisée et armée par l'État constituée de villageois et de tribus, contre le PKK et les sympathisants du mouvement de guérilla.
[519] Selon les chiffres du Préfet Régional de l'Etat d'Urgence de l'époque, en Juillet 1995, 312 milles personnes ont dû quitter leurs maisons et villages pour se réfugier ailleurs.

racontée consiste, bien évidemment, en une histoire « des Arméniens qui poignardent les Turcs dans le dos ». Dans le contexte politique et social de l'époque, marqué par les assassinats commis par les militants de l'ASALA, par les efforts de ces militants pour mobiliser l'opinion publique sur la question du génocide arménien, et par le mouvement croissant des Kurdes, cette série semble fournir un arrière-plan aux évènements politiques actuels, s'accordant à la thèse officielle via la télévision nationale.

La nouvelle constitution de la junte a produit des effets inévitables sur la culture en général, par les pratiques comme l'obligation des cours de religions dans les écoles primaires et secondaires, la tolérance donnée aux mouvements islamistes[520] et la croissance du nombre d'écoles religieuses et coraniques dans le pays. C'est aussi la période qui voit le développement du courant du cinéma national – spiritualiste. Les salles de cinéma ont commencé à fermer les unes après les autres dans les jours qui ont suivi le coup d'État militaire. La conséquence de cette crise culturelle a presque été mortelle pour le cinéma turc : le nombre de salles de cinéma est descendu de 4000 à 300 de 1970 au début des années 90[521].

La loi entrée en vigueur en 1986 est importante car elle a changé le seul règlement qui existait sur le cinéma depuis 1939. Avec cette première loi sur le cinéma turc[522], nommée « Loi sur les œuvres de cinéma, de vidéo et de musique », le contrôle des films a changé de main : il passe des forces de police à une commission fondée au sein du Ministère de l'Intérieur. Un autre effet de cette loi se manifeste dans le processus de distribution et de projection. En accord avec le processus d'intégration au capitalisme occidental, les studios américains ont obtenu le droit d'ouvrir leurs bureaux en Turquie et de cette manière, ils ont commencé à distribuer leurs films sans avoir besoin de médiateurs. Warner Bros est entré en 1987 sur le marché de la vidéo et par la suite, en 1989 sur le marché de distribution de films. La même année, le distributeur des grands producteurs d'Hollywood, United International Pictures (UIP), est entré sur le marché du film et de la vidéo en Turquie[523]. En conséquence, l'impôt qui visait autrefois à soutenir la production locale a ainsi perdu sa validité et le cinéma d'Hollywood est devenu, vers la fin des années 80, le nouveau monopole

[520] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 164-165.
[521] Adnan Akdemir, « Panel: Sinema salonları ve dağıtıcılar (moderatör: Özer Bereket) » [Le panel sur les distributeurs et les salles de cinéma], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Istanbul, Bağlam Yayınları, 2008, p. 259.
[522] Nilay Ulusoy, "2000li yıllarda türk sinema sektörü ve sinema devlet ilişkileri" [La relation entre le secteur du cinéma et l'Etat dans les années 2000], *Türk Film Araştırmaların Yeni Yönelimler 8*, Istanbul, Bağlam Yayınları, 2009, p. 57.
[523] Eylem Aslan, *op.cit.*, p. 23.

sur le secteur du cinéma en Turquie. Dans ce 'nouvel ordre mondial' souhaité suite à la conquête du marché cinématographique par Hollywood, même les producteurs locaux ont dû renoncer à soutenir les films locaux[524]. Afin d'assurer la circulation ininterrompue de films pendant l'année, les salles de cinéma signaient des contrats annuels avec ses grandes entreprises qui allaient parfois jusqu'à les empêcher de projeter les films des petits producteurs[525]. Les films locaux obtenaient la chance d'être projetés seulement s'ils entraient dans 'les paquets' de ces grandes entreprises de distribution. Comme le montre Giovanni Scognomillo, l'historien du cinéma, parmi les 407 films produits localement en Turquie entre 1989 et 1996, seulement 78 films ont accédé à l'étape de la projection[526]. En plus des films liés au cinéma national-spiritualiste et des films sur la défaite du 12 Septembre, certains films de la fin des années 80 ont aussi été influencés par le féminisme, l'un de rares mouvements à avoir prospéré, lors de cette période de silence politique[527].

Le domaine de la culture et le secteur du cinéma ont vécu de profonds changements pendant les années 80. Durant cette période, les secteurs des média et de la technologie sont également entrés au service du marketing du cinéma, lié à la baisse du nombre de spectateurs, suite au surcroit de télévisions dans les foyers, à l'intégration de l'approche publicitaire dans le secteur du cinéma, aux grandes campagnes de promotion de films par les entreprises étrangères, et à la fondation et la propagation de nouvelles chaînes de salles de cinéma qui, à la différence des époques précédentes, collaborent avec les chaînes de fast-food[528]. Cette époque témoigne de l'émergence de la technologie de la vidéo. Chaque jour, s'ouvrait un nouveau magasin de vidéo et les gens achetaient les copies piratées de films de cinéma. Ceux qui voulaient profiter de cette opportunité se sont mis à produire des films pour la vidéo ; dans ce but, plusieurs petites boîtes de production ont vu le jour et ont commencé à produire des films à petit budget[529].

---

[524] Gülçin Çakıcı, "Televizyon dizileri türk sinemasının sermaye sorununa bir çözüm mü?" [Les séries télévisées : une solution au problème de capital du cinéma turc?], *Türk Film Araştırmaların Yeni Yönelimler 7*, Istanbul, Bağlam Yayınları, 2008, p. 279.

[525] Tülay Çelik, « Türk sinemasında yönetmen-anlatım dili ekseninde bir karşı alan olarak düşük bütçeli yapımlar » [Les films à petit budget comme un contre-champ dans le cinéma turc], *Türk Film Araştırmaların Yeni Yönelimler 7*, Istanbul, Bağlam Yayınları, 2008, p. 293.

[526] Giovanni Scognomillo, *Türk sinema tarihi: 1896-1997 [L'histoire du cinéma turc : 1896-1997]*, Istanbul, Kabalcı Yayınları, 1998, p. 424.

[527] Les trois films emblématiques de ce genre ont été réalisés par Atıf Yılmaz: *Ah Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur?* [Comment Asiye se sauve-t-elle ? (1986)] et *Kadının Adı Yok* [La femme n'a pas de nom (1989)].

[528] Hülya Önal, *op.cit.*, p. 312-313.

[529] Nilgün Abisel, *op.cit.*, p. 110.

Ce récit de l'histoire du cinéma de Turquie nous permet de constater l'absence du génocide des Arméniens dans la mémoire cinématographique de la société turque. Le génocide n'est pas un sujet attirant, ni pour les réalisateurs de cinéma documentaire, ni pour ceux du cinéma de fiction, car la plupart ont assimilé les idées négationnistes étatiques, malgré leur positionnement contestataire. Jusqu'à l'émergence du discours sur « la question arménienne » dans les années 80, on remarque l'absence d'une activité sérieuse de propagande négationniste, que ce soit dans le cinéma ou dans les émissions de télévision. Ces années de silence sur 1915 ont aussi marqué le champ du cinéma. Quant au vide créé par ce silence, il a été rempli, en particulier jusqu'aux années 50, par des films d'actualité et de propagande sur l'histoire et l'identité de la nation turque, bien évidemment tout en restant dans les limites du contrat de Turcité. Le cinéma en Turquie était plutôt préoccupé par la question de savoir comment construire un cinéma national turc, diffèrent des modèles proposés par les cultures occidentales. Quant au cinéma documentaire qui avait seulement la possibilité d'être projeté dans le cadre de festivals ou sur la télévision nationale, il a préféré ne pas dépasser les limites du discours officiel de l'État. Si elle était porteuse de la possibilité de dévoiler le passé arménien de l'Anatolie, la pensée humaniste est restée bloquée sur un culturisme bien encadré, qui écartait toujours la question de la nation et de l'ethnicité. Pour les acteurs de droite comme ceux de gauche, la question arménienne constituait un exemple de non-mémoire.

Les autorités turques préféraient de ne pas aborder le sujet du génocide publiquement afin d'opprimer et d'ignorer sa mémoire, et cela se manifestait donc par l'absence de films ou d'autres productions culturelles sur le sujet. Les représentations visuelles ne rentraient en jeu qu'en tant que réponse à la pression internationale. C'est pour cela que les assauts de l'ASALA, dans les années 80, forment un point charnière. Suite aux assassinats des ambassadeurs turcs et d'autres actions terroristes, l'ASALA a réussi à introduire le génocide arménien sur l'arène internationale. La négation systématique de l'État turc qui s'ensuivit s'est d'abord manifestée à la télévision. La série télévisée, *Duvardaki Kan* [Le sang sur le mur] est importante pour cette raison. Pour une première réponse cinématographique de la Turquie aux allégations de génocide, il faut attendre les années 2000, quand le Parlement français discute du sujet du génocide arménien et lorsque le fameux réalisateur arménien, Atom Egoyan, déclare qu'il est en train de préparer un film sur le génocide de son peuple. Cela sera le début d'une période de changements, qui marque, au-delà des films de propagande étatique, l'émergence de différentes mémoires et des récits de témoins, longtemps occultés dans le cinéma de Turquie.

2.2.2. Le Cinéma comme champ de bataille : Le cas des 'Quarante jours de Musa Dagh'

De par sa capacité à manipuler, mobiliser et impressionner les masses, le cinéma a toujours été vu comme une source de pouvoir par les États, qui cherchent donc à le contrôler. Les idéologies dominantes désirent instrumentaliser cette puissance de façon hégémonique et son utilisation par les opposants est perçue comme une arme dangereuse. La représentation cinématographique, surtout si elle porte sur un évènement historique qui a des conséquences à l'échelle internationale – comme le génocide arménien – est perçue comme le déterminant de l'image extravertie du pays concerné. Les images cinématographiques du passé, comme l'écrit Marie-Aude Baronian concernant les effets des films sur le génocide sur le peuple arménien, ont « une fonction vitale de substitution, en l'absence d'autre chose » même s'il s'agit de constructions artificielles[530]. Le cinéma transmettra des informations sur le passé inconnu à travers les représentations et les histoires fictives ; voire, ces images présentées dans un tel régime de vérité deviendront une référence de vérité pour certaines parties de la société. On comprend donc pourquoi les entreprises Allemandes de production cinématographique ont réalisé près de 30 films avec des réalisateurs français pendant l'occupation[531], mais aussi pourquoi les producteurs d'Hollywood se sont penchés sur la production de scénarios sur le terrorisme suite à l'accord entre le Pentagone et Hollywood après le 11 Septembre[532]. Les pouvoirs n'instrumentalisent pas seulement le cinéma pour leurs buts mais essayent également d'empêcher la propagande cinématographique des autres contre leur volonté. À l'instar de ce type d'ingérence politique dans le cinéma, l'histoire du tournage, ou plutôt de l'impossibilité du tournage du film *Les Quarante Jours de Musa Dagh*, basé sur le livre éponyme de l'écrivain autrichien Franz Werfel, est significative.

Situé dans la ville d'Hatay à la frontière syrienne, Musa Dagh est un endroit emblématique de la résistance à la déportation et aux massacres de 5609 Arméniens, qui ont dû quitter leurs villages, prendre leurs victuailles et se réfugier sur le Mont Musa. Abritant encore de nos jours le seul village entièrement arménien de Turquie, *Vakıflı Köyü*, Musa Dagh et son histoire demeurent presque inconnus de la société turque, sauf pour ceux qui vouent une curiosité particulière à ce sujet. La résistance des arméniens de Musa Dagh à la déportation a duré 53 jours et a pris sa place dans l'Histoire comme l'un des rares actes de résistance au génocide. Suite à l'arrivée de deux

---

[530] Marie-Aude Baronian, *Memoire et Image…op.cit.*, p. 160.
[531] Ines Hedges, *World cinema and cultural memory … op.cit.*, p. 15.
[532] Bülent Diken, Filmlerle Sosyoloji [La sociologie avec les films]…*op.cit.*

légions et d'un groupe d'artilleurs de l'armée ottomane, les résistants ont dû quitter la montagne et 4088 d'entre eux ont été éloignés de la région sur des navires français[533]. Débarqués et refusés en Égypte, en Tunisie, au Maroc et en Algérie, la France a décidé d'emmener les réfugies en Corse et dans le sud de la France. Par la suite, près de 500 jeunes de Musa Dagh ont pris les armes françaises, suivi une formation militaire et sont entrés en guerre en tant que « Légion arménienne », aux côtés de l'armée française contre la Turquie, malgré l'opposition de certains leaders arméniens[534]. La légion arménienne sera dissoute suite à l'accord d'Ankara signé entre la France et la Turquie en 1921 et les Arméniens de Musa Dagh seront réinstallés dans la province de Hatay, qui était à cette période sous le contrôle des Français. Néanmoins, quand Hatay a été rattachée à la Turquie en 1939, la plupart des Arméniens partiront d'abord à Anjar, une ville libanaise située à mi-chemin entre Beyrouth et Damas, puis en Arménie.

Lors de son voyage en Syrie avec Alma Mahler en 1929, Franz Werfel croise des enfants arméniens vivant dans des conditions misérables et se rend compte qu'il s'agit des malheureux survivants du génocide ou de leurs descendants. En gardant ces images en tête, il continue ses recherches sur ce sujet quand il rentre en Autriche, peut-être aussi porté par une inquiétude ambiguë, ressentie à l'approche du génocide contre les Juifs[535]. Dès son retour, il demande au Ministre des Affaires Étrangères français de lui donner les documents concernés et il les étudie. Il conduit également des entretiens avec Pater Thomas, qui avait assisté à la résistance de Musa Dagh. Même s'il se basait sur des faits avérés, le livre de Werfel était en grande partie une histoire fictive. Inspirés par des personnes qu'il a croisées pendant ses recherches, ses personnages dans le livre étaient imaginaires. Il a même changé la durée de la résistance à quarante jours au lieu de cinquante-trois jours. Après l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler en 1933, les livres de trente-trois écrivains juifs, dont ceux de Werfel, ont été retirés des universités et des bibliothèques, voire brulés[536].

La publication du livre de Werfel a déclenché sans délai des réactions en Turquie et les medias turcs ont commencé à rédiger des articles qui insistent sur le caractère entièrement fictif du livre de Werfel. L'un des écrivains de l'époque, Falih Rıfkı Atay, a réagi au livre en défendant

---

[533] Ayşe Hür, « Franz Werfel ve Musa Dağda Kırk Gün », *Düzce Yerel Haber*, 18 Décembre 2011, http://www.duzceyerelhaber.com/Ayse-HUR-Taraf-yazilari/5349-Franz-Werfel-ve-Musa-Dagda-Kirk-Gun, consulté 6.2.2019

[534] *Ibid.*

[535] Ayşe Hür, *op.cit.*

[536] Rıfat N. Bali, « Musa Dağ'da Kırk Günün Hikayesi » [L'histoire des Quarante Jours de Musa Dagh], *Tarih ve Toplum*, No 170, Février 1998, p. 85.

l'idée « qu'il n'existe pas une question de minorité en Turquie » et a fait appel aux autorités allemandes pour qu'elles interviennent contre le livre[537]. Dès le premier jour après sa publication, Musa Dagh était en vogue parmi les juifs allemands et est devenu leur livre zénith. À tel point que, suite à la publication du livre, près de 200 Juifs sont allés visiter le mont Musa[538]. L'appel à l'intervention allemande émis par des journalistes turcs a trouvé une réponse le 29 Janvier 1934, lorsque le ministre de la propagande allemand, Goebbels, a annoncé l'interdiction du livre en soulignant que « l'Allemagne Nazie veut confirmer ses sentiments sincères d'amitié envers la Turquie »[539]. Le livre de Werfel avait déjà été présenté en Turquie comme une 'propagande juive'. En contrepartie, le livre de Werfel a eu un grand succès aux États-Unis dès sa publication en Décembre 1934 en marquant un record de vente de 35 000 livres en deux semaines[540].

Suite à ce succès, les grands producteurs d'Hollywood ont cherché à adapter le livre au cinéma et ont concouru pour acheter ses droits de production. Après avoir été convaincu par son éditeur à Vienne, Werfel a accepté de vendre les droits de production cinématographique de son livre à Metro Goldwyn-Mayer, au prix de 20 000 dollars[541]. La réussite du livre aux États-Unis et le projet du film ont donné lieu à des réactions fortes en Turquie, voire à des menaces contre les Juifs. Un article publié dans le journal *Akşam Postası* en 1935 témoigne de cette menace : « Établissements juifs ! Attention ! Ne fâchez pas les Turcs qui n'ont jamais eu d'adversité contre votre race jusqu'à maintenant, juste au profit d'un film ! ». Dans la même période, un autre écrivain faisait l'amalgame entre les Juifs et les Arméniens en disant que « ce livre est un conte arménien écrit par un Juif »[542]. Ciblés tout comme la communauté juive, les Arméniens de Turquie ont préparé une protestation au projet de film, dans laquelle ils ont brulé les livres de Franz Werfel dans le jardin de l'Église arménienne de Pangaltı à Istanbul, afin de démontrer leur fidélité à l'État et d'échapper à la haine montante[543].

En gardant à l'esprit le fait que ce film pouvait causer un contrecoup et des réactions de la part de la Turquie, les producteurs de MGM avaient préparé une autre version lors de l'adaptation du scénario, dans laquelle figurait seulement un personnage « méchant » turc, au lieu de l'État

---

[537] *Ibid.*
[538] Ayşe Hür, *op.cit.*
[539] Rıfat N. Bali, *op.cit.*, p. 87.
[540] Edward Minassian, "The Forty Years of Musa Dagh: The Film that was denied", *Journal of Armenian Studies*, Vol III, Nos 1-2, 1986-87, p. 123.
[541] Ayşe Hür, *op.cit.*
[542] Ayşe Hür, *op.cit.*
[543] Vicken Cheterian, *Open Wounds: Armenian, Turks and a century of genocide*, Oxford University Press, 2015, p. 82.

entier et de toute la nation. MGM a donc décidé de s'entretenir avec l'ambassadeur de Turquie aux États-Unis Mehmet Munir Bey. Mais Munir Bey est resté opposé au projet du film, en défendant l'idée que ce film allait provoquer des opinions négatives contre la Turquie parmi les citoyens américains[544]. Par la suite, le chef de la division du Proche-Orient au Département d'État, Wallace Murray, a écrit une lettre adressée au directeur de l'entreprise Motion Pictures Producers and Distributors of American Inc, Will Hays, pour lui transmettre la parole de l'ambassadeur turc et de l'impliquer dans cette affaire. Suite à cette lettre, le scénario du film a été révisé et réécrit et MGM a déclaré qu'il n'y avait aucune partie dans ce nouveau scénario qui pouvait déranger ou offenser la Turquie. Asa Jennings, un membre de l'association *American Friends of Turkey* – fondée en 1930 à New York dans le but de présenter la Turquie d'une manière positive et de contrer les allégations négatives – a également conduit des négociations avec l'entreprise Paramount sur le sujet de Musa Dagh[545].

Néanmoins, la réussite du livre, traduit en dix-huit langues, et sa présentation dans le journal *Washington Herald* le 17 Avril 1935 sous le titre de « Massacres des Arméniens par les Turcs », a durci les réactions de la Turquie. Le gouvernement d'Ankara et les hommes d'affaires turcs ont averti MGM que la production d'un tel film aurait un effet négatif sur le marché des films américains au Proche-Orient. Ils voulaient initier une campagne de boycott des films américains. La nouvelle du boycott est annoncée par le journal *Akşam Postası* le 30 May 1935[546]. L'ambassadeur, Mehmet Munir Bey, raconte par ailleurs via une lettre adressée au Ministre des Affaires Étrangères des États-Unis, Cordell Hull, que le sujet du film concerné était extrêmement sensible et que ses conséquences seront nuisibles pour les deux pays ; il lui demande donc l'annulation du projet de film[547]. En raison des efforts diplomatiques de la Turquie, l'entreprise MGM a commencé à recevoir des pressions de l'État américain, de Hays Office, de l'Ambassade de Turquie et des médias. N'attribuant pas d'importance aux menaces de la Turquie au début, MGM a réalisé que la situation devenait plus grave quand la Turquie a demandé aux pays proches d'interdire non seulement les films de MGM mais tous les films américains.

Entretemps, les médias turcs continuaient de publier des articles s'opposant à ce que ces sujets soient discutés. Dans cette période précoce, ni la question arménienne, ni le génocide

[544] Edward Minassian, *op.cit.*, p. 123.
[545] Rıfat Bali,*op.cit.*, p. 88.
[546] *Ibid.*, p. 88.
[547] *Ibid.*, p. 89.

arménien n'étaient un sujet de discussion en Turquie. A l'époque, la stratégie de négation était le silence complet, il fallait donc faire taire tous ceux qui voulaient en parler. Le journal *Akşam Postası* s'était même adressé aux entreprises juives, leur conseillant fortement d'entretenir de bonnes relations avec les Turcs s'ils ne voulaient pas subir un dommage à cause de cette propagande contre la Turquie[548]. L'auteur demandait aux juifs turcs de s'adresser à l'entreprise MGM pour lui communiquer leur demande d'annulation du film. Le journal *Cumhuriyet* a aussi exprimé sa demande que le film et le livre soient interdits[549]. La tentative d'adapter le livre de Werfel au cinéma était accusée d'être un complot arméno-juif contre les Turcs. Le même journal a également proposé de produire un autre film sur la Turquie d'Atatürk et ses révolutions en représailles au projet du film de Musa Dagh qui, selon le journal, visait à répandre en Occident une fausse image de la Turquie[550]. Comme ils l'ont fait avec les Arméniens de Turquie dans toutes les situations de conflit, les médias turcs ont fait appel cette fois-ci aux Juifs de Turquie pour montrer leur colère contre Werfel et MGM et ils leur ont rappelé que c'était leur devoir de rejeter cette propagande contre la Turquie. Dr. Arşak Sürenyan, un Arménien de Turquie, a déclaré que « les Arméniens ne connaissent pas Franz Werfel et aucun Arménien n'a joué un rôle dans l'écriture de ce livre », ajoutant que tout ceci était une exploitation[551].

Suite à l'appel de la Turquie à ses alliés pour qu'ils contribuent à la campagne contre le film de Musa Dagh, la Bulgarie, la Roumanie, la Yougoslavie et la Grèce se sont également exprimés contre la production de ce film[552]. En 1936, quand le livre de Werfel a été traduit en français, la réaction de la Turquie a de nouveau éclaté. Dans un article publié dans le journal *Akşam Postası,* les auteurs écrivent que : « ceux qui ont traduit ce livre en français et qui l'ont publié ne sont que des voyous dégénérés, avares et méchants (de sang et d'âme pourris) »[553]. Le journal *Cumhuriyet* a fait appel au gouvernement français allié pour qu'il intervienne. Suite à la demande de la Turquie, la France a déclaré qu'elle allait interdire tous les films de MGM si le film en question était produit. Cela constituait un vrai danger pour MGM[554]. En outre, le Ministre des Affaires Étrangères des États-Unis a averti l'entreprise Motion Pictures pour éviter les interférences

[548] *Ibid.*
[549] *Ibid.*, p. 90.
[550] *Ibid.*, p. 91.
[551] *Ibid.*, p. 93.
[552] Ayşe Hür, *op.cit.*
[553] Rıfat Bali, *op.cit.*, p. 95.
[554] Ayşe Hür, *op.cit.*

qui pourraient nuire aux relations avec la Turquie, pays partenaire des États-Unis à l'époque. Même s'il pensait que ce film était une bonne démarche, le directeur de MGM Robert Rubin a décidé de renoncer au projet de Musa Dagh et déclaré son consentement au tournage du film par un autre studio.

La traduction du livre de Werfel en turc n'a vu le jour qu'en 1997, grâce aux efforts de Ragıp Zarakolu, l'un des fondateurs de la maison d'édition *Belge* qui a publié les tous premiers livres sur la question arménienne en Turquie. Quant au projet d'adapter le livre en film, il sera à l'ordre du jour plusieurs fois après la crise internationale des années 30. MGM a tenté de tourner le film plusieurs fois entre 1934 et 1966 et pendant cette période, au moins douze scénaristes ont retravaillé sur le film[555]. En 1970, l'entreprise MGM a été rachetée par un homme d'affaires arméno-américain, Kerk Kerkorian, et les droits sur le film de Musa Dagh ont été vendus à un autre Arménien, John Kurkjian. Le film est enfin réalisé en 1982 par Sarkis Mouradian, sous la production de Kurkjian, en tant que film de télévision, par High Investment Film Inc. Malheureusement, ce film racontant l'histoire épique de Musa Dagh n'a pas connu un grand succès et son impact a été limité du fait de son petit budget de production.

L'histoire de Musa Dagh ne s'arrête pourtant pas là. En 2006, le fameux acteur Sylvester Stallone et quelques années après, Mel Gibson ont eu l'intention de filmer l'histoire de Musa Dagh, mais ils ont eux-aussi subi de fortes pressions de la part des Turcs. L'Association Contre les Allégations Infondés du Génocide (*Asılsız Soykırım İddialarıyla Mücadele Derneği* - ASIMED) a en effet mené une campagne de pression contre les deux acteurs. Dans le cadre de cette campagne, des milliers de mails et de lettres ont été envoyés aux deux acteurs afin de les dissuader. Le président de l'association, Savaş Eğilmez, qui est également universitaire au département d'histoire de l'Université Atatürk à Erzurum, a lancé un appel aux Turcs habitants en Turquie ou à l'étranger, pour soutenir leur campagne de dissuasion adressée aux deux acteurs : « Il y a beaucoup de livres contre les Turcs écrits et financés par la diaspora [arménienne]. Il ne faut pas attendre, comme on a toujours fait, jusqu'à ce qu'ils réalisent le film. Notre nation doit exprimer sa réaction par e-mail ou par lettres et raconter la réalité aux acteurs »[556]. Après avoir reçu trois mille mails de la part d'ASIMED, Stallone a renoncé au projet. De même, dans le cadre de la campagne organisée par l'association, plus de dix mille mails ont été envoyés à Mel Gibson pour l'intimider et le

[555] Michelle Ekizian, "The 74 years of Musa Dagh", 2007, p. 6, http://armenians-1915.blogspot.com/2007/08/1904-74-years-of-musa-dagh-are-you.html, consulté le 3.3.2019.
[556] https://www.sondakika.com/haber/haber-sozde-ermeni-soykirimi-ile-ilgili-gercek-unlu/, consulté le 7.2.2019

décourager[557]. Gibson a également laissé tomber son projet. La lettre exemplaire ci-dessous démontre l'argumentation de l'association, en parfaite harmonie avec la thèse officielle de l'État turc :

> "Dear Mr. Gibson,
> Please reconsider your decision about taking part in a politically biased movie supporting claims of the Armenian diaspora.
> The allegations are baseless and stem from a desire to gain political power.
> The sad events of 1915 are mostly about Armenians being forced out by Ottoman Empire Forces from their surrounding due to an Armenian rebellion and uprising against the Empire.
> It was not a genocide, but a war. When both sides fight with guns and artillery and a Soviet funded armed rebellion exists, you cannot call that anything else but war.
> Please at least consider researching more about both side views and publications by reputable historians, who oppose the genocide allegations.
> Thank you for your attention."[558]

Ayant renoncé à son projet de film à cause des pressions turques, Stallone a déclaré que « les Turcs sont en train de tuer ce sujet depuis 85 ans » et il a décrit la situation comme un « *political hot potato* »[559]. L'histoire du (non) film des Quarante Jours de Musa Dagh montre aussi comment la peur (ou la croyance) de la puissance des représentations cinématographiques peut provoquer une crise internationale. Tout comme la propagande, les actes de lobbysme sont perçus comme une normalité quand ils proviennent des autorités dirigeantes, alors qu'ils sont dénoncés comme des actes injustes de diffamation et de calomnie s'ils proviennent des opposants. Il a fallu attendre le film d'Eylem Şen, *Le Sommeil des Oranges* (*Portakalın Uykusu* – 2015) pour que l'histoire des Arméniens de Musa Dagh soit représentée dans le cinéma de Turquie.

2.3. Le tounant mémoriel et les mémoires multiples : de 2000 à nos jours

Les années 2000 sont une période importante, durant laquelle le serment du silence sur la question du génocide arménien a été rompu : elle commença à être débattue dans les médias, au parlement et dans l'espace public en général, et les revendications de confrontation avec le passé

---

[557] http://www.belcikaaydinhaber.com/?act=show&code=detail&id=2641, consulté le 7.2.2019

[558] http://armenians-1915.blogspot.com/2007/11/2216-stallone-changed-his-mind-now-to.html, consulté le 7.2.2019. Dans d'autres e-mails, un lien vers ce site internet qui prétend raconter la véritable histoire de Musa Dagh a été joint à la fin de la lettre: http://www.tallarmeniantale.com/musa-dagh.htm

[559] Chris Zakian, "Rocky's next battle: the making of Musa Dag?", *Armenien Reporter Arts & Culture*, 25 Août 2007, http://www.mousaler.com/subhiet/docs/AR82507.pdf

virent enfin le jour. Le changement international et national à propos des luttes mémorielles et d'une nouvelle historiographie, a eu un impact incontournable et inévitable sur le cinéma. Il n'est donc pas étonnant que tous les films sur 1915 qui seront analysés dans cette recherche aient été réalisés durant cette période. Et même si l'opinion publique mondiale a évolué ce qui a eu une influence sur cet éveil, nous ne pouvons pourtant pas constater un recul du discours négationniste de l'Etat. Au contraire, la représentation officielle des 'événements de 1915', a aussi évolué, pour gagner une autre dimension, qui évoque le terme de « déni innocent »[560] , défini par Israel Charny, pour désigner la posture de la grande majorité, y compris les sceptiques et tous 'ceux qui ne veulent pas savoir'. Grâce à cette innocence qui s'attache au déni, vu donc comme un facteur psychologique, émerge une autre position du négationnisme qui distend ses liens avec le racisme et la haine des Arméniens tout en restant dans le cadre du contrat de Turcité.

A partir des années 2000, on commence ainsi à parler de 'peine commune', d'une 'culture commune' et du discours d'entre-tué [*mukatele*] entre les Arméniens et les Turcs, feignant une grandeur d'âme et une ouverture pour mieux cacher sa nature négationniste. Cela aura pour effet de poser dans l'opinion publique une autre équation entre 'les Turcs défenseurs de la fraternité et de la paix' et 'les Arméniens qui brouillent les relations en évoquant le passé'. Cette équation peut nous rappeler le terme de « l'amnésie commandée »[561] de Paul Ricœur, lorsqu'il menait le débat sur l'amnésie, perçue comme un effort de substitution de la justice par l'oubli, en faisant taire la mémoire. De plus, cette nouvelle voie dans les politiques de mémoire offrait également une manière de fuir les sentiments de honte et de culpabilité qui surgirent dans le public turc lorsqu'a émergé la mémoire du génocide des Arméniens.

La période de l'AKP, sous le leadership de Recep Tayyip Erdoğan (qui commença en 2002 après la victoire de son parti aux élections du 3 Novembre avec 34,26% des votes), a profondément marqué les années 2000, et le « système Erdoğan »[562] a connu différentes étapes, avec des changements liés aux différentes conjonctures politiques. L'AKP a élargi son électorat en incluant les opprimés du régime kémaliste avec des discours victimaires, et a réussi à attirer à lui les libéraux de droite comme de gauche. Durant ces dix premières années de règne, fidèle à ses promesses démocratiques, l'AKP a fait quelques « timides ouvertures »[563] , telles que l'ouverture envers les

[560] Israel Charny, *op.cit.*, p. 517-537.
[561] Paul Ricoeur, *La mémoire, L'histoire, L'oubli...op.cit*, p. 589.
[562] Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie Contemporaine*, Paris, La Decouverte, 2016 (3e edition), p. 110.
[563] *Ibid.*, p. 104.

Kurdes, l'ouverture envers les Alevis, l'ouverture sur Dersim, l'ouverture vers des communautés minoritaires – mais qui n'impliquèrent en fait aucun engagement durable – étaient évidement en lien avec les discussions autour de l'adhésion de la Turquie dans l'Union Européenne, qui a donc marqué cette époque[564]. La coalition hétéroclite à laquelle l'AKP doit sa prise de pouvoir initial va laisser petit à petit place à d'autres coalitions, construites avec les pays Moyen-orientaux et les pays arabes[565].

Malgré le léger infléchissement de la thèse officielle d'Etat sur la question arménienne, le positionnement contre les allégations de génocide ne changea pas, et demeura fondamentalement négationniste. Ainsi, lors des débats sur la reconnaissance du génocide arménien au parlement français, cette nouvelle a été présentée à l'opinion publique turque accompagnée de discours de représailles et de haine[566]. Par ailleurs, impulsé par les discussions en France, prend forme le projet d'un premier film documentaire à grand budget, soutenu par l'Etat turc sur le sujet : *Sarı Gelin – La vraie histoire*[567].

Avec le changement de l'article 301 du code pénal en 2004, les personnes qui « ont des comportements incompatibles et allant à l'encontre des intérêts nationaux » et ceux qui dans ce but « bénéficient de l'aide de personnes ou d'établissements étrangers », seront condamnés à dix ans de prison. 'Les comportements contraires aux intérêts nationaux' évoqués dans cette loi, qui d'ailleurs montre la peur de l'Etat turc envers la diaspora et ses lobbies, se référaient directement, en pratique, « à la volonté de faire reculer les forces armées turques de Chypre » et « faire reculer la reconnaissance du génocide arménien ». La première personne convoquée par la justice au titre de cette loi sera le journaliste arménien Hrant Dink en 2005[568].

Pendant ces années, l'Etat poursuivit sa stratégie pour diffuser ses thèses officielles de manière systématique. En 2006, la télévision nationale de l'état turc, la TRT, émit un programme de télévision intitulé *la question arménienne sur le témoignage de l'histoire*, afin d'inclure aussi dans sa stratégie l'outil le plus efficace de communication de masse[569]. En Juin 2002 une décision

---

[564] ÖmerTuran et Güven G. Öztan,*op.cit.*, p. 291.
[565] Hamit Bozarslan, *op.cit*, p.113.
[566] Pendant la discussion au parlement turc, provoquée par le projet de loi en France, la députée de Çorum (une ville d'Anatolie centrale) déposa un projet de loi en guise de réponse, portant sur la reconnaissance des actes de l'Etat français en Algérie en tant que génocide. Ömer Turan et Güven G. Öztan, *op.cit*, p. 294.
[567] Nous allons analyser ce documentaire plus en détail dans la partie suivante de la thèse.
[568] Hamit Bozarslan, *op.cit*, p. 103.
[569] http://www.trtarsiv.com/detay/21171/tarihin-tanikliginda-turk-ermeni-sorunu, consulté le 5.7.2018

sera prise pour l'éducation des professeurs de l'éducation nationale contre les allégations du génocide commis contre les chrétiens d'Anatolie[570]. Cette décision fut planifiée encore une fois comme une mesure de réplique à l'annonce de certains états des Etats-Unis[571], que le génocide arménien de 1915 deviendra un chapitre à part entière dans les livres scolaires. Avec cette nouvelle réglementation, la question arménienne est entrée à la fois dans les livres scolaires des lycées et des écoles primaires turques (5e et 7e année), dans lesquels il est raconté, en contradiction manifeste avec la réalité actuelle de la Turquie, que les arméniens déportés seraient retournés en Anatolie à la fin de la guerre en 1918.

Le Conseil de Coordination des Luttes Contre les Allégations Infondés du Génocide (ASIMKK), fondé sur décision de la présidence du conseil en 2001, a eu quant à lui pour but de diffuser les thèses officielles dans l'opinion publique et dans les organisations de la société civile. Le leader du mouvement nationaliste, Devlet Bahçeli en devint le président et le Conseil National de Sécurité prit le secrétariat. Les médias, de manière simultanée, conseillaient au peuple de s'informer sur le sujet et d'être prêt à répondre aux allégations pour « être à l'aise et être sûr que personne ne puisse vous culpabiliser »[572]. Durant cette même période, fut fondé le Comité National des Relations Turco-Arméniennes, qui travaillera activement, entre 2003 et 2012, au sein du YÖK (Conseil Supérieur de l'éducation), dans le but de produire des informations académiques ; le Général à la retraite Erdoğan Öznal fut désigné à la tête de ce comité[573]. Deux autres groupes de recherche, l'Atelier des Recherches Turco-Arméniens (ETÇA – 2000) et la Commission de Réconciliation Turco-Arménienne (TARC), ont également contribué à cette vague de productions académiques, mais cette fois avec un idéal plus constructif. Le TARC fut dissous en 2004 et aucun de ces groupes de recherche ne réussit produire un changement utile contre les thèses négationnistes[574].

C'est également en 2004 que le président de l'Institut d'Histoire Turque, Yusuf Halaçoğlu, prépara un livret de 60 pages pour que « tout le monde puisse le lire et trouve facilement les réponses à ses questions » et pour raconter l'hostilité entre les turcs et les arméniens, à partir de certains documents ottomans dans leur langue originale. Yusuf Halaçoğlu proposa des tactiques

---

[570] Ayşe Hür, *Gayrimüslimlerin Öteki Tarihi*, p. 427.
[571] Ömer Turan et Güven G. Öztan, *op.cit.*, p. 299.
[572] Mehmet Ali Kışlalı, « ASIMKK », *Radikal*, 1 Aout 2002, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/mehmet-ali-kislali/asimkk-640069/, consulté le 5.7.2018
[573] Ömer Turan et Güven G. Öztan, *op.cit*, p. 305.
[574] *Ibid.*, p. 322.

pour surmonter les allégations de génocide, afin de réfuter les thèses des autres et il redéveloppa les thèses classiques de l'état turc[575]. Yusuf Halaçoğlu écrit que ceux qui accusent la Turquie de génocide peuvent être accusés eux aussi de génocide à cause de la violation de l'article qui considère comme génocide le fait d'« endommager physiquement-psychiquement une nation ou une communauté », selon la convention sur les génocides de 1948. Il propose d'inverser le rapport de forces et les accusations de génocide qui sont vus comme des moyens d'oppression sur la Turquie. La représentation dans les médias du massacre de masse à Khodjaly comme un génocide, est l'un des exemples de cette même stratégie d'inversion. Une autre proposition de Halaçoğlu fut de demander à un organisme international comme les Nations Unies, de former une commission internationale d'enquête composée de scientifiques venant de pays qui ont pris part à cette affaire tels que la Turquie, l'Arménie, la France, l'Angleterre, les Etats-Unis et l'Allemagne. Il proposa également de souligner le fait que la Turquie ne peut pas être accusée puisque les événements de 1915 se sont produits avant la fondation de la République Turque. Anticipant le refus de cette proposition, Halaçoğlu proposa une autre tactique, qui consista à dire que la Turquie avait fait tout son possible avec sa proposition de médiation et que désormais, elle ne s'occuperait plus de cette affaire, face au désintérêt des autres pays, exprimé par ce refus [576].

L'année 2005 est, elle aussi, significative pour la mémoire du génocide arménien en Turquie, de par l'ampleur des discussions déclenchées dans les médias mais aussi au parlement. C'est le début d'une explosion de polémiques et différents récits, reconfigurant les mémoires historiques, sont publics. Dans les débats au parlement, on a même entendu dire que les Arméniens qui perdirent la vie 'dans les événements de 1915', constituaient en fait un groupe politique, et que l'acte de tuerie contre des groupes politiques ne pouvait être considéré comme un génocide[577].

Les débats au parlement ont été répercutés dans les medias, ainsi le journal populaire *Hürriyet*, qui commença une série d'articles intitulée 'le dossier arménien', et dans laquelle des personnes de différents bords politiques ont pu partager leurs opinions. Aux côtés de ceux qui réfutent strictement le génocide arménien, certaines personnes ont reconnu l'existence d'une

[575] Les theses d'Halaçoğlu peuvent se resumés ainsi: 1) les Arméniens ont tué les Turcs 2) la déportation était une obligation de la guerre 3) les Arméniens nous ont trahis et ont trahi l'état ottoman en collaborant avec les russes et les alliés 4) le nombre de pertes n'était pas 1,5 million d'Arméniens. Yusuf Halaçoğlu, *Ermenilerin Suriye'ye nakli: Sürgün mü? Soykırım mı? [Le tranfert des armeniens en Syrie: exil ou genocide?],* Ankara, ATO, 2004.
[576] *Ibid.*, p. 28-29.
[577] Ömer Turan et Güven G. Öztan, *op.cit*, p. 328.

volonté d'annihilation systématique[578] et d'autres ont parlé des effets économiques constructifs potentiels de l'ouverture de la frontière entre les deux pays[579]. Malgré la prépondérance des thèmes négationnistes, on ne parla jamais autant du génocide arménien. Au cours de cette période, le passé et l'existence des Arméniens ont été reconnus dans le pays, en acceptant le fait que la déportation des arméniens a bien constitué un événement mortel. On entendit également, pour la première fois, les longs récits de sauvetages d'arméniens par des turcs à cette époque grace a la publication d'une série d'articles par le journal hebdomadaire arméno-turc *Agos*.

Au cours de cette même année, la déclaration de l'historien Murat Bardakçı, portant sur le chiffre de 924 158 Arméniens morts pendant la déportation, enflamma les débats selon le livre secret de Talât Pacha (l'un des trois dirigeants du CUP). Une autre crise surgira au cours de cette même année suite à la réédition du livre connu sous le nom de 'livre bleu' de l'ancien ambassadeur des États-Unis à Istanbul à l'époque, Henry Morgenthau, qui contient les souvenirs de l'ambassadeur pendant la première guerre mondiale dans le pays ottoman. Le gouvernement, tout comme les partis d'opposition, blâmèrent tous ensemble cette réédition, perçue comme une attaque envers la Turquie, et ils rédigèrent et signèrent une lettre, adressée à la chambre des lords et des communes du Royaume-Uni, afin de transmettre leurs critiques sur ce sujet. Cette crise fut relayée par la presse via des Unes telles que « la vengeance de 90 ans » et « chiche au génocide ! » et en soutenant les critiques de l'état contre ce livre, présenté comme un document de propagande Anglais[580].

La conférence, co-organisée par les Universités Stanbuliotes du Bosphore, de Sabancı et de Bilgi, intitulée « Les Arméniens ottomans pendant la chute de l'empire : la responsabilité scientifique et les problèmes de démocratie » eu lieu également au cours de l'année 2005. Présentée à l'opinion publique par les médias de l'époque comme 'la conférence arménienne', elle put avoir lieu mais en retard, malgré des blocages officiels. Une autre conférence, « le symposium arménien », cette fois articulée autour des idées et des arguments étatiques, fut organisée à l'Université de Gazi à Ankara, comme une réponse à la première. Contrairement aux discours divergents à de celui de l'Etat, lancés durant la première conférence, durant le symposium à Gazi, fut notamment répandue l'idée que les Arméniens de la diaspora ont développé une pensé romantique et écrivent

[578] *Ibid.*, p. 331.
[579] Cüneyt Ülsever, "Ermeni Meselesi"[La question arménienne], *Hürriyet*, 19 Mars 2005, http://www.hurriyet.com.tr/ermeni-meselesi-305003, consulté le 5.7.2018
[580] Ayşe Hür, *op.cit*, p. 428.

une histoire fausse à l'aide de documents fictifs. Le ministre de la justice de l'époque, Cemil Çiçek, a par ailleurs critiqué sévèrement la conférence tenue à Istanbul, disant que ces académiciens avaient 'planté un poignard dans le dos de la Turquie' et il appela le peuple à manifester[581]. De plus, l'ambassadeur à la retraite Gündüz Aktan, utilisa publiquement l'expression « l'intellectuel colonisé » de Franz Fanon pour parler des académiciens qui organisèrent la conférence à Istanbul, en les accusant d'être trop séduits par l'occident et d'importer en Turquie des idées occidentales comme celles d'affronter le passé et l'histoire'[582]. Aussi, au cours de cette même période, les procès pour 'insulte à la Turcité' de ceux qui exprimèrent leurs idées en opposition aux thèses officielles de l'état, donna lieu à une prolongation des débats sur le génocide dans l'espace public.

Quant au premier rapprochement diplomatique entre la Turquie et l'Arménie, il eut lieu en 2008 à l'occasion d'un match de football entre les deux pays. Connue comme « la diplomatie par le football » aux yeux du grand public, cette avancée permit au président de la Turquie à l'époque, Abdullah Gül, d'aller à Erevan suite à l'invitation du président Arménien, Sarkisyan. Cet événement fut sévèrement critiqué par les médias Azéris, et cela malgré la visite d'Abdullah Gül à Baku, juste après son déplacement à Erevan. Les médias populaires Azéri présentèrent ce rapprochement comme une trahison. La nouvelle relation entre les deux pays s'est poursuivie en 2009, avec le protocole signé par les deux partis sur l'instauration et le développement des relations diplomatiques. Les expressions de « souffrances communes » et de « mémoire juste », employées par Ahmet Davutoğlu, ont été utilisées pour la première fois à ce moment-là[583]. Malheureusement, les protocoles qui prévoyaient l'ouverture des frontières et le développement des relations à l'aide de sept différentes sous-commissions, n'entreront jamais en vigueur et resteront suspendues du fait de l'inaction des deux camps. D'un autre côté, les réglementations de l'AKP pour la rétrocession des biens des communautés non-musulmanes, confisqués depuis si longtemps, est inscrit dans l'histoire contemporaine de la Turquie comme l'un des seuls gestes en faveur d'une justice juste de la part de l'état[584].

Néanmoins, l'événement qui a surtout fait ressurgir et mobilisé la mémoire du génocide arménien en Turquie, n'a été ni les protocoles signés ni les quelques pas du gouvernement pour

---

[581] Ömer Turan et Güven G. Öztan, *op.cit*, p. 339.
[582] Ayşe Hür, *op.cit*, p. 429.
[583] Ahmet Davutoğlu, "Turkish-Armenian relations in the process of de-ottomanization or "dehistoricization": is a "just memory" possible?", *Turkish Policy Quarterly*, Vol 13, No 1, Printemps 2014.
[584] "Azınlık mülklerinde tarihi iade" [La retrocession historique de biens arméniens], *Milliyet,* 29 Aout 2011, http://www.milliyet.com.tr/azinlik-mulklerinde-tarihi-iade-gundem-1432411/, consulté le 5.7.2018

l'ouverture démocratique mais plutôt l'assassinat du journaliste arménien Hrant Dink le 19 Janvier 2007 à Istanbul. L'assassin de Dink était un jeune homme nationaliste, qui était aussi impliqué dans les relations obscures de l'état secret. Suite à son arrestation, la diffusion sur internet de photos[585] prises dans le commissariat qui exhibent l'assassin souriant avec les policiers et avec un drapeau turc dans la main, a déclenché de vives critiques dans l'opinion publique. Des milliers de gens – turcs, kurdes et arméniens – ont assisté aux funérailles du journaliste en criant tous ensemble le slogan « nous sommes tous arméniens, nous sommes tous Hrant ». Depuis, la commémoration de cet assassinat est l'occasion de l'une des plus grandes manifestations de ces dernières années : ces rassemblements, pour une journée emblématique, se répètent chaque 19 Janvier à Istanbul. Selon un projet de recherche universitaire sur la mémoire collective du génocide arménien parmi les jeunes arméniens – de la 4e génération après 1915- en diaspora et en Turquie, l'assassinat de Hrant Dink est l'un des événements les plus marquants pour les jeunes arméniens de Turquie[586]. Pendant les manifestations pour la mémoire de Hrant Dink, les jeunes arméniens ont haussé la voix sans peur, pour la première fois depuis des générations, et cela constitua aussi un acte d'encouragement pour la jeunesse turque. Avec le procès non résolu de l'assassinat de Dink et les grandes manifestations, la mémoire du génocide arménien en Turquie est entrée dans un processus irréversible, créant progressivement, à l'évidence, un nouveau cadre de régime mémoriel. Comme l'indiquent Michael Rothberg et Dirk Moses, la marche de dizaines de milliers de personnes scandant des slogans comme « Nous sommes tous Hrant, nous sommes tous des Arméniens » marque un « *hotspot of rememberance* » et démontre la dialectique de la mémoire transculturelle[587].

Le gouvernement jugea les manifestations pour Hrant Dink « importunes » et pendant les commémorations du massacre de Khodjaly[588] en 2012, des discours de haine et de menace contre les arméniens sont propagés[589]. Cependant, ces expressions négationnistes ne peuvent plus

---

[585] "Terfi ettiren fotoğraf"[La photo qui promeut], 19 Mars 2012, https://m.bianet.org/bianet/diger/137034-terfi-ettiren-fotograf, consulté le 5.7.2018

[586] http://en.memoryon.org/takvim/, consulté le 5.7.2018

[587] Michael Rothberg et Dirk Moses, "A dialogue on the ethics and politics of transcultural memory", *The Transcultural Turn Interrogating Memory Between and Beyond Borders*, Ed. Lucy Bond et Jessica Rapson, De Gruyter, Berlin, 2014, p. 37.

[588] Le massacre pérpétué par les forces arméniens en 24 février 1992 dans la ville de Khodjaly, pendant la guerre du Haut-Karabagh.

[589] Une autre anecdote de meme année concerne la France. En 2012, certaines hommes politiques français soutennaient, suite à la demande des organisations arméniennes, la loi penal contre la négation du génocide arménien, comme Shoah. L'un de personnes opposées à cette demande était l'historien Pierre Nora. Il avait deux arguments : premierement, « il récuse toute competences des politiques à se prononcer sur l'histoire, au nom de la

empêcher l'expression d'autres voix, différentes de celle de la raison d'état. L'ouverture du Centre de la Mémoire[590] fondé en 2011 et celle de BEKS[591] (Association des recherches de sociologie de mémoire et de la culture) fondé en 2010, ont permis l'entrée de nouveaux acteurs dans ce nouveau régime émergeant de la mémoire. Durant cette période, plusieurs livres sur 1915 ont été traduits en langue turque, et divers témoignages sur le génocide purent être présentés aux lecteurs de Turquie.

En outre, la reconnaissance du génocide par les principaux acteurs du mouvement kurde, et leurs appels à une confrontation avec le passé, ont levé les obstacles sur le réveil de la mémoire de 1915 au Kurdistan, sur une grande échelle. De même, les commémorations du génocide arménien, organisées par l'Association des Droits de l'Homme, depuis 2005 et leurs appels au gouvernement pour sa reconnaissance, mettent en évidence le nouveau régime mémoriel émergeant, qui revendique la justice pour le passé après près d'un siècle de silence. Désormais, diverses organisations de la société civile et divers partis politiques, ont commencé à exprimer leurs revendications pendant les commémorations du 24 Avril : arrêter le négationnisme, juger les coupables, demander pardon et punir les négationnistes[592].

Le discours de condoléance du président Tayyip Erdoğan du 24 Avril 2014, doit être lu dans le cadre de ce nouveau régime mémoriel : « dans ce jour signifiant pour nos citoyens arméniens, je commémore respectueusement encore une fois tous les arméniens ottomans qui ont perdu leurs vies durant les conditions de la première guerre mondiale et je transmets mes condoléances à leurs enfants et petits-enfants »[593]. Mais dans ce premier message de condoléances officielles, de la part d'un gouvernement turc, on peut constater la prédominance des thèses négationnistes, en toile de fond, le génocide étant représenté comme une fatalité de la guerre. D'ailleurs, cette toile de fond deviendra la surface, avec la déclaration du président Erdoğan quelques jours après cette condoléance, qui dit douter de la réalité de l'intention génocidaire, mettant en avance l'existence des survivants[594]. Dans les années suivantes, Erdoğan fera d'autres

---

liberté des historiens » ; deuxiemement était « l'absence de lien entre le drame arménien et la France. » Michel Marian, *op.cit.*, p. 88-89.

[590] http://hakikatadalethafiza.org/en/, consulté le 5.7.2018

[591] https://beksistanbul.wordpress.com/, consulté le 5.7.2018

[592] Burçin Gerçek, « Türkiye'de Ermeni soykırımının tanınması nasıl anlaşılıyor ? » [Comment est la perception de la reconnaissance du génocide arménien en Turquie ?], *Repairfuture*, 3 novembre 2014, https://www.repairfuture.net/index.php/tr/bak-s/tuerkiye-den-bak-s/175-ermeni-soykirimi-tanima-ve-tazminatlar/tuerkiye-den-bak-s/321-turkiye-de-ermeni-soykiriminin-taninmasi-nasil-anlasiliyor, consulté le 5.7.2018

[593] https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/04/140423_erdogan_1915_aciklama, consulté le 14.7.2018

[594] Michel Marian, *op.cit.*, p. 121.

déclarations de condoléances pour tous les Arméniens et tous les Musulmans qui ont péri pendant la grande guerre, mettant en concurrence les souffrances des Arméniens et celles des Turcs de l'époque, en présentant les victimes et les bourreaux comme des objets de mémoire « symétriques et compatibles »[595].

Les exemples de contre mémoire, c'est-à-dire de représentations mémorielles contraires à celles de *la raison d'état*, trouveront leur place dans cette conjoncture politique. Penser aux différentes significations du passé conditionne les différentes approches stratégiques, éthiques et politiques des différents acteurs de mémoire. S'opposer aux représentations et discours hégémoniques sur le génocide veut dire, bon gré mal gré, interroger leur sens à partir du présent, dans la conjoncture actuelle. Les « entrepreneurs de mémoire »[596], créateurs d'un discours non-étatique, se penchent sur la question du génocide arménien avec, avant tout, une réflexion plus introvertie, habitée de sentiments autres que ceux de la haine qui dominaient l'opinion publique depuis longtemps. Ces voix qui étaient auparavant inaudibles, sont très importantes, non pas parce qu'elles révèlent la vérité du passé mais parce qu'elles ont provoqué et encouragé un courant mémoriel avec une impulsion propre. La revendication d'affronter le passé [*geçmişle yüzleşme*] a été leur discours principal. Cette expression en turc veut dire 'reconnaître notre responsabilité historique' et non pas simplement dévoiler le passé comme un fait accompli. Derrière ce discours, se tient la croyance « que la domination négative ne peut être brisée qu'en l'éclairant »[597]. Il construit son langage différemment que le fait l'état. Selon Mithat Sancar, qui a rédigé le premier livre consacré à ce sujet en Turquie, affronter le passé est un processus à la fois individuel et collectif, qui fait presque nécessairement appel à l'action, car il revendique la justice pour la mémoire[598]. L'action mentionnée ici n'implique pas seulement les manifestations de rue mais aussi le fait de pouvoir le revendiquer sans peur dans l'espace public, d'entrer dans les débats et d'exprimer différentes représentations du passé. En partant d'exemples autour du monde des différentes manifestations et des discours propagés pour la confrontation avec le passé, Mithat Sancar est plein d'espoir pour la Turquie, même s'il souligne la particularité de son Histoire. La plupart des exemples de confrontation avec le passé dans le monde, se focalisent sur des périodes

[595] Enzo Traverso, *op.cit*, p. 40.
[596] Michael Pollak, *Une identité blessée...op.cit.*, p.30.
[597] Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma kültüründen hatırlama kültürüne,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, p. 50.
[598] *Ibid.*, p. 62.

de junte militaire ou de dictature, de guerre civile ou de génocide. Cependant, dans le cas de la Turquie, c'est plutôt une stratification d'expériences violentes répétées, telles que plusieurs coups d'états, le génocide, la junte militaire et la guerre[599]. Le fait que ce nouveau régime mémoriel en Turquie fasse le lien entre diverses injustices du passé – comme la question arménienne, kurde, alevi ou les pogroms divers – peut être vue comme l'expression de cette même stratification.

Ces nouveaux discours sur le passé, qui émergèrent à partir des années 2000, contiennent également une dimension morale, qui se manifesta sous forme de culpabilité et de responsabilité. Grâce à l'apport de ce regard introverti, les discussions traditionnelles sur la question arménienne cèdent peu à peu la place aux discussions sur la mémoire. La force motrice de ce nouvel « activisme mémoriel »[600] ne venait pas tant des Arméniens, qui portent une mémoire transmise du génocide, mais plutôt des Turcs et des Kurdes. La popularité du livre de Fethiye Çetin, avocate de la famille Dink, intitulé *Ma Grand-mère (2004)* sur l'histoire de sa grand-mère arménienne, peut être interprété comme le signe d'une curiosité grandissante sur la question, dans l'opinion publique. Ensuite, le contenu mais aussi le succès de la collection de témoignages de petits-enfants d'arméniens 'cachés' de Turquie, *Les Petits-Enfants* [*Torunlar]*, par Ayşegül Altınay et Fethiye Çetin, confirme cette nouvelle orientation, de la tradition de l'oubli et du désintérêt vers des dynamiques de mémoire et de curiosité. L'absence de transmission de la mémoire et le silence du passé dans l'espace public émergent comme un grand point d'interrogation aux yeux d'une partie de la jeunesse. Comme l'explique Henry Rousso, la multiplication des mémoires collectives dans l'espace public prend tout son sens face au silence qui le précède[601]. Le silence, qui voilait le passé occulté, ne sera pas reconnu et blâmé tant qu'il n'est pas brisé. Ümit Kurt évalue le changement mémoriel à partir des années 2000, comme une « révolte de la mémoire » et il l'associe avec l'intérêt pour les recherches personnelles, émergeant parmi les turcs sur leur propre histoire, leur identité et leurs racines[602]. En ce sens, se souvenir du génocide arménien peut aussi signifier un potentiel défi à l'idéologie officielle, une remise en question de l'Histoire nationale et une prise de conscience sur les politiques de la mémoire. La révolte morale de cette mémoire consiste, quant à elle, à attacher différentes significations aux sentiments de honte et de culpabilité que le

---

[599] *Ibid.*, p. 259.
[600] Henry Rousso, *Face au passé...op.cit*, p. 1.
[601] *Ibid.*, p. 47.
[602] Ümit Kurt, "Hafızayı Beşer Nisyan İle Malul mü?" [La mémoire de l'humanité souffre-elle de l'oubli?] , 22 Fevrier 2009, http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/269/hafaza-i-beser-nisyanla-mal%C3%BBl-mu#.WO9cVPnyjIV, consulté le 9.7.2018

négationnisme cherche à fuir.

La campagne de pardon, menée par des intellectuels turcs en 2008, est un exemple évident de changement dans l'investissement émotionnel. La campagne se conclut avec le soutien de 30 000 signatures[603]. Cette campagne a fait, bien évidemment, bien plus de bruit que la Une du journal kurde qui en 2005 titrait « nous demandons pardon » à propos de la question arménienne. L'un des signataires, l'écrivain Tanıl Bora, avoue que reconnaitre et admettre le crime n'est pas suffisant, et qu'il faut donc demander pardon pour être pardonné[604]. Malgré ses défauts, ce court texte exprime la volonté d'un nouveau départ contre le négationnisme de l'idéologie officielle. Même s'il a été accueilli comme un bon signe et comme un geste réel par la plupart des Arméniens, ce texte a été aussi critiqué par certains pour avoir nommé le génocide avec un mot stérile comme « Medz Yeghern » (Grand Crime en arménien) au lieu des mots comme Kırım (*massacre*) ou Çart (*hécatombe*), qui montrent bien mieux la cruauté de l'événement[605]. La réaction du premier ministre fut sans surprise : il refusa de demander le pardon pour 'un crime inexistant'. Les nationalistes ont lié cette campagne 'à une dégénération et une dégradation'. L'état-major général interviendra par la suite sur le sujet, et enfin l'Azerbaïdjan réagira à son tour.

Comme dans l'exemple du pardon du Pape Benoit XVI en 2005 à propos des croisades[606], la campagne des intellectuels de Turquie peut être vue comme une nécessité de « l'époque pour demander pardon »[607]. En gardant à l'esprit le fait que personne ne peut pardonner au nom de victimes, mortes depuis bien longtemps[608], on constate la valeur symbolique de cette action. D'ailleurs, cette initiative de travail de mémoire chez les intellectuels turcs a été écoutée par des Arméniens[609].

Il y aura donc une honte supplémentaire liée au négationnisme en cours, qui va ainsi s'ajouter à la honte et à 'la culpabilité collective' ressentie en lien avec l'idée de 'crime collectif'.

---

[603] Ce court texte de pardon des intellectuels turcs était formulé ainsi: « Ma conscience ne peut accepter que l'on reste indifférents à la Grande Catastrophe que les Arméniens ottomans ont subie en 1915, ni non plus le fait qu'on la nie. Je rejette cette injustice et, pour ma part, je partage les sentiments et les peines de mes sœurs et frères arméniens et je leur demande pardon » .

[604] Tanıl Bora, " Tüm insanlar önünde özür dilerim" [Je demande pardon devant tout le monde], https://docplayer.biz.tr/119687-Tum-insanlar-onunde-ozur-dilerim.html, consulté le 9.7.2018

[605] Günay Göksü Özdoğan ve Ohannes Kılıçdağı, *Türkiye Ermenilerini...op.cit*, p. 122.

[606] "Haçlı Seferleri Utancımızdır" [Les croisades sont notre honte], *Vatan Gazetesi*, 21 Aout 2005, http://www.gazetevatan.com/-hacli-seferleri-utancimizdir--59111-dunya/, consulté le 9.7.2018

[607] Taner Akçam, "Tarihimizi hep inkar üzerine...*op.cit.*

[608] Jean Monbourquette, "Memoire collective et pardon collectif", *Théologiques*, Vol 2, No 2, Octobre 1994, p. 114.

[609] Michel Marian, *op.cit.*, p. 141.

Les catégories de « la culpabilité politique » et de « la culpabilité morale »[610] utilisées par K. Jaspers lorsqu'il parle de la culpabilité allemande, correspondent bien au cas de la Turquie face au génocide arménien, car il s'agit d'un crime effectué non seulement par des fonctionnaires de l'état mais aussi grâce à la participation du peuple. La culpabilité exprimée en Turquie souligne également le malaise ressenti dans le conformisme de la négation. Ayşe Günaysu, connue pour ses recherches sur la mémoire du génocide arménien, liste les raisons pour lesquelles les turcs se sentent coupables : grandir en Turquie avec les avantages et les privilèges d'être Turc – la question de blanchité ; porter l'identité nationale et religieuse des bourreaux du génocide – la question de l'identité collective; participer à la continuation d'un système construit sur l'annihilation des peuples avec le génocide; être responsable de la négation[611]. L'affirmation d'un sentiment de culpabilité ne s'arrête pas avec la reconnaissance du crime. Elle est aussi un acte qui invite les citoyens à repenser 'la corruption éthique' . Pour les adeptes du discours officiel, ces sentiments à propos du génocide sont les vrais symptômes d'une dégénérescence.

Le centenaire de 1915 va enflammer encore une fois les débats sur le génocide. Le président R.T. Erdoğan, contrairement à son message de condoléances de l'année précédente, décida de déplacer la date de la commémoration du centenaire de la guerre des Dardanelles au 24 Avril, le jour de commémoration du génocide. Cela fut perçu par certains comme une politique de rétorsion. Le sujet, débattu alors dans les médias, était de savoir si les chefs d'état et les représentants internationaux iraient plutôt à la commémoration en Turquie ou à celle en Arménie et comment allaient-ils nommer 'les événements de 1915'.

L'année 2015 fut aussi une année fertile, au cours de laquelle plusieurs livres et séries d'articles furent publiés et traduits sur le génocide des arméniens. Le livre intitulé *L'Arménien qui est en nous* [İçimizdeki Ermeni] recueillit la parole de plusieurs écrivains turcs, ayant des points de vue proches mais néanmoins différents. C'est un exemple très explicatif pour comprendre la manière avec laquelle se souviennent les intellectuels turcs du génocide de nos jours et quels sentiments sont investis. Au-delà des dénominations du génocide par les auteurs, il faut souligner que le livre est motivé par une « contestation fondamentale sur les faits essentiels de 1915 et sur

[610] Karl Jaspers, *La culpabilité...op.cit.*
[611] Ayşe Günaysu, "Türkiye toplumu günlük hayatta inkarın içinde yaşıyor" [La société turque vit son quotidien dans la négation], *Repairfuture*, 28 Mai 2015, https://www.repairfuture.net/index.php/tr/ermeni-soykirimi-tanima-ve-tazminatlar-turkiye-den-bakis/turkiye-toplumu-gunluk-hayatta-inkarin-icinde-yasiyor, consulté 9.7.2018

toutes ses conséquences »[612]. Parmi ces auteurs, Enis Batur exprime son désintérêt à jouer le rôle de 'lanceur de convictions', lié à l'absence de recherches sur le sujet[613] ; Ece Temelkuran déplore l'apprentissage de l'oubli et le désintérêt[614]. Beşir Ayvazoğlu mentionne, quant à lui, l'importance de la mise en relief les valeurs communes[615]. Selon un autre de ces auteurs, Akif Kurtuluş, c'est une partie de cache-cache qui se joue avec la vérité depuis cent ans[616]. Sema Kaygusuz attire notre attention sur le fait que si l'on continue à ne pas demander pardon, cette malédiction continuera de se transmettre à nos enfants[617]. Murat Uyurkulak parle, lui, de l'importance de raconter le génocide, qui a longtemps été mise sous le tapis[618]. Asuman Susam parle d'une crise de la honte face à un acte de haine contre les Arméniens[619]; Şebnem İşigüzel souligne la nécessité, pour la société turque, d'aller vers la confrontation à son passé[620]; Murat Gülsoy insiste sur le fait que ceux qui veulent rendre justice à la mémoire constituent une minorité en Turquie[621].

Au cours de cette période de multiplication des mémoires visibles, plusieurs témoignages et commentaires sont entrés dans les récits publics. Ce nouveau régime de mémoire et de témoignage est motivé par l'imaginaire d'une société qui se transforme et évolue, en se dotant de nouveaux récits. Le fait que le génocide arménien devienne 'un lieu de mémoire' ne concerne pas seulement la Turquie mais le monde, et offre une opportunité pour parler des tabous en Turquie. En même temps, il permet d'attaquer, par des discours, et parfois par des actes, les idéologies nationalistes qui appellent à faire 'opposition nationale' pour 'la question nationale' contre 'les forces étrangères'. La reconnaissance du génocide arménien par différents pays chaque année, la déclaration de l'ancienne ministre de l'éducation nationale Française, Najat Vallaud-Belkacem, dans laquelle elle affirme que le génocide arménien est dans la mémoire de tous, et qu'il faut raconter ce génocide aux enfants à l'école[622], mais aussi l'affaire Perinçek, qui a eu lieu en Suisse, font partie des quelques exemples qui démontrent la dimension transnationale du génocide et de sa mémoire. La Suisse, où la négation du génocide est légalement interdite, a convoqué devant les

[612] Yiğit Bener, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 15.
[613] Enis Batur, *İçimizdeki Ermeni*[L'arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 45.
[614] Ece Temelkuran, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 57.
[615] Beşir Ayvazoğlu, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 73.
[616] Akif Kurtuluş, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 87.
[617] Sema Kaygusuz, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 95.
[618] Murat Uyurkulak, *İçimizdeki Ermeni*, [L'arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 125.
[619] Asuman Susam, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 169.
[620] Şebnem İşigüzel, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 196.
[621] Murat Gülsoy, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015, p. 237.
[622] Sarah Gensburger et Sandrine Lafranc, *A quoi servent ... op.cit.,* p. 37.

tribunaux Doğu Perinçek, homme politique membre du 'Comité Talât Pacha' fondé dans 'le but de lutter contre les allégations du génocide arménien dans le champ international'. Cette affaire provoqua des scènes d'union entre les dirigeants des différents partis politiques Turcs, pour soutenir la cause nationale et le grand public turc suivit l'affaire avec attention. Perinçek, à son tour, intenta un procès contre la Suisse à la CEDH (Cour européenne des droits de l'homme) pour violation de la liberté d'expression. Le fait que le procès se termina en faveur de Perinçek, fut reçu avec satisfaction par le gouvernement turc et certains médias y virent la preuve de la légitimité des thèses négationnistes et le signe d'une victoire contre les pouvoirs étrangers, y compris contre la diaspora arménienne.

Selon un rapport sur les commémorations du 24 Avril dans les médias turcs au cours du temps, l'expression « soi-disant génocide » a, peu à peu, laissé sa place aux autres expressions comme la déportation [*tehcir*], les événements de 1915, la question arménienne, la question du génocide. Tandis qu'auparavant les Arméniens étaient représentés comme de vrais meurtriers, en 2015, les arméniens redeviennent des victimes mais les bourreaux demeurent non-identifiés[623].

Les années 2000 désignent une période de construction d'un nouveau régime mémoriel après un long silence, durant lesquelles la négation n'est plus l'unique voix intelligible. Le mouvement kurde joue un rôle significatif dans ce régime mémoriel de par son insistance à se souvenir de ce qui s'est passé dans les années 1990, durant l'état d'exception permanent au Kurdistan. Cela l'a également aidé à associer son état victimaire, causé par la guerre, avec d'autres exemples dans l'Histoire de la Turquie. Même si les mémoires kurdes et arméniennes peuvent être vues comme des mémoires contradictoires au premier abord, comme nous le montre Michael Rothberg avec son concept « la mémoire multidirectionnelle »[624], les éveils des différents groupes de mémoire encouragent les autres. Cette explication parait assez adaptée au cas de la Turquie. Nous allons en effet étayer cette hypothèse plus en détail, lorsque seront discutées les évolutions mémorielles dans le champ du cinéma.

2.4. Le passé imaginaire selon l'AKP

[623] Derya Fırat, Barış Şannan et Zeynep Arslan, «Basında 24 Nisan ermeni soykırımı'nı anma günü» [Le jour de commémoration du génocide arménien le 24 Avril dans la presse turque], *Hrant Dink Vakfı nefret söylemi raporu*, 2016, p. 41.
[624] Michael Rothberg, *Multidirectional Memory...op.cit*.

Les principaux acteurs étatiques des changements sociaux et politiques des années 2000 en Turquie sont l'AKP (*Adalet ve Kalkınma Partisi* - Parti de la Justice et du développement) et son président, Recep Tayyip Erdoğan. Un an après sa fondation le 14 Aout 2001, l'AKP a gagné les élections de 2002 et garde depuis lors le pouvoir à la tête de l'Etat turc. Ces dix-huit années de règne de l'AKP ont été une période de fluctuations, suivant les orientations politiques changeantes du parti, dans les relations intérieures et extérieures du pays. En rupture avec l'instabilité des gouvernements de coalitions des années 90, et malgré la tension liée à la guerre actuelle avec les guérillas kurdes et la crise économique survenue au début des années 2000, Erdoğan a réussi à gagner la sympathie à la fois de l'électorat de droite et de gauche, en mettant l'accent sur les qualités de « l'Islam modéré » et « libéral et conservateur » de son parti. Même s'il a gardé son allure libérale et réformiste pendant un moment, il changera radicalement de langage et de pratique politique dans les années suivantes. Selon Nebi Miş et Ali Aslan, les écrivains du SETA[625], une institution (*think-tank*) connu pour son positionnement proche du gouvernement, « la Turquie Nouvelle », qui est incarnée dans le personnage politique d'Erdoğan, est d'abord un régime « post-Kémaliste » et « post-Western », qui se présente comme un acteur influent dans le contexte de la politique globale[626]. Les mêmes auteurs expliquent le succès du parti d'Erdoğan par sa position d'acteur réformiste face à la crise de la politique libérale moderne, survenue avant l'élection de l'AKP et la montée du parti. Dans ce contexte, le gouvernement de l'AKP est vu comme la seule solution de la « Turquie Nouvelle », qui a laissé derrière elle les crises économiques et politiques et qui avance pour la démocratisation et le développement.

Dans les faits, les premières années du gouvernement de l'AKP ont permis plusieurs réformes et ouvertures démocratiques, présentées comme des antidotes à la polarisation politique dans le pays. Ces ouvertures, façonnées dans le cadre du processus d'accord avec l'Union Européenne au début des années 2000, propageaient l'idée d'une convivialité démocratique entre différents groupes d'identité comme les Kurdes, les Alévis et les Arméniens. Alors que la Turquie

---

[625] Déclinaison de "La Fondation des Recherches Politiques, Economiques et Sociales", cette institution est fondée par des leaders d'opinions et des universitaires qui produisent des articles pour la reconnaissance globale du parti. Ayant fondé suite à l'idée de l'ancien président Abdullah Gül, cette institution accueille les membres de la famille élargie du président Erdoğan dans sa comité exécutif. Sinem Adar et Halil İbrahim Yenigün, « A muslim counter-hegemony? : Turkey's soft power strategies and islamophobia", *Jadaliyya*, 6 Mai 2019, http://www.jadaliyya.com/Details/38646/A-Muslim-Counter-Hegemony-Turkey%E2%80%99s-Soft-Power-Strategies-and-Islamophobia, consulté le 13.7.2019

[626] Nebi Miş et Ali Aslan, "Erdoğan Siyaseti ve Kurucu Cumhurbaşkanlığı Misyonu" [La politique d'Erdoğan et la mission constructive de la presidence], *SETA ANALIZ*, No: 109, Septembre 2014, p. 26.

s'intégrait solidement au marché global, elle donnait l'impression qu'une nouvelle politique plus douce et pacifique se formait. La guerre a repris au Kurdistan en 2005, après cinq années d'armistice, a été suspendue avec le processus de paix de 2013 – rentré en vigeure suite à l'ouverture démocratique de 2009, qui durera jusqu'en 2015. Ce changement en 2009, s'est matérialisé avec l'ouverture d'une chaine kurde au sein de la télévision nationale, TRT-ŞEŞ, même si la revendication des Kurdes pour l'éducation en langue maternelle a été rejetée. Le fait qu'Erdoğan termine son discours pour l'ouverture de la chaine en Kurde en disant « TRT ŞEŞ be xer be » (Que le TRT six soit bénéfique)[627] a été interprété comme le 'début de la fin' du tabou sur la langue Kurde qui durait depuis des décennies. Nous pouvons souligner quelques réformes de l'AKP pendant ses premières années au pouvoir ainsi : La liberté de porter le voile dans les organismes gouvernementaux et militaires, la démilitarisation du pays – qui a souffert longtemps des coups d'Etats militaires – en diminuant les pouvoirs de l'armée avec des changements parmi les cadres militaires, le changement de la constitution putschiste de 1982 avec le referendum en 2010, le jugement (en faux semblant) des responsables du coup d'état militaire du 12 Septembre 1980, l'ouverture aux Alévis (2007) qui prévoyait la fondation d'une institution étatique propre aux Alévis, qui ont été longtemps discriminés par la majorité Sunnite et l'ouverture vers les Arméniens qui visait à fonder les premières relations diplomatiques avec l'Arménie et à débuter un processus de normalisation suite au protocole signé par les deux parties en 2009. Mais la politique d'ouverture démocratique de l'AKP n'a été ni très durable ni utile, illustré par divers exemples : que l'institution promise pour les Alevis n'ait jamais été fondée, que le processus de paix – qui était symbolisé par les images de guérilleros descendant de leurs montagnes – soit interrompu en 2015, et que le protocole entre l'Arménie et la Turquie soit annulé en 2018, sans aucune acquisition notable. Cette orientation réformiste de la politique laissera donc progressivement sa place à une politique de plus en plus autoritaire et paranoïaque, suite à l'élection de 7 Juin 2015, dans laquelle l'AKP perd la chance de gouverner seul le pays et relance la guerre en Kurdistan en mettant fin au processus de paix.

Le soulèvement de Gezi en 2013 a également joué un rôle important dans la dérive autoritaire du gouvernement de l'AKP, avec un positionnement paternaliste et incluant. Soutenu par des millions de gens, ce mouvement d'occupation qui a occupé la place centrale d'Istanbul pendant deux semaines, a été durement réprimé, ce qui a ébranlé l'image de l'AKP à l'échelle

[627] Hakan Aytekin, *op.cit*, p. 199.

internationale et a dévoilé le positionnement changeant du gouvernement. En tant que pouvoir hégémonique dans tous les champs sociaux comme les médias ou la justice, le gouvernement de l'AKP a licencié 59 journalistes durant cette période de mobilisation sociale[628]. Le tribunal va demander la condamnation à perpétuité pour seize des accusés lors du procès de ce soulèvement, qui aura lieu six ans après les évènements. Suite aux dérives autoritaires de l'AKP, l'opposition au gouvernement - parmi laquelle on trouve des universitaires, des organisations des droits de l'Homme, des journalistes et des organisations de la société civile- commence à être menacée et des milliers de gens choisissent l'exil, tandis que des centaines d'opposants sont emprisonnés. En 2017, le président du Centre Culturel d'Anatolie (*Anadolu Kültür Merkezi*) et architecte de plusieurs projets de la société civile pour la paix et la mémoire, Osman Kavala, a été accusé de « tentative d'anéantir l'ordre constitutionnel, de tentative d'anéantir la République Turque et d'empêcher l'Etat de faire son travail » ; Il a été arrêté et présenté au tribunal comme organisateur du soulèvement de Gezi. C'est l'un des nombreux exemples des pratiques sécuritaires et autoritaires de la « Turquie Nouvelle ».

Plus particulièrement, suite à la reprise de la guerre au Kurdistan, plusieurs personnes, ayant différentes positions dans le mouvement Kurde, seront déclarées terroristes et plusieurs élus et maires du parti Kurde vont perdre leur immunité. L'oppression envers les kurdes va aussi se manifester dans le champ du cinéma, et les réalisateurs kurdes comme Çayan Demirel, Veysi Altay et Kazım Öz seront convoqués au tribunal pour une accusation de propagande terroriste[629]. « Le syndrome chronique du souci de la survie »[630] (*kronik beka kaygısı sendromu*) du nationalisme Turc atteindra son sommet après la tentative de coup d'état de 15 Juillet 2016. Un coup d'état manqué, pendant lequel plus de 250 personnes ont perdu la vie ; la purge initiée par le parti d'Erdoğan et son combat contre les Guleniste, ont entrainé le licenciement de millier de personnes, la confiscation de leurs passeports, des arrestations et des départs pour l'exil. Leader d'une secte islamiste et ancien allié d'Erdoğan, Fethullah Gülen sera désormais désigné, sous le nom de FETO, comme une organisation terroriste, aux côtés des autres organisations terroristes contre l'état Turc, comme le PKK et des organisations d'extrême gauche. Utilisée au début par les médias

[628] Emre Çetin et Kumru Berfin, "The 'politization' of Turkish Television Dramas", *International Journal of Communication*, (8), 2014, p. 2466.

[629] https://www.artigercek.com/haberler/sinemacilar-adliyede-sinema-yargilanamaz, http://gazetekarinca.com/2019/02/cayan-demirel-ve-ertugrul-mavioglu-hakkinda-ceza-talebi/, http://gazetekarinca.com/2019/02/yonetmen-veysi-altay-ve-dicle-antere-hapis-cezasi/, consulté le 13.7.2019

[630] Cihan Uzunçayır, "2000 sonrası Türk milliyetçiliğinin farklı yüzleri", *Liberal Düşünce*, No: 71, 2013, p. 207.

occidentaux, en référence au changement réformiste et démocratique de la Turquie, la notion de « Turquie Nouvelle »[631] a changé de signification au fur et à mesure, pour designer ce nouvel autoritarisme. Nous demandons alors : En quoi « La Nouvelle Turquie » est-elle nouvelle ? Quels sont les différences avec l'ancienne Turquie ? Comment « la Nouvelle Turquie » envisage-t-elle son passé ?

Le discours de "la Turquie Nouvelle", qui a commencé être appliqué par le gouvernement de l'AKP depuis 2010, constituait le point clé de la campagne de Tayyip Erdoğan pendant l'élection présidentielle de 2014. Le passage au régime présidentiel et le changement constitutionnel montraient déjà le fait que ce nouveau régime va installer, contrairement à la Turquie ancienne, un modèle de « présidence forte et autorisée » en termes de distribution de pouvoir. Selon Fuat Keyman, la « Turquie nouvelle » sera un pays dans lequel 'les nouvelles' classes moyennes et 'les nouveaux' médias seront renforcés, dans lequel le conservatisme moderne sera opposé au modernisme laïc et séculaire, un pays qui conduira sa politique avec « un parti souverain et un leader fort » mais, en même temps, un pays polarisé et divisé qui subit une démocratie limitée[632]. Le discours de la « Turquie nouvelle » se situe à l'autre extrémité du *statu quo* fondateur de l'état turc. Il se positionne en opposition au régime Kémaliste-bureaucrate-militaire et séculaire et, à partir de cette base, reforme l'ensemble de l'imaginaire du passé, du présent et du futur du pays. Comme nous l'explique assez clairement Svetlana Boym « les fantasmes du passé, déterminés par les besoins du présent, ont un impact direct sur les réalités de l'avenir »[633]. Toutefois, les deux discours déterminants du nouvel imaginaire du passé, qui reproduisent les codes connus de l'adversité ancestrale, seront l'opposition au modernisme occidental et le néo-Ottomanisme. Ces deux idées cheminent main dans la main.

Etre opposé au modernisme occidental veut dire également se positionner contre les Kémalistes « admirateurs de l'Occident », qui importent le modèle occidental de l'Etat séculaire en Turquie. L'accent sur « l'oppression du parti hégémonique Kémaliste et séculaire sur le peuple musulman », qui a toujours été utilisé dans le discours victimaire des démocrates religieux, marque désormais la distinction entre Turquie nouvelle et ancienne, du fait de la légitimité acquise par

[631] Tanıl Bora, *Zamanın Kelimeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, p. 11.
[632] E. Fuat Keyman, "AK Parti: Egemen Parti ve Yeni Türkiye" (L'AKP: Le parti souverain et la Turquie nouvelle), *İletişim ve Demokrasi*, Özel Sayı, 2014, pp. 143-151, http://www.iletisimvediplomasi.com/ak-parti-egemen-parti-ve-yeni-turkiye/ consulté le 14.7.2019
[633] Svetlana Boym, *The future of nostalgie*, Basic Books, New York, 2001, p. 17.

l'AKP. Même lors du processus d'accord avec l'Union Européenne, le gouvernement de l'AKP ne souhaitait pas une occidentalisation comme les Kémalistes mais voulait être un membre de l'UE sans devenir européen. La Turquie ne peut pas s'européaniser car l'Europe est un « club de Chrétiens »[634]. Cette pensée devient la base de l'idée du « vernaculaire et du national » dans la terminologie d'Erdoğan. Dans ce contexte, le vernaculaire représente la résistance et la contestation au changement, introduits par la culture Américaniste et de la culture Chrétienne de la modernisation occidentale, qui endommagent la culture vernaculaire-musulmane. Selon Murat Erol, qui a essayé de fonder une base théorique à cette notion, « les racines du vernaculaire (…) se trouvent dans l'effort de la pensée Ottomane de s'abriter face au modernisme »[635]. Mettre l'accent sur le vernaculaire et le national, nous approche plus de l'islamisme / mahométisme, avec sa référence au système de Nations Ottomanes (*Osmanlı millet sistemi*), basé sur les religions, que du discours 'nationaliste' des républicains. Selon cette pensée, la mentalité Kémaliste (La Turquie Ancienne), idolâtre de l'occident et de l'Europe, n'a pas bien pris soin de sa culture nationale et vernaculaire et a fini par la dégénérer ; donc tous ceux qui défendent cette mentalité ancienne sont des ennemis de la culture nationale, des pantins de forces extérieures (étrangères).

Durant cette période, la religion a pris progressivement une place déterminante dans la politique intérieure comme extérieure. Quand le processus d'accord avec l'Union Européenne a été gelé, le président Erdoğan s'est tourné vers les Islamistes sunnites, ses nouveaux alliés économiques et politiques, et a gagné une place importante parmi les pays musulmans[636]. Les discours répétitifs, blâmant l'islamophobie ascendante en Europe, ont été élargis pour inclure l'opposition des élites laïques dans les sociétés majoritairement musulmanes. Selon cette pensée, l'islamophobie locale est fortement liée aux « politiques de dés-islamisation et de-traditionalisation, pratiquées par les élites séculaires au pouvoir suite à la période de colonisation du monde musulman »[637]. Dans le cas de la Turquie, cela renvoie à la discrimination des musulmans par le modernisme *deus ex machina* des Kémalistes. Eux qui étaient définis comme les oppresseurs de la Turquie ancienne, c'est-à-dire les séculaires, seront discriminés et marginalisés

[634] Cihan Uzunçayır, *op.cit.*, p. 212
[635] Murat Erol, *Yerlilik Düşüncesi*, Profil Yayıncılık, Istanbul,2016, p. 9 cité par Tanıl Bora, *op.cit*, p. 200
[636] Sinem Adar et Halil İbrahim Yenigün, "A Muslim Counter-Hegemony?: Turkey's Soft Power Strategies and Islamophobia", *Jadaliyya*, 6 Mai 2019, http://www.jadaliyya.com/Details/38646/A-Muslim-Counter-Hegemony-Turkey%E2%80%99s-Soft-Power-Strategies-and-Islamophobia, consulté le 14.7.2019
[637] Enes Bayraklı et Turgay Yerlikaya, "Müslüman Toplumlarda İslamafobi: Türkiye Örneği", *Ombudsman Academic*, No:7, Juillet-Decembre 2017, p. 55

dans la Turquie nouvelle. Dans ce nouvel ordre, ceux qui critiquent les références nationalistes et religieuses seront facilement stigmatisés en tant que 'dégénérés', 'admirateurs de l'Europe' et 'opposés aux musulmans'. Accepter les valeurs européennes est interprété comme la légitimation de l'hégémonie Européenne[638]. L'accusation, lancée par un chroniqueur contre ceux qui critiquent la série télévisée *Ertuğrul-Diriliş* [Ertuğrul-Resurgence], qui traite du combat des Turcs musulmans contre les peuples chrétiens de l'Anatolie avant la fondation de l'Empire Ottoman, est un bon exemple de cette diabolisation. Selon l'auteur « il existe un pacte implicite en Turquie, entre l'occident et tous ces artistes et cinéastes athéistes et libéraux », les 'idolâtres de l'occident' qui méprisent l'identité turque et « créent l'hostilité envers l'Ottoman, c'est-à-dire envers l'Islam, via leurs critiques de Diriliş (*Résurgence*) »[639]. Les 'nouveaux autres' de la Turquie nouvelle sont décrits comme des ennemis intérieurs, qui travaillent pour les intérêts des occidentaux et qui sont devenus étrangers à leur propre identité. Le discours de 'l'ennemi intérieur', à la fois dans la Turquie nouvelle comme dans l'ancienne, a servi et continue de servir de base au discours sécuritaire contre les forces impérialistes, qui cherchent à désintégrer et diviser la Turquie. Même 'les ennemis intérieurs' ont toujours existé dans l'histoire de la République Turque mais ont changé au fil du temps, les Kurdes et les Arméniens sont toujours demeuré les cibles permanentes.

La Turquie nouvelle, dans l'imaginaire du gouvernement de l'AKP, est également la « nouvelle Ottomane » (*Yeni Osmanli*)[640]. Néo-Ottomanisme signifie, dans ce contexte, l'effort de changer la définition de l'identité nationale, dérivée de l'historicisme Kémaliste. Cette nouvelle idéologie choisit l'Empire Ottoman comme la référence de son identité nationale, en décriant le projet Kémaliste de modernisation. En mettant l'accent sur l'identité religieuse et le passé impérial, le discours néo-ottoman a longtemps été critiqué par les Kémalistes, qui soulignent le mépris de l'Ottomanisme à l'égard de l'identité turque moderne. Le secteur Kémaliste du pays a exprimé plusieurs fois sa colère contre cette idéologie, lors des meetings républicains où les gens ont fait appel au souvenir des valeurs de la République d'Atatürk[641]. Tout comme les discours de l'AKP, les Kémalistes de l'opposition se réfèrent aussi au siècle précédent, afin de construire leur discours

---

[638] Sinem Adar et Halil İbrahim Yenigün, *op.cit*.
[639]Ahmet Doğan İlbey, "Diriliş/Ertuğrul'un Düşmanları: Fahişe meşrep sinemacı ve artistler" [Les ennemis de Diriliş / Ertuğrul: Les cinéastes et les artists frivoles et garces], *Maraştan Haber*, 16 novembre 2016, https://www.marastanhaber.com.tr/dirilis-ertugrulun-dusmanlari-fahise-mesrep-sinemaci-ve-artistler-570yy.htm, consulté le 14.7.2019
[640] Tanıl Bora, *op.cit*, p. 13
[641] Cihan Uzunçayır, *op.cit*, p. 215

de résistance ; cet imaginaire donne place au fantasme de recréer un *Kuvayi Milliye*[642], « les soldats de Mustafa Kemal », contre les conservateurs et les religieux. Le Néo-Ottomanisme apparait comme « une nostalgie répandue pour les choses ottomanes »[643] à la fois dans le champ politique et culturel. Contrairement à l'idée d'une Turquie laïque d'autrefois, restaurer l'estime du passé ottoman et en faire la base de l'identité nationale actuelle, est l'une des priorités du nouveau régime. Dans ce contexte, l'ottomanisme indique la nostalgie pour l'entièreté des terres ottomanes d'autrefois, pour la souveraineté de la nation musulmane et pour le statut de calife du sultan ottoman. Au-delà de l'inextinguible désir du gouvernement de l'AKP d'être une puissance déterminante au Moyen-Orient et dans le monde arabe, et de ses interventions militaires dans la guerre de Syrie, cette même nostalgie se manifeste par l'ouverture « des jardins nationaux ottomans » et la restauration des anciens immeubles ottomans[644]. La politique mettant le passé ottoman à l'ordre du jour vise plus à restaurer une nouvelle identité nationale qu'à faire connaitre et confronter les vérités historiques du pays. De cette manière, la redéfinition du passé devient le socle du conflit entre les identités Kémaliste-laïc et Ottomaniste-conservateur. Dans leur article publié dans SETA, l'organe intellectuel du gouvernement, Enes Bayraklı et Turgay Yerlikaya qualifient les débats sur l'identité religieuse et le passé ottoman comme des « guerres culturelles »[645], et ils définissent les Kémalistes, en partant des idées de Franz Fanon, comme des « supporteurs locaux de l'homme blanc »[646] « qui résilient leur propre passé au nom de l'occidentalisation »[647]. Faire référence au passé ottoman est désormais devenu normal dans le langage politique actuel. La déclaration d'Emine Erdoğan, la femme du président, lors d'une réunion au Ministère des Affaires Religieuses disant « nous portons la responsabilité d'être le calife sur cette terre »[648], le discours du président de BBP (Büyük Birlik Partisi – *Parti de Grande Union*) Mustafa Destici adressé au gouvernement français, suite à la reconnaissance du 24 Avril en France comme «jour de commémoration du génocide arménien », déclarant « Jusqu'à hier, vous embrassiez le pied de

[642] Les forces irrégulières de la milice turque au début de la guerre d'indépendance de la Turquie
[643] Emre Çetin et Kumru Berfin, *op.cit*, p. 2471
[644] https://www.haberler.com/vali-soyturk-suriye-de-acilislara-katildi-12095095-haberi/, consulté le 14.7.2019
[645] Enes Bayraklı et Turgay Yerlikaya,*op.cit*, p. 58
[646] *Ibid.*, p. 56.
[647] *Ibid.*, p. 59.
[648] https://www.birgun.net/haber-detay/emine-erdogan-yeryuzunde-halife-olmanin-sorumlulugunu-tasiyoruz.html, consulté le 14.7.2019

Kanuni Sultan Süleyman pour demander de l'aide »[649] ou le discours d'Orhan Osmanoğlu, le petit fils du Sultan Abdülhamid Han, qui souligne le fait que Tayyip Erdoğan ressemble à son grand père[650], sont quelques exemples de ces allusions.

Selon le politologue Zafer Çeler, le néo-ottomanisme de l'AKP, situé au cœur de la nouvelle définition nationale, est directement lié à « la dé-temporalisation de l'histoire », propre aux sociétés capitalistes tardives[651]. La nostalgie pour le passé, qui devient de plus en plus évidente depuis les années 1990, est également liée au changement d'historicité. La perception moderne de l'Histoire nécessitait une prise de distance entre le passé et le présent pour ouvrir la possibilité d'une pensée critique. Dans cette perception, le passé indiquait un espace à découvrir à partir du présent. La chute du bloc soviétique, la victoire de l'économie néolibérale du libre marché et la révolution technologique qui rendent possible l'expansion d'internet, ont donné lieu à une grande rupture dans la perception historique[652]. La perception du temps du nouveau monde est suspendue dans un présent continuellement fluctuant et mouvant. Défini comme « présentisme »[653] par François Hartog, cette situation signifie un futur condamné à l'incertitude, un passé qui devient imperceptible et un présent qui réprime sans arrêt le passé et le futur. Dans ce contexte, la dé-temporalisation de l'Histoire à l'époque néolibérale, occasionne aussi l'amenuisement de la distance nécessaire entre le passé et le présent, pour qu'existe une pensée critique, et la transformation des représentations du passé en marchandises consommables via « les images, les objets et les styles »[654], crées par la télévision, l'internet ou le cinéma. La nostalgie du passé, qui fait plus référence à une sensation qu'à un modèle de pensée, résulte également de ce détachement advenu dans l'historicité[655]. La nostalgie du passé, dans ce sens, est conditionnée à la fois par la nouvelle base idéologique du gouvernement et par les intérêts de l'économie du marché néo-libéral. Le passé en tant qu'un objet nostalgique circule dans le marché via les images médiatiques et devient une marchandise profitable qui procure à la fois la souveraineté idéologique et économique.

---

[649] https://www.birgun.net/haber-detay/destici-100-bin-ermeniyi-sinir-disi edelim.html?fbclid=IwAR2Iki4hgPihZSOrlQITUEE_MyDBpE0UuF7bzdi6-H2wriidOm6GLrXfHl4, consulté le 14.7.2019

[650] http://www.diken.com.tr/abdulhamidin-torunu-erdoganin-basina-gelenler-dedemin-yasadiklarina-benziyor/, consulté le 4.7.2019

[651] Zafer Celer, "Pseudo-Historicism and Architecture: The New Ottomanism in Turkey", *Journal of Balkan and Near East Studies*, 2018, p. 14, https://doi.org/10.1080/19448953.2018.1506286

[652] *Ibid.*, p. 4.

[653] François Hartog, *Régimes d'Historicité: Présentisme et Expérience du Temps,* Editions du Seuil, Paris, 2012.

[654] Zafer Celer, *op.cit*, p. 8.

[655] *Ibid.*, p. 6.

De cette manière, le passé ottoman fournit « des sensations pures à consommer »[656] pour cette mode de la nostalgie.

L'émergence d'une nouvelle définition de l'identité nationale à partir des années 2000 se repère également dans le changement d'écriture de l'histoire officielle. Selon l'écrivain de SETA Can Ceylan, une nouvelle historiographie est une nécessité incontournable pour la Turquie car la thèse officielle de l'histoire de l'idéologie fondatrice Kémaliste méprisait et rejetait le passé ottoman[657]. Can Ceylan souligne le fait qu'une nouvelle historiographie n'est possible qu'en changeant la thèse qui sépare le passé du présent, au nom de la modernisation et en restaurant le lien essentiel avec l'Empire Ottoman. L'histoire officielle Kémaliste critiquait le passé ottoman, mais désormais, c'est la nouvelle historiographie qui s'efforce d' « historiciser l'Atatürk »[658], en critiquant le modèle républicain qui le sacralisait. Afin de répandre la nouvelle historiographie, tous les dispositifs de l'Etat et de la vie sociale se mobilisent, sous la forme de nouveaux livres, de programmes de télévision, de nouvelles commémorations, etc.

Cette période à partir des années 2000 marque une époque 'd'explosion historique', pendant laquelle l'Histoire devient une partie inséparable de la vie quotidienne ; les nouvelles thèses historiques prennent la place des anciennes[659]. L'intérêt de tous les médias pour les sujets historiques montre clairement ce changement. Entre 2008 et 2017 vingt-trois nouveaux programmes d'histoire ont été diffusés par la télévision et, depuis 2007, dix-sept nouvelles séries télévisées ont été présentées aux téléspectateurs[660]. En outre, le nombre de films historiques, de romans historiques, de revues d'histoire et de recherches universitaires sur l'histoire a également augmenté, commé mentionné dans le sous-chapitre précèdent. En 2016, lors d'une exposition organisée par le Ministère des Affaires Etrangères de Turquie, portant sur la relation entre les Turcs et les Arméniens, l'Etat ouvre un sujet tabou pour les Kémalistes. Néanmoins, dans cette exposition, le discours sur l'autonomie des différentes nations ottomanes et la vie paisible entre les sujets de l'empire, sera suivi par la légitimation de la déportation, du fait des révoltes et des manipulations des Arméniens, donc en accord avec le négationnisme de l'historiographie

[656] *Ibid.*, p. 8.
[657] Can Ceylan, "Normalleşme sürecinde tarihin popülerleşmesi ve medya", SETA ANALIZ, No: 238, Juillet 2018, p. 10.
[658] *Ibid.*
[659] Yasin Aktay, *Tarih Bozumu, Tarih Sosyolojisi Denemeleri* [Défaire l'histoire, Essais sur la sociologie de l'histoire], Açılım Kitap, İstanbul, 2010, p. 13.
[660] Can Ceylan, *op.cit.*, p. 11-12

ancienne[661]. Dans la diffusion et la circulation de la nouvelle thèse officielle néo-ottomane, le rôle des médias de masse sera très déterminant.

Les médias forment un dispositif essentiel pour la production mémorielle, non seulement parce qu'ils peuvent facilement et licitement accéder aux gens chez eux, mais aussi pour leur habilité à créer ou consolider l'opinion publique et ses convictions. Les images médiatiques rétablissent des liens entre le passé et le présent, elles créent du sens par leurs discours et elles fournissent un investissement émotionnel. De plus, la télévision est un média qui assure également un partenariat économique en fabriquant une masse de spectateurs loyaux, au-delà du profit idéologique. Les images télévisées « construisent la mémoire collective » [662] en ajoutant aux réseaux de la communication publique les évènements passés, les conflits, les victoires et les défaites historiques. Les affections communes, produites par les images médiatiques comme le chagrin, la colère ou l'enthousiasme, sont à la fois le socle de l'imaginaire social et des mémoires collectives. Les individus s'adressent à la télévision, aux journaux et aux images médiatiques comme source d'information quand ils examinent leurs mémoires. C'est pour cela que le média, comme un producteur d'information efficace, est un dispositif idéologique du pouvoir, strictement contrôlé, surtout quand il s'agit de la reconstruction des évènements passés sous forme de mise en récit public. La télévision prétend représenter la vie d'une manière directe ou indirecte via les programmes en direct ou les films et les séries télévisées[663] et les histoires du passé racontées sur les écrans ont un lien fort avec le nouvel historicisme en Turquie. Pour les générations futures, ces images télévisées sont porteuses d'un potentiel, celui de devenir des images mémorielles. Si on applique la terminologie d'Althusser, en tant que dispositif idéologique de l'Etat pour la manipulation des masses[664], la télévision fonctionne aussi comme un outil efficace pour inoculer aux masses la nouvelle conscience historique.

Vus comme une porte qui s'ouvre sur un monde globalisé, dans leurs premières années, les écrans de télévision étaient également un outil important pour répandre le rêve américain dans le

---

[661] Yektan Türkyılmaz, "Tarih vertigosu, hafıza hipnozu: Nar Niyetiyle Hatırlamak" [La vertige de l'histoire, l'hypose de la mémoire], *AGOS*, 21 avril 2016, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/15089/tarih-vertigosu-hafiza-hipnozu-nar-niyetiyle-hatirlamak, consulté le 14.7.2019

[662] Levent Doyuran, "Televizyon ve sosyal medya çerçeveside medya aracılığıyla koletif belleğin inşası" [La construction de la mémoire collective via le média, télevision et les réseaux sociaux], *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, Vol 5, No 2, 2017, p. 230.

[663] Ali Emre Bilis, "Popüler telvizyon dizilerinden *Muhteşem Yüzyıl* dizisi örneğinde tarihin yapısökümü", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2013 / II 45, p. 20.

[664] Ibid, p. 26.

monde. Les chaines turques des années 1970 et 1980 ont été dominées par les séries américaines comme Dallas et Flamingo Road[665]. L'effet américain sur le média visuel ne s'arrêtait pas avec les programmes de télévision et se manifestait aussi dans le secteur du cinéma : comme partout, les films Hollywoodiens occupaient toutes les salles de cinéma. Suite à l'entrée de la Turquie dans le monde global et de l'économie de marché libre dans les années 1980, des nouvelles chaines privées ont commencé à s'ouvrir les unes après les autres, ce qui marquera le début d'un grand changement dans les champs médiatiques et cinématographiques. La fin des années 1990 témoigne de l'explosion de la production de séries télévisées locales. Au fur à mesure, ces séries commencent à saturer non seulement le marché national mais aussi le marché international, qui fournit à la Turquie une position remarquable dans l'exportation de séries. Suite au succès de la série *Deli Yürek* (Le Cœur Fou) en 1998, 120 séries turques sont vendues à 130 différents pays[666].

Comme l'indique Brian McNair « au XXIe siècle, les audiences médiatiques sont la cible de la communication politique, non seulement de source nationale, mais également de source étrangère »[667]. Le succès de séries turques à l'échelle internationale, surtout leur diffusion dans les pays arabes et musulmans[668] fournit une base suffisante pour diffuser les nouvelles représentations du passé et le rêve ottoman, au niveau cognitif et émotionnel. Dans le temps, les séries locales sont devenues pour la Turquie, tout comme Hollywood pour les Etats-Unis, une puissante source idéologique et économique. Ce que le président de la Chambre de Commerce d'Istanbul, Şekib Avdagiç attend de ce secteur de séries télévisées (interprété comme « une puissance douce »), c'est de présenter la culture et le style de vie turque à l'étranger, afin d'ouvrir de nouveaux marchés pour l'exportation des produits turcs[669]. Le revenu acquis par l'exportation de séries et de films dépassait 300 millions de dollars en 2017, et Şekib Avdagiç prévoit d'augmenter ce revenu à un billion de

---

[665] Senem Çevik, "Turkish Soap Opera Diplomacy: A western projection by a muslim source", *Exchange: The Journal of Public Diplomacy*, Vol 5, Iss 1, Art 6, 2014, p. 82.

[666] *Ibid.*, p. 83. (On peut y compter les pays comme Egypte, Libye, Jordanie, Kuwait, Serbie, Algerie, Bugarie, Burkina Faso, Cameroun, Yemen, EAU, Nigeria, Senegal, Vietnam, Iran, Macédoine, Turkmenistan, Kazakhstan, Liban, Qatar, Madagascar, Mauritius and Mali)

[667] Brian McNair, *An Introduction to Political Communication*, Routledge, Oxon, 2007 cité par Renáta Ryoko Drávucz, *A 'populist Zeitgeist'? Understanding contemporary populism within the framework of postmodern political communication*, Master thesis, Faculty of social sciences and international relations, Institute of International Studies, Cornivus University of Budapest, p. 18.

[668] Senem Çelik, *op.cit.*, p. 91. Seulement le dernier épisode de la série Gümüş / Noor a atteint a une audience arabe massive de 70-80 millions.

[669] https://www.haberturk.com/turk-dizileri-300-milyon-dolarlik-ihracat-yapiyor-2179942-ekonomi#, consulté le 15.7.2019

dollars pour 2023 - date du centenaire de la République Turque- auquel Tayyip Erdoğan fait fréquemment référence dans ses discours sur la Turquie nouvelle[670].

Au-delà du niveau économique du secteur des séries télévisées, et pour mieux en comprendre le niveau idéologique, il est éclairant d'examiner les thèmes et les contenus de ces nouvelles séries. La série *Muhteşem Yüzyıl* [Le Siècle Magnifique], qui a été diffusée une première fois en 2011 et a été transmise également à l'étranger pendant trois ans, marque un tournant. L'intérêt considérable pour cette série, qui raconte la vie de Soliman le Magnifique et de sa femme Hürrem Sultan, a joué un rôle déterminant pour remplacer par des séries historiques[671], les séries policières et de mafia qui dominaient autrefois le secteur. *Le Siècle Magnifique* a eu un effet signifiant sur l'intérêt populaire croissant pour les périodes historiques, mais il a aussi été critiqué, car la représentation de la vie ottomane dans la série ne s'accordait pas à la conscience historique souhaitée (Ottomanisme) par les autorités. Cependant, cette série a prouvé la puissance des images télévisées, aptes à créer une identification avec les personnages historiques. Les spectateurs de ces séries historiques, non seulement adoptent une information historique imaginaire par un effet d'identification avec les personnages forts, mais ils construisent également un lien affectif avec eux.

Comme le souligne Neil Postman, la télévision « n'introduit pas seulement les abstractions dans nos têtes, elle engage également les personnages dans nos cœurs »[672]. C'est la raison de ce grand effort du gouvernement de l'AKP pour contrôler et dominer les productions médiatiques ; la chaine nationale TRT devient plus populiste dans ses thèmes, pour concurrencer les chaines privées, afin d'avoir sa part du gâteau lors que le gouvernement met en vigueur un agenda politique pour déterminer le contenu médiatique[673]. Dans cet agenda, l'alliance entre les propriétaires de médias et le gouvernement sera déterminant. Cette évolution témoigne aussi du changement dans les relations de pouvoir, comme nous montre l'exemple de la sanction d'un billion de dollars[674] infligée au groupe de Media Doğan, autrefois allié du gouvernement. En analysant ce nouveau

---

[670] *Ibid.*
[671] Can Ceylan, *op.cit*, p. 13.
[672] Neil Postman, *Televizyon öldüren eğlence*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, p. 138.
[673] Adaklı et Sumer, "Public service broadcaster as a market player: Changing operational patterns of the TRT in Turkey under the AKP Leadership, 2002–2010", Public Service Media after Recession, RIPE 2010 Conference, Londre, 8-11 Octobre, 2010, http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.663.3845&rep=rep1&type=pdf, consulté le 16.10. 2019
[674] http://www.radikal.com.tr/turkiye/maliye-dogan-yayin-holdinge-3-7-milyar-tl-rekor-vergi-cezasi-kesti-953649/, consulté le 15.7.2019

système gouvernemental, dans lequel les médias deviennent une partie indispensable de l'agenda politique, Emre Çetin et Kumru Berfin affirment que la nouvelle génération de séries télévisées turques est indiscutablement politisée, selon les intérêts des institutions politiques et du marché médiatique. Les auteurs mentionnent quatre tendances essentielles de cette politisation : « (1) traiter des questions politiques contemporaines, (2) régler des comptes avec le passé, (3) néo-ottomanisme et (4) la piété et la vision du monde islamique »[675]. Pour donner quelques exemples : le film Kurtlar *Vadisi : Terör* [Le Vallée de Loups : Terreur] présente des analyses nationalistes sur la question kurde ; les séries comme *Hatırla Sevgili* [Rappelle toi mon amour] et *Güz Sancısı* [Le mal d'automne] visent à mettre à l'ordre du jour les évènements de l'histoire proche de Turquie comme l'immigration forcée des grecs et le coup d'état de 1980. Concernant la nouvelle historiographie du gouvernement de l'AKP, les séries *Ertuğrul/Diriliş* et *Payitaht : Abdülhamit,* émises par la chaine nationale ont une place spécialement importante.

Commencée par être diffusée en 2014 sur les écrans de TRT, la série *Ertuğrul/Diriliş* traite de la période précédant la fondation de l'Empire Ottomane, au 13e siècle. Le thème principal de la série est la fin de la guerre entre les différents beylicats turcs en Anatolie, et leur tentative de fonder, ensembles, un état. Le personnage principal de l'époque, Ertuğrul Gazi, est présenté comme un homme courageux, généreux, maitre de guerre, intelligent et accorte. Accompagné d'un grand travail de publicité et de promotion, cette série cite plusieurs textes, légendes et marches militaires sur la Turcité et l'Islam[676]. La diffusion d'une série télévisée sur le mythe fondateur de l'empire dans une telle période néo-ottomane, n'est bien évidemment pas due au hasard. La série vise à reconstruire le lien brisé entre l'identité turco-musulmane et le passé Ottoman. Tout au long de la série, les Turcs combattent contre les templiers, les Mongols et les Byzantins et en sortent victorieux. Cette série, qui décrit l'identité ancestrale des Turcs en tant que guerriers invincibles, est un exemple clair de la réécriture historique, par le biais de la culture populaire mais selon les nécessités de l'agenda politique actuel. Comme le confirme le producteur et le scénariste de la série Mehmet Bozdağ, il y a très peu d'informations sur cette époque donc il a écrit le scénario « suivant ses pensées et son imagination »[677].

---

[675] Emre Çetin et Kumru Berfin, *op.cit.*, p. 2467.

[676] Melis Yalçın, "Popüler Kültür Ürünü Olarak Türk Televizyon Dizilerinde Etnografik İletişim Kodların Kullanımı: Diriliş "Ertuğrul" Dizisi Örneği" [L'utilisation de codes de communication ethnographique comme de produits de la culture populaire dans les séries télévisées: Le cas de la série 'Ertuğrul'], *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Vol 5, No 7, 2016, p. 2339.

[677] https://t24.com.tr/k24/yazi/dirilis-ertugrul,1693, consulté le 15.7.2019

En réinventant le passé, cette série sert à introduire les dualités identitaires actuelles dans les évènements historiques et, de cette manière, relie la vision de l'identité nationale du gouvernement populiste de droite et le passé ottoman. De même, comme il a été mentionné ci-dessus, ceux qui critiquent la série historiquement, esthétiquement ou idéologiquement seront stigmatisés dans l'espace public et médiatique, en tant qu'élites dégénérées ou ennemies du peuple. La structure populiste de la série contient tous les éléments du « populisme complet », expliqué par Jan Jagers et Stefaan Walgrave : « antiélitisme, exclusion des groupes externes et référence à la production du 'peuple' »[678]. Selon la série, le peuple des Turcs musulmans est une entité homogène et non pluraliste. Ce peuple imaginaire représente le peuple ottoman que le discours Kémaliste essayait de dissocier d'avec l'identité turque moderne. Dans son analyse révélatrice sur la série, Burak Özçetin résume l'alliance entre le mythe du retour aux origines et la nostalgie fondatrice, par une citation de Svetlana Boym : « Le danger de la nostalgie est qu'elle a tendance à confondre le foyer actuel et l'imaginaire. Dans des cas extrêmes, il peut créer une patrie fantôme, pour laquelle on est prêt à mourir ou à tuer. La nostalgie irréfléchie engendre des monstres »[679]. En gardant à l'esprit que cette série, première dans le classement (en *rating*), a atteint 9,38 millions de téléspectateurs rien qu'en Turquie[680], nous pouvons constater l'intérêt croissant pour le passé ottoman et la culture ancestrale des Turcs. L'augmentation du nombre de visites sur la tombe d'Ertuğrul Gazi, la mode de se prendre en photo avec les habits de l'époque, l'épée et la hache et encore plus mystérieuse, l'érection d'une statue de l'acteur principal de la série, Engin Altan Düzyatan, à la place du personnage mythique Ertuğrul Gazi à la mairie de Bilecik[681], nous montre bien la puissance de l'effet de réalité de la série.

Selon Gianpietro Mazzoleni, le média est l'un des complices les plus importants de l'idéologie, à tous les niveaux des mouvements populistes. Et de nos jours, où la gestion des médias est une activité politique ordinaire, il est indispensable de prendre leur influence en considération pour comprendre les populismes actuels[682]. Dans ce contexte, les médias fonctionnent comme un

---

[678] Jan Jagers et Stefaan Walgrave, "Populism as political communication style", *European Journal of Political Research*, No 46, 2007 cité par Renáta Ryoko Drávucz, *op.cit.*, p. 13.

[679] Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia,* Basic Books, New York, 2001, p. 16 cité par Burak Özçetin, https://t24.com.tr/k24/yazi/dirilis-ertugrul,1693, consulté le 15.7.2019

[680] https://www.dizisi.info.tr/dirilis-ertugrul/reytingleri/, consulté le 15.7.2019

[681] https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2019/06/15/ertugrul-gazi-diye-engin-altan-duzyatanin-heykelini-diktiler/, consulté le 15.7.2019

[682] Gianpietro Mazzoleni, "Mediatization and Political Populism", *Mediatization of Politics*, Ed. Frank Esser et Jesper Stromback, Palgrave Macmillan, 2014, pp.42-56, p. 54.

dispositif qui légitime les actions des gouvernements populistes. Diffusée depuis 2017, la série télévisée de TRT (qui traite de la vie du Sultan Abdülhamid, l'un de personnages principaux de la période de décadence de l'Empire Ottoman, *Payitaht : Albdülhamit)* peut être aussi examinée dans ce cadre. La pensée néo-ottomane essaie de restaurer l'honneur du 'Sultan Rouge' qui est connu pour son idéologie panislamiste, pour la modernisation ottomane, pour les massacres des Arméniens et pour son opposition aux discours nationalistes. Le conseiller historique de la série, Selman Kayabaşı, explique les objectifs de la série : réprimer les épithètes de « l'homme malade » pour l'empire et « le sultan rouge » pour le sultan et représenter Abdülhamid comme un sauveur du peuple, qui se débat pour la survie de l'état[683]. Comme l'explique M. Kayabaşı, un autre objectif essentiel de la série est de montrer Abdülhamit comme un être humain et pas seulement comme un sultan, afin de créer un lien affectif et de curiosité avec les spectateurs. Dans la série, on voit Abdülhamit dans sa lutte contre les puissances impérialistes en tant que calife de l'Islam, et tout comme *Diriliş*, le thème de la sublimité et de l'héroïsme y sera explicitement présent. Selon l'écrivain de SETA, Can Ceylan, le dessein de ces séries est d'attirer l'attention des spectateurs vers la nouvelle historiographie et d'écarter le regard négatif de l'historiographie Kémaliste envers le passé ottoman[684]. Tout en restant en accord avec les usages politiques du passé exercé par le gouvernement, ces séries montrent bien le rôle des médias dans les politiques de mémoire.

Comme le note Ryoko Dravucz, il existe une affinité directe entre les processus politiques et les médias dans les démocraties libérales contemporaines, où les médias perdent leur autonomie, l'agenda politique actuel jouant un rôle déterminant dans la construction de cadres de narration médiatique[685]. Ainsi, la série *Abdülhamid* en particulier, a été très critiquée car transmettant des messages directs sur les actualités, afin de manipuler l'opinion publique selon les intérêts actuels du gouvernement. Même l'ancien premier ministre Ahmet Davutoğlu a critiqué ainsi ces références directes à l'actualité dans la série : « On fait référence à la politique actuelle adressée aux anciens élus et anciens hommes d'Etat, en utilisant des répliques / expressions que le Sultan Abdülhamid n'aurait jamais dites »[686]. Parmi les autres critiques adressées à la série, nous pouvons citer: la

---

[683] https://www.yenisafak.com/hayat/payitaht-abdulhamid-ekibi-elestirilere-cevap-verdi-2639032, consulté le 15.7.2019

[684] Can Ceylan, *op.cit.*, p. 13.

[685] Renáta Ryoko Drávucz, *op.cit.*, p. 21.

[686] https://t24.com.tr/haber/hdp-li-paylan-2-abdulhamid-dizisinde-bir-ermeni-var-hain-sinsi-adi-ne-garo-ozel-olarak-secmisler,822713?fbclid=IwAR1XOUPKiyxw4bi5bvUeVdfGb7SZe3eyElNmD0kGE527v8_QInFyAOBpqp4, consulté le 16.7.2019

réplique du personnage d'Abdülhamid « Ils veulent construire Constantinople au lieu d'Istanbul » dans l'épisode qui a été diffusé une semaine après l'annulation des élections municipales du 31 mars 2019[687] ; la représentation des élus Arméniens du parlement ottoman - l'un d'eux est appelé Garo comme l'élu d'HDP Garo Paylan, l'un de deux élus arméniens dans le parlement actuel turc - comme des personnages sournois et traitres. De même, la description de personnages non-musulmans dans *Le Siècle Magnifique* comme « riche, calculateur et récusable » est aussi en harmonie avec la paranoïa contre les non-musulmans de la narration d'Histoire officielle[688].

A partir des années 2000, les références historiques et mémorielles de la nouvelle identité de la 'Turquie Nouvelle', situées au cœur du discours politique populiste de l'AKP, ont été révisées et restaurées, en intégrant ottomanisme et mahométisme. Décrit par Francis Fukuyama comme des éléments essentiels de la notion d'identité collective moderne, « la tradition commune et l'expérience partagée » ne fait plus référence à l'expérience républicaine moderne et séculaire, mais à la tradition impériale ottomane. Comme dans tous les mouvements populistes contemporains, cette identité revendique aussi la reconnaissance et fait appel à l'action. Cette revendication repose sur l'assertion que « la vraie identité collective » est opprimée et discriminée par les « élites de l'extérieur »[689]. En réponse aux discussions sur la menace pour la culture et l'identité globale que sont les identités nationales en termes d'hybridation (*miscegenation*) et américanisation, les identités locales et nationales seront mobilisées pour la lutte contre l'ordre global. De nos jours où, plus que jamais, la nostalgie ottomane est répandue, l'effet sur l'identité de la nostalgie du progrès, définie comme « Dc Jekyll et Mr Hyde » par Svetlana Boym, explique bien la situation paradoxale de l'AKP qui vise à être à la fois un acteur local et global : « La nostalgie n'est pas simplement une expression du désir local, mais le résultat d'une nouvelle compréhension du temps et de l'espace, qui a rendu possible la division en 'local' et 'universel'» [690]. Durant cette période, lorsque la globalisation est diabolisée en tant que « occidentalisation à un degré gênant »[691], le gouvernement va profiter du marché global pour la diffusion de l'identité néo-ottomane. Ce positionnement contradictoire de la Turquie nouvelle aura également des effets

[687] Cette phrase a été également utilisée dans la campagne de l'AKP contre le candidat du parti Kémaliste, Ekrem İmamoğlu.
[688] Ali Emre Bilis, *op.cit*, p. 34.
[689] Francis Fukuyama, *Populism and Identity*, Global Populisms conference memos, FSI, Stanford cité par Renáta Ryoko Drávucz, *op.cit*, p. 22.
[690] Svetlana Boym, *op.cit*, p. 16.
[691] İbrahim Akkaş, "Küreselleşme ve Kimlik" [*La globalisation et l'identité*], İnönü Universitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Vol. 2, No. 1, 2013, p. 70.

économiques et idéologiques sur le secteur du cinéma des années 2000, et sera le principal sujet du prochain chapitre.

2.5. Les films de témoignage et le témoignage du film

"C'est une erreur de croire que le silence favorise la paix.**"**[692]

Les documentaires de la période qui suit les années 2000 se distinguent des autres, tout d'abord, par leur utilisation de témoignages au cœur de la narration historique. Comme le soulignait Henry Rousso « les cinéastes et les historiens ne cherchent pas à exhiber le réel mais à le reformuler »[693] et le nouveau sujet de ce « passé composé » dans les deux domaines devient le témoin. Selon les termes d'Annette Wieviorka, nous sommes désormais dans l'ère du témoin[694] et l'émergence du témoin indique une période où le sujet regagne sa légitimité, à la suite des projections de la pensée critique post-moderne, comme celles sur 'la mort du sujet' et 'la fin de l'histoire'. Durant cette nouvelle ère, mis à part son rôle au sein du système judiciaire, le témoin est chargé d'une nouvelle fonction : « permettre au survivant de prendre la parole »[695] : Après la deuxième guerre mondiale et selon la périodisation d'Annette Wieviorka, suite au procès d'Eichmann, le témoignage s'adresse désormais aux masses. Cette définition du témoignage prend son ampleur aux quatre coins du monde du fait de la mondialisation. A l'origine de chaque construction ou rupture de traditions, le soutien du passé est recherché[696] et l'inquiétude causée par la globalisation à l'échelle locale a occasionné un tournant vers la mémoire à tout prix. La mémoire, née comme un appel au salut et un besoin éthique et politique, est chargée d'une mission paradoxale consistant à donner la voix et protéger à la fois l'identité nationale qui risque de perdre son pouvoir et les autres identités réduites au silence historique par cette même identité étatique. Comme le formule Beatriz Sarlo, l'appel à la mémoire comme une critique pas forcément très académique de l'historiographie officielle, est formé plutôt « par des besoins politiques, intellectuels, éthiques ou sentimentaux actuels »[697]. Ces besoins conditionnent l'instrumentalisation des narrations des

---

[692] Anette Wieviorka, *Ere du temoin,* Fayart/Pluriel, Paris, 2013, p. 142.
[693] Henry Rousso et al, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire- les traces et la mémoire*, l'Harmattan, Paris, 2003, p. 9.
[694] Annette Wieviorka, *op.cit.*
[695] Ibid, p. 141.
[696] Jan Assmann, *Kültürel Bellek*...op.cit., p. 36.
[697] Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman [Le temps passé]*, Metis Yayınları, Istanbul, 2012, p. 13.

témoins dans les politiques mémorielles du pouvoir, comme dans les luttes de mémoire et de justice de groupes d'identité. Le fait que ces exigences servent à une relation d'assujettissement ou de libération nous indique le lien profond qui attache le témoignage aux valeurs éthiques.

La culture de la commémoration peut signifier une nostalgie et une réminiscence sélective, voire commandée - comme dans le cas de l'ottomanisme du gouvernement AKP, mais elle peut aussi désigner l'appel au soutien de luttes pour la justice de différents groupes opprimés. C'est plutôt cette seconde option qui caractérise la culture de la commémoration et qui motive l'utilisation de témoignages dans le champ du cinéma documentaire et de la société civile en Turquie. C'est la volonté de rendre justice aux violations des droits impunis du passé qui donne sens à cette culture[698]. Chaque groupe de mémoire expose une représentation particulière et sélective du passé à commémorer. Le nombre croissant de livres sur la mémoire et les souvenirs nous montre aussi le phénomène de gens qui ont commencé à faire des recherches sur leur propre passé, en quelques sorte une interprétation personnelle de la nouvelle culture de la commémoration, à la différence de la mission autrefois attribuée à la jeunesse, qui était de se concentrer sur le futur.

Les institutions étatiques ne sont pas non plus épargnées par cette culture de la commémoration. Selon une annonce en 2016, la Direction Générale des Archives Etatiques de la Présidence (*Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü*) travaille sur la digitalisation d'une archive qui compte 125 millions de documents portant sur la période ottomane et républicaine « afin de créer la plus grande mémoire digitale de Turquie »[699]. Les archives des Etats sont les sources principales des Histoires nationales officielles. Toutefois, selon la nouvelle historiographie critique, la source de la vérité historique ne se base plus sur les archives fondées par les pouvoirs étatiques, mais sur les expériences de personnes, c'est-à-dire les témoignages des gens qui ont subi les décisions, les décrets et les ordres. « L'évocation critique »[700] du témoignage sur les dénis de la narration dominante de l'Histoire, souligne la volonté politique et éthique de l'usage du témoignage. Le témoin prend la responsabilité de transmettre au public, et aussi aux historiens, les réalités qui ne se trouvent pas dans les documents d'archives. Les secrets étatiques peuvent être

---

[698] Ümit Kurt, "Hafaza-i Beşer Nisyanla Malul mü?", Birikim Dergisi, 22 fevrier 2009, http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/269/hafaza-i-beser-nisyanla-mal%C3%BBl-mu#.XNlP0hQza02, consulté le 12.9.2019.

[699] https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/turkiyenin-dijital-hafizasi-30-milyon-kayda-ulasti-/700100, consulté le 12.9.2019.

[700] Ümit Kurt, "İnkar siyasetinin toplumsal boyutları ve yansımaları" [Les reflets et les dimensions sociales de politiques de négation], *Utanç ve Onur 1915-2015* [La honte et l'honneur], Envrensel Basım Yayın, Istanbul, 2015, p. 198.

cachés dans les archives mais les secrets sociaux se nichent dans les 'oublis' et les tabous. Avant d'aborder le rôle des témoignages dans les nouveaux documentaires produits en Turquie, il sera utile d'aborder les débats sur le phénomène du témoin dans la littérature des sciences sociales, pour mieux comprendre les différents usages et l'aspect éthique du témoignage.

Avant d'atteindre sa nouvelle caractéristique de 'résistant', qui caractérise la conquête de la parole par les opprimés dans le cinéma documentaire du XXIe siècle, le témoignage est issu d'une racine plus ancienne, venant du domaine de la justice. Le terme *testimony* (dérivé du mot latin *testis)* signifiait, dans la justice romaine, à la fois le fait de donner témoignage devant tribunal mais aussi désignait le *witness,* qui affirme l'exactitude du propos[701]. Le phénomène du 'témoin oculaire', si répandu de nos jours, est relativement nouveau. Car, jusqu'au XVe siècle, dans les tribunaux, le témoin ne se portait pas témoin des événements mais des personnes – il était censé être le garant d'un inculpé et non pas raconter ce qu'il avait vu. Quand l'expérience de première main a gagné son autorité, la signification du terme de témoignage a commencé à se porter principalement sur les évènements du passé, que le témoin est censé reconstruire. Le témoignage se sépare désormais en deux : tandis que *testis* indique le témoignage de tierces personnes dans un souci d'objectivité juridique, une autre racine du même terme, *superstes*, désigne, quant-à-elle, l'expérience vécue directe de l'événement par la première personne concernée. Didier Fassin souligne le fait que *testis* a été défini comme une parole épurée des affections, tandis que le privilège de *superstes* est de contenir les affections personnelles, liées au sujet[702]. D'ailleurs, l'équivalent du terme dans le grec ancien *martus* (martyr) y apporte un signifiant religieux. Dans le christianisme ancien, le terme de témoin a été attribué à ceux qui sont morts / ont été tués pour leur croyance. Une utilisation similaire du terme existe dans le mot *şahit* (témoin) en turc d'origine arabe, qui partage la même racine avec le mot *şehit* (martyr). Selon Michel Giovanni, ces trois significations du témoignage – « *testis* basé sur les faits, *superstes* basé sur l'expérience et *martus* basé sur l'action »[703] – définissent les différents usages politiques du témoignage.

Un autre regard sur ce thème est porté par Renaud Dulong, qui explique le phénomène du témoin historique à partir de la distinction entre le témoin oculaire et instrumentaire. Etre témoin oculaire signifie être la personne qui a, elle-même, vu ou subi un événement, tandis que le témoin instrumentaire est une tierce personne qui a été envoyée pour témoigner objectivement de la réalité

[701] Michal Giovani, "Witnessing/Testimony", *Mafte'Akh*, No 2, 2011, p. 147.
[702] Didier Fassin, "The humanitarian politics of testimony", 535, cité par Ibid, p. 156.
[703] Ibid, p. 156.

d'un événement. Le témoin historique, qui resurgit au milieu du XXe siècle, indique « un témoin oculaire qui décide de devenir témoin instrumentaire, par un acte intentionnel congruent à l'institution du témoignage oculaire »[704], tel que Primo Levi. Dans ce contexte, le témoin historique s'approche du témoin oculaire du fait de son expérience directe et il se rapproche également du témoin instrumentaire de par sa mission sociale, qui est de partager publiquement ces réalités. Le témoin historique se mobilise seulement quand l'événement en question est une catastrophe causée par les hommes contre les hommes[705]. Ces genres de témoignages sont indispensables pour comprendre les réalités des évènements, comme 'des guerres obligatoires pour la sécurité nationale' à l'échelle individuelle.

Une autre référence importante sur le témoignage est le travail de Michael Pollak et Natalie Heinich, qui porte sur les témoignages de femmes détenues dans le camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau et leur classification en sept différents types de témoignage[706]. Pour eux, le premier type est le témoignage juridique qui désigne l'ensemble des expressions écrites et verbales et les réponses des témoins aux questions, dans les tribunaux constitués suite à une catastrophe, dans le but de dévoiler la vérité du passé. Dans les témoignages juridiques, la subjectivité du témoin devient insignifiante face à l'importance des faits concrets et au but public et collectif du témoignage. Le deuxième type, le témoignage historique, concerne les témoignages donnés aux commissions historiques ou aux centres de recherche ; à la différence des témoignages juridiques, les témoins sont plus libres de raconter ce qu'ils veulent et fournissent une information plus approfondie et plus large. La différence entre les témoignages de l'histoire orale et les témoignages historiques est le fait que le témoin partage son expérience non seulement sur le sujet en question, mais aussi sur d'autres évènements qui concernent le public. Le témoignage dans les recherches sociologiques vise à récolter des données sur un sujet de recherche, dans le cadre d'un certain quota démographique. Dans tous les types de témoignages évoqués jusqu'ici, le témoin répond à une demande. Pour les trois derniers types de témoignage, le témoin partage son expérience de sa propre volonté et décision. Dans les mémoires écrites, le témoin raconte subjectivement ses expériences avant ou après la catastrophe. A la différence de narrations autobiographiques qui avancent plutôt

[704] Renaud Dulong, "Qu'est-ce qu'un témoin historique?", *Vox-Poetica lettres et sciences humains*, http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html, consulté le 20.11.2019, p. 7.
[705] *Ibid*, p. 8.
[706] Michael Pollak et Nathalie Heinich, "Le témoignage*", Actes de la recherche en science ssociales*, Vol. 62-63, 1986, pp. 3-29. Ces sept types de témoignage sont ainsi : le témoignage juridique, le témoignage historique, la recherche sociologique, les mémoires, l'histoire orale, les romans et les narrations autobiographiques et la littérature.

thématiquement, ces mémoires fonctionnent de manière souvent chronologique, ce sont des narrations personnelles et elles ne doivent pas être écrites dans le but d'être rendues publiques. Les récits autobiographiques ont souvent une forme différente, car ils sont écrits dans le but d'être partagés publiquement. Quant aux témoignages littéraires, ils se différentient des deux premiers de par leur caractère fictif ; leur but est plutôt de narrer la catastrophe en prenant de la distance plutôt que de chercher à raconter des vérités. Selon Michael Pollak et Natalie Heinich, il existe un grand éventail de témoignages qui se situent entre les témoignages objectifs, directs et officiels et les témoignages subjectifs, indirects et volontaires.

L'effet des catastrophes du XXe siècle est primordial et conduit à cette multiplication de différents types de témoignages. La monté massive de témoignages a commencé pour la première fois lors du retour des soldats de la première guerre mondiale. Les récits des survivants et des vétérans de cette guerre ont donné lieu à un surcroît de témoignages et à la naissance d'une nouvelle forme littéraire[707]. De la même manière, cette fois suite à la deuxième guerre mondiale, les témoignages sont devenus innombrables dans les années 1950[708]. Cette forme de témoignages, recueillis suite aux catastrophes humaines, est à l'origine des types de témoignages que nous connaissons aujourd'hui.

Selon Annette Wieviorka, l'ère du témoin commence par le procès d'Eichmann à Jérusalem en 1961. Au cours de ce procès majeur, les témoignages de survivants du génocide des juifs ont été écoutés, un par un, et par conséquence, le témoignage est devenu un élément constitutif, qui garantit la visibilité publique de l'identité juive et la légitimité de la mémoire du génocide à l'échelle internationale[709]. Cette légitimation publique et massive du témoignage continuera à s'étendre pendant les années suivantes. Le témoignage est vu désormais comme une forme de représentation efficace, qui construit à la fois la mémoire et l'identité. Comme le formule Robert Frank, donner la parole au témoin « c'est solliciter sa mémoire »[710]. Ainsi, le témoignage devient 'le document principal' dans le processus de compréhension des effets des catastrophes causées par les humains sur les victimes et d'autres groupes de mémoires, et permet également de mettre en relief les dimensions personnelles de ces évènements, souvent négligées dans les narrations officielles de l'histoire.

---

[707] Michal Giovani, *op.cit.*, p. 158.
[708] Annette Wieviorka, *op.cit.*, p. 12.
[709] *Ibid*., p. 81.
[710] Robert Frank,*op.cit.*, p. 65.

Les années 1970 sont la période durant laquelle la collecte systématique de témoignages audiovisuels a vu le jour[711]. Le témoignage sert désormais les populations réduites au silence et à l'invisibilité par l'histoire officielle, pour prendre la parole. Fondée par le réalisateur Steven Spielberg en 1994, *Shoah Visual History Foundation* enrichit cette évolution avec des milliers de témoignages visuels rassemblés : en enregistrant en vidéo les témoignages de survivants cinquante ans après la catastrophe, cette fondation a réussi à amasser environ cinquante-deux mille vidéos, dans trente-deux langues[712]. La déclaration du directeur de la fondation, Michael Berenbaum, en 1998 est marquante pour montrer la légitimation et l'usage de témoignage : « C'est la première fois que l'histoire d'un évènement est racontée par les gens qui l'ont vécu. D'habitude, l'histoire s'appuie sur des documents et des récits des leaders »[713]. Le témoignage a déjà fait ses preuves en tant que document essentiel de la nouvelle historiographie.

Suite à la reconnaissance du concept de Droits de l'Homme dans les annés 1970, toutes les victimes de terreurs d'Etat ou de violations des droits commencent à témoigner. De cette manière, les individus deviennent centraux, narrateurs à la fois de réalités sociales et de l'Histoire[714]. La collection massive de témoignages comme producteur de l'histoire est aussi la technique appliquée par la Commission pour la Vérité en Afrique du Sud, en 1998. Cette commission a réussi à amasser plus de 20.000 témoignages et les a publiés dans un rapport de 3500 pages[715]. Dans les années 1990, apparait une autre forme de témoignage, rédigée par des organisations humanitaires afin de partager publiquement leurs expériences et leurs observations issues de leurs interventions suite aux catastrophes ou dans les pays du tiers monde.

Le génocide arménien n'est bien évidemment pas resté étranger à cette culture du témoignage. Avant la collecte massive des témoignages des personnes, et en dehors des témoignages et des rapports des consuls, des ambassadeurs ou d'autres officiers étrangers qui étaient à l'époque sur la terre ottomane, il y avait déjà les mémoires personnelles écrites. Ces mémoires sont souvent restées au sein des familles, et diffèrent des autres types de témoignages par leur caractère non-public. L'un des premiers témoignages publics sur le génocide arménien est

---

[711] Annette Wieviorka, *op.cit.*, p 127.
[712] Michal Giovani, *op.cit.*, p. 161.
[713] Annette Wieviorka, *op.cit.*, p. 145.
[714] *Ibid*., p. 128.
[715] Mithat Sancar, "Geçmişin hesabı, geleceğin inşası", *Birikim Dergisi*, No 134 135, Juin-Juillet 2000, http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3300/gecmisin-hesabi-gelecegin-insasi#.XOWKwBYza00, consulté le 16.9.2019.

celui de la jeune Aurora Mardiganian, qui a réussi à fuir aux Etats-Unis en 1917. Son témoignage a d'abord été un livre[716], par la suite, en 1919, adapté en film par des producteurs d'Hollywood. Les témoignages personnels comme celui d'Aurora Mardiganian commencent à se multiplier à partir des années 1950, grâce aux efforts des historiens et des chercheurs arméniens. La compilation de 240 témoignages, récoltés par Verjine Svazlian, « *The Armenian Genocide : Testimonies of the Eye-Witness Survivors* », est partagé librement sur internet dans les années 2000[717]. De plus, *The Armenien Film Foundation* enregistre environ quatre-cents témoignages dans dix pays et en plusieurs langues différentes. Le film documentaire de trois épisodes du réalisateur franco-arménien Jacques Kebadian, intitulé *La Mémoire Arménienne* (1993), est un autre exemple qui se penche sur les survivants arméniens installés en France.

Les historiens ont considéré comme problématique cette nouvelle fonction du témoignage et de la mémoire. Cet éclairage des réalités historiques, loin d'être objectif car il est dépendant de la faible mémoire des humains, est vu comme une nouveauté qui secoue la légitimité du métier d'historien. Le témoignage a désormais sa place en tant qu'objet de recherche historique, parmi les documents d'archives. Pourtant, comme le souligne Annette Wieviorka, ce que font les témoins n'est pas l'Histoire ; malgré leur incapacité à raconter les dimensions historiques d'un évènement dans son intégralité, les témoins peuvent illustrer clairement la mémoire de cet évènement chez les survivants, plusieurs années après. Il existe plusieurs exemples qui montrent que les témoins peuvent se tromper sur les lieux ou sur les dates des évènements[718]. Cependant, l'expression typique des témoins : « j'y étais », a souvent été vue comme une preuve de véracité. Paul Ricœur indique que cette expression « j'y étais » veut simultanément dire aussi « croyez-moi »[719]. Mais le fait qu'ils se trompent sur les endroits ou sur les dates des évènements n'est pas suffisant pour délégitimer ou falsifier leur narration. Le témoin n'est pas un historien et le témoignage est une source de données affectives et non pas épistémologiques : « le témoignage s'adresse au cœur, et non à la raison. »[720] Puisque le témoignage est celui d'une personne affectée et qui s'attriste, un lien émotionnel va se construire entre le témoin et celui qui l'écoute, différent du lien didactique entre l'historien et son lecteur. Annette Wieviorka nomme ce lien « le pacte compassionnel ». Dans

[716] Aurora Mardiganian, *Ravished Armenia*, 1918.
[717] http://www.armeniapedia.org/wiki/The_Armenian_Genocide:_Testimonies_of_the_Eye-Witness_Survivors, consulté le 16.09.2019.
[718] Annette Wieviorka, *op.cit.*, p. 14.
[719] Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 205.
[720] Annette Wieviorka, *op.cit.*, p. 179.

cette nouvelle forme de témoignage, resurgi et répandu à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, l'important n'est plus la certitude mais la sincérité. Cette nouvelle valeur attribuée au témoin nécessite en même temps d'accepter son témoignage avec ses silences, avec ses non-dits et ses lacunes[721]. Le témoignage est anachronique, comme la mémoire : il est créé après l'évènement vécu et comme pour toutes les narrations, les lacunes de mémoire rendent possible la reconstruction de l'évènement à partir du présent. Lié à cette technique de reconstruction du passé, le témoignage ne peut pas être vraiment séparé de l'aventure personnelle du témoin. Le témoignage est constitué de souvenirs personnels mais aussi d'oublis, et a un caractère de fait subjectif : ce que le témoin veut ou pas se souvenir, les prétextes qu'il utilise pour se défendre ou pour se justifier, les rhétoriques qu'il applique pour dénoncer les autres, ces souvenirs sont aussi ce qu'il a entendu dire par d'autres, ce qu'il a lu ou vu dans des films, dans les media etc.[722]. C'est pourquoi, à l'ère du témoin dans laquelle le témoignage gagne un caractère massif, émergent plusieurs perspectives critiques sur la vérité et l'éthique.

L'intérêt croissant pour le témoignage depuis ces trente dernières années, nourrit d'autre part une forme de scepticisme, qui rend possible la critique du régime de vérité, crée par la culture post-moderne et couronnant le témoignage. Le témoin historique qui parle au microphone d'un sociologue, d'un historien ou d'un documentariste devient soudain « le témoin d'Histoire »[723]. Ce qui est critiqué ici n'est pas le témoin qui joue le rôle d'historien, mais plutôt l'expansion massive de la culture de témoignage, pour la reconstruction du présent, où tout le monde peut devenir ce témoin d'Histoire. Selon Michal Giovani, dire que nous sommes dans l'ère du témoin n'est pas suffisant, car nous sommes plutôt dans *l'ère du devenir témoin*[724].

Le témoignage n'est malheureusement pas indépendant des industries de la culture, de l'historicisme populiste des réseaux de pouvoir et de ses polémiques. Selon Beatriz Sarlo, qui a des critiques légitimes sur ce nouveau régime de témoignage, le fait que les narrations à la première personne du singulier (le « je ») auparavant suspectes, aient acquis une nouvelle position privilégiée, doit être pensé ensemble avec le rôle de réseaux de pouvoir et le nouveau régime de

[721] Marie Aude Baronian, *Mémoire et Image Regards sur la catastrophe arménienne*, Editions l'Age d'Homme, Laussane, 2013, p. 19.
[722] Beatriz Sarlo, *op.cit.*, p. 52.
[723] Henry Rousso et al., *op.cit.*, p. 36.
[724] « [C'est] un moment où les individus sont appelés, en plus grand nombre et intensité et à un rythme croissant, à se faire témoins, alors que leur position n'est jamais garantie et que leur mode de témoignage est mis en question». Michal Giovani, *op.cit.*, p. 165.

vérité[725]. Beatriz Sarlo interprète cette nouvelle période du témoignage, resurgie en ère de poststructuralisme en parallèle avec les travaux de mémoire, comme « la résurrection du sujet » concernant les discours de « la fin de l'histoire » et « la mort du sujet », qui étaient tout puissants pendant la victoire du structuralisme dans tous les domaines artistiques et scientifiques[726]. La résurrection du sujet n'est pas seulement liée à la légitimation du témoignage, mais aussi, de nos jours, à la place incontournable de la culture de la mémoire pour les narrations du passé dans plusieurs domaines et disciplines. L'histoire populaire n'est pas non plus épargnée par cet intêret : si une histoire populaire, qui tire sa source de témoignages, « ne trouve pas un écho dans l'espace public », c'est un échec[727].

C'est l'opinion publique qui ainsi légitime cette nouvelle historicité, basée sur le témoignage. La mémoire et le témoignage trouvent leur sens dans la tension entre le passé et le présent. Comme le souligne Beatriz Sarlo, le champ de mémoire indique un champ de conflit entre « ceux qui insistent à ne pas oublier les crimes d'Etat passés, et ceux qui veulent tourner cette page obscure de notre histoire »[728]. Tant que le témoignage fonctionnera comme un vecteur important de la lutte pour une reconnaissance dans l'espace public, il maintiendra son sens en tant qu'acte politique et moral. Le témoignage est un élan politique dans « le jeu de réalité », car ce qui est plus important n'est pas la vérité elle-même mais le potentiel qu'a ce récit pour former et orienter l'avenir[729].

Le témoignage ne contient pas seulement l'information sur l'évènement en question, mais aussi sur l'état actuel de la société dans laquelle il est exprimé. Par exemple, les témoignages des Arméniens aux quatre coins du monde pour la reconnaissance du génocide lors du 50e anniversaire, sont différents que ceux d'Arméniens de Turquie au même moment. De nos jours, le témoignage est aussi vu comme un acte de résistance, développé pour la continuité de la subjectivé en crise[730]. Dans ce contexte, tant qu'il procure la légitimité et la reconnaissance dans l'espace public, le témoignage sera vu comme un remède pour les identités.

De fait, l'une des critiques principales adressées à la culture du témoignage est sa pratique sélective lors de la construction de récits, et son instrumentalisation possible par le pouvoir, voilant

[725] Beatriz Sarlo, *op.cit.*, p. 19.
[726] *Ibid*, p.26.
[727] *Ibid.*, p. 12.
[728] *Ibid.*, p. 18.
[729] Michal Giovani, *op.cit.*, p. 149.
[730] Beatriz Sarlo, *op.cit.*, p. 60.

les souffrances de certains groupes dans une perspective concurrentielle de mémoire. Cette caractéristique de sélectivité nous montre le lien proche entre les actes de se souvenir et d'oublier. Rappelons ici la critique d'Adorno contre l'instrumentalisation de la mémoire : selon lui, repenser le passé ne devrait pas être interprété comme tirer un trait sur le passé[731]. Selon Adorno, fermer les discussions sur les catastrophes passées comme un fait accompli, crée une illusion de confrontation. Cela sera certainement une illusion, car le passé ne sera pas vraiment traité tant que les conditions qui ont rendu possible la catastrophe demeurent inchangées. Similairement, défini comme « le changement de main du témoignage de première main avec celui de deuxième main »[732], l'échec du témoignage humanitaire de nos jours, malgré ses bonnes intentions, consolide les critiques envers la nouvelle culture de témoignage[733].

Chaque témoin souhaite s'adresser à un public attentif, comme par exemple les Kurdes et les Arméniens dans le cinéma documentaire de Turquie, qui imaginent un public turc qui les écoute et qui est affecté avec eux. La lutte de visibilité, l'une de principales motivations des luttes de mémoire, est tout simplement la lutte des groupes rendus invisibles et empêchés de deuil, à la recherche d'un espace pour s'exprimer. La mémoire du génocide arménien en Turquie, en d'autres termes la mémoire du crime collectif fondateur de la république turque, est dans ce sens un *damnatio memoriae*[734]. La parole du témoin gagne son sens de lutte de justice avec son intention d'écarter ce blocage poussiéreux sur la mémoire collective.

Comme nous le rappelle Susan Sontag, la plupart du temps, se souvenir n'est pas forcement suffisant : il faut autant réfléchir et comprendre que se souvenir[735]. Dans ce contexte, le caractère subjectif du témoignage porte un potentiel, celui de construire un dialogue sans s'imposer. Les lacunes de mémoire, qui rendent possible la narration mémorielle, assurent la mobilisation plus

---

[731] Theodor Adorno, "Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?" [Que signifie : repenser le passé ?], 1975, https://m.bianet.org/bianet/siyaset/152664-gecmisin-islenmesi-ne-demektir, consulté le 23.11.2019

[732] Didier Fassin et Richard Rechtman, *The Empire of Trauma*, 193.

[733] L'échec de forces de l'ONU à protéger les civils lors des guerres du Rwanda et de Bosnie, l'insuffisance de rapports préparés avec les témoignages des humanitaires et le fait que les humanitaires peuvent être manipulés par les états sont quelques exemples de ces critiques.

[734] *Damnatio Memoriae* est à l'origine un ensemble de condamnations post-mortem à l'oubli, utilisées dans la Rome antique. Elle consiste par exemple en l'annulation de ses honneurs, l'effacement de son nom des monuments publics, la déclaration de son anniversaire comme jour néfaste ou le renversement de ses statues. https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9mci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRGFtbmF0aW9fbWVtb3JpYWU, consulté le 18.9.2019.

[735] Susan Sontag cité par Beatriz Sarlo, *op.cit.*, p. 19.

libre de la pensée. Comme le sens d'un témoignage sera construit dans l'interaction intersubjective entre le témoin et l'auditeur, ces lacunes donnent un espace libérateur au témoin pour construire son récit et permettent à l'auditeur de compléter ce récit. Le témoignage, dans un sens culturel et social, vise à construire l'empathie et la proximité entre l'évènement catastrophique et ceux qui sont loin de la réalité de cet évènement. Le témoignage n'est pas seulement motivé par l'inquiétude de tirer une leçon de l'Histoire, mais avant tout par la volonté de réaliser une conscience historique. Selon Renaud Dulong, les témoignages historiques portent une valeur monumentale car, bon gré mal gré, en tant qu'humains « nous héritons de l'expérience des catastrophes du XXe siècle »[736]. Ces « mémoires qui nous sont confiées »[737], qui nous ont été transmises, nous servent pour se souvenir, pour prendre conscience et pour avoir une opinion sur ce que nous n'avons pas vécu personnellement.

Concernant le fait que toutes les narrations de mémoire sont, à la base, une représentation et un montage cognitif, nous pouvons comprendre pourquoi le cinéma, avec sa puissance visuelle, a été vu comme un outil très efficace. Bien évidemment il n'existe pas un schéma ou un code de signification qui nous permette de prévoir ce que le spectateur retient de ce qu'il a vu sur l'écran. Renaud Dulong soulignait la dimension éthique de la relation entre le témoin et son public : « […] dans la transmission de la vérité comme dans toute relation intersubjective, sont engagées à la fois la confiance du récepteur et l'honnêteté de l'émetteur »[738]. La puissance des images se manifeste dans la représentation cinématographique. Un petit tremblement de la voix du narrateur, quelques secondes de silence ou un moment de doute peuvent être suffisants pour traduire l'honnêteté et la crédibilité du témoin.

Ce qu'il est important de noter ici, c'est le fait que les témoins ne partagent pas leurs témoignages pour créer de la pitié ou de la compassion ou parce qu'ils sont des victimes traumatisées. Ils donnent leur témoignage publiquement car ils veulent la justice et attendent la solidarité du public[739]. Et la situation victimaire elle-même peut être relative et branlante. Même à propos du génocide arménien, nous pouvons dire qu'à la fois les Turcs et les Arméniens sont victimes de l'Histoire : Les premiers sont condamnés à être écrasés par l'Histoire car ils n'ont pas

[736] Renaud Dulong, *op.cit.*, p. 9.
[737] James Young, *At memory's edge*, cité par Beatriz Sarlo, *op.cit.*, p. 80.
[738] Renaud Dulong, *op.cit.*, p. 12.
[739] Didier Fassin et Richard Rechtman, L'empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime, Flammarion, Paris, 2011, p. III.

le courage de se confronter à leur passé et ne savent pas comment le faire – ce qui entraine, tôt ou tard, un fardeau de honte sur la conscience –, et les deuxièmes continueront à se sentir victimes, ce qui est lié à leur peur d'une répétition de la catastrophe et au fait que le deuil de leurs ancêtres n'a pas été réalisé[740]. Les deux peuples portent la lourdeur de l'Histoire, car ils ont perdu la pratique du vivre ensemble et que la possibilité de restaurer du vivre ensemble est endommagée. Dans ce contexte, afin de créer une base constructive à la narration mémorielle et transmettre une parole de l'un à l'autre, il nous faut tout d'abord une volonté de comprendre et une croyance dans l'honnêteté.

En suivant la pensée de Jacques Rancière, nous pouvons dire que les images sont des opérations qui attachent et aussi détachent le visible et son sens, ou la parole et son effet[741]. L'une des fonctions des images cinématographiques est de problématiser les présuppositions, de discuter les convictions enracinées dans les sens et d'inventer 'la réalité'. Les films de témoignage sont censés créer, pour les spectateurs, un impact véritable, en s'ajoutant à la mémoire de l'évènement. Cette mémoire, crée par les films de témoignage, peut être appelée également « mémoire prothèse », en empruntant la notion d'Alison Landsberg. Selon cet auteur, les mémoires prothèses sont des « mémoires qui circulent publiquement, qui ne se basent pas sur l'organique, mais qui néanmoins sont expérimentées / ressenties dans le corps – par les moyens d'une série de technologies culturelles »[742]. La mémoire prothèse signifie incorporer la mémoire d'un évènement qu'on n'a pas vécu personnellement. En d'autres termes, ce sont des mémoires implantées.

Cette notion, crée par Alison Landsberg à partir de l'expérience dans le musée de l'Holocauste, est en fait valide pour toutes les technologies culturelles qui génèrent la mémoire. Parmi ces technologies, le cinéma occupe une place privilégiée, car le cinéma, ouvert à la consommation de masse, crée des mémoires et des expériences virtuelles chez les spectateurs. Pour dire mieux, « les mémoires deviennent des expériences que les spectateurs de films à la fois possèdent et se sentent possédées par »[743]. Les cadres de mémoire proposés par le cinéma fourniront aux individus un souvenir des évènements qu'ils n'ont pas vécus. Le ciné-spectateur est conduit

---

[740] Sevag Beşiktaşlıyan, "1915 konusunda Türk de Ermeni de aslında kurbandır", http://www.agos.com.tr/tr/yazi/3900/1915-konusunda-turk-de-ermeni-de-aslinda-kurbandir, consulté le 18.9.2010 et Hrant Dink écrit qu'il voit à la fois les turcs et les arméniens comme des cas difficile, le premier lié à son paranoïa et le deuxième lié à son trauma, Hrant Dink, *İki yakın halk iki uzak komşu*, Uluslararası HrankDink Vakfı Yayınları, Istanbul, 2008, p. 89.

[741] Jacques Ranciere, *Le destin des images*, Paris: La Fabrique, 2003.

[742] Alison Landsberg, Prosthetic Memory …. Op.cit., p. 66.

[743] Alison Landsberg, "Prosthetic memory: total recall and blade runner", Body & Society, Vol 1, Issue 3-4, Novembre 1995, pp. 175-189, p. 177.

vers le passé par le biais de témoignages et il sera appelé à une prise de conscience et d'empathie/compassion. C'est pour cela que le témoignage du cinéma documentaire est aussi vu comme une action politique pour les luttes de mémoire.

Les films de mémoire et de témoignage, qui constituent la majorité des documentaires en Turquie dans cette dernière période, se distinguent des documentaires historiques d'autrefois de plusieurs manières. Le regard sur le passé de ces deux genres, leurs sources d'information mais aussi leurs styles de narration sont très différents. Les fictions historiques utilisent le passé comme prétexte, ou bien racontent les conséquences de faits histoires ou encore créent une nouvelle narration historique en s'inspirant d'évènements historiques. Quant aux documentaires historiques classiques, ce sont plutôt des films didactiques, qui visent à transmettre au spectateur un certain regard sur les réalités historiques. Dans la plupart des documentaires produits par la télévision nationale, les historiens et les experts racontent le sujet, les documents et les archives sont étalés et le message du film est exposé clairement pour un public varié. Par contre, dans les films de mémoire, ce qui est central n'est plus l'évènement lui-même mais ses traces et ses souvenirs. Les gens qui portent la mémoire de ces évènements (vécus ou transmis) ont la parole plus que les historiens. Ce qui est raconté, ce ne sont plus les faits historiques en termes scientifiques, mais l'expérience de la catastrophe et les traces laissées. Les films de mémoire ne courent plus derrière les preuves comme dans les documentaires historiques. Ils s'adressent aux cœurs des spectateurs, plus qu'à leur raison.

De ce point de vue, la différentiation rigoureuse de Marc Nichanian entre « le phénomène du génocide et l'évènement catastrophique »[744] peut nous guider. L'évènement catastrophique indique la blessure et la trace du génocide sur les individus, comme une expérience destructrice, corporelle et mentale. Parfois, cette blessure n'est pas explicable avec les mots, mais avec les silences. Elle peut être corporelle, marquant la surface du corps ou en profondeur. Le phénomène du génocide, quant-à-lui, nomme un évènement historique, attribué par les historiens, les juristes et les politiciens. L'affirmation de l'évènement du génocide passe par les documents, les preuves, les témoignages et les jugements. Selon Marc Nichanian, lorsqu'on parle du génocide, les textes historiques n'ont rien à voir avec l'évènement catastrophique. Ces deux phénomènes sont de nature radicalement différente. Ce qui est transmis au long des générations n'est pas le génocide – et l'information historique et scientifique sur lui – mais l'évènement et l'expérience catastrophique –

[744] Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, İletişim Yayınları, Istanbul, 2011, p. 28.

c'est-à-dire sa mémoire. Concernant les différents mots qui désignent l'expérience catastrophique[745], Marc Nichanian considère que l'appellation de 'génocide' est une traitrise. Car approcher ces expériences catastrophiques en tant que phénomène historique veut dire échapper à l'essence de l'évènement ; la Catastrophe, en tant que Nom Propre, signifie l'évènement *per se*[746].

En résumant schématiquement les discussions abordées dans les séminaires de Marc Nichanian[747], l'expression d'une mémoire blessée ne sera possible qu'avec une narration fractionnée, qui contienne des blessures et des silences, « avec un acte qui apporte la langue à ses propres limites »[748], c'est-à-dire avec la littérature. La transmission d'une expérience limite n'est possible qu'avec la contrainte des limites de narration. Quand Marc Nichanian dit qu'il voit le témoignage aussi comme une traitrise à l'évènement lui-même, il indique justement, d'une manière provocatrice, l'impossibilité de raconter une expérience catastrophique dans un arrangement narratif, car l'évènement catastrophique est ce qui résiste à la narrativisation. Cette représentation, narrativisée et rendue publique, se trouve désormais dans l'ensemble des mémoires historiques, elle devient un fait et le principe opérationnel de cet ensemble est composé des convictions, des identités et des jugements.

Les films de mémoire se distinguent des documentaires historiques par leur effort d'approcher l'expérience de catastrophe plus que les faits historiques. Nous appliquons le verbe 'approcher' exprès ici, pour attirer l'attention sur les crises de mémoire, de représentation et de transmission, provoquées par la catastrophe elle-même. L'évènement catastrophique en question n'est pas un évènement historique quelconque. De ce fait, il nous faut regarder de plus près la littérature autour de cet évènement, pour définir la place exceptionnelle 'de films sur le génocide' dans l'ensemble des films de mémoire. Le prochain sous-chapitre est consacré aux trois crises qui concernent, bon gré malgré, les films sur la mémoire du génocide et les différentes techniques de narration développées contre ces crises dans le champ du cinéma. Car, touchant un public de masse, le cinéma, après l'histoire, a ajouté la mémoire pour créer de nouvelles formes de narration. Comme le note Pascal Dupuy « si, dans le passé, le cinéma s'est très tôt intéressé à l'histoire et les

---

[745] *Ak'Sor* (deportation ou exil), *Ağed* (Catastrophe), *Çart* (hécatombe), *Kırım* (massacre) ou *Medz Yeghern* (le grand crime).
[746] Marc Nichanian, *op.cit.*, p. 20-21.
[747] Marc Nichanian a donné une série de séminaires sur la catastrophe arménienne et la littérature, entre février et juin 2009 à l'Université de Sabancı, Istanbul où il est venu en tant que professeur invité.
[748] *Ibid.*, p. 34.

historiens très tardivement au cinéma, on peut prédire que l'avenir de l'histoire doit passer par le cinéma »[749].

2.6. Filmer un génocide : la crise de la mémoire et de la représentation

« Même la conscience la plus radicale du désastre
risque de dégénérer en vain bavardage. »[750]

Faire une représentation cinématographique d'un crime tel qu'un génocide, dont la cruauté dépasse l'entendement humain, nous met face à plusieurs dilemmes éthiques, esthétiques et aussi politiques. Raconter le génocide est avant tout un acte narratif, lié au besoin de raconter et de s'exprimer. Dans le cinéma documentaire, cette volonté de raconter contient deux subjectivités différentes : celle du témoin et celle du réalisateur. Néanmoins, ni la mission du témoin ni celle du réalisateur ne sont simples, et les paradoxes sont inévitables. Les films sur l'Holocauste, débattus largement dans la littérature concernée et, plus généralement, les narrations et les représentations de la Shoah, sont essentiels pour notre sujet, car ils portent sur des dilemmes similaires. De même, il ne faut pas oublier les liens profonds entre la Shoah et le génocide arménien : « Outre la concordance rationnelle avec les critères juridiques du génocide, outre la consonance culturelle avec le devoir de mémoire, une troisième correspondance, plus affective, conforte la demande de reconnaissance : elle est tissée d'un entrelacs de fils discrets, et presque secrets, qui relient 1915 à la Shoah. »[751] .

A la suite du court métrage d'Alain Resnais en 1956 sur les camps de concentration, *Nuit et Brouillard*, la Shoah est devenue le sujet central de nombreux films de fiction, de documentaires, de sériés télévisées et de romans. Chaque film sur la Shoah a provoqué des débats sur l'impossibilité de la représenter et de la raconter. Comme le note Lionel Lacour, l'Holocauste a ouvert une nouvelle période dans l'histoire du cinéma, celle de la création d'un genre : les films

[749] Pascal Dupuy, *op.cit.*, p. 107.
750 Theodor W. Adorno, *Prisme*, Payot , Paris, 1986, p. 26
[751] Michel Marian, *op.cit.*, p. 51. Par la suite, Michel Marian nous explique ces liens secrets entre le nationalisme turc et l'antijudaïsme, les liens entre les allemands et les turcs, le cas de Rafael Lemkin et son rôle déterminant dans les discussions sur le génocide etc.

sur la Shoah ou plus généralement les films de génocide[752]. Ce nouveau genre du cinéma, fiction ou documentaire, est un champ miné dans lequel chaque représentation est problématisée et les limites du témoignage et de la narration sont repoussées au maximum. Selon Shoshana Felman, la narration des expériences-limites, comme les génocides, constitue une narration troublée et étrange, où les limites du témoin et du témoignage sont constamment forcées, tout comme les limites de la réalité[753]. C'est la raison pour laquelle des crises surgissent lorsqu'on essaie de produire ou transmettre la mémoire d'un crime comme le génocide.

Le contexte de l'expérience catastrophique trouve son sens au carrefour de trois différentes crises mêlées : la crise du témoin, la crise de la transmission et de la mémoire et la crise de la représentation[754]. Les débats que nous allons exposer dans ce travail visent à pointer les paradoxes indiqués par ces trois crises, à l'aide de littérature existante et des exemples cinématographiques, puis nous développerons ceux portant sur la représentation cinématographique à partir de l'exemple particulier du génocide arménien. En gardant à l'esprit le fait que chaque film choisi pour cette recherche constitue un pas pour s'approcher de l'expérience catastrophique, les débats sur les crises de films sur le génocide sont essentiels car ils conditionnent à la fois la production des représentations par le réalisateur et la perception de ces représentations dans l'espace public.

La première de ces crises est la crise du témoin. Le témoignage d'une catastrophe, défini en tant qu'« évènement sans témoin »[755] par Shoshana Felman et Dori Laub, désigne une position paradoxale et particulière du témoignage, où les survivants deviennent les seuls témoins possibles, à la place des 'vrais témoins', c'est-à-dire, ceux qui ont perdu la vie. A l'autre extrémité de ce paradoxe d'impossibilité du témoignage, se trouve la difficile question de la construction de la représentation du génocide, à partir des témoignages de survivants. Marc Nichanian radicalise encore ce propos en disant que « la narrativisation (mise en récit) est une traîtrise de

---

752 Lionel Lacour, « Le génocide juif: un thème de cinéma comme un autre ? » https://cinehig.clionautes.org/le-genocide-juif-un-theme-de-cinema-comme-un-autre.html, consulté le 24.9.2019

753 Shoshana Felman, "In an era of testimony: Claude Lanzmann's Shoah", *Yale French Studies*, No.79, Literature and the Ethical Question, 1991, p. 40

754 Il existe même une autre crise concernant l'impossible dialogue entre les Turcs et les Arméniens, suite à un tel évènement catastrophique. Néanmoins, nous préférons la laisser de côté pour l'instant, les idées pessimistes de ceux qui sont contre le dialogue entre deux peuples, en soulignant le propos de l'intellectuel français Jean-Claude Kebabciyan sur le sujet: « Bien sûr qu'il ne faut pas construire un dialogue sur les morts ! D'ailleurs, personne ne veut ce genre de dialogue. Ce que nous souhaitons est un dialogue sur la vie, et pas sur la mort. Le dialogue n'est-il pas la seule voie pour détruire le tabou, casser le silence et reconstruire ensemble nos mémoires ? ». Hrant Dink, *İki Yakın Halk İki Uzak Komşu*, p. 36.

755 Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York, 1992, p. 80-81

l'expérience »[756]. La catastrophe est un évènement qui nous emmène en dehors de l'humanité, nous montre l'inhumain, il détruit la subjectivité et l'intégrité de la langue et du corps. Alors, comment pourrions-nous raconter cela dans une formule de narration classique, avec une introduction, une évolution et une fin ? La crise de transmission indique justement cette difficulté à transmettre la mémoire de la Catastrophe aux générations suivantes ou au public. La résistance à être narré de l'évènement lui-même est la source de cette crise. D'un autre côté, une atmosphère politique et une culture de la peur dans laquelle l'histoire officielle négationniste est normalisée, excluant les crimes impunis sans porter le deuil, comme dans le cas de la Turquie face au génocide arménien ou dans le cas de l'Indonésie face aux massacres de 1965, renforcent cette crise de la transmission. Un autre vecteur de cette crise est bien évidemment l'absence d'un public qui veuille écouter et compatir avec les témoignages de ceux qui expriment leurs expériences. Ce passé conditionne le présent, il l'occupe et le limite. Dans le cas spécifique du génocide arménien, la sociologue Umut Tümay Aslan indique que cette crise est plutôt 'une crise mémorielle' où le présent est hanté par le passé[757].

Une autre crise mêlée aux deux premières peut être désignée comme une crise de la représentation et elle conditionne les autres. Peut-on raconter la catastrophe ? Une vieille tradition de débats, initiée par cette question originelle, resurgit dans la littérature actuelle. Le trait principal de cette crise, qui souligne le risque de rendre compréhensible l'évènement catastrophique, est résumé par Nurdan Gürbilek : « Produire du sens sur une telle catastrophe qui a détruit les vies de milliers d'individus, équivaut à attribuer un sens à une atrocité aberrante »[758]. Ce risque est aussi un avertissement contre la transformation d'un évènement qui résiste à la narrativisation, en une marchandise fonctionnelle et consommable. La crise de représentation indique à la fois une situation d'impossibilité – l'impossibilité de raconter le génocide dans son intégralité avec toutes ses réalités – et une interdiction. Selon cette proposition, liée à la spécificité de l'évènement, toutes les formes d'art sont déficientes ou illégitimes pour représenter la catastrophe. Comme le constate de façon opportune Jean Luc Nancy, il existe deux suppositions à l'origine de cette proposition : l'impossibilité et l'interdiction[759]. Dans ce contexte, l'interdiction apparaît comme un mécanisme de protection contre la menace de fausser les réalités et de les esthétiser, là où les limites morales

756 Marc Nichanian, *op.cit.*, p. 27

757 Umut Tümay Arslan, "Kesik'in açtığı yerden kat kat notlar", *Altyazı*, No: 148, 2015, p.56-65, http://www.altyazi.net/yazilar/kesikin-actigi-yerden-kat-kat-notlar/?fbclid=IwAR03aM1DerU1sOXsJwiIIXzzsfboqO84G_gkS0OOWUM--BWuHpe3lNHSFDM, consulté le 24.9.2019

758 Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı*, Metis Yayınları, Istanbul, 2015, p. 124

759 Jean Luc Nancy, "Forbidden Representation", *The Ground of Image*, Fordham University Press, 2005, p. 27-50

de représentabilité dépassent les normes. La certitude absolue est absente dans cette discussion. Jacques Rancière nous avertit : « l'irreprésentable gît précisément là, dans cette impossibilité pour une expérience, de se dire dans sa langue propre »[760]. Toutefois, bien évidemment, ces crises ne signifient pas que les cinéastes ne réaliseront pas de films sur le sujet. Dans un contexte enrichi par ces débats, chaque réalisateur essayera de trouver sa propre méthode pour faire face à ces crises qui concernent à la fois le témoin et la narration.

Après cette brève introduction sur les trois crises, revenons sur la première, la crise du témoin. Le cas de Primo Levi nous montre bien que, malgré l'impossibilité qu'il porte, le témoignage de survivants est aussi un acte impératif et indispensable. A la suite de Primo Levi, les écrivains comme Shoshana Felman, Dori Laub et Giorgio Agamben aussi ont noté ce caractère paradoxal du témoignage après un génocide. Au cœur de ce dilemme, se trouve la gravité de la destruction du génocide qui dépasse la possibilité de compréhension humaine. Selon Michal Giovani, le témoignage est « la trace matérielle de la catastrophe » et il indique les narrations formées par ceux qui ont survécu, à la place de ceux qui ont vécu la destruction absolue et péri[761]. Le génocide est un double acte de destruction, car il ne vise pas seulement l'annihilation d'un groupe ethnique ou d'un peuple entier, mais a aussi pour but d'anéantir les traces de cette annihilation. Dans ce sens, le témoignage des survivants est un impératif, car il brise le silence voulu et installé par l'acte génocidaire. Le vide laissé par l'expérience non-racontée, va forcément être comblé selon les intérêts des génocidaires ou des négationnistes[762]. Et le silence lui-même peut être instrumentalisé pour favoriser la négation.

Primo Levi, l'un de premiers noms qui nous vient à l'esprit quand on parle de témoignages sur l'Holocauste, explique ainsi le dilemme à témoigner en tant que survivant d'une catastrophe :

> « Nous, les survivants, nous ne sommes pas les vrais témoins. […] Nous, les survivants, nous sommes une minorité, non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous, l'exception. […] Nous, nous parlons à leur place, par délégation »[763].

760 Jacques Rancière, *"S'il y a de l'irreprésentable", Le Partage du Sensible : esthétique et politique*, La Fabrique Editions, Paris, 1998, p. 94
761 Michal Giovani, *op.cit.*, p. 152
762 Anna Richardson, "The ethical limitations of Holocaust Literary Representation", *eSharp*, Issue 5, 2005, p.5
763 Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, Gallimard, Paris, 1989, p. 82

Primo Levi parle. Car c'est un acte indispensable au fardeau moral que portent les survivants, autrement dit « les revenants »[764]. Parler par délégation des vrais témoins qui n'ont plus là, implique une responsabilité lourde, un devoir de mémoire. Primo Levi et les autres témoins qui partagent leurs témoignages avec le public, parlent en tant que sujets éthiques, qui savent en même temps qu'il est impossible de raconter. Le sujet éthique est défini par « une fidélité et un attachement à une exigence irréalisable, une exigence qui divise la subjectivité, mais est également intériorisée subjectivement »[765]. Le devoir éthique des survivants était d'écrire l'histoire – jamais écrite – des *lager*[766].

Pour Giogio Agamben, le dilemme de Primo Levi, est lié à la capacité du sujet, c'est-à-dire le témoin, d'avoir ou de ne pas avoir le langage[767]. Le témoin absolu est le mort-vivant dans les camps, celui qui est mort dans les chambres à gaz, ou qui a perdu le langage pour témoigner. Dans les camps, ils étaient appelés 'les musulmans', car vus de loin, ils ressemblaient aux Arabes qui prient. Les musulmans d'Auschwitz sont les fatalistes totalement sousmis, qui ont perdu leur volonté de survie et leur conscience[768]. L'un des buts de ces camps de concentration était de transformer tous les détenus en musulmans, afin de créer un évènement sans témoin. Pendant un moment dans le camp, Primo Levi lui-même est aussi devenu *musulman* mais lorsqu'il a fui le camp, il a pu parler[769]. Le témoignage de Primo Levi n'est pas celui des chambres à gaz, mais il témoigne des musulmans dans les camps, tout en reconnaissant l'impossibilité de vraiment témoigner. Pour Giogio Agamben, ces témoignages indirects, sont une méthode pour prouver l'incontestable réalité d'Auschwitz : la langue déficiente des survivants est également la preuve éclatante de l'existence de la catastrophe destructrice, qui force les limites de toutes les narrations possibles. De même que, lors d'un génocide, personne ne meurt ou survit pour lui-même, il existe un lien profond entre les morts et les survivants. Le témoin témoigne de l'impossibilité de témoigner. D'une impossibilité mais aussi d'une obligation. Le témoignage des survivants est ainsi une résistance à la langue : « ce n'est pas une simple résistance à toutes les langues, mais plutôt une

764 "Nous ne sommes pas de rescapés, mais des revenants..." dit Jorge Semprun, *L'ecriture ou la vie*, Gallimard, Paris, 2000, p. 99
765 Simon Critchley, *Sonsuz Talep: Bağlanma Etiği, Direniş Siyaseti* [L'exigence infinie], Metis Yayınları, Istanbul, 2010, p 21
766 Primo Levi, *Boğulanlar Kurtulanlar* [Les naufragés et les rescapés*]*, Can Yayınları, Istanbul, 1996, p. 11-12
767 Giorgio Agamben, *Auschwitz'den Artakalanlar***,** Dipnot Yayınları, Ankara, 2010, p. 145
768 Ibid, p. 43
769 Ibid, p.164

stratégie linguistique particulière »[770]. Cette résistance immanente à l'expérience de témoin constitue la première solution à la crise de transmission.

La transmission de l'expérience d'un génocide ou une autre violence extrême, résiste souvent à la narrativisation et repousse les limites de la langue pour s'exprimer. Walter Benjamin attire notre attention sur la différence entre ce qui a été vécu et ce qui a été raconté par les gens revenus de la guerre : pour Benjamin le grand problème de l'ère d'après la grande guerre est la crise de la transmission[771]. De la même manière, les mots de Jean Améry sur l'insuffisance des mots pour raconter sa propre expérience de torture, nous démontrent clairement la crise de la langue face aux expériences limites :

> « Il serait totalement insensé d'essayer de décrire ici la douleur qui m'a été infligée. Était-ce "comme un fer rouge dans mes épaules" et était-ce un autre "comme un pieu de bois terne qui avait été enfoncé dans l'arrière de ma tête » ? Une comparaison ne représenterait que l'autre, et à la fin, nous serions embarrassés par le manège sans espoir du discours figuratif. La douleur était ce qu'elle était. Au-delà, il n'y a rien à dire. Les qualités de sentiment sont aussi incomparables qu'indescriptibles. Ils marquent la limite de la capacité de la langue à communiquer… la personne torturée n'est qu'un corps, et rien d'autre à part cela. » [772]

L'expérience de la violence résiste à la narrativisation car, à part les limites et les fonds de la subjectivité, c'est la causalité nécessaire pour narrativiser qui est aussi perdue. L'expérience limite met la narration dans l'embarras en secouant la foi et la confiance dans le monde, en s'attaquant à l'intégralité du corps et de la langue[773]. L'expérience du sujet qui passe par une telle épreuve est une destruction, non seulement de la confiance au monde, mais aussi de la confiance en soi. Comme le note Elaine Scary « une douleur intense détruit également le langage » car « alors que le contenu du monde se désintègre, de même le contenu de la langue se désintègre »[774]. Cette destruction de l'intégrité de sujet-langage rendra la narration déficiente pour transmettre l'expérience par les biais des mots. Selon Elaine Scary, pour passer au-delà de cette expérience traumatisante, il faut conquérir ou créer un espace dans lequel la narration sera rendue possible[775].

---

770 Idelber Avelar, Letter of Violence, Palgrave Macmillan US, New York, 2004, p. 47
771 Walter Benjamin, cite par Nazile Kalaycı, "Hayaletler : Ölüm, Yas ve Tanıklık Sorunu », e-skop, 2014, https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-hayaletler-olum-yas-ve-taniklik-sorunu/2221, consulté le 1.10.2019
772 Jean Améry, *At the mind's limits: Contemplations by a survivor on Auschwitz and its realities*, Indiana University Press, 2009, p. 33
773 Ibid, p. 28
774 Elaine Scary, *Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, OUP USA, 1987, p. 35
775 Ibid, p. 49

Travaillant sur les narrations du génocide des Arméniens, Marc Nichanian souligne aussi la discordance et l'incompétence entre le vécu et le raconté, avec sa distinction entre l'expérience catastrophique et le fait génocidaire. La narration de la catastrophe doit être différente de l'explication des faits génocidaires. Comme cette expérience cause la perte de la subjectivité et de la langue, la narration de cette expérience sera plutôt l'histoire de cette perte. Selon Marc Nichanian, la perte, ici, doit être interprétée dans quatre contextes différents : la perte de la capacité d'exprimer la perte, la perte de la possibilité de pardonner, la perte de la force de porter le deuil et la perte de la capacité d'interpréter[776]. Néanmoins, le témoin ne raconte pas seulement parce qu'il a survécu, il raconte aussi pour survivre. C'est pour cela que la langue blessée du témoin, impossible mais aussi indispensable, constituera 'une narration limite', c'est-à-dire une littérature poussée à ses limites.

En dehors de la résistance de l'expérience à la narrativisation, l'instrumentalisation des témoignages dans les politiques mémorielles et ainsi la perte de leur contexte, peut consolider également la menace de la crise de transmission. Le réalisateur Robin Hunzinger, qui pense qu'il faut faire parler le silence pour narrer l'impossible, nous met en garde contre la sacralisation de la mémoire[777]. Dans un espace public sous la dominance du négationnisme, les récits des témoins deviennent polémiques : ils sont décontextualisés, délégitimés, accusés d'avoir une motivation politique.

Comme nous le rappelle Paul Ricœur, certains témoins ne trouveront pas d'auditoire pour les écouter[778]. Ce paradigme de la crise de transmission, lié à la coupure entre l'émetteur et le récepteur, trouve facilement un écho en Turquie. La stigmatisation, la criminalisation et la diabolisation permanente des Arméniens, et encore plus aujourd'hui des Kurdes, continue à assourdir les Turcs face aux récits de témoins. Ümit Kurt souligne le fait qu'en Turquie, les gens parlent des Arméniens, les grands-parents racontent le destin des Arméniens lors des rencontres familiales, c'est-à-dire dans les espaces privés, mais malgré cela, il n'est pas facile de dévoiler ces récits dans l'espace public[779]. Cette dimension de blocage nous montre la difficulté, pour les récits de mémoires communes vécues et transmises, de rentrer dans la mémoire collective, en trouvant

776 Ibid, p. 176
777 Robin HUNZINGER, "L'idée d'une juste mémoire" [dans *Filmer Le Passé dans le cinéma documentaire*], L'Harmattan, Paris, 2003 97
778 Paul Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş* [La mémoire, l'histoire, l'oubli], Metis Yayınları, İstanbul, 2012, p. 188
779 Ümit Kurt, "İnkar siyasetinin toplumsal boyutları ve yansımaları", dans *Utanç ve Onur*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2015, p. 200

une représentation publique. Mais malgré cette difficulté, ces histoires vont continuer d'être transmises dans les mémoires communes. Néanmoins, cette transmission cachée donnera lieu à la transmission d'une mémoire blessée dans la mémoire familiale, conséquence du blocage négationniste.

La crise de représentation, suite aux crises de témoignage et de transmission, est l'un des sujets le plus débattus concernant le génocide et le cinéma. Umut Tümay Arslan nous rappelle que dans « une crise de représentation, qu'aucune narration épique ne peut rendre visible, est immanente à toutes les grandes catastrophes impensables »[780]. La grandeur de la responsabilité politique et éthique qui resurgit après un génocide, sera déterminante dans toutes les discussions sur l'esthétique d'une possible narration de catastrophe. La première source du long débat sur l'irreprésentabilité du génocide est sans aucun doute la Shoah, la plus grande catastrophe de la Deuxième Guerre mondiale. Dans ce contexte, la fameuse citation de Theodor Adorno, tirée de son livre *Kulturkritik und Gesellshaft* (1951), nous vient immédiatement à l'esprit : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare »[781]. Que voulait dire Adorno ? Problématise-il ici la dimension esthétique de la représentation publique du génocide ?

On ne parle évidemment pas ici d'un tabou qui interdit littéralement l'écriture de poèmes après le génocide des Juifs. Cette proposition métaphorique vise tout d'abord à attirer notre attention sur le lien entre l'éthique et l'esthétique. Adorno clarifie cette phrase énigmatique en disant qu'une telle souffrance nécessite aussi l'art tout en l'interdisant[782]. La représentation du génocide comporte le risque de rendre le crime intelligible et donc raisonnable, de le transformer en une marchandise consommable, en esthétisant la violence. Sur ce point, Adorno nous rappelle que réduire le génocide à une propriété culturelle, peut signifier aussi l'acquittement de la culture qui le produit. L'inclusion de la Shoah à l'industrie culturelle peut aussi saboter la possibilité d'une véritable confrontation au passé. Comme l'indique l'avertissement d'Imre Kertesz « pour les consommateurs du génocide des Juifs, des marchandises de génocide ont été produites » et ce système, dont la littérature du génocide n'est pas épargnée, nourrit le conformisme du génocide juif[783]. La revendication éthique, qui consiste à refuser de produire une marchandise culturelle à partir du génocide, est souvent interprétée comme un tabou de représentation. Puis, la discussion

780 Umut Tümay Arslan, Op. Cit.
781 Klaus Hofmann, "Poetry After Auschwitz: Adorno's Dictum", *German Life and Letters*, 58:2, 2005, p. 182
782 Anna Richardson, "The ethical limitations of Holocaust literary representation", *eSharp*, Issue 5, 2005, p. 1
783 Imre Kertesz, "Who owns Auschwitz?", *The Yale Journal of Criticism*, 14, 1, 2001, 267-72, p. 269

sur l'unicité, donc sur le caractère indescriptible de la Shoah s'articule à ce discours : le fait que le crime et la cruauté des Nazis est indescriptible et dépasse les limites de l'imagination humaine. Mais ce qu'Adorno voulait, était d'attirer notre attention sur le fait que les narrations peuvent s'articuler facilement à l'industrie culturelle, et il insiste sur la nécessité de donner la parole aux survivants. Maurice Blanchot interprète ainsi le propos d'Adorno : « il ne peut pas y avoir de récit-fiction d'Auschwitz »[784]. 'Le récit-fiction' indique ici une intervention esthétique pour rendre le sujet attirant. C'est pour cela que les récits de survivants et des témoins oculaires gardent leur légitimité morale, alors que la fiction est souvent vue comme douteuse. Dans ce contexte, Anna Richardson pose cette question éthique : « est-il « juste / correct » de faire une fiction sur quelque chose d'aussi catastrophique que l'Holocauste ? »[785].

Considérant la reformulation artistique évidente de la fiction, elle révèle une relation différente entre le spectateur et l'œuvre ou entre le lecteur et l'œuvre. C'est pourquoi, selon Anna Richardson, faire un film de fiction ou écrire de roman sur le génocide est un choix dangereux qui peut donner aux négationnistes l'opportunité de dire que tout cela est faux[786]. De plus, la représentation fictive de la catastrophe peut permettre d'apprivoiser les réalités pour les rendre regardables. Dans ce contexte, le film de Steven Spielberg, *Schindler's List* (1993) est probablement le plus débattu actuellement dans le milieu universitaire. Ce film, qui parle d'un homme d'affaires allemand qui sauve des centaines de Juifs des camps de concentration, a eu un énorme succès à l'échelle mondiale et depuis sa réalisation, il est devenu, aux États-Unis, l'outil numéro un pour raconter la réalité de l'Holocauste aux nouvelles générations. Comme ce film est une superproduction (*blockbuster*), Miriam Bratu Hansen pose une question importante : « est-il possible de faire un divertissement reposant sur l'expérience ultime de se sentir mal (*feelbad*) au XXe siècle ? »[787]. C'est une marchandise commerciale, produite et distribuée par les grandes entreprises d'Hollywood, et qui a fait gagner beaucoup d'argent à son producteur. Le fait que les masses aillent par vagues successives voir un film qui raconte une catastrophe, fait réfléchir également à la problématique de l'effet de catharsis chez les spectateurs face à la démonstration de souffrance des autres et la marginalisation de l'évènement concerné consécutive à la distanciation

784 Karyn Ball, "Remediated Memory in German Debates Abour Steven Spielberg's *Schindler's List*", *KakanienRevisited*, 2006, http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/KBall1.pdf, p. 6
785 Anna Richardson, *op.cit.*, p. 7
786 Ibid, p.9
787 Miriam Bratu Hansen, "*Schindler's List* is not *Shoah*: The second commandement, popular modernism, and public memory", Critical Inquiry 22, Winter 1996, p. 297

esthétique[788]. Comme toute représentation est un acte de signification, ceux qui réalisent des films de fiction sur Holocauste, attribuent grossièrement un sens à la catastrophe. Néanmoins, en gardant à l'esprit la proximité du principe de souffrance et du principe de désir dans la culture de consommation, chaque tentative de reconstruction de l'évènement passé comporte en elle à la fois la possibilité et le risque de devenir l'image de la mémoire de l'évènement et de la réduire à une marchandise de divertissement de masses.

Au-delà du risque de nourrir le négationnisme, Marie-Aude Baronian souligne que le surplus des images de catastrophe peut générer un aveuglement qui banalise le regard alors que sa rareté peut motiver l'occultation et 'l'oubli'[789]. Dans les débats, nous voyons souvent le film documentaire de neuf heures de Claude Lanzmann, *Shoah*, comme antagoniste du film de Spielberg. Claude Lanzmann ne voit aucune réflexion ni aucune pensée dans le film de Spielberg sur ce qu'a été l'Holocauste. Il prétend que si Spielberg avait une idée de ce qu'est le cinéma, lui aussi aurait réalisé un documentaire comme Shoah[790], car Claude Lanzmann pense que la réalité de l'Holocauste détruit toute possibilité de fiction[791]. Selon sa critique, seules les paroles des témoins peuvent nous rapprocher de l'expérience de la catastrophe et il est moralement inacceptable de donner un sens au génocide en essayant de le reconstruire à partir d'images de fiction. Ce propos de Claude Lanzmann explique assez clairement sa pensée sur la représentation visuelle du génocide :

> « Et si j'avais trouvé un film existant – un film secret parce que c'était strictement interdit – tourné par un SS et montrant comment 3000 juifs, hommes, femmes, enfants mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi »[792].

En dépit du fait que la nature de la catastrophe rend difficile la possibilité d'en faire une fiction, elle demande paradoxalement à être représentée, racontée et transmise par le biais des arts. Si la fiction peut servir à la contorsion de vérités, l'absence de représentation et de narration peut en favoriser l'occultation. Une résultante importante du débat autour des films de Lanzmann et de Spielberg résonne dans la proposition de Marie-Aude Baronian : il ne parait pas possible

788 Karyn Ball, *op.cit.*, p. 6
789 Marie Aude Baronian, *Mémoire et Image : regards sur la catastrophe arménienne*, l'Age d'Homme, Suisse, 2013, p. 52
790 Cité par Miriam Bratu Hansen, *op.cit.*, p. 306
791 Cité pas Shoshana Felman, *op.cit.*, p. 41
792 Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3.3.1994, p.7

d'approcher une catastrophe telle qu'Auschwitz « sans détruire le fondement moral de la culture »[793].

Même si le débat sur la représentation de la Shoah se concentre souvent sur le caractère unique de l'Holocauste et sur les dangers de la fiction, les penseurs comme Jacques Rancière et Jean-Luc Nancy apportent une autre approche critique à cette discussion sur l'irreprésentabilité. Primo Levi nous avertissait contre la reproduction de la catastrophe : « si comprendre est impossible, savoir est impératif »[794]. Le désastre du génocide et de ses conséquences sont des réalités à transmettre aux générations suivantes, dans l'optique d'assurer la dignité de l'humanité. Dans son livre *On Photographie*, Susan Sontag parle de la rupture qu'elle a vécue, celle de l'avant et de l'après la découverte des photos de camps nazis à l'âge de douze ans, et rappelle, elle aussi, la responsabilité morale d'une transmission de la catastrophe[795]. Nous parlons donc ici d'une représentation dangereuse mais aussi cruciale.

La mission éthique de l'art, qu'il a en partage avec le politique, se manifeste justement là : de montrer 'l'immontrable' et dire l'indicible. Selon Jacques Rancière « par la puissance des mots et des images, joints ou disjoints, [l'art est] seul à rendre sensible l'inhumain »[796]. Il se demande donc pourquoi les évènements extrêmes sont déclarés irreprésentables. Pour Jacques Rancière, le régime de représentation est basé sur le jeu entre le présent et l'absent, sur la convenance entre le sensible et le compréhensible. Une crise de la représentation va resurgir au moment de la destruction de cette relation délicate. À ce compte, il existe deux raisons pour qualifier certaines choses d'« irreprésentables » : soit il est impossible de rendre présent la qualité essentielle de cette chose ; soit il n'existe pas une forme de présentation sensible convenable, c'est-à-dire, un schéma compréhensible égal à la puissance sensible de cette chose. L'idée d'irreprésentabilité puise ses origines dans la qualité de présence, de l'irréalité et de l'excès de la présentation artistique. Au début, la fiction artistique est vue comme une traîtrise à l'unicité de l'évènement passé en le rendant

---

793 Marie Aude Baronian, *op.cit*, p. 51

794 Cité par Anna Richardson, *op.cit.*, p. 17

795 Susan Sontag, *On Photographie*, 5th edition, Farrar, Straus & Giroux, New York, 2011, p. 20. Ces photos ont provoqué des sentiments indélébiles chez elle et lui ont inoculée un sens de la responsabilité. De cette manière, Susan Sontag était devenue un sujet moral par un acte de savoir irreversible. Susan Sontag s'exprime ainsi: « I believed my friends had no right to live without knowing about these pictures, how could they look so pleased when they were so ignorant. None of them knew what I know, I thought. I hated them for it". Cité par Marianne Hirsch, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Post memory", The Yale Journal of Criticism, Vol. 14, No 1, 2001, p. 6

796 Jacques Rancière, "L'inoubliable", *Arrêt sur histoire* (Ed. J. Rancière et J.L. Comolli), Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, p. 80

présent. Deuxièmement, la qualité irréelle de cette présence entre en jeu. À la fin, comme l'exposent les débats ci-dessus, la troisième couche sera l'articulation de la présentation artistique à un régime de consommation et de plaisir qui est en contradiction avec la lourdeur morale et politique de l'évènement[797].

Jacques Rancière ajoute un autre questionnement à la discussion autour de *Shoah* et *Schindler's List* pour clarifier son propos. Comme nous l'avons déjà dit, le génocide est un acte de double d'annihilation : annihilation massive de personnes mais aussi annihilation des traces d'annihilation. Le génocide est le résultat de ces deux actes. C'est pourquoi, le film de Claude Lanzmann réussi à raconter aussi la deuxième couche de destruction en montrant le vide d'aujourd'hui, tandis que les films de reconstruction du passé comme *Schindler's List* vont forcément rater la représentation de celle-ci. Le concept d'irreprésentable exprime l'absence d'une relation cohérente entre la démonstration et l'allusion[798]. Car la représentation d'un évènement limite tendra à échapper à toute possibilité de cadre de significations cohérentes. C'est pourquoi les discussions sur l'infidélité, la discordance et la déficience de ces représentations ne finiront pas[799]. Le régime de représentation est afféré à une économie des émotions et des sens, opérant dans l'ajustement de la réalité. C'est la raison pour laquelle la représentation du génocide constitue le dénominateur commun des débats politiques et artistiques.

Tout comme Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy se réfère avec prudence aux discours d'irreprésentabilité. En refusant l'idée d'une irreprésentabilité propre à un certain évènement, Jean-Luc Nancy critique ceux qui labellisent la catastrophe comme un impossible et un interdit. Il est possible de représenter la catastrophe mais pour ce faire, il faut d'abord bien comprendre le sens du terme 'représentation'. Selon l'auteur, la représentation n'est pas un simulacre, ni une répétition ou une imitation qui remplace l'objet d'origine. Tout d'abord, la représentation est produite pour ce qui n'est plus présent, qui n'est pas complet. Autrement formulé, il signifie l'incarnation d'une

797 Jacques Rancière, *op.cit*, p. 112-115.
798 Ibid, p. 137
799 Un exemple de ce fait peut être les critiques de Turcs envers le film de Fatih Akın, *The Cut*, qui aurait fait une mauvaise représentation des Turcs et les critiques des Arméniens car ils trouvent la représentation du génocide insuffisante. Suite à ces débats, un critique de cinéma Atilla Dorsay trouvera le courage de lier l'échec du film, c'est-à-dire le fait qu'il n'a pas eu le succès de *La Liste Schindler*, à la non-reconnaissance du génocide arménien. Pour regarder l'article d'Atilla Dorsay : https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/1915-ermeni-olayi-yine-filmini-bulamadi,10749, consulté le 3.10.2019

forme ou d'une réalité compréhensible par l'intermédiaire d'une certaine réalité sensuelle[800]. Les conditions de la représentation sont la présence et l'exposition. Dans le cas d'un génocide, sa représentation ne peut être possible qu'avec une interdiction, qui suspende la présence de la représentation et qui la relie ainsi avec ce qui est absent[801]. Les images sont des surfaces sur lesquelles les sociétés peuvent se voir et sur ces surfaces, le sens est toujours construit dans le cadre d'un certain contexte social, politique et historique. L'image pure et véritable qui fournit la base à l'idée d'irreprésentable n'est alors pas vraiment réaliste : « L'image n'est jamais pure, mais on la rencontre toujours dans notre image »[802].

C'est pour cette raison qu'il est important de voir comment les films sur le génocide s'approchent de la catastrophe, et comment ils construisent le temps et l'espace de l'évènement. Sylvie Rollet, qui travaille sur ce type de films, affirme également la différence entre les substantifs de 'génocide' et de 'catastrophe', comme la distinction de Marc Nichanian. Faire l'effort de distinguer la Catastrophe du génocide donne la possibilité, en même temps, de « récuser la construction d'une intelligibilité des faits et de s'ouvrir à la présence du désastre qui peut tout au plus être saisi »[803]. Différents exemples du champ cinématographique peuvent nous proposer certaines réponses à cette problématique.

Nous avons déjà mentionné brièvement les discussions provoquées par l'antagonisme entre *Shoah* et *La liste de Schindler*. Comme le constate aussi Andreas Huyssen, le contraste entre ces deux films forme deux facettes opposées d'Hollywood et de l'industrie de la culture en termes esthétiques[804]. Alors que le discours d'irreprésentabilité est un discours transcendant qui évoque une impossibilité sur la réalité des images, le cinéaste Jean-Luc Godard propose une nouvelle formulation pour lier l'évènement d'origine et sa représentation, tout en acceptant le vide impossible à remplir. Pour lui, la manière dont l'Evènement est représenté, est située au cœur de la question d'irreprésentabilité. La critique de Jean-Luc Godard concernant le film de Spielberg est la représentation du passé via recréation des évènements, car celle-ci est incompatible avec la raison

800 Jean-Luc Nancy, "Forbidden Representation", *The Ground of the Image*, Fordham University Press, 2005, p. 29-33
801 Ibid, p. 48
802 Ibid, p. 63
803 Sylvie Rollet, *Une éthique du regard: Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais a Rithy Panh*, Editions Hermann, Paris, 2011, p. 14
804 Andreas Huyssen, "Des souris ou des hommes ? La question de la mimesis d'Adorno à Spiegelman", *Témoigner – Entre Histoire et Mémoire*, Mars 2011, p. 135

d'être du cinéma[805]. La représentation d'une catastrophe par la recréation, comme le disait Jacques Rancière, ne peut pas présenter le caractère double de l'annihilation, mais elle est aussi critiquable de par la surdétermination du regard du spectateur avec sa narration épique.

Sur ce point, le film d'Atom Egoyan, *Ararat* (2002), critique justement la recréation cinématographique du passé, avec sa narration du film dans le film, par une mise en abyme. Le personnage du réalisateur dans le film, Edward Saroyan (joué par Charles Aznavour) veut réaliser un film historique sur le génocide arménien, en reproduisant une mise-en-scène des évènements passés. Edward Saroyan prévoyait la perception de spectateur et il s'est opposé au conseilleur artistique du film, qui a refusé de mettre l'image du mont Ararat dans le cadrage, en disant que cette montagne ne se voit pas dans la région où le film se déroule. Mais Edward Saroyan insistait à inclure cette image dans le cadrage, du fait de sa valeur symbolique pour le spectateur arménien. *Ararat* n'est pas un film historique mais plutôt un film de mémoire : il raconte les efforts des générations suivantes pour narrer le génocide, en remplissant les vides de la mémoire par la réflexion sur les répercussions de cet évènement sur eux. Michel Marian disait que « dans les années 1930 et 40, les Arméniens étaient comme des schizophrènes au sein de leurs pays d'accueil »[806] du fait de l'état d'esprit de l'immigration forcée et la nécessité d'intégration. Dans *Ararat*, nous voyons les effets de cet état 'schizophrénique' aussi sur les générations suivantes. Le film critiqué dans le film, montre l'impossibilité de représenter le passé comme il est. Les histoires personnelles complexes et entremêlées de chaque personnage du film, spéculent sur la catastrophe et cela nous mène à un vide mémoriel symbolisé par la narration fragmentée et interrompue, qui indique à la fois la crise de représentation et celle de la mémoire. La réplique de Raffi, l'un de personnages principaux du film, qui représente la quatrième génération, lors qu'il regardait les images des ruines d'Ani filmées par lui-même, est comme un condensé de ces crises :

> « Quelque chose est mort en moi. Qu'est-ce que je dois ressentir en regardant ces ruines ? Devrais-je croire qu'elles ont été détruites par le temps ? Ou qu'on les a détruites volontairement ? Est-ce là une preuve de ce qui s'est passé ? Devrais-je être en colère ? Puis-je sentir la même rage que mon père ? Quand je vois

805 Duncan Wheeler, "Godard's List: Why Spielberg and Auschwitz are number one", , Media History, May 2009, Vol. 15 Issue 2, p. 187

806 Michel Marian, *op.cit.*, p. 70.

ces endroits, je me rends compte de ce que l'on a perdu : non seulement des terres, et des vies, mais aussi la perte de la capacité de tous à se souvenir… »[807].

La catastrophe est transmise aux générations suivantes comme une destruction ou une multiplicité de réalité. « A l'intersection de plusieurs réalités multiples »[808], chacune de la deuxième, la troisième et la quatrième génération devra essayer de reconstruire le passé à sa manière, avec des outils et des références différents. Le voyage de ce film en Turquie a été, comme attendu, assez tragique. Les médias turcs ont attaqué le film et l'ont mis dès le début dans la liste noire. Le gouvernement, même après avoir déclaré qu'il ne voyait aucun souci pour projeter ce film, en a finalement interdit la projection en Turquie, en favorisant le vœu d'un 'groupe minoritaire marginal' qui s'opposait à la distribution et la projection du film[809].

Un autre film qui a beaucoup été critiqué pour sa représentation du génocide est *La vita e bella* (1997), de Roberto Benigni, qui raconte la vie dans les camps de concentration nazis à partir de l'histoire d'un père et de son fils. Le père qui veut à tout prix protéger son fils de la réalité destructive de camp, essaie de l'en éloigner en l'incluant dans l'illusion que tout est un jeu. Rien que son titre montre que le film de Roberto Benigni ne prétend pas être réaliste mais plutôt ironique. Selon le réalisateur, l'atrocité vécue dans les camps est irreprésentable donc l'utilisation d'une langue indirecte et allégorique est une solution pertinente[810]. Plus que sur l'expérience catastrophique, le film met l'accent sur la lutte pour garder en vie l'instinct de survie pour échapper à la catastrophe. Néanmoins, certains critiques défendent l'idée que le monde ironique créé par Roberto Beningni peut nuire et dégrader les images des camps de concentration pour les générations suivantes, et ils poursuivent leur critique jusqu'au point d'accuser le réalisateur de fascisme et de négationnisme[811]. Le cœur de cette discussion concerne encore l'habilité des images à créer ou occulter la mémoire. Les images elles-mêmes sont des mémoires. Toutefois, il est possible de charger ces mémoires de différents sens selon le contexte dans lequel elles se trouvent. Sur ce point, Marianne Hirsh nous rappele que les images portent le risque d'être « des indices de

807 Umut Tümay Arslan, *op.cit*, http://www.altyazi.net/yazilar/kesikin-actigi-yerden-kat-kat-notlar/?fbclid=IwAR03aM1DerU1sOXsJwiIIXzzsfboqO84G_gkS0OOWUM--BWuHpe3lNHSFDM, consulté le 7.10.2019

808 Donna Lee Freize, "Cycles of genocide stories of denial: Atom Egoyan's Ararat", Genocide Studies and Prevention, 3(2), August 2008, p. 246

809 Hrant Dink, *İki yakın halk, iki uzak komşu* [Deux peuples proches, deux voisins lointains], Istanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2008, p. 55.

810 Bülent Diken et Carsten Bagge Lausten, *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları, 2010.

811 Ibid.

mémoire décontextualisés »[812] qui conditionnent la mémoire, au lieu de la ranimer, ils ont aussi la probabilité de la remplacer.

Dans ce contexte, l'Holocauste est bien évidemment encore la référence principale de cette discussion avec ses représentations innombrables. En fait, il existe seulement quatre photographes qui ont montré la réalité des camps de Nazi. Ces photos, qui fournissent la base de la critique de Georges Didi Huberman sur le concept d'irreprésentabilité, sont des photos prises en cachette dans le camp par un détenu lors de l'incinération de centaines de cadavres et envoyées ensuite à l'extérieur de camp, secrètement, dans un tube de dentifrice[813]. L'image floue et le mauvais cadrage témoignent du caractère illégal et secret de l'acte. Malgré leur manque de netteté pour représenter l'évènement clairement, la réalité de ces photos est inhérente à leur esthétique. Plusieurs photographes sont allés photographier les camps après la libération, mais leurs photos ne ressemblaient pas à ces quatre photos terribles. L'intérêt mondial pour photographier les camps était si élevé que le fameux photographe de guerre, Franz Capa, a refusé à ce moment-là, de photographier les camps car pour lui « chaque nouvelle photo de l'horreur ne faisait que diminuer la force du message »[814]. Le surplus des images peut servir à cacher et à exploiter l'irreprésentable au lieu de le montrer. Le film d'Alain Resnais, réalisé avec le texte de Jean Cayrol, *Nuit et Brouillard*, qui est composé d'images de camps après la libération, a été récusé par Claude Lanzmann qui développe une pensée similaire. Il ne fait pas confiance aux images mais aux paroles de témoins et réalise un film de dix heures et treize minutes, le plus long sur la Shoah. Toutefois, comme « le langage et la mémoire s'appuient toujours sur des images »[815], dans le film de Lanzmann, les paroles des témoins créent l'image de l'expérience catastrophique.

Selon Jacques Rancière, le scepticisme actuel sur l'habilité politique des images qui envahissent tous les espaces, est une conséquence de l'excès de la croyance d'autrefois. Selon le penseur, la relation stable entre le sensible et le compréhensible est désormais épuisée[816]. Cet épuisement est aussi le résultat de l'interprétation sur-rationnelle de l'esthétique. Car comme il l'indiquait, l'irreprésentable est seulement l'expression d'un vœu[817]. C'est un vœu qui nous appelle à la prudence contre la dégénération du sens et la marchandisation d'un évènement. Le tabou

812 Marianne Hirsch, *op.cit.*, p.7
813 Georges Didi Huberman, *Images Malgré Tout*, Les Editions de Minuit, Paris, 2004
814 Ibid., p. 4
815 Ibid.
816 Jacques Rancière, *op.cit.*, p. 131
817 Ibid, p. 138

cristallisé par le propos de Claude Lanzmann, quant à lui, indique un vœu qui n'empêche pas le surplus des images mais qui les attache à une norme morale. Dans ce contexte, Jean-Luc Nancy nous prévient contre l'excès de sacralisation et de désacralisation : « si représenter veut dire raconter, tenter de raconter ce qui se passe, ce qui est à l'œuvre dans l'extermination, je ne vois pas pourquoi il y aurait une interdiction. On risque de confondre l'interdiction de l'idolâtre avec tout autre chose, avec la vielle méfiance, disons platonicienne, envers les images, au nom de l'intelligible »[818].

Si nous retournons vers la distinction de Marc Nichanian entre le génocide et la catastrophe, nous pouvons facilement dire qu'en tant qu'évènement intelligible, le génocide relèvera plutôt du travail des historiens. Toutefois, les historiens potentiels de la catastrophe seront les littéraires[819]. La littérature ici est à comprendre plus généralement comme la langue qui construit une narration limite, à partir de lacunes de mémoires, au lieu de partir d'un principe réaliste et rationnel. Donc, nous pouvons attribuer cette qualité aux autres langages créatifs en dehors de littérature, comme le langage cinématographique. Comme l'indique Jacques Rancière, à la différence des images de journalistes ou d'historiens, les images de l'art participent à redésigner l'image du possible, sans prévoir ses effets sur le spectateur, au lieu de fournir de munitions pour combattre[820].

Les images de l'art, quand elles consistent en une transmission de la mémoire d'une catastrophe, sont titulaires de deux qualités importantes : fragmentation et vacuité ; elles constituent le point commun entre la mémoire et l'image et sont indispensables pour les images de mémoire. Les images qui rendent présent le passé sont tout d'abord fragmentées, autrement dit, elles n'ont pas de structure complète[821]. Cette qualité vient de la partialité de la mémoire, et l'intégrité du sens demeure dans l'ensemble de ces fragments. Cette idée d'être fragmenté et épars contient un symbolisme qui rappelle les coupures de l'histoire chez Walter Benjamin. Pour lui, les coupures de l'histoire ne nous sortent pas de l'histoire, mais, au contraire, nous donnent l'opportunité d'écrire l'histoire à l'envers. De même qu'aucune expérience ne peut être rejouée à l'identique, les images du passé ne sont pas non plus des images absolues et complètes du passé. C'est pour cela que, lorsque Walter Benjamin s'intéresse au passé, il y voit un débris plutôt qu'une

818 Jean-Luc Nancy, "La représentation interdite", *Le Monde*, 29 Mars 1994, cité par Marie Aude Baronian, *op.cit.*, p. 55-56
819 Nurdan Gürbilek, *op.cit*, p. 145
820 Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, p. 95
821 Marie Aude Baronian, *op.cit*, p. 159

narration intégrale[822]. Les images sont des fragments qui viennent de ce débris, tout comme la mémoire. Elles participent au mouvement actuel de construction de sens, et elles aident à créer l'interprétation du passé. Le débris du passé, ensemble avec l'espoir du futur, fournit un espace ouvert pour diverses significations et interprétations. Selon Walter Benjamin, les images dialectiques[823], venant du passé, détruisent le continuum historique en interrompant le contexte[824] et construisent la narration dans un mode fragmenté entre le passé et le présent. Selon Susan Buck Morss, qui a méticuleusement analysé les textes de Walter Benjamin, le potentiel réparateur des images est notamment lié à la capacité d'unir les images fragmentées selon une nouvelle loi, comme le fait le cinéma[825].

L'autre qualité des images, la vacuité, agit avec la même intention. Le fait que les images soient lacunaires est une qualité, tout comme les lacunes de mémoire, qui rendent possibles la narrativisation, la transportation et la transformation du passé au présent. « L'image est toujours lacunaire, décalée ou insuffisante »[826]. Ces lacunes, qui peuvent également être interprétées, comme nous l'avons discuté ci-dessus, comme un défaut et un risque qui ouvre la porte à l'occultation et l'instrumentation politique, constituent aussi le seul espace possible pour produire une narration.

Considérant l'abondance et la diversité des films sur le génocide, nous pouvons constater qu'il existe différentes méthodes pour aborder à la catastrophe. Ces méthodes sont liées aux différents langages et instruments appliqués pendant la production et le montage. Différentes approches montrent aux spectateurs différentes perspectives sur la catastrophe. Concernant les films qui racontent des évènements traumatiques, Ann Kaplan et Ban Wang définissent quatre approches cinématographiques, adressées aux spectateurs. La première est la méthode appelée « remède » (*cure*), qui vise à soulager le spectateur par la mise en scène d'une fin apaisante. La deuxième méthode est celle du « choc », plus sévère et violente que la première, qui vise à secouer

822 Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992, p.78
823 Walter Benjamin explique ainsi l'image dialectique: "l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que [la] relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (bildlich). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques." Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIXe siècle*, Les Editions du Cerf, Paris, p. 479
824 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, MA: Harvard University Press, p. 85
825 Susan Buck Morss, *Görmenin Diyalektiği*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, p. 295
826 Marie Aude Baronian, *op.cit*, p. 160

le spectateur profondément par la représentation de l'expérience catastrophique. La troisième stratégie met le spectateur dans une position de « voyeur » et a pour inconvénient d'exploiter les souffrances des victimes. Enfin, la quatrième stratégie, « témoignage », se manifeste comme la méthode le plus correcte et utile politiquement, car elle vise à situer le spectateur en tant que témoin de la catastrophe[827]. Selon les auteurs, le témoignage du cinéma peut procurer une approche empathique et consciente envers la catastrophe de la part du spectateur. Ce qui est important ici, c'est la manière de construire la narration, qui fait du spectateur un témoin.

Dans ce sens, la diversité des films sur les génocides fournit une source riche pour montrer les différentes manières de représenter l'irreprésentable. Le film du réalisateur Cambodgien Rithy Panh, *L'image Manquante* (2013), sur le génocide perpétré par les Khmers Rouges est un exemple percutant. Le fait que les images de cette période cauchemardesque, que le réalisateur a lui-même vécu, n'existent nulle part et le fait qu'elles aient été remplacées par celles de la propagande Khmer sur les camps de travail, a motivé le réalisateur à rechercher une méthode pour compléter cette image manquante. Il décide de transmettre cette période sans image et de construire la narration avec l'aide de petites maquettes qu'il a faites lui-même. Lors de cette expérience, il partage en même temps avec les spectateurs le paradoxe et la difficulté du cinéma et de la caméra à transmettre la réalité catastrophique.

Un autre exemple peut être le film *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer, qui raconte les massacres de masse perpétrés en Indonésie en 1965 et 1966. Réalisant un voyage en Indonésie pour un tout autre projet, le réalisateur découvre la mémoire bafouée et opprimée de ces massacres de masse, vue depuis la perspective des criminels responsables qui sont restés au pouvoir depuis le génocide. Il demande aux leaders des milices responsables du génocide de 1965, de prendre la caméra et de raviver encore une fois cette période, dont la mémoire est pour eux victorieuse. Le film dans le film, réalisé par ces responsables, témoigne à la fois de la difficulté de représentation et de la cruauté des massacres confessés par les criminels mêmes. Après ce film, qui fait vivre au spectateur une expérience extrême sur l'atrocité humaine[828], Joshua Oppenheimer se tourne vers les victimes pour son deuxième film sur le même sujet, *The Look of Silence* (2015).

827 Ann Kaplan et Ban Wang, *Trauma and Cinema: Cross-cultural explorations*, Hong Kong University Press, 2004, p. 9

828 Lors de la projection du film en 2013 dans le cadre de Festival de Film International d'Istanbul, un major parti de spectateurs a quitté la salle vers la fin du film et certains ont reproché au réalisateur de montrer une telle violence aux gens.

Dans ce film-là, le réalisateur joue les intermédiaires lors d'une confrontation entre le bourreau et la victime. La nouveauté des films d'Oppenheimer est de montrer clairement le processus de construction mémorielle, en donnant le rôle de présentateur et narrateur de l'histoire aux responsables du crime. Entre-temps, sa caméra captera également la prise de conscience de ces criminels lorsqu'ils racontent et réaniment leurs expériences meurtrières.

Le dernier film que nous allons mentionner est celui du réalisateur hongrois Laszlo Nemes, *Son of Saul* (2015) sur le camp de concentration Auschwitz. Le protagoniste du film, un kapo, trouve un jour le corps de son fils. Il décide de sauver le corps de son enfant de la crémation et de l'enterrer secrètement en présence d'un rabbin. Comme dans le film de Spielberg, Laszlo Nemes décide de construire la narration sur un personnage en recréant le passé mais le résultat en sera complètement différent. Face à la narration Hollywoodienne de Spielberg, qui est plus facile à supporter grâce à l'effet de catharsis crée par l'histoire d'un sauveur, la narration de Laszlo Nemes demeure beaucoup plus réaliste, mais ainsi plus difficile à supporter[829]. Pendant que la caméra suit Saul, son point de vue est assez étroit et flou. La vie dans le camp de concentration, qui réduit l'homme à « la vie nue »[830], trouve son esthétique dans la vision obscure et inquiète de la caméra. Connu pour sa position contestataire à la recréation et à la fiction quand il s'agit de la Shoah, Claude Lanzmann a pourtant changé d'avis après avoir vu *Son of Saul* et déclare que ce film est « l'anti *Schindler's List* »[831], propos qui sont particulièrement signifiants dans ce contexte.

En dehors de leurs points communs, le génocide arménien se distingue de la Shoah pour plusieurs raisons. Aujourd'hui nous constatons la production d'une masse de matériaux – des films, des photos et des vidéos – pour faire vivre la mémoire de la Shoah et la transmettre aux nouvelles générations. Mais ça n'est pas vraiment le cas concernant la mémoire du génocide arménien. Par exemple, après le premier film sur la catastrophe arménienne en 1919, *Ravished Armenia* (réalisé par Oscar Apfel), il a fallu attendre jusqu'aux années 1980 pour que le génocide suscite l'intérêt du monde du cinéma. Même dans la diaspora, l'augmentation du nombre de films sur le génocide

---

[829] Pour donner un exemple, nous pouvons nous remémorer la scène de la chambre à douche dans le film de Spielberg et le soulagement du spectateur, qui connait l'existence des chambres à gaz, quand il voit de l'eau à la place du gaz. A l'inverse, dans la scène identique de *Son of Saul*, nous constatons la réalité des chambres à gaz par des griffures d'ongles sur les murs.

830 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Seuil, Paris, 1997.

831 Ilana Feldman, "Imaginar, pese a todo: problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de Shoah a El Hijo de Saul", Acta Poética, Vol. 39, Num. 2, 2018, https://www.redalyc.org/jatsRepo/3580/358056629004/html/index.html, consulté le 8.10.2019

n'a eu lieu qu'après de longues décennies de silence, à partir des années 1990[832]. A la différence de la Shoah, le déni obstiné du génocide arménien condamne également les productions visuelles sur le sujet à rester cantonnées aux discours et aux recherches de preuves, pour convaincre les spectateurs de l'existence de la catastrophe, ou du moins, cela a été le cas jusqu'aux dernières décennies. La guerre des preuves, qui avance avec les témoignages et les documents d'archives, concerne plutôt la dénomination des faits historiques, plus que celle de l'expérience catastrophique subie par les Arméniens. Selon Marie-Aude Baronian, « l'amnésie » sur ce génocide est consolidée par l'absence d'une abondance d'images et de visuels sur le sujet, contrairement au cas de la Shoah[833]. Cela est également lié au fait qu'au moment du génocide arménien, la technologie photographique ou cinématographique n'était pas si développée et répandue. A la différence du génocide juif, les générations postérieures aux survivants du génocide arménien ont été privées d'images de la catastrophe vécue par leurs ancêtres, celles des massacres, des camps et du désert. Pour cette raison, le 'double' sens du génocide, son principe de double annihilation, était complètement évident pour les Arméniens : « L'effacement propre à l'évènement génocidaire, mais aussi dans sa filiation, sa (non) transmission, son (non) témoignage »[834]. Ni les Arméniens ni les Turcs n'ont grandi avec la présence d'images témoignant de l'expérience vécue par les générations antérieures.

Lors du débat sur l'irreprésentable, nous avons abordé le risque des images de se transformer en biens de consommation et celui de dé-contextualisation, en cas de surcroît de production. Toutefois, en gardant à l'esprit le mur du silence et de l'aveuglement qui entourent le génocide arménien, nous pouvons facilement dire que « l'épuisement de l'imaginaire cinématographique » [835] n'est pas valide pour cette catastrophe, voire, nous pouvons même constater que le manque d'images, de films etc. sur le génocide, favorise la complicité entre les politiques d'oppression et d'occultation du sujet et les autres pratiques négationnistes. Dans ce contexte, quand on regarde les films produits sur le génocide arménien, il ne faut pas oublier les clauses particulières qui conditionnent l'état de la mémoire de cette catastrophe à nos jours : la perversité de la preuve et l'interdiction de tout travail de deuil[836]. Ce génocide, qui se trouve au

832 Donna Lee Frieze, *op.cit*, p. 39
833 Marie Aude Baronian, *op.cit*, p. 9
834 Ibid, p. 56
835 Ibid, p. 48
836 Ibid, p. 12

carrefour des crises de transmission, de témoignage et de représentation, demeure majoritairement caché parmi les Turcs, sous l'autorité invisible d'un pacte de silence, cynique et honteux, tandis qu'il est transmis quasi inconsciemment, voire 'génétiquement', parmi les Arméniens[837].

Les images cinématographiques sont d'une importance capitale pour donner corps à cette transmission inconsciente, ou pour que les Turcs puissent s'approprier une autre narration et remplir le vide et la coupure historique. Les films documentaires ou les fictions sur le génocide, contrairement au cas de la Shoah, ne troubleront pas une eau saturée mais serviront de socle pour combler les lacunes de mémoire et participeront à la construction de la narration de la catastrophe. C'est pour cette raison que Marie-Aude Baronian empruntera la notion de 'mémoire prothèse' d'Alison Landsberg, pour souligner l'importance essentielle de films pour la mémoire du génocide[838]. Ces images cinématographiques fourniront des soutiens artificiels, qui prennent la place des images manquantes de la mémoire. C'est valable à la fois pour les Arméniens et les Turcs, ainsi que pour les tierces personnes qui ne savent rien l'évènement. Selon Marie-Aude Baronian, qui travaille sur les paysages cinématographiques du génocide arménien, la construction de la mémoire collective de 1915 peut se réaliser seulement en tant que mémoire prothèse, du fait de l'absence d'images de l'époque, et de la crise de mémoire liée à l'oppression des revendications mémorielles et de transmission. Ainsi, les films, que nous allons analyser en détail dans la prochaine partie de la recherche, ont en charge une mission politique, éthique et esthétique importante, étant donné leur potentiel à s'articuler, comme des prothèses, à la mémoire collective de cet évènement.

Conclusion du deuxième chapitre

La mémoire collective d'un événement est produite par l'interaction souvent conflictuelle entre les politiques mémorielles officielles de l'Etat et les revendications des différents groupes de mémoire. Concernant la Turquie, nous pouvons parler de deux grandes lignes de conduite en

837 Janine Altounian, "1915 Soykırımının Ermeni Hafızasındaki İzleri" [Les traces du génocide de 1915 sur la mémoire arménienne], *Yüz Yıl Sonra Ermeni Soykırımı Araştırmalar, Tartışmalar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, p. 328. La réalisatrice arméno-turque, Lusin Dink, a également souligné le même fait lors de notre entretien pour cette recherche.
838 Marie-Aude Baronian, *op.cit*, p. 160

matière de politique mémorielle. La première est le régime mémoriel[839] d'unité nationale qui remonte à la fondation de la République en 1923 et qui vise à construire une mémoire publique officielle orientée vers l'unification nationale. La période allant de la fondation de la République à la période néolibérale qui a succédé au coup d'État du 12 septembre 1980 se caractérise par ce centralisme mémoriel dans lequel l'Etat est l'acteur dominant. Dans la premiere partie de ce chapitre, nous avons d'abord illustré le régime mémoriel républicain jusqu'aux années 1990 et 2000, avec des exemples tirés des champs de la politique, de la culture et principalement du cinéma.

Pendant cette période avant 2000, les autorités turques n'abordaient pas le sujet du génocide publiquement afin d'opprimer et d'ignorer sa mémoire ; cela se manifestait ainsi par l'absence des films ou d'autres productions culturelles sur le sujet. La stratégie turque du silence sur la question arménienne se confirmait par la quasi absence de films sur le sujet. Il a aussi été démontré que même les courants idéologiques et critiques de gauche à partir des années 60 – comme les courants du cinéma national, du cinéma révolutionnaire ou les adeptes de l'humanisme anatolien – ne se sont pas penchés sur la question arménienne, qui n'a commencé que tardivement à devenir une question importante et dérangeante pour la Turquie. Cela est sans doute lié au fait que cette génération de réalisateurs baignait dans l'idéologie kémaliste, également négationniste, tout comme à la radicalité que représente l'acte de prendre une position pro-arménienne dans cette période relativement précoce, précédant la crise de la Turcité.

Nous avons pu constater dans ce chapitre que les premières représentations sur 1915 ont commencé en Turquie suite aux attaques de l'ASALA dans les années 1980, quand la stratégie négationniste du silence a été forcée de se transformer en une production contrôlée. Comme nous l'avons montré plus en détail avec des exemples concrets, venant des domaines du politique et du cinéma, ce changement de stratégie devient encore plus évident dans les années 2000, quand la pression internationale pour la reconnaissance du génocide rend l'option du silence et de la dissimulation impossible. A partir de ce moment, nous constatons que le cinéma fait son entrée en scène, à la fois comme un outil étatique de défense et de rétorsion au niveau international et aussi comme un outil de mémorialisation utilisé par les nouveaux opposants de la mémoire en Turquie.

[839] La notion de 'régime mémoriel' – ou 'régime de mémorialité' – inspirée par la conception de 'régime d'historicité' (F. Hartog) et définie par Johann Michel comme la somme des productions de mémoire publique du passé pas des politiques mémorielles a ici servi de fil conducteur. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, 2003, p.20. ; Johann Michel, *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010, p.20.

Les années 2000 ont ainsi marqué un tournant en Turquie en ce qui concerne le nouveau régime mémoriel, son interprétation et sa réécriture par différents acteurs sociaux dans des perspectives politiques divergentes. A partir des années 90, sous l'influence des tendances mondiales néo-libérales, un tournant vers des identités culturelles s'est manifesté en Turquie. L'émergence des médias privés a notamment ouvert de nouveaux canaux de communication dans la sphère publique et la société turque a commencé à se tourner vers son passé récent, débattant ardemment de l'histoire nationale.

Dans la deuxieme partie de ce chapitre, nous avons poursuivi la lecture parallèle entre politiques mémorielles changeantes et production cinématographique en Turquie dans les années 2000. Les exemples étudiés confirment notre première hypothèse en ce qu'ils dénotent un lien évident entre les usages politiques du passé et les productions de films comme réponse aux défis posés par le contexte international. Néanmoins, il a été signalé que cette période de changement a également été témoin d'autres politiques de mémoire, développées par le gouvernement de l'AKP, qui a remis en cause des grandes figures de la période républicaine pour se lancer ensuite dans la construction de sa propre narration du passé, dans laquelle l'identité 'musluman-turc' est définie à la fois comme « la plus grande victime » et « la plus glorieuse ». Les discours sur lesquels s'appuie « la Turquie nouvelle » ont été caractérisés par la révision de l'historiographie kémaliste qui négligeait le passé ottoman, l'opposition au modernisme occidental, le rapprochement avec les pays musulmans, la promotion du passé ottoman et l'accent mis sur la culture vernaculaire musulmane face aux désirs destructifs de la globalisation en termes d'identité nationale. Nous avons ainsi étudié les changements de stratégies d'Erdoğan envers les représentations du passé durant son règne.

Nous avons également étudié l'émergence du rôle du témoin comme source de vérité légitime, d'abord à l'échelle internationale, puis à l'échelle nationale. Nous avons ainsi défini ce phénomène dans le contexte du tournant historique de mémoire. Ce changement nous a également permis de distinguer les nouveaux films de mémoire des films classiques d'histoire. La distinction rigoureuse de Marc Nichanian entre « la Catastrophe » et « les faits historiques (le génocide) » a alors été mobilisée pour définir les approches critiques politiques et morales de la nouvelle génération de cinéastes face au passé génocidaire. Nous avons ainsi décrit les efforts des nouveaux acteurs de mémoire des années 2000 comme une création de « mémoire prothèses », en empruntant

le concept d'Alison Lansberg, visant à reformer la conscience collective de la société à l'aide de récits occultés de l'histoire turque.

Enfin, nous avons essayé d'éclairer le débat sur la crise de mémoire et de représentation qui se trouve au cœur de toutes les discussions concernant le cinéma et le génocide. Faire un film de fiction sur la Catastrophe, c'est-à-dire faire un récit-fiction du génocide, peut se révéler comme un acte dangereux risquant de servir à la banalisation du sujet. Ceci peut constituer une explication probable du fait qu'il existe seulement trois films de fiction sur le sujet du génocide en Turquie, alors qu'il y a plus d'une dizaine de documentaires qui couvrent différentes mémoires autour du même sujet.

La prochaine partie de cette thèse sera consacrée à l'étude détaillée du lien entre le tournant mémoriel et l'emergence d'un nouveau cinéma (de fiction et de documentaire) en Turquie, avec des réalisateurs, « les nouveaux acteurs cinéastes de mémoire », qui ont oeuvré sur le génocide et aussi les paysages mémoriels représentés dans leurs films.

PARTIE II

Le paysage mémoriel du génocide arménien dans le cinéma de Turquie

Introduction

« Le cinéma enregistre le temps et les images filmiques s'inscrivent dans nos mémoires »[840] écrit Marie-Aude Baronian pour expliquer les liens entre la mémoire et le cinéma. Les images cinématographiques vont et viennent d'un extrême à l'autre, comme un pendule qui se balancerait entre le passé et le futur, l'oubli et la réminiscence, la vérité et la fiction. Ce pendule traite de questions diverses telles que la mémoire, le temps et la vérité. Dans cette partie de la recherche, nous analyserons la nouvelle vague du cinéma de fiction et de documentaire, ainsi que les films produits en Turquie qui se focalisent sur les traces, transmises aux générations suivantes, de la catastrophe du génocide des Arméniens de 1915, en conceptualisant leurs réalisateurs, comme acteurs de mémoire.

Le plus ancien des films analysés dans le cadre de cette recherche date de 2003 et chaque année, de nombreux autres films sur 1915 s'ajoutent au paysage cinématographique de Turquie. Après un silence et une absence de près d'un siècle, le génocide des Arméniens a finalement commencé à trouver une place dans les actualités du pays, ce qui a rendu possible l'écoute des histoires des témoins, longtemps rendus muets, par des oreilles souhaitant les écouter. Chaque film analysé possède ainsi une approche spécifique sur cette catastrophe et pose différentes questions sur ce sujet afin de donner un sens au malaise qui encercle la question actuelle du génocide. L'un des réalisateurs dévoile le passé arménien de sa ville natale, une autre enquête sur l'histoire de sa grand-mère ou de son grand-père arménien. L'un essaye de comprendre les histoires des exilés arméniens en suivant les pas d'un écrivain arménien connu, un autre raconte les traces des blessures ouvertes par le génocide de 1915 à l'aide d'un personnage fictif.

Les films analysés dans le cadre de cette recherche englobent presque l'intégralité des films produits sur le sujet du génocide en Turquie. Parmi les quatorze films analysés, dix sont des documentaires, trois sont des fictions et un est une docu-fiction. Le film de fiction des deux réalisateurs Eda Alyamaç et Aren Perdeci, *Yitik Kuşlar* [Les oiseaux perdus] a dû être éliminé de la liste car nous n'avons pas réussi à accéder au film malgré plusieurs tentatives de contacter les réalisateurs. Ce film raconte l'histoire de deux enfants qui ont perdu leur famille dans la tourmente du génocide de 1915. Après sa sortie en Turquie le premier avril 2016, le film est resté très peu de temps dans les cinémas et a ensuite été retiré des salles. Le film n'est pas encore sorti en DVD et

[840] Marie-Aude BARONIAN, *Cinéma et Mémoire*, p. 9.

malgré nos échanges avec les réalisateurs, il n'a pas été possible de le visionner. C'est pourquoi nous avons malheureusement dû retirer ce film de fiction de notre analyse.

La majorité de ces quatorze films font partie des documentaires projetés dans divers festivals. A part le documentaire en six parties d'İsmail Umaç, *Sarı Gelin*, qui vise à atteindre le public via la télévision, tous les documentaires de notre recherche rentrent dans la catégorie des films de festival. C'est la raison pour laquelle le visionnage de ces films sur internet n'est pas toujours aisé, car leur processus de diffusion dans les festivals est encore en cours. Pour y avoir accès, nous avons contacté les réalisateurs afin d'obtenir le mot de passe permettant de les regarder sur Internet. A l'exception des réalisateurs du film de fiction *Les Oiseaux perdus*, tous ont répondu positivement à notre requête, nous ont donné leurs mots de passe et nous ont précisé qu'ils seraient ravis de contribuer à notre recherche. Par la suite, nous avons de nouveau contacté les réalisateurs, pour leur demander cette fois de réaliser un entretien semi-directif, constituant une source d'information auxiliaire pour notre analyse. Dans ce but, nous avons effectué des entretiens d'une heure et demie environ avec douze réalisateurs parmi les quatorze étudiés. Malgré nos tentatives pour contacter Fatih Akın, le réalisateur du film de fiction *The Cut* [La Blessure], nous n'avons pas réussi à le joindre en raison de son emploi du temps très chargé, comme nous l'a expliqué son manager. Cependant, grâce à sa renommé, il existe plusieurs reportages sur Fatih Akın dans divers journaux et magazines à propos de son film et nous avons pu bénéficier de ces reportages lors de l'analyse. L'autre réalisatrice que nous n'avons pas réussi à rencontrer est Devrim Akkaya, la réalisatrice du film documentaire *Diyar* [La région]. Egalement en raison de son emploi du temps chargé, elle n'a pas eu le temps de nous rencontrer. En effet, le principal métier de Devrim Akkaya n'est pas le cinéma mais l'enseignement du yoga, et elle prépare des stages de yoga en dehors des villes toute l'année. Nous lui avons envoyé des questions écrites mais nous n'avons malheureusement pas reçu de réponse. Enfin, nous n'avons pas réussi à réaliser d'entretien directement avec la réalisatrice du film documentaire *Vank'ın çocukları* [Les Enfants de Vank], mais nous y sommes parvenus avec son producteur. Du fait de son programme chargé et des problèmes familiaux de la réalisatrice Nezahat Gündoğan, nous avons conduit un entretien avec ce dernier qui est à la fois le chercheur et le producteur de son film, en plus d'être son mari. Le couple Gündoğan travaille et produit sur la région de Dersim depuis 2004. Le départ inattendu de la famille Gündoğan à Cologne en 2018 a rendu impossible la rencontre avec Mme Gündoğan mais elle a

répondu à notre court questionnaire écrit. Nous avons également utilisé les entretiens avec la réalisatrice sur internet lors de notre analyse.

Le premier chapitre de cette partie sera consacré à l'étude des changements fondamentaux survenus dans le paysage cinématographique en Turquie. Essentiellement économiques, ces changements ont aussi été idéologiques et fondamentalement structurels. Cette partie du chapitre sera également consacrée aux changements sociaux de cette période, qui ont vu émerger de nouveaux conflits avec les stratégies changeantes du gouvernement, liés notamment à la réorganisation de l'industrie du cinéma qui a obligé les réalisateurs à choisir entre cinéma commercial et cinéma indépendant.

Les nouvelles vagues du cinéma de fiction et du documentaire comportent de nombreux points communs concernant l'approche du langage cinématographique, les sources d'inspiration, le regard critique qu'ils portent sur l'histoire nationale turque et le détachement avec le contrat de turcité. Tous ces points communs seront donc discutés en détail afin de questionner nos deuxième et troisième hypothèses, portant sur le lien entre le tournant mémoriel, la crise de l'identité nationale et l'émergence de films sur le génocide arménien.

Ensuite, nous continuerons cette étude avec la présentation des réalisateurs qui ont réalisé des films sur le génocide arménien en Turquie, en tant qu'« entrepreneurs de la mémoire », pour emprunter le terme du sociologue Michael Pollak. Après la présentation d'une brève biographie de ces réalisateurs, nous nous pencherons sur l'analyse sociologique les concernant, à partir de trois axes principaux : les données personnelles de ce groupe de cinéastes, leurs positionnements dans le champ cinématographique et leurs approches politiques et personnelles au sujet du génocide arménien et de sa reconnaissance. Pour cela, nous nous appuierons principalement sur nos entretiens avec eux.

L'analyse détaillée des films de ces réalisateurs constituera l'objet du deuxième et du troisième chapitre de cette partie. Nous expliquerons d'abord brièvement la méthode d'analyse développée pour étudier la production mémorielle à travers le cinéma, avant de passer à l'analyse des films. Ensuite, nous présenterons la classification de ces quatorze films selon leurs motivations et problématisations, les perspectives reflétées et les paysages mémoriels qu'ils ont rendus visibles sur le sujet. A partir de la classification que nous avons proposée, nous analyserons, dans un premier temps, les films de mémoire familiale, les films biographiques et les films de fiction. Ensuite, dans le cinquième chapitre de la recherche, nous nous concentrons sur les films de la

nouvelle historiographie anatolienne, les films sur la réconciliation et les générations et le film documentaire de propagande négationniste.

Notre intention dans cette partie est d'interroger la véracité de notre deuxieme, troisième et quatrième hypothèse : la première porte sur l'effet du tournant mémoriel sur l'emergence des films de mémoire, et plus particulièrement ceux qui traitent de la mémoire du génocide ; la seconde porte sur la relation entre la motivation à faire un film sur le génocide arménien en Turquie et l'appartenance à l'identité nationale ; la dernière porte sur la source et l'échelle (locale, nationale, internationale) des mémoires représentées dans les films.

CHAPITRE 3 - Les nouveaux acteurs de la mémoire : les cinéastes

Introduction

Ce chapitre est consacré à l'analyse des nouveaux acteurs de mémoire que sont les réalisateurs. Dans un premier temps, nous étudierons les changements cruciaux survenus dans le champ cinématographique en Turquie, en termes économiques ainsi qu'idéologiques. Dans une première partie, seront également discutées l'entrée du concept de la mémoire dans le champ cinématographique, les interactions entre différents acteurs de mémoire venant des différents domaines de la société et la qualité 'multidirectionnelle' des luttes mémorielles qui ont rendu possible l'avènement de la mémoire du génocide en Turquie. La naissance d'une nouvelle génération de cinéastes et de documentaristes en Turquie sera ensuite étudiée en détail, afin de mieux analyser par la suite les réalisateurs des films portant sur le génocide arménien.

Dans un deuxième temps, en bénéficiant des entretiens semi-directifs en particulier, nous conduirons une analyse sociologique afin de comprendre si ces acteurs de mémoire constituent un ensemble déterminé et cohérent. L'origine de leur intérêt pour le génocide, leurs productions cinématographiques précédentes, leurs attentes vis-à-vis du cinéma et la mission attribuée à leur film seront inclues dans le corps de l'analyse. Les informations biographiques concernant ces réalisateurs (origines ethniques et religieuses, langue maternelle, ville d'origine, etc.), permettant d'éclairer les différentes identités sociales de chacun, seront également incorporées à l'analyse. Cette dernière servira ainsi à étudier les différences de positionnement vis-à-vis de l'état de « la question arménienne ». Cette recherche sur les réalisateurs posera également des éléments fondamentaux à la compréhension du champ du cinéma comme espace producteur de mémoire collective, éléments qui s'appuieront sur l'étude de son fonctionnement, de ses restrictions et de son potentiel, ainsi que sur les diverses motivations qui le traversent.

Selon Michel Marian, 'la découverte publique' du génocide arménien a divisé les Turcs entre « ceux qui y voient l'annonce d'une identité citoyenne de Turquie soustraite à l'ethnicité et ceux, nombreux chez les politiques et jusqu'au Président, qui expriment une obsession de la pureté raciale, en soupçonnant chez leurs adversaires la trace du sang arménien qu'ils récusent en eux-mêmes. »[841] Cette division est également perceptible quand on regarde l'ensemble des films

[841] Michel Marian, *op.cit.*, p. 136.

produits en Turquie sur le sujet. Parmi les dix documentaires analysés dans cette recherche, l'un d'entre eux se distingue des autres : *Sarı Gelin – The true story* [La Mariée jaune – La véritable histoire]. Tourné entre 1999 et 2003, cette série de documentaires a été créée pour les écrans de télévision plus que pour les salles de cinéma[842]. Ce documentaire a été produit quand les débats sur la reconnaissance du génocide ont débuté au parlement français. Relayant les thèses négationnistes de l'Etat turc, la production de ce film a été motivée par l'idée d'accomplir un « devoir de citoyenneté » même s'il n'a pas reçu de financement direct de la part de l'Etat. Ce film est aussi le seul à avoir bénéficié de possibilités exceptionnelles de distribution.[843] *Sarı Gelin* se distingue des autres documentaires par son utilisation de techniques classiques de documentaire (usage de documents d'archive, entretien avec les historiens, intention de fournir des informations et d'éduquer le public, etc.) et le discours négationniste qui se révèle dans sa narration. Le documentaire *Sarı Gelin* constitue un exemple plus complet en termes de représentation des thèses négationnistes et plus pertinent afin d'analyser l'instrumentalisation du cinéma en tant que dispositif négationniste d'Etat.

La plupart des films inclus dans cette recherche, surtout les documentaires, appartiennent à la catégorie des films produits avec un petit budget et dans plusieurs cas, les réalisateurs ont pris en charge le travail du producteur ou ont travaillé avec leurs amis pour la production. Les producteurs sont ainsi souvent peu influents dans le choix du contenu et de la forme. Cette situation est à l'image du paysage général de la production de documentaires en Turquie. Les films de documentaires soutenus par les chaînes de télévision et les entreprises privées de production sont assez rares en Turquie, surtout quand il s'agit de films sur 1915. Pendant nos entretiens avec les réalisateurs, nous avons également parlé des difficultés vécues dans le champ du cinéma et des contraintes pesant sur le budget de leurs projets. Nous évoquerons la production chez les documentaristes plus en détail lors de l'analyse portant sur les réalisateurs. Pendant nos entretiens,

[842] La propagande négationniste en Turquie est devenue le sujet d'un documentaire télévisé pour la première fois avec le court métrage de 25 minutes d'Hüseyin Kanyılmaz, *24 Avril : Tentatives pour détourner l'histoire*, réalisé afin de « lutter contre les allégations quant au génocide arménien » en 1990. Kanyılmaz réalisera deux autres courts documentaires ayant les mêmes buts et les mêmes contenus, l'un en 2000, *Les chemins du génocide* [Soykırım Yolları] et l'autre en 2004, *Le fanatisme du 24 avril* [24 nisan fanatizmi] pour la télévision nationale. Il existe également d'autres documentaires du même réalisateur produits pour la télé nationale sur l'Opération de Chypre (opération Attila ou l'invasion turque de Chypre) et l'Azerbaïdjan du point de vue étatique bien entendu. Nous n'avons pas inclus ces films dans notre analyse car ce sont tous des courts métrages et que leur réalisateur est très âgé et actuellement trop malade pour conduire un entretien.

[843] Le film a été distribué dans des lycées et des casernes aux quatre coins de la Turquie et a également été distribué aux 600 000 abonnés du magazine Time en Europe.

les réalisateurs nous ont aussi raconté l'histoire de leur film, leur lien personnel avec le sujet, les conditions de production, de distribution et de projection auxquelles ils ont dû faire face, les réactions et les remarques du public après les projections, leur point de vue par rapport à 1915 et au négationnisme, leurs réflexions sur la société turque contemporaine, sur la censure et sur l'autocensure.

La sociologue Umut Tümay Arslan souligne le fait qu'on ne peut pas considérer le contexte politique et la relation entre le spectateur et le film en tant que lien externe au texte filmique[844]. Nous pouvons ajouter à cela le lien entre le réalisateur et son film. Les entretiens conduits avec les réalisateurs contiennent des informations importantes pour définir ces réalisateurs comme « acteurs de la mémoire » qui actualisent consciemment le sujet du génocide dans la société turque et remettent en question publiquement sa mémoire, laquelle demeure floue à travers les images cinématographiques qu'ils créent.

3.1. Le paysage cinématographique des années 2000 en Turquie

Ce chapitre de la recherche se concentre sur le cinéma de Turquie après 2000. Ces années désignent également la période durant laquelle tous les films analysés pour cette thèse, portant sur le génocide arménien, ont été produits. Le processus d'intégration au système global et néo-libéral a obligé le champ du cinéma à changer lui aussi, économiquement ainsi que politiquement. Etant divisé rigoureusement en deux camps, le cinéma commercial et le cinéma indépendant, le cinéma turc a pris une nouvelle voie en termes esthétiques et contextuels. En outre, avec la naissance du cinéma kurde, le cinéma turc a changé de nom politiquement et a évolué vers 'le cinéma de Turquie'. Témoin de la naissance et de la propagation des films de mémoire, le cinéma de ces vingt dernières années ne sera plus un outil des politiques mémorielles étatiques conditionnées par le contrat de turcité, mais il deviendra un outil important pour les luttes de mémoire et de justice.

3.1.1. Les changements sociaux et les nouveaux ressorts de l'industrie du cinema

Dans ce sous-chapitre, nous allons explorer le cinéma de Turquie dans les années 2000, en nous penchant sur les changements sociaux de l'époque, les nouveaux paradigmes du marché

[844] Umut Tümay Arslan, "Kesiğin açtığı yerden kat kat notlar" …*op.cit.*

cinématographique et les premières productions indépendantes sur le génocide et l'histoire récente de la Turquie. Tous les films qui seront traités dans cette recherche, aussi bien fictions que documentaires, subissent ces mêmes conditions du marché au cours de la production, de la distribution et jusqu'à la projection pour le public. Comme le soulignent Jean A. Gili et Pierre Milza, pour l'histoire du cinéma « la législation cinématographique, la censure, l'existence ou l'absence de lois d'aide à la production, à la distribution, à l'exploitation, constituent autant de domaines révélateurs »[845]. Cela est lié au fait que le cinéma n'est pas seulement un produit culturel, mais aussi un produit économique, social et politique. Les changements advenus dans le cinéma de Turquie durant ces vingt à trente dernières années sont particulièrement révélateurs pour montrer cette qualité multidimensionnelle.

La crise de l'industrie du cinéma, causée par la propagation des techniques de la vidéo et de la télévision, a duré jusqu'au milieu des années 1990. Au début des années 1990, l'industrie du cinéma en Turquie était au point mort et les productions locales ne trouvaient pas de spectateurs. En 1994 et 1995, il y a eu une nouvelle crise du cinéma au cours de laquelle on a pu observer une très importante chute du nombre de spectateurs de cinéma[846] dans les salles. Suite à ce changement advenu dans la loi sur le Capital Etranger en 1987, la Turquie a grand ouvert ses portes au cinéma hollywoodien, et les entreprises américaines de distribution ont obtenu le droit d'entrer sur le marché turc sans utiliser d'intermédiaires. Les géants de la distribution comme Warner Bros et UIP (United International Pictures), distribuent les films d'Hollywood sans payer d'intermédiaire et les recettes au guichet, une fois les taxes et les autres couts payés, sont transférées directement à Hollywood[847]. En d'autres termes, cela signifie que l'argent gagné dans le secteur du cinéma en Turquie, ne retourne pas à l'industrie cinématographique de Turquie. Cette situation a provoqué un déséquilibre dans le secteur du cinéma, tout comme dans les autres secteurs s'efforçant de rester debout dans le nouvel ordre du marché libre.

Les nouvelles conditions du champ du cinéma sont mauvaises pour la production locale. Peu après leur entrée dans le marché turc, les entreprises étrangères ont profité de 80 % du marché de distribution en Turquie. Özen Film demeure l'un des rares distributeurs locaux qui a gardé une

---

[845] Jean-A. Gili et Pierre Milza, "Cinéma et Société", 1986, cité par Pascal Dupuy, "Histoire et Cinéma, du cinéma a l'histoire", L'homme et la Société, 2001/4, No 142, pp. 91-107, p. 101.

[846] Emrah Suat Onat, "Sinema ile parayı bağlayan köprü: sinema endüstrisi" [Le pont entre le cinéma et l'argent: l'industrie du cinéma]...op.cit., p. 474.

[847] Emrah Suat Onat, *op.cit.*, p. 476

place dans le marché parmi les géants Hollywoodiens, car il est le seul distributeur de Twentieth Century Fox en Turquie depuis 1990[848]. Le cinéma turc, qui est en quelque sorte condamné au capital étranger, restera dans cette crise jusqu'au milieu des années 1990.

Tableau no 1 : Les distributeurs et les pourcentages sur la recette totale (2007-2017) [849]

Année	Distributeur	% sur la recette totale	Année	Distributeur	% sur la recette totale
2017	Mars	41.64 %	**2011**	UIP	34.78 %
2016	UIP	29.75 %	**2010**	UIP	30.12 %
2015	UIP	29.36 %	**2009**	Warner Bros	19.35 %
2014	UIP	31.31 %	**2008**	UIP	34.94 %
2013	UIP	46.01 %	**2007**	Warner Bros	29.18 %
2012	Tiglon	33.10 %			

Dans cet ordre où la possibilité de projection est définie à l'initiative des distributeurs, alors que les *block-busters* sont distribués dans toutes les salles de cinéma, les autres films qui ne sont pas censés rapporter beaucoup de recettes, ne trouvent pas de salles ou bien doivent accepter les rares salles qui souhaitent les montrer. Cette situation infernale pour la production cinématographique locale a commencé à changer à partir du grand succès commercial du film de Yavuz Tuğrul, *Eşkiya* (Le bandit) en 1996. Après l'évènement d'Eşkıya, l'intérêt des spectateurs s'est redirigé vers les films locaux. Warner Bros, qui faisait la distribution des films locaux en Turquie, a connu une grande croissance durant cette période. Ce succès a duré jusqu'en 2004, quand Özen film, l'entreprise locale, a fait ses preuves dans le marché et a pris la place de Warner Bros pour la première fois[850].

La rupture dans le monopole des entreprises américaines de distribution, l'intérêt croissant pour les productions locales et la fondation de KENDA, une entreprise collective de distribution fondée par plusieurs producteurs locaux, y compris Özen Film, ont donné lieu à certains changements dans les conditions du marché et de la concurrence. Par ailleurs, ces développements

[848] Zeynep Çetin Erus, *op.cit*, p. 9

[849] Özer Kanburoğlu, *İstanbul'da Film Sektörünün Durumu Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu* [Le rapport d'analyse sur le futur et la situation actuelle du secteur de film à Istanbul], Film San Vakfı ve İstanbul Kalkınma Ajansı, Istanbul, 2017, p. 32.

[850] *Ibid.*, p. 11 (En 2005, les films locaux vont attirer 72 % de spectateurs du cinéma)

ont accentué la division du cinéma turc entre cinéma commercial et cinéma d'art. Apres *Eşkiya*, la croissance du cinéma populaire et commercial a continué dans les années 2000, avec les succès de *Vizontele* (2000 – Yılmaz Erdoğan) qui a atteint plus de trois millions de spectateurs et G.O.R.A. (2004 – Ömer Faruk Sorak) qui a attiré l'attention de plus de quatre millions de spectateurs[851]. Alors que les films populaires locaux remplissaient les salles de cinéma, les films des réalisateurs indépendants ont commencé à être projetés plus fréquemment dans les festivals nationaux et internationaux.

Selon les observations du réalisateur indépendant Hüseyin Karabey, les films à petit budget qui ne sont pas des *blockbusters* trouvent l'opportunité d'être montrés seulement si les grandes entreprises de distribution jouent un rôle d'intermédiaire avec les salles de cinéma[852]. À mesure que les grandes entreprises de distribution travaillent avec des salles de cinéma associées, les salles indépendantes doivent tenir debout mais sans avoir cette connexion. Dans ce contexte, et suite à l'ouverture de salles du cinéma dans les centres commerciaux, plusieurs salles indépendantes ont dû fermer leurs portes ces dix dernières années, ne pouvant pas survivre dans ce nouveau marché. Ce transfert des salles vers les centres commerciaux fait que, de nos jours, il y a des salles de cinéma dans presque toutes les villes de Turquie, nombreuses dans les grandes villes comme Istanbul, Ankara et Izmir[853].

Un événement significatif concernant les sources de la production cinématographique est l'adhésion de la Turquie, via le ministère de la Culture, à Eurimages (*European Cinema Support Fund*), en mars 1990. Ce fond de Conseil européen, connu pour son soutien au cinéma indépendant d'art et d'essai, soutient désormais le secteur du cinéma en Turquie. Eurimages soutient les processus de production, de distribution (à l'échelle nationale et internationale) et de projection[854]. L'une des conditions pour être soutenu par Eurimages est de faire une production en association avec d'autres pays européens. Selon Nigar Pösteki, le fait qu'Eurimages soutienne les films d'art et d'essais, contre les monopoles des films commerciaux et Hollywoodiens, entraine la promotion

---

[851] Asuman Suner, *Hayalet Ev: Türk sinemasında aidiyet, kimlik, bellek* [La maison fantome: L'appartenance, l'identité et la mémoire dans le cinéma turc], Metis Yayınları, İstanbul, 2006, p. 35.

[852] Hüseyin Karabey, « Yeni Türkiye Sineması paneli », *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı*, 2009, p. 168.

[853] Özer Kanburoğlu, *op.cit.*, p. 29.

[854] Eylem Aslan, "2000'li yıllar öncesi ve sonrasında Türk sinemasında kullanılan yapım kaynakları" [Les sources de production dans le cinéma turc avant et apres les années 2000], *Selçuk Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, No 25, 2011, pp.17-32, p. 23-25.

de l'identité européenne et l'influence des normes d'esthétique européenne sur les cinéastes turcs qui orientent leurs thèmes vers ces exigences. En conséquence, cela conduit les cinéastes vers un auto-orientalisme, c'est-à-dire raconter et décrire l'orient, leur propre pays, à partir du point de vue de l'occident[855]. Ce discours met en avant le fossé, qui est de plus en plus profond, entre les films de comédie populaire et les films intellectuels d'art et d'essais, d'influence européenne. Grace à l'aide d'Eurimages, plusieurs films traitant des évènements politiques de l'histoire récente de la Turquie (spécialement de la question kurde et du militarisme) ont ainsi vu le jour[856]. Ce qui coïncide avec la théorie conspirationniste de la droite conservatrice, selon laquelle la pensée critique envers l'état provient de l'Europe, l'adversaire historique de la Turquie. Un des films analysés dans le cadre de cette recherche, *Rüzgarın Hatıraları* [Les mémoires du vent – Özcan Alper] qui traite à la fois de la période de l'impôt sur la fortune (1942) et de la mémoire du génocide des Arméniens, demeure ainsi ouvert aux attaques conspirationnistes, car il a été soutenu par Eurimages. Entre 2012 et 2017, 415 projets de film ont été signés entre la Turquie et Eurimages et un budget moyen de 22.739.822 euros par ans a été réservé pour ces projets[857].

Le rôle déterminant des compagnies de distribution sur le secteur a également des effets sur les processus de production. Le producteur présente d'abord son projet de film à la compagnie de distribution et il peut obtenir une avance à condition d'avoir la confirmation du distributeur. Si cet accord se réalise, la compagnie de distribution prendra en charge de la distribution du film. Les compagnies de distribution peuvent aussi jouer le rôle d'intermédiaire pour que les compagnies de production puissent prendre un crédit bancaire, car en Turquie, il n'existe pas d'offre de crédit spécial, propre aux producteurs de cinéma[858]. En dehors du soutien des distributeurs, les producteurs et les réalisateurs doivent essayer plusieurs voies pour budgétiser leur film. Nous pouvons énumérer ici les sources principales : les ressources personnelles du réalisateur et du producteur, les bénéfices obtenus par le film précédant, les revenus des ventes aux chaînes de télévision, le soutien du ministère de la Culture, le soutien d'Eurimages, le revenu de ventes de

---

[855] Nigar Pösteki, "Eurimages destekli Türk sineması ve Avrupalı olmak", Communiqué de conference, 2011, p. 4, http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/nposteki/bildiri/nposteki22.02.2011_15.09.10bildiri.pdf, consulté le 19.10.2019

[856] Par exemple: *Işıklar Sönmesin* [Que les lumières ne s'éteinent pas] (Reis Çelik-1996), *Güneşe Yolculuk* [Le voyage au soleil] (Yesim Ustaoğlu-1997), *Hosçakal Yarın* [Au revoir demain] (Reis Çelik-1997), *Büyük Adam Küçük Aşk* [Grand homme petit amour](Handan İpekçi-2001), *Hiçbiryerde* [A nulle part] (Tayfun Pirselimoğlu-2001), *Çamur* [La boue] (Derviş Zaim-2002), *Yazı Tura* [Pile ou face] (Uğur Yücel-2002)

[857] Özer Kanburoğlu, *op.cit.*, p. 29.

[858] Eylem Aslan, *op.cit.*, p. 28.

DVD, le placement de produit (publicité) et plus rarement, le sponsoring. La loi numérotée 5225 de 2004, la Loi de l'Encouragement à l'Investissement et l'Entreprise Culturelle, a ouvert la voie à la réduction des impôts pour les sponsors des productions culturelles et artistiques[859]. Malgré cette loi, les pratiques de sponsoring de films demeurent peu nombreuses[860].

La distinction entre le cinéma commercial et le cinéma indépendant, advenu à partir des années 1990 avec les nouvelles conditions du marché, a aussi donné lieu à la standardisation des thèmes des films commerciaux. Les comédies et les films d'action constituent les genres dominants dans le champ du cinéma commercial qui suit la mode médiatique. Comme l'indique Asuman Suner, le nouveau cinéma populaire en Turquie vis moins en fonction des dynamiques du secteur cinématographique que de l'industrie culturelle comme la télévision et la publicité[861]. Neslihan Göken, dans sa recherche sur les spectateurs de cinéma dans les trois grandes villes de Turquie (Ankara, Istanbul, Izmir), constate que les spectateurs sont majoritairement intéressés par les films romantiques, les comédies, les films d'action et les films d'horreur et, au sein de cette énumération, les films politiques se trouvent en fin de liste[862]. Les films politiques renvoient ici à des films souvent indépendants, qui abordent le sujet de la confrontation avec le passé et une lecture critique de l'histoire nationale. Au contraire des comédies ou les films d'action, qui traitent de l'actualité politique en mettant l'accent sur « la sensibilité nationale », et qui attirent les spectateurs. Ainsi, des films sur le thème du « turc qui défend sa patrie courageusement contre les terroristes ou les ennemis » ne sont pas vus comme des films politiques, mais comme des films « patriotiques »[863], en appliquant le terme d'Olkan Özyurt, car ils reproduisent la représentation médiatique normalisée du langage politique actuel. Réalisé après le succès médiatique de la série télévisée *Deliyürek*, le film *Deliyürek : Bumerang Cehennemi* (2001 – Osman Sınav) a atteint presque un million de spectateurs et le thème central du film était le combat mené par le personnage principal contre « les

---

[859] http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.5225.pdf, consulté le 17.7.2019

[860] Efes Pilsen, la marque célèbre de bière, est le sponsor le plus connu de la production cinématographique en Turquie. Après le premier financement en 1988 du film A Ay [A la lune] de Reha Erdem, Efes Pilsen a financé huit films indépendants jusqu'en 1997. Zeynep Çetin Erus et Nilay Ulusoy, "Türk sinemasında sponsorluk: Efes Pilsen filmleri" [Le sponsoring dans le cinéma turc: les films d'Efes Pilsen] … op.cit., p. 457.

[861] Asuman Suner, *op.cit.*, p. 36.

[862] Neslihan Göker, "Türkiye'de sinema seyircisi: İstanbul, Ankara ve İzmir örneğinde bir izleyici araştırması" [L'audience du cinéma en Turquie: une recherche sur l'audience a l'instar d'Istanbul, Ankara et Izmir], The Journal of Academic Social Science Studies, No 64, Hiver III, 2017, pp. 431-456, p. 451.

[863] Olkan Özyurt, '"Vatanperver 'Türk Sineması" [Le cinéma turc 'patriote'], 2.2.2007, http://www.radikal.com.tr/kultur/vatanperver-turk-sinemasi-804831/, consulté le 17.7.2019

traîtres » à la patrie, c'est-à-dire les responsables des évènements « terroristes » au Kurdistan. De la même façon, adapté à partir d'une série télévisée du même nom, le protagoniste du film *Kurtlar Vadisi – Irak* [La vallée de loups – Irak], désormais célèbre dans tout le Moyen-Orient, lance son combat cette fois contre les américains – qui représentent les forces impérialistes – et le film a été le plus grand succès commercial de l'année lors de sa sortie.

Même si chaque année en Turquie le nombre de spectateurs de cinéma augmente, les thèmes et l'esthétique des films deviennent de plus en plus semblables. À la recherche de profits, les producteurs réalisent souvent la suite d'un film qui a eu un grand succès en salles. Selon le critique de cinéma Burak Göral, le succès des films populaires en Turquie est lié à un équilibre qui repose sur trois éléments : « Une structure filmique facile à comprendre, la construction d'une grande identification avec les spectateurs et l'utilisation conforme de la vedette, que les spectateurs suivent et veulent voir dans le film »[864]. Les films qui appliquent bien ces trois conditions sont considérés comme des films réussis et corrects, car 'le peuple' les aime bien. Un succès est le signe d'« un cinéma populaire du peuple » pour certains écrivains médiatiques, alors que ces mêmes écrivains excluent le Nouveau Cinéma de Turquie en tant qu' « européen, élitiste et n'appartenant pas au peuple »[865]. Cette distinction peut nous rappeler la séparation d'autrefois entre les films populaires de Yeşilçam et les films révolutionnaires et les films du réalisme social. À cette époque-là, ce sont les producteurs qui décidaient des thèmes et des acteurs des films de *Yeşilçam*, en fonction des demandes de spectateurs, et de la même façon, selon les recettes aux guichets, les films populaires actuels se forment en utilisant des vedettes de télévision et des narrations des conflits actuels, selon l'intérêt populaire. Le tableau ci-dessous montre les films les plus vus des années 2000 avec leurs genres :

Tableau no 2 : Les genres de films les plus vus des années 2000 [866]

Année	1er film	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Genre	Spectateur Total
2004	**G.O.R.A.**	Ömer Faruk Sorak	BKM et Böcek Film	Warner Bros.	Comédie	4.001.711
2005	**Hababam Sınıfı Askerde**	Ferdi Eğilmez	Arzu Film, Fida Film	Özen film	Comédie	2.587.824

[864] Burak Göral, « Sinema salonları ve dağıtımcılar paneli » [Le panel sur les salles de cinéma et les distributeurs], *Türk Flm Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008, p. 281.

[865] Hilmi Maktav, *Türk sinemasında tarih ve siyaset…op.cit*, p. XV.

[866] Ce tableau a été preparé selon les donnés du site Box Office Turkey, https://boxofficeturkiye.com/.

2006	**Kurtlar Vadisi : Irak**	Serdar Akar	Pana Film	KenDa	Action, Politique	4.256.567
2007	**Beyaz Melek**	Mahsun Kırmızıgül	Boyut Film	Medyavizyon	Drame	2.032.885
2008	**Recep İvedik**	Togan Gökbakar	Aksoy Film, Özen Film	Özen Film	Comédie	4.301.693
2009	**Recep İvedik2**	Togan Gökbakar	Aksoy Film, Özen Film	Özen Film	Comédie	4.333.144
2010	**New York'ta Beş Minare**	Mahsun Kırmızıgül	Boyut Film	Pinema	Aventure, Dram	3.474.495
2011	**Eyvah Eyvah 2**	Hakan Algül	BKM	UIP	Comédie	3.947.988
2012	**Fetih 1453**	Faruk Aksoy	Aksoy Film	Tiglon	Histoire, Guerre	6.572.618
2013	**Düğün Dernek**	Selçuk Aydemir	BKM	UIP	Comédie	6.980.070
2014	**Recep İvedik 4**	Togan Gökbakar	Çamaşırhane Film	WB et Tiglon	Comédie	7.369.098
2015	**Düğün Dernek 2**	Selçuk Aydemir	BKM	CGV Mars D.	Comédie	6.073.364
2016	**Dağ 2**	Alper Çağlar	Çağlar Ars, Insignia	CGV Mars D.	Drame, Guerre	3.600.000
2017	**Recep İvedik 5**	Togan Gökbakar	Çamaşırhane Film	CGV Mars D.	Comédie	7.437.050
2018	**Müslüm**	Ketche et Can Ulkay	Dijital Yapım Evi	CGV Mars D.	Drame, Biographie	6.478.737

À partir du tableau ci-dessus, qui montre le film le plus vu de chaque année, nous pouvons constater que les films les plus en vogue de ces quinze dernières années sont les comédies. Suite à leur succès, les producteurs des films comme *Recep İvedik* et *Düğün Dernek* ont réalisé de nouveaux épisodes de ces mêmes films et ces suites ont elles aussi eu du succès dans les salles. Selon Gülçin Çakıcı, le spectateur turc préfère « consciemment » les histoires avec lesquelles il peut s'identifier facilement et les héros qu'il connait déjà, aux thèmes et aux acteurs différents[867].

Le deuxième genre qui rencontre le plus de succès auprès des spectateurs est le film d'action et de guerre, traitant des évènements politiques actuels. Dans ce genre, nous constatons que le

[867] Gülçin Çakıcı, "Televizyon dizileri Türk sinemasının sermaye sorununa bir çözüm mü?"… *op.cit.*, p. 287.

thème du « héros turc » se retrouve souvent. Le film *Kurtlar Vadisi : Irak* raconte l'histoire d'un héros turc qui combat les Américains impérialistes en Irak, et le film *Dağ 2* [La montagne 2], le plus grand succès de 2016, raconte la mission d'un groupe de turcs qui sauve la vie d'une journaliste sur le point d'être exécutée par le groupe terroriste Etat Islamique. Quant au film qui a généré le plus d'entrées en 2012, *Fetih 1453* [La conquête 1453], il traite un sujet historique, à la différence des autres films à succès des années précédentes. Ce film, qui raconte la conquête d'Istanbul par Mehmet II Le Conquérant, a une importance particulière, car il transpose un évènement historique du passé ottoman dans la culture populaire cinématographique. Le film le plus vu en 2018 représente une exception, car il s'agit d'une fiction biographique autour de la vie d'un chanteur très connu de musique arabesque, récemment décédé. Comme nous pouvons le voir clairement dans le tableau, la distribution de ces films est rassemblée entre les mains de quelques entreprises de distribution.

Une autre source de financement pour la production cinématographique en Turquie est le fond du cinéma du ministère de la Culture et du Tourisme. Après les crises de l'industrie du cinéma turc dans les années 1980 et 1990, l'état a fait un premier pas pour soutenir la production cinématographique. La première institution étatique liée au cinéma est la Présidence de l'Office du Cinéma (*Sinema Dairesi Başkanlığı*), attaché au Bureau Général des Beaux-Arts du Ministère de la Culture en 1977. A la suite d'une réforme en 1989, deux institutions similaires ont été unifiées et Le Bureau Général du Cinéma et des Droits d'Auteur a été fondé. Suite à l'unification des Ministères de la Culture et du Tourisme en 2003, le Bureau Général des Droits d'Auteur et le Bureau Général du Cinéma se séparent encore une fois. Le premier financement de l'Etat pour la production cinématographique est attribué en 1991, suite à la Loi – numéro 3257 – sur les Œuvres du Cinéma, de la Vidéo et de la Musique de 1986. Cet effort pour sortir le cinéma national de la crise a permis la production de certains des films influents des années 1990[868]. Le réalisateur du film *Caravane 1915*, Ismail Güneş, l'un des réalisateurs interviewés dans le cadre de cette recherche, a obtenu un financement de l'état à cette période. Selon son témoignage, la plupart des

[868] Notamment les films comme Ağır Roman [Le roman lourd] (1997), İstanbul Kanatlarımın Altında [Istanbul sous mes ailes] (1996) et Hoşçakal Yarın [Au revoir demain] (1998). Kültigin Kağan Akbulut, Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Destekleri On Yıllık Bilançosu [Le bilan de soutien au cinéma de la Ministère de la Culture et la Tourisme de dix dernières années], p. 2, http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/12/kultur_ve_turizm_bakanligi_sinema_destekleri_10_yillik_bilancosu.pdf, consulté le 19.10.2019

films qui ont été soutenus dans cette période n'ont pas eu la possibilité d'être projetés dans les salles de cinéma et ces fonds ont seulement fourni un petit salaire aux réalisateurs[869]. Néanmoins, ce soutien de l'état prendra fin en 1995, sous le gouvernement de Refah Yol (la coalition de droite) au prétexte de la crise économique. Suite à l'approfondissement de la crise du cinéma, liée à la crise économique de 2001, la recherche de nouvelles solutions reprend.

Après l'unification des ministères de la Culture et du Tourisme en 2003, le nouveau ministre de la Culture, Erkan Mumcu, a mis l'impasse financière du secteur cinématographique à l'ordre du jour. Pendant cette période, il organise plus de cinquante réunions avec les cinéastes pour discuter des propositions de solution[870]. Le but commun d'Erkan Mumcu et des cinéastes était de construire un nouveau système, dans lequel l'argent généré par le cinéma y serait réinvesti, ce qui mettrait fin aux problèmes de financement des productions cinématographiques. Avec la nouvelle « Loi sur la classification, l'évaluation et le soutien aux films de cinéma » (numéro 5224) en 2004, le premier pas vers la systématisation des aides au cinéma a été achevé. Comme l'indique son nom, cette loi contient trois parties différentes : l'évaluation, la classification et le soutien. Cette loi identifie le cinéma à la production culturelle, en le définissant en tant qu'entreprise culturelle. Les réglementations sur la classification indiquent les nouvelles règles de censure, accordées aux standards internationaux. Comme mentionné dans le sous-chapitre précédant, le règlement de 1986 avait mis fin à l'ancien règlement de la censure, en transmettant le pouvoir de contrôler des films de la police à un comité du ministère des Affaires Intérieures. Avec la révision de la loi de 2004, les films sont classés comme 'tout public' ou 'interdits en dessous d'un certain âge', en ce qui concerne « l'ordre public, la morale générale, la protection de santé physique et psychique des enfants et des jeunes, la conformité à la dignité humaine, la violence, la peur et la sexualité »[871]. Selon la nouvelle législation, l'évaluation et la classification sont réalisées par un conseil de neuf personnes, constitué par « un membre du ministère de la Culture, un membre du Ministère de l'Education Nationale, un membre du Ministère des Relations Intérieures, trois membres venants des chambres/unions concernées, choisis par le Ministère de la Culture, un sociologue, un psychologue et un spécialiste du développement pédiatrique »[872]. Ayant une

---

[869] *Ibid.*, p. 3.

[870] *Ibid.*, p. 6.

[871] Nilay Ulusoy, "2000'li yıllarda Türk sinema sektörü ve devlet sinema ilişkileri"…*op.cit.*, p. 58.

[872] http://www.mevzuat.gov.tr/Metin.Aspx?MevzuatKod=7.5.7516&MevzuatIliski=0&sourceXmlSearch=sinema%20film, consulté le 19.7.2019

structure indépendante en apparence, compte tenu de la proximité des personnes du conseil et du gouvernement, du remaniement ministériel du gouvernement de l'AKP, des pratiques actuelles de la censure et de l'arrestation de réalisateurs Kurdes, la neutralité politique de ce conseil apparaît douteuse.

Le fond du ministère de la Culture n'est ouvert qu'aux projets dont le producteur principal est turc. Le soutien aux films de fiction est obligatoirement remboursé, alors que celui pour les documentaires et les court-métrages est non-remboursé. Dans ce contexte, La Présidence Générale du Cinéma (*Sinema Genel Müdürlüğü*) a soutenu 485 films de long-métrage entre 2005 et 2018 avec 187.719.646 TL[873]. Selon plusieurs réalisateurs de cette époque[874], à part sa valeur symbolique, le soutien financier de l'état pour la production cinématographique était insuffisant. Le soutien de l'Etat au cinéma est déterminant pour que « ce qui vient du cinéma retourne au cinéma », même si ce soutien n'est pas suffisant et régulier. En outre, comme l'explique le producteur du film *Les Enfants de Vank*, Kazım Gündoğan, le soutien de l'Etat pour un film qui traite du génocide de 1915 ou des massacres de Dersim en 1938, peut être interprété comme une reconnaissance ou une signature symbolique de la part de l'Etat par rapport au contenu du film[875]. Néanmoins, en gardant à l'esprit l'irrégularité et l'insuffisance du soutien étatique, comme l'explique Eylem Aslan, il n'est pas vraiment possible de parler d'une « politique de l'Etat à l'égard du cinéma national, en termes d'une contribution ou d'un soutien systématique »[876] en dehors de la loi mentionnée ci-dessus. Un film est toujours traité comme une marchandise, et même s'il s'agit d'un film documentaire, les réalisateurs sont obligés d'avoir « le certificat pour exploiter l'œuvre » (*Eser İşletme Belgesi*).

En plus de ces changements advenus à partir de l'an 2000, nous pouvons aussi évoquer le changement dans la « loi sur les œuvres d'art et de la pensée ». Selon ce changement, la propriété de l'œuvre cinématographique n'est plus seulement celle du producteur, mais elle est partagée entre le réalisateur, le compositeur de la musique originale, le scénariste, le dialoguiste et l'animateur[877]. Cela peut être interprété comme un changement positif qui limite la toute-puissance potentielle des

---

[873] http://sinema.kulturturizm.gov.tr/TR-144743/sinema-sektorune-destekler.html, consulté le 19.7. 2019

[874] Yeni Türkiye Sineması paneli: Belma Baş, Tolga Karaçelik, Sedat Yılmaz, Seren Yüce [Le panel sur la nouvelle cinéma de Turquie], *Sinema Söyleşileri 2014*, Boğaziçi Universitesi Yayınları, İstanbul, 2015, p. 361.

[875] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 8.

[876] Eylem Arslan, *op.cit.*, p. 25.

[877] Nilay Ulusoy, *op.cit.*, p. 60.

producteurs sur les réalisateurs. Les efforts pour « s'organiser » dans le champ du cinéma se sont également prolongés après les années 2000, mais ce que représente « s'organiser » est désormais complètement différente de ce qui a pu être dans la période très politisée des années 1970, ce qui avait aussi influencé le champ d'activité de ces structures[878].

Nous pouvons également intégrer le soutien de la chaîne nationale, la TRT, dans le cadre des aides étatiques. Entre 2009 et 2014, neuf films, parmi lesquels on trouve des films de réalisateurs indépendants, ont été réalisés grâce à la coproduction de la TRT[879]. La plupart des réalisateurs souhaitent montrer leur film sur la chaine TRT qui se présente comme un organisme indépendant d'émissions publiques. Ils demandent à l'Etat de participer plus aux coproductions et d'ouvrir de nouvelles chaines de la TRT comme TRT-film, dans lesquelles les films locaux qui ont gagné des prix dans les festivals seraient privilégiés. A la base, la TRT est une structure du service public mais à partir des années 1990, la pression de l'audimat a également influencé TRT. La chaine de la TRT propre aux documentaires, TRT-Belgesel a été créée à cette période. Les documentaristes de la TRT expliquent qu'ils ont aussi commencé à travailler sur la mémoire collective à cette période et ils soulignent le fait que le cinéma documentaire est déterminant dans la construction de la mémoire de nos jours[880]. Depuis les années 1990, les histoires des gens ordinaires trouvent de plus en plus d'espace dans les programmes de la chaîne nationale. Documentariste pour la TRT, Mihriban Sözen explique son approche du cinéma documentaire ainsi : « Malgré l'impression générale que ce sont les politiciens qui font l'Histoire, ce sont en

---

[878] Les structures actuelles des professionnels du cinéma en Turquie sont les suivantes : BSB (*Belgesel Sinemacılar Birliği* – Union des Cinéastes de Documentaire), SESAM (*Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği* – L'Union Professionnel de Titulaires des Œuvres de Cinéma en Turquie), SETEM (*Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Birliği* – L'Union de Titulaires des Œuvres du Cinéma et de la Télévision), SİNEBİR (*Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği* – L'Union des Titulaire des Œuvres Cinématographiques), BİROY (*Sinema Oyuncuları Meslek Birliği* – L'Union Professionnelle des Acteurs du Cinéma), TESİYAP (*Televizyon ve Sinema Filmi Yapımcıları Meslek Birliği* – L'Union Professionnelle des Producteurs de Films de Cinéma et de la Télévision), FİYAB (*Film Yapımcıları Meslek Birliği* – L'Union Professionnelle des Producteurs de Film), SE-YAP (*Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği* – L'Union Professionnelle des Producteurs des Œuvres Cinématographiques), *Sinema TV Sendikası* (Le Syndicat du Cinéma et de la Télévision), *Oyuncular Sendikası* (Le Syndicat des Acteurs), *Sinema Emekçileri Sendikası* (Le Syndicat des Prolétaires du Cinéma), *Film-San Vakfı* (La fondation du Cinéma), *İstanbul Sinema Geliştirme ve Tanıtma Derneği* (L'Association pour la Présentation et le Développement du Cinéma à Istanbul), *Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği* (L'Association des Acteurs Contemporains du Cinéma), *Film Komisyonu Derneği* (L'Association de la Commission Cinématographique), *Film Yönetmenleri Derneği* (L'Association des Réalisateurs de Cinéma).

[879] TRT SEYAP raporu [Le rapport de SEYAP TRT], EK3, http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2016/04/TRT_SEYAP_Raporu_2014_06_03.pdf, consulté le 20.10.2019

[880] Mihriban Sözen, « TRT ve Belgesel sinema paneli » [Le panel sur le cinéma documentaire et TRT], *Sinema Söyleşileri 2014*, Boğaziçi Universitesi Yayınları, İstanbul, 2015, p. 377.

réalité les sociétés qui la font. Il y a des historiens officiels qui écrivent l'Histoire. Mais nous, nous nous occupons plutôt de l'Histoire sociale, de l'Histoire civile et de l'Histoire orale »[881].

Concernant les représentations visuelles du génocide arménien, nous constatons aussi un changement important dans la politique de la TRT à partir des années 2000. Au moment où la reconnaissance du génocide arménien était débattue dans le Parlement français au début des années 2000, la TRT a diffusé des courts documentaires de trente minutes d'Hüseyin Kanyılmaz qui reflètent le point de vue de l'état sur le sujet, c'est-à-dire le négationnisme[882]. En 2006, l'année de l'Arménie en France, apparaît une série de documentaires, intitulée *Tarihin Tanıklığında Türk Ermeni Sorunu* [La question turco-arménienne dans le témoignage de l'histoire] dans le programme de la TRT. Ensuite éditée en DVD, cette série interprète également la question turco-arménienne à partir des thèses turques, elle raconte l'histoire à l'aide des témoignages des historiens turcs ou pro-turcs en exposant les motifs de la déportation meurtrière.

Suite au protocole de 2009 signé entre la Turquie et l'Arménie, on constate un changement intéressant dans le programme de la TRT. En 2010, la TRT lance la production d'un film documentaire sur les Arméniens et elle charge la réalisatrice Sevinç Yeşiltaş de faire ce travail. Selon la réalisatrice, son documentaire de deux épisodes, intitulé *Dostluğu Hatırlamak* (Se souvenir de l'amitié), est réalisé en 2011 sans aucune directive ou limitations de la part de la chaine. Le premier épisode de la série est composé des témoignages de six Arméniens de Valence en France et le deuxième contient douze témoignages d'arméniens de Buenos Aires en Argentine. Tous les interviewés choisis parlent couramment le turc car la plupart ont immigré de Turquie dans les années 1970, des décennies après le génocide. C'est la première fois que dans un documentaire de la TRT sur le sujet, le thème principal n'est pas la traîtrise des Arméniens envers les Turcs mais la culture commune et l'amitié ancestrale entre les deux peuples. Sevinç Yeşiltaş explique qu'elle a trouvé ses interviewés grâce à ses contacts personnels et la majorité d'entre eux ont accepté sa proposition d'entretien et y ont attribué une importance, car cela leur donnait une chance de raconter leur histoire, face à un fonctionnaire de l'état turc pour la télévision nationale turque[883]. La réalisatrice souligne le fait qu'en Turquie, on oublie souvent que les gens de la diaspora arménienne sont à la base des immigrés de Turquie et on les stigmatise en tant qu'ennemis

---

[881] *Ibid.*, p. 376.

[882] *Soykırım Yolları* (Les chemins du génocide – 2000), *Araratizm ve 24 Nisan* (Araratisme et le 24 Avril – 2000) et *24 Nisan Fanatizmi* (Le fanatisme de 24 Avril – 2004).

[883] Entretien avec Sevinç Yeşiltaş, 9.7.2019.

extérieurs qui oppriment la Turquie à l'échelle internationale. Contrairement à cela, la réalisatrice a essayé de raconter leur nostalgie du pays natal, comment ils font survivre leurs coutumes dans leur pays d'accueil et les liens qu'ils ont conservés avec la Turquie. Effectivement, dans le film, on voit en abondance les images des cérémonies du thé et du café et la culture du *backgammon*, accompagnées par les témoignages des Arméniens qui parlent turc.

Une seule personne dans le film fait référence au génocide, en le nommant « la mobilisation nationale », et raconte qu'il a perdu la plupart des membres de sa famille à cette époque et que sa grand-mère a été sauvée par une famille turque. Alors que les dialogues nous racontent l'amitié ancestrale entre les Turcs et les Arméniens, le génocide de 1915 demeure encore une fois comme une non-mémoire. La réalisatrice avoue qu'elle ne voulait pas vraiment aborder cette question lors de ses entretiens. Elle considère que les événements vécus en 1915 ne se sont pas produits « à partir d'une intention génocidaire ». Elle raconte également que quelques interviewés ont subi la stigmatisation d'autres membres de la diaspora à cause de leur témoignage à la chaîne nationale de l'état turc. Elle raconte qu'en gardant ce problème à l'esprit, lorsqu'elle montait le film, elle a dû enlever une phrase de l'un de ses interviewés qui disait « le son de l'appel à la prière (musulmane) en Turquie me manque beaucoup » pour éviter que son interviewé subisse la pression de sa communauté. Ces deux petits documentaires ont été diffusés plusieurs fois par la TRT, mais ils n'ont pas été édités sous forme de DVD. Ces films sont disponibles sur Internet[884].

3.1.2. Le « Nouveau cinéma de Turquie »

Une autre conséquence de la crise du cinéma des années 1990, en dehors de la croissance du cinéma populaire, est l'émergence de cinéastes indépendants, qui regardent le cinéma sous un autre prisme. A la fin des années 1990, une nouvelle vague, appelée 'Le mouvement du Nouveau Cinéma', qui envisage le cinéma comme une pratique artistique (cinéma d'art et d'essai), plus que comme un divertissement, a semé les graines d'une nouvelle perspective critique du cinéma, qui va continuer à se développer dans les années 2000. La première vague, initiée par Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim et Zeki Demikubuz, a été suivie, dans les années 2000, par une deuxième vague avec des réalisateurs comme Reha Erdem, Handan İpekçi, Özcan Alper, Hüseyin

[884] https://www.dailymotion.com/video/x4v5ubd, consulté le 19.7.2019.

Karabey et Kazım Öz[885]. Ce qui sépare ces réalisateurs des cinéastes de l'époque *Yeşilçam*, ou des réalisateurs de nouvelle génération qui font les films commerciaux, c'est d'abord leur approche du cinéma en tant qu'art et, en conséquence, leurs efforts pour produire leurs films indépendamment de l'industrie de cinéma et de ses réseaux structurels. Etre indépendant, dans ce contexte, implique de produire en s'éloignant du monopole des distributeurs et des grandes compagnies de production du marché. Cela exprime le souci de ces réalisateurs de faire leur propre film avec leur propre langage cinématographique, au lieu de produire des films, selon les instructions de producteurs ou la demande des spectateurs, avec l'intérêt de faire du profit. Même s'ils sont parfois stigmatisés comme « des artistes élitistes » par les acteurs du cinéma commercial, les réalisateurs du "nouveau cinéma de Turquie" arrivent à attirer les jeunes cinéastes à leurs côtés grâce aux prix gagnés dans les festivals internationaux[886].

La caractéristique la plus évidente de ce nouveau mouvement du cinéma est sa référence au cinéma européen d'art et d'essai, à la fois par son positionnement face au marché et par sa rupture esthétique d'avec le cinéma hollywoodien. Le regard sceptique et méfiant des grandes entreprises de production et de distribution sur les films artistiques ou expérimentaux, qui ne garantissent pas de succès et de recettes, pousse ces réalisateurs à travailler plutôt avec des réseaux alternatifs de production, et avec des petits budgets. Dans ce contexte, le passage aux caméras digitales (suite à la révolution technologique répandue à partir des années 1990, comme dans les autres pays), a facilité la naissance du cinéma indépendant en Turquie[887]. Özcan Alper, le réalisateur de la deuxième génération de cinéastes indépendants, a confirmé l'effet de la révolution digitale lors de notre entretien[888]. De la même façon, Hüseyin Karabey, un réalisateur indépendant de cette même génération, explique que les cinéastes ont gagné une capacité d'agir rapidement et facilement grâce aux caméras digitales, ce qui leur permet ainsi d'être indépendants[889].

---

[885] Quelques exemples aux films independants des années 2000 sont ainsi: *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2000), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Yazgı* (Zeki Demirkubuz, 2001*), Fotoğraf* (Kazım Öz, 2001), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Çamur* (Derviş Zaim, 2002), *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplanoğlu, 2004), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2002), *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008), *My Marlon and Brando* (Hüseyin Karabey, 2008), *Gişe Memuru* (Tolga Karaçelik, 2010), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012), *Abluka* (Emin Alper, 2015).

[886] Özge Erbalaban Gürbüz, "Yeni türk sinemasında kitle iletişim aracı olarak televizyonun temsili" [La representation de télévision comme le moyen de communication de masse dans le nouveau cinéma turc], *Selçuk İletişim*, Vol. 8, No. 4, 2015, pp. 266-280, p. 274.

[887] Murat Akser, "Turkish independant cinema: between bourgeois auterism and political radicalism", dans *Independent Filmmaking Around the Globe*, University of Toronto Press, Canada, 2015, p. 133.

[888] Entretien avec Özcan Alper, extrait no 12.

[889] Hüseyin Karabey, "Yeni Türkiye Sineması Paneli"…*op.cit.*, p. 175.

Les difficultés économiques qu'ils rencontrent ne sont pas seulement liées à leur désir d'être indépendants, mais également au regard critique porté à leurs thèmes, qui ne sont pas adaptés à la consommation de masse. Comme le formule Yannis Tzioumakis, les cinéastes indépendants sont souvent des gens avec « une forte vision personnelle, loin de l'influence et des pressions des quelques grands conglomérats »[890]. Özcan Alper souligne lui aussi la nécessité d'être indépendant pour qui veut faire un film sur le thème qu'il a choisi, avec l'esthétique qu'il désire. Cela signifie être indépendant dans toutes les étapes de la fabrication du film : la production, la réalisation, la distribution et la projection. Néanmoins, dans le système actuel « faire un film qui dépasse les limites des distributeurs »[891] peut signifier de perdre la possibilité de le projeter.

Asuman Suner explique le cadre à deux axes du 'nouveau cinéma turc' : le cadre national, qui indique la turcité et le cadre temporel qui signale un 'nouveau' temps et un nouveau cadre historique[892]. 'Le nouveau cinéma' est nouveau, car il est différent du cinéma d'autrefois, de par son contenu et sa forme ; sa temporalité indique le temps global dans lequel rien ne sera comme avant. Dans cette période, la turcité aussi laisse sa place au discours de *Türkiyelilik* [de Turquie], qui se détache du nationalisme ethnicisé et s'ouvre à une réflexion plus démocratique et inclusive de l'appartenance nationale. Les représentations de la 'turcité' dans le nouveau cinéma dépassent le regard moniste étatique, en ouvrant aux représentations des identités auparavant invisibles et aux réflexions critiques envers l'Histoire nationale. Ces représentations des différentes identités sont à la fois politiques et culturelles, donc elles rendent visibles les contre-cultures. Comme la contre-culture contient « un désir d'opposer et de remplacer les valeurs fondamentales de la culture dominante »[893], le contre-cinéma turc s'inscrit dans cette même logique.

Le premier pas est de refuser les formes de narration du cinéma commercial qui suit les normes hollywoodiennes et de créer une nouvelle culture de cinéma. Selon Peter Wollen, les valeurs principales du cinéma d'Hollywood sont « la transitivité narrative, l'identification, la transparence, la fermeture, le plaisir et la fiction » alors que celles du contre-cinéma sont « l'intransitivité narrative, l'aliénation, mettre au premier plan (*foregrounding*), l'ouverture, le dérangement et la réalité »[894]. Cela veut dire qu'à l'inverse de l'identification des spectateurs par

---

[890] Yannis Tzioumakis, *American Independent Cinema: An Introduction*, 2006, p. 1 cité par Musat Akser, *op.cit.*, p. 134.
[891] Özcan Alper, "Yeni Türkiye Sineması Paneli", Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, 2009, p. 171.
[892] Asuman suner, *Hayalet Ev…op.cit.,* p. 28.
[893] Hasan Gürkan, *Karşı Sinema* [Le contre-cinéma], Es Yayınları, İstanbul, 2015, p. 23.
[894] Peter Wollen, "Godard and Counter Cinéma", *Afterimage 4*, autumn 1972 cité par Ibid, p. 41.

l'utilisation de personnages et de vedettes, de la transitivité qui permet de suivre facilement la narration et du but de satisfaire les spectateurs du cinéma commercial, le contre-cinéma ne détermine pas ses valeurs selon les demandes des spectateurs. Les films de contre-cinéma sont souvent des films qui n'ont pas une fin heureuse, qui poussent le spectateur à réfléchir plutôt qu'à s'amuser, voire qui le dérangent, qui utilisent des caractères sophistiqués qui rendent complexe l'identification avec les acteurs et qui visent à déclencher un regard critique. 'Le nouveau cinéma de Turquie', qui traite souvent des événements occultés de l'histoire récente et ancienne, des laissés-pour-compte de la société et de la crise des identités, s'élève de cette manière contre le monopole des films habituels de comédie et d'action.

Le nouveau cinéma est atypique dans l'industrie du cinéma. Les grands producteurs hésitent à travailler avec les réalisateurs indépendants, car ils attendent un succès commercial ; en contrepartie, les réalisateurs indépendants refusent de travailler avec ces producteurs par crainte de perdre leur autonomie. Les réalisateurs indépendants font souvent eux-mêmes le travail de production ou des amis le prennent en charge à leur place et souvent, ils doivent produire des films minimalistes à petit budget. Mais, au-delà d'être une obligation, cette décision a des conséquences esthétiques, car elle détermine les conditions et le langage de la narration. Au lieu de travailler avec les grands studios de production, ces réalisateurs préfèrent créer leur propre réseau de production. Comme dans l'exemple du cinéma indépendant américain, le cinéma indépendant en Turquie se définit aussi à partir de son positionnement dans l'industrie du cinéma national[895]. Parmi les sources financières du cinéma indépendant en Turquie, nous pouvons compter : le soutien d'Eurimages, les soutiens fournis par certains festivals, l'épargne personnelle du réalisateur et le soutien du ministère de la Culture[896].

Comme les possibilités de projection sont également dans les mains du monopole des distributeurs, les films indépendants ont évidemment des possibilités limitées de projection par rapport aux films commerciaux. Les films d'art et d'essai qui n'ont pas de succès aux guichets ont des difficultés pour trouver des salles de cinéma, qui privilégient toujours les films commerciaux.

[895] Özge Erbalaban Gürbüz, *op.cit.*, p. 271.
[896] Un exemple radical du cinéma indépendant est le film d'Ahmet Uluçay, Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, qui a été réalisé sans aucune aide financière, sans aucune éducation cinématographique et avec une caméra fabriquée par le réalisateur lui-même. Murat Akser, *op.cit.*, p. 144.

Néanmoins, le prix de Nuri Bilge Ceylan lors du festival de Cannes en 2003, pour son film *Uzak* [Distant], a été une grande motivation pour les réalisateurs indépendants[897].

Les cinéastes indépendants cherchent plutôt des possibilités de projection dans les festivals nationaux ou internationaux, car leurs films ne sont pas très appréciés dans le marché du cinéma national. Les distributeurs de grands films commerciaux ont le pouvoir et la possibilité de trouver des salles pour les films indépendants s'ils le veulent. Mais les cinéastes qui ne travaillent pas avec eux doivent travailler avec des petites entreprises de distribution et accepter de projeter leur film dans peu de salles. Fondé par La Fondation Kariyo et Ababay en 2013, *Başka Sinema Dağıtım* [Autre Cinéma Distribution] offre une solution à la crise du cinéma indépendant en collaborant aussi avec les salles indépendantes, mais malheureusement, cela ne suffit pas à briser le monopole de distribution dans le marché[898].

Selon Asuman Suner, la situation paradoxale du nouveau cinéma en Turquie – qui reçoit des critiques bonnes et positives, mais n'atteint qu'un très petit nombre de spectateurs – est liée au déséquilibre de distribution-projection et aussi aux « spectateurs éparpillés »[899] du cinéma indépendant. Le fait que des films qui ont un grand succès dans les festivals à l'étranger n'attirent pas beaucoup les spectateurs turcs peut être aussi expliqué par le contenu politique des films. Pour expliquer ce fait, Asuman Suner donne l'exemple du film *Güneşe Yolculuk* (Le voyage au soleil), réalisé par Yeşim Ustaoğlu en 1999. Ce film, qui questionne la discrimination envers les Kurdes, a été critiqué en Turquie comme « un film produit pour les étrangers ». Ayant été projeté dans plusieurs festivals à l'étranger, le film a d'abord été censuré commercialement en Turquie et puis, un an après, il a eu l'opportunité d'être projeté, avec seulement 8 copies, dans les petites salles de cinéma. Même s'il n'y avait pas d'affirmations directement politiques, « les grandes compagnies de distribution se sont mises d'accord secrètement pour ne pas distribuer le film », car il a été réalisé en 1999, alors que la guerre en Kurdistan était un sujet brûlant et que le leader du mouvement kurde, Abdullah Öcalan, avait été arrête[900]. De façon similaire, le film expérimental İki *Dil Bir Bavul* [deux langues, une valise], qui a pour sujet l'éducation en kurde dans les écoles, a été refusé

---

[897] Aslı Daldal, "Ulusal sinema kavramı ve yeni "türk sineması" üzerine", *Birikim*, No 255, Juillet 2010, p. 22.
[898] Selon les données de TSA (Les recherches sur le cinéma turc) en 2015, parmi les films indépendants *Abluka* (Emin Alper) est diffusé dans les salles de cinéma avec 6 copies, *Rüzgarın Hatıraları* (Les Mémoires du Vent – Özcan Alper) avec 7 copies, *Sarmaşık* (La lierre – Tolga Karaçelik) avec 14 copies, alors qu'un film commercial comme *Düğün Dernek* 2 est projeté avec 362 copies et *Ali Baba ve 7 Cüceler* avec 352 copies. Comme nous le montrent clairement ces chiffres, les salles de cinéma sont occupées par les films commerciaux.
[899] Asuman Suner, *op.cit*, p. 287-288.
[900] Özcan Alper, *op.cit*., p. 171.

par plusieurs salles de cinéma qui ne veulent pas prendre de risques[901]. Le fait que ces films « sous-entendu traîtres », qui n'attirent pas l'attention des spectateurs dans l'ouest du pays, suscitent l'intérêt des spectateurs dans les villes kurdes, montre la division entre les spectateurs et l'importance du contenu politique d'un film sur sa distribution.

Les festivals de cinéma, qui se multiplient, offrent des opportunités essentielles aux réalisateurs indépendants. Ayant resurgi pour la première fois après la deuxième guerre mondiale, les festivals de cinéma résultent à la fois des efforts pour trouver une place face au cinéma américain et des politiques culturelles nationales des différents pays[902]. En Turquie, à part les festivals pionniers comme le festival de cinéma d'IKSV (*Istanbul Kültür Sanat Vakfi* – La fondation de Culture et d'Art d'Istanbul), le festival de cinéma ambulant, TÜRSAK (Fondation Turque du Cinéma et de la Culture Audiovisuelle), d'autres festivals tels que IF (festival de cinéma indépendant) et les festivals thématiques comme *Filmmor* (festival de cinéma féministe), *İşçi Filmleri Festivali* (festival de films de travailleurs) et *Queerfest* (festival de cinéma queer) offrent également des opportunités de projection aux réalisateurs indépendants depuis les années 2000. Ces festivals donnent aux réalisateurs une très bonne occasion pour rencontrer un public différant et nouveau. Le réalisateur Hüseyin Karabey raconte que dans ces festivals, ses films rencontrent un public « qu'il serait impossible de rencontrer autrement » et cela lui permet de montrer ses films sur les événements méconnus de l'Histoire de la Turquie à un public qui n'est pas au courant[903] de ces évènements. Ces festivals sont indispensables pour la projection de films indépendants, car ces réalisateurs n'ont souvent pas de possibilités pour montrer leurs films, en dehors d'Internet ou lors de projections pirates dans des centres culturels, des cafés, des bars et des salles de mariage. Pour donner un exemple de ces pratiques de projections alternatives, nous pouvons évoquer ici l'effort de Kazım Öz, dont les films sont systématiquement bloqués ou censurés et qui est accusé de « propagande terroriste » depuis 2018, pour avoir montré son documentaire (réalisé avec une

[901] İnan Temelkuran, Yeni Türkiye Sineması paneli, *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı*, 2009, p. 169.
[902] Tülay Çelik, "Uluslararsı film festivalleri: yeni imkanlarla yeni "bağımlılıklar" arasında varolmaya çalışan bir sinema" [Les festivals internationaux de cinéma: le cinéma entre les nouvelles opportunités et les nouveaux dépendances], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2015, p. 244.
[903] Hüseyin Karabey, Bağımsız yapımcılar ve yönetmenler paneli, mod. Zeynep Özbatur, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008, p. 156.

caméra digitale) simultanément dans vingt différentes villes[904]. Kazım Öz a réussi à atteindre plus de dix mille personnes en une journée.

Néanmoins, plus le nombre de festivals augmente, plus ces festivals gagnent en légitimité sur le marché, plus ils deviennent normatifs : d'une opportunité pour les films indépendants autrefois, les festivals de cinéma imposent désormais la nouvelle norme du marché de cinéma indépendant, comme le prouve le fait que ces festivals, censément indépendants, tiennent compte de la censure d'Etat, voire collaborent avec l'Etat. Ainsi, le plus grand festival de cinéma de Turquie, Antalya Film Festival, a refusé de projeter un documentaire qui traite du soulèvement populaire de Gezi, *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi), en 2014, puis a interdit la projection du documentaire *Bakur* (Çayan Demirel & Ertuğrul Mavioğlu) en 2015 (qui témoigne du retrait de guérillas kurdes suite au processus de paix), ce qui a déclenché encore une fois des débats sur la liberté d'expression dans le cinéma. Comme l'indique la réalisatrice Belma Baş, *Antalya Altın Portakal Film Festivali* (le festival d'orange d'or à Antalya) est devenu un festival critiquable et douteux, qui change ses principes selon les politiques et les intérêts de l'Etat[905]. Même s'il existe d'autres festivals de cinéma beaucoup plus indépendants et libres, les grands festivals sont recherchés par les réalisateurs indépendants, aussi pour leurs récompenses monétaires.

Tülay Çelik souligne le fait que ces festivals produisent de nouvelles dépendances et de nouveaux monopoles pour les cinéastes indépendants, tout en leur fournissant des opportunités de projection[906]. Tandis que le cinéma commercial produit et gère son propre monopole de distribution, le marché du cinéma indépendant commence à développer une pareille tendance. La coopération entre Miramax, l'une des grandes entreprises de distribution de films indépendants, et le festival de cinéma Sundance, l'un de plus grands festivals de cinéma indépendant aux Etats-Unis, indique cette tendance au monopole. De même que le souci pour les recettes dans le cinéma commercial donne lieu à la production des films identiques, certains réalisateurs indépendants se dirigent vers une production motivée par l'admission aux festivals, en suivant les attentes des organisateurs[907].

---

[904] Tülay Çelik, "Türk sinemasında yönetmen-anlatım dili ekseninde bir karsı alan olarak düşük bütçeli yapımlar", p. 302.

[905] Belma Baş, Yeni Türkiye Sineması paneli, *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2011*, 2012, p. 359.

[906] Tülay Çelik, "Uluslararsı film festivalleri: yeni imkanlarla yeni "bağımlılıklar" arasında varolmaya çalışan bir sinema", p. 253.

[907] Barış Saydam, "2015'te Türk Sinemasının Genel Görünümü" [La vue générale du cinéma turc en 2015], Hayal Perdesi Sinema Dergisi, No 50, Janvier-Fevrier 2016. Barış Saydam donne l'exemple de film *Mustang* (Deniz Gamze

Comme tous les festivals n'ont pas le même prestige, il existe bien évidemment des festivals qui donnent la priorité aux intérêts politiques sur les intérêts économiques. L'organisation d'une journée spéciale pour la mémoire du génocide arménien en 2015, année du centenaire du génocide, par le festival de cinéma indépendant IF est un exemple qui concerne notre sujet de recherche : cet événement questionne la possibilité pour le cinéma d'être un remède à la question turco-arménienne, car plusieurs films sur le génocide ont été projetés pour la première fois en Turquie. Selon la directrice du Festival Serra Civil, cet événement, vu par la plupart de gens comme un acte courageux, est d'une indiscutable nécessité, car « si on continue d'agir comme si ces histoires n'existent pas, les blessures vont s'approfondir encore plus »[908]. Serra Civil pense qu'en racontant des histoires humaines, le cinéma a la capacité de fermer la déchirure entre les deux peuples, qui est remplie par les discours de haine, car « il est impossible de détester les gens quand on comprend leurs histoires ». Cet événement cinématographique a été une chance importante pour parler ouvertement, pour montrer et raconter publiquement les non-dits et non-montrés, à l'occasion du centenaire du génocide. Organiser une journée entière, dédiée à la mémoire du génocide, invite aussi le public turc à se confronter avec le passé et à avoir le courage d'écouter les histoires interdites par l'Etat. Dans son reportage pour le journal arméno-turc Agos, Serra Civil cite les paroles d'un Arménien du Liban qui parle à la caméra d'un réalisateur turc, d'un film projeté dans le cadre du festival, ce qui montre la potentialité du cinéma : « C'est la première fois que je raconte cela à un Turc. Raconter tout çà à un Turc et voir qu'un Turc m'écoute, cela me calme et me soulage »[909]. Une autre expression de la directrice montre aussi la fracture de l'identité nationale portée par de la nouvelle génération et le regard critique qui a émergé dans cette période :

> « Moi, je ne m'identifie pas comme une Turque et je crois qu'on doit demander pardon, non seulement en tant que turc mais à partir d'une appartenance collective plus large, car on porte le fardeau d'un crime qui touche tout le monde »[910].

Dans cette période-là, où les crimes occultés et cachés de l'état nation, s'étalent dans l'espace public les uns après les autres, grâce aux différentes luttes de mémoire, la crise de la turcité commence à se manifester dans différents champs sociaux. Dans ce contexte, en reprenant le discours répandu de l'ère de la globalisation, Serra Civil affirme qu'il faut refuser la turcité,

---

Özgüven) qui a pris le prix Cesar Le meilleur premier film en 2016, comme un film produit selon les exigences des festivals.

[908] http://www.agos.com.tr/tr/yazi/10575/1915e-bakmak-cesaret-isi-degil, consulté le 27.7.2019

[909] *Ibid.*

[910] *Ibid.*

l'identité principale locale de ce crime collectif, et qu'il faut demander le pardon à partir d'une identité globale.

Au vu de la nouvelle conjoncture cinématographique, les années 2000 ont témoigné de l'ouverture de plusieurs champs alternatifs dans le secteur du cinéma. Fondé en 2013 comme une alternative au monopole de grands distributeurs, *Başka Sinema Dağıtım* (Autre Cinéma Distribution) donne une opportunité aux réalisateurs indépendants nationaux et internationaux pour que leurs films rencontrent le public turc. Autre Cinéma diffuse ses films dans les grandes salles de cinéma des centres commerciaux, mais distribue prioritairement ses films dans les salles indépendantes, ce qui permet leur survie. Concernant l'étape de production, le Nouveau Fonds de Film (*Yeni Film Fonu*) fondé par un partenariat entre le festival de films indépendants IF et le Centre Culturel Anatolien – dont le président, Osman Kavala, finance particulièrement les productions indépendantes. Il existe aussi des dizaines d'unions professionnelles qui servent à construire et faciliter la relation professionnelle et la solidarité entre différents producteurs et réalisateurs[911].

Le nouveau cinéma de Turquie se différencie du cinéma commercial, pas seulement par sa distance avec les grandes entreprises de production et de distribution, mais également par son esthétique et son langage cinématographique. Tout comme la place d'Hollywood dans l'industrie de cinéma conditionne une certaine approche cinématographique et une certaine esthétique[912], il en va de même pour le cinéma indépendant. Pour le cinéma indépendant, le souci artistique précède le souci économique. Cela devient encore plus évident avec le cinéma de fiction. Ces films à petit budget ont souvent un air minimaliste, avec peu d'utilisation des effets spéciaux ; ils sont plus réalistes, ce qui est lié aussi à des conditions financières difficiles[913]. Avant tout, le nouveau cinéma aborde un questionnement social et politique. Cette position critique et politique est aussi une cause déterminante de son exclusion du cinéma commercial. Tandis que le cinéma commercial vise à assoupir, manipuler et apprivoiser son public, les films indépendants visent à éveiller les spectateurs avec un regard critique appliqué. Dans ces films, les identifications simples, construites suivant des codes de sens déjà existants, laissent place à leur déconstruction ou à une recherche de

[911] IKSV, *Türkiye Film Sektörü 2016 Özet Raporu* [Le rapport résumé du secteur de film en Turquie en 2016], 2016, https://film.iksv.org/i/content/1550_1_mob-sektor-raporu-2016.pdf, consulté le 17.10.2019, p. 3.
[912] Tülay Çelik, *op.cit.*, p. 289.
[913] A cet égard, nous pouvons nous rappeler le contenu social et l'esthétique simple du néo-réalisme italien qui a surgi dans la période difficile qui a suivi la deuxième guerre mondiale.

nouveaux sens. De cette manière, il est possible de dire que, contrairement au cinéma commercial qui veut conserver la stabilité du champ cinématographique, le cinéma indépendant voit dans le cinéma « une force qui transforme la vie »[914] .

La place du cinéma indépendant dans l'industrie du cinéma explique également pourquoi, esthétiquement, il s'approche du cinéma réaliste. L'utilisation de vrais personnages ou des acteurs inconnus au lieu de vedettes, et la réalisation dans de vrais endroits avec la lumière naturelle au lieu de celle des studios, sont des éléments qui influencent le langage narratif du film. Ainsi, les limites dues aux conditions de production induisent le langage minimaliste des films indépendants. Les films comme *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy et Özgür Doğan – 2009) et *Oyun* [La pièce de théâtre] (Pelin Esmer -2005) sont des exemples parfaits de cette influence. Dans les deux exemples, ces films ont été réalisés avec la participation de la population locale et d'acteurs amateurs, qui rend possible une esthétique hybride entre la fiction et le documentaire. Ce cinéma, qui s'efforce à la fois idéologiquement et esthétiquement d'aller contre le cinéma du courant dominant, suivant les termes de Jean-Luc Godard, s'intéresse « à la réalité de l'illusion plus que l'illusion de la réalité »[915].

Les thèmes abordés par le cinéma indépendant invitent souvent les spectateurs à une réflexion critique et à des questionnements, de par sa technique et sa forme narrative. Selon Asuman Suner, le thème le plus souvent traité et questionné dans le nouveau cinéma en Turquie est celui de la « maison »[916], qui ouvre la voie pour questionner trois crises essentielles : crise de l'identité, de l'appartenance, et de la famille. La crise de l'identité en particulier est l'un des thèmes le plus courant du cinéma de Turquie à partir des années 1990. L'accent sur l'identité de classe, liée à l'immigration rurale dans le cinéma réaliste des années 1960, a laissé la place, durant cette dernière période, à des identités plus variées et en crise, telles que l'identité nationale, l'identité d'autrui, l'identité révolutionnaire défaite, l'identité de la classe moyenne ou l'identité provinciale. Suite au coup d'état de 1980, la dépression et la crise de l'identité révolutionnaire et gauchiste marque le cinéma, alors qu'à partir des années 1990, les questionnements sur les identités déniées – en particulier l'identité kurde – commencent à apparaître. Dans ces films, qui offrent des analyses approfondies sur la vie de gens ordinaires, les effets d'identification et d'aliénation se manifestent simultanément. Le cinéma en Turquie après les années 2000 « expose clairement la structure

[914] *Ibid.*
[915] Jean-Luc Godard cité par Hasan Gürkan, *op.cit.*, p. 36.
[916] Asuman Suner, *op.cit*, p. 319.

hétérogène de la nation »[917] en donnant des rôles importants à ceux qui n'ont jamais été représentés au cinéma auparavant. C'est pourquoi il est plus correct de nommer cette nouvelle vague du cinéma, « cinéma de Turquie », au lieu de « cinéma turc » pour désigner les films réalisés par les réalisateurs non-turcs dans leur propre langue maternelle – telles que le kurde, l'arménien ou le circassien – alors qu'autrefois, les identités autres que turques étaient invisibles.

Regarder de près les quatre réalisateurs dits pionniers du nouveau cinéma est important pour mieux comprendre leur regard critique sur la société, et la perception cinématographique qu'ils ont transmise aux générations suivantes. Comme l'émet Aslı Daldal, ces courants de cinéma constituent des « micro-réflexions sur la conjoncture politique »[918], liées à leur caractère socio-culturel : ces quatre réalisateurs fondateurs, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoğlu et Zeki Demirkubuz, appartiennent à la période de la guerre froide des années 1970, pendant laquelle la politisation et la radicalisation étaient propagées dans tous les secteurs de la société. Au-delà du fait de vivre durant l'époque la plus organisée et puissante des mouvements révolutionnaires en Turquie, cette génération a également subi le ravage et la terreur du coup d'état de 12 septembre 1980, le dernier et le plus sévère des coups d'états. La figure 'paternelle' que la notion d'Etat évoquait auparavant, a laissé place, suite au coup de 1980, à une autre figure beaucoup plus institutionnelle et violente avec l'avènement du chef de l'armée[919]. Ce changement est avant-coureur d'une nouvelle politisation, qui sera porteuse d'un regard critique envers les dispositifs étatiques. Avec le gouvernement militaire des années 1980, les arrestations massives et l'émigration politique avaient déclenché une vague de dépolitisation. Mais la nouvelle ère de politisation des années 1990, se manifeste également clairement dans les premiers films de ces réalisateurs indépendants.

La place centrale de l'identité indique l'atmosphère politique et sociale du pays durant cette période. La politisation des années 1970, divisées entre droite et gauche, se transforme après les années 1990 et se manifeste avec les revendications liées à la visibilité, la culture et l'identité. Pendant la période de la guerre froide, toute la terminologie de gauche a été construite autour de l'idée de conscience de classe alors que les revendications concernant le genre ou l'identité ethnique étaient vues comme des problèmes à résoudre après la révolution attendue. Dans ce

[917] Aslı Daldal, *op.cit*, p. 26.
[918] *Ibid.*, p. 16.
[919] Zahit Atam, "Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması", https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2011/06/01/yakin-plan-yeni-turkiye-sinemasi/, 2011, consulté le 31.7.2019.

contexte, le massif mouvement féministe des années 1980 et le mouvement kurde du PKK, qui demeure à la tête de l'agenda politique de l'état turc depuis sa fondation en 1984, marquent le début des luttes et des politiques identitaires, nouvelles en Turquie. De cette manière, avec ses références à la culture, à l'ethnicité et à la religion, « l'identité » est devenue la notion la plus utilisée dans la Turquie des années 1990[920]. Définie en tant qu'entité singulière et homogène depuis la fondation de la république, l'identité nationale commence à être problématisée en posant son caractère hétérogène, pluriel et multiculturel. Les identités kurdes et arméniennes sont les identités les plus connotées dans ces débats. De plus, les Alévis, les Grecs, les Assyriens, mais aussi les femmes et les LGBT ont commencé à s'organiser et à fonder leurs propres associations et journaux, dans lesquels ils expriment leurs revendications d'identité et de reconnaissance.

Hilmi Maktav décrit les années de crises identitaires de 1990 ainsi : « Comme si tous les fardeaux du passé étaient concentrés dans une seule section du temps, quelque chose se glisse rapidement sous nos pieds, mais d'un autre côté, un sentiment plein d'espoir, nous montre qu'une autre vie est possible, prospère »[921]. L'un des facteurs déterminants de l'esprit du temps est bien évidemment la globalisation, qui a enflammé les débats identitaires. Nous avons déjà mentionné dans le sous-chapitre précédant que, pour la droite conservatrice, la culture globale signifie l'aliénation, l'occidentalisation et la dégénérescence de l'identité nationale. Néanmoins, contrairement à la prédiction des conservateurs, l'identité nationale problématisée dans le contexte de la culture globale, n'est pas du tout éradiquée, au contraire : face à cette idée menaçante, les identités locales ont été rappelées et renforcées. Le fait que l'inconfort et le conflit inhérent à l'identité normative se révèlent, a donné lieu à un changement structurel de l'identité nationale. Le processus d'admission dans l'Union européenne avait enflammé le désir d'occidentalisation, en valorisant la question « comment l'Europe nous voit ? »[922]. Gérée par plusieurs réformes économiques instaurées suite au coup d'état de 1980, la période d'intégration dans le marché global, en portant le global au niveau local, a porté les individus au-delà de la culture nationale, et a ainsi commencé à questionner leurs propres identités, afin de définir leur place dans cette nouvelle culture globale.

D'autres nouveautés importées par la culture globale en Turquie dans les années 1990, étaient l'histoire orale et spécialement le concept de société civile, qui apparaît comme une

[920] Asuman Suner, *op.cit*, p. 23.
[921] Hilmi Maktav, *op.cit.*, p. xiii.
[922] Asuman Suner, *op.cit.*, p. 24.

nécessité indiscutable après le régime anti-démocratique des putschistes. Conséquence de la constitution militaire de 1982 et des violations des droits de l'homme par le gouvernement militaire de la junte, « une 'société civile' était en train de naître, composée de groupes aux intérêts divergents ou opposés, qui formaient néanmoins un bloc commun opposé à l'État »[923]. Malgré une politique étatique efficace pour dépolitiser le peuple par les menaces, l'emprisonnement et la peur, vers la fin du siècle, l'opposition sociale a recommencé à bouger et à s'organiser, cette fois autour de nouvelles valeurs. Alors que le cinéma documentaire se concentre sur les luttes d'identités des années 1990, le cinéma de fiction s'attache plutôt aux représentations cinématographiques de la crise d'appartenance »[924].

Comme le montre finement Benedict Anderson dans son livre *l'Imaginaire National,* la construction d'une nation devient possible quand les sujets définis comme les citoyens partagent, croient et font partie d'un même imaginaire. Tout comme la méthode psychologique, souvent utilisée dans le cinéma, l'identité nationale est aussi construite par « l'identification qui est la forme la plus ancienne et primitive de l'attachement émotionnel »[925]. Quand la turcité, selon l'idéologie fondatrice moniste – une ethnie, une langue, une nation – qui invalide volontairement la présence des Kurdes et des minorités non-musulmanes, se met à perdre sa légitimité à partir des années 1990, commence la période de « la crise de Turcité », comme la nomme Barış Ünlü. Après avoir défini la Turcité comme un système de privilèges avec la conceptualisation du 'contrat de Turcité', Barış Ünlü émet que les cadres de perception rendant possible ce contrat, sont secoués par les crises identitaires. Selon l'auteur, vivre les conditions positives, c'est-à-dire les privilèges de la Turcité, est seulement possible quand les conditions négatives de Turcité demeurent inconnues et sans intérêt pour la société. Néanmoins, ceux qui ont été exclus du contrat ont initié une lutte de reconnaissance au lieu de se taire, et en conséquence, « les individus inclus dans le contrat ont dû voir, écouter et connaitre ceux qui sont exclus »[926]. Cette rupture, appelée « la crise de Turcité », liée au fait qu'il n'est plus possible de cacher les conditions négatives de la Turcité, implique que

[923] Şirin Tekeli, 1995, p. 7 cité par Asuman Suner, "Nostalgia for an imaginary home: memory, space, and identity in the new turkish cinema", *New Perspectives on Turkey*, Vol 27, Automne 2002, pp. 61-76, p. 72.
[924] Asuman Suner, *Hayalet Ev*, p. 18.
[925] Cem Kaptanoğlu, "Ben Hayali, ulusal kimlik ve travma" [L'imaginaire de moi, l'identité nationale et le trauma], Birikim Dergisi, No 134-135, Juin-Juillet 2000, http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3299/ben-hayali-ulusal-kimlik-ve-travma#.XOWKmBYza00, consulté le 31.7.2019
[926] Barış Ünlü, *Türklük Sözleşmesi* [Le contrat de Turcité], Dipnot Yayınları, Ankara, 2018, p. 284

les conditions positives ne seront pas non plus vivables. Cem Kaptanoğlu décrit ainsi comment l'état nation conseille à ses sujets d'agir dans les limites du contrat :

> « Un ego rigide dépourvu de perspicacité, qui ne veut pas voir sa propre structure fragmentaire, qui a peur d'entendre les discours étrangers qui viennent de lui-même, qui ne dort pas pour ne pas faire de rêves et qui ne parle pas pour ne pas faire de lapsus »[927].

Selon cet ego national, depuis longtemps les Alévis étaient des 'pervers', les Arméniens étaient des 'traîtres', les Grecs étaient des 'ennemis' et les Kurdes n'existaient pas. Ces groupes, conçus comme une menace à l'unité homogène imaginaire de l'état nation, étaient auparavant facilement écartés car étaient stigmatisés comme réactionnaires, féodaux ou voire impérialistes, et ainsi la Turcité maintenait sa position légitime et privilégiée[928].

Toutefois, quand le mouvement kurde et la société civile ont dévoilé, les uns après les autres, les crimes occultés de l'histoire, éviter et ignorer les conditions négatives de la Turcité est devenu difficile. Pour l'Etat, avant l'organisation du PKK, les Kurdes n'étaient pas « réels », tout comme avant les attentats d'ASALA, il n'était pas nécessaire de systématiser la négation du génocide. Mais les années 1980 ont été une période prématurée pour l'expansion et la compréhension de cette rupture identitaire. En outre, le fait que le PKK et l'ASALA soient des organisations armées facilitait le travail de l'Etat pour les diffamer et les délégitimer en tant que « communistes et séparatistes »[929], ce qui est toujours d'actualité. Comme dans les études de blanchitude (*Whiteness*), la turcité, en tant que système de privilèges, ne peut survivre qu'à la condition que les privilégiés n'aient pas conscience de cette qualité, définie comme une normalité. De cette manière, la norme du contrat de turcité, c'est-à-dire le nationalisme turc, pouvait être perçu comme une valeur commune et universelle, alors que les revendications pour leurs droits des autres pouvaient être assimilées au terrorisme et au militantisme nationaliste. C'est pour cela que les Turcs ont été plus choqués par « le rapprochement avec le traitement infligé aux Kurdes », que par la comparaison entre 1915 et la Shoah[930], car cela secouait le fondement délicat de l'identité turque.

Selon Barış Ünlü, le gouvernement de l'AKP et sa lutte pour une reconnaissance contre les Kémalistes soldat-bureaucrates, a joué un rôle important pour la cristallisation de la crise de turcité. Longtemps organisés dans leurs propres communautés, les Kurdes et les Arméniens, se sont

---

[927] Cem Kaptanoğlu, *Ibid.*
[928] Barış Ünlü, *op.cit.*, p. 349.
[929] *Ibid.*, p. 296.
[930] Michel Marian, *op.cit.*, p. 127.

engagés aux côtés du gouvernement de l'AKP, contre la clique kémaliste dans les années 2000, d'où une explosion d'informations sur les non-dits des pages noires de l'histoire républicaine, invalidant 'le contrat d'ignorance'[931]. En conséquence de cette explosion, qui a mis en lumière « le calendrier négatif de l'histoire officielle » selon les différents groupes de mémoire de la société turque, des dizaines de livres sur la question arménienne et les massacres et les révoltes kurdes ont été publiés, les uns à la suite des autres. Ces « problèmes nationaux » sont également devenus des sujets de discussion pour les télévisions et dans les films documentaires. Dans ce contexte, le gouvernement de l'AKP, qui s'efforce de créer une nouvelle identité étatique et nationale, imputera ces crimes révélés à l'ancienne idéologie étatique, c'est-à-dire aux 'kémalistes idolâtres de l'occident', à la fois pour s'innocenter lui-même et pour affaiblir l'opposition. Cette période a eu des répercussions puissantes chez les kémalistes, liée à la crainte de perde la puissance dominatrice de la turcité. Pour les Kémalistes, la révélation des crimes était une sorte d'insulte à la *turcité*, d'autant qu'encouragée par le gouvernement de l'AKP[932]. Avec l'AKP, l'existence des Kurdes est admise, et les Arméniens sont désignés comme le peuple ancestral, avec qui on partage des souffrances communes. Néanmoins, le gouvernement tentera bien évidemment de définir les limites de ces identités dans l'imaginaire social lui-même, et il distinguera sans cesse les « bons » et « mauvais » Kurdes (ou les Kurdes citoyens et les Kurdes terroristes), tout en continuant la négation du génocide. La guerre au Kurdistan continue dans les années 2000, et le mouvement kurde ne faiblit pas et ne se rend pas. Tout cela a rendu plus visible les aspects négatifs de la *turcité*.

Le coté profitable de la crise de *turcité* pour l'AKP a été la possibilité d'endurcir et ainsi discréder l'opposition kémaliste. Mais comme nous le rappelle Barış Ünlü, cette crise a débuté chez les révolutionnaires turcs (quand ils ont commencé à s'intéresser à la question kurde avec les débats sur le fait que le Kurdistan soit une colonie turque, question qu'ils ont longtemps niée) ; puis, la crise de la turcité s'est élargie aux autres secteurs de la société[933]. Pendant que la crise identitaire se développait, une partie des Kémalistes cherchait un discours victimaire et légitime en criant « qu'être Turcs dans ce pays est désormais un crime » tandis qu'une autre partie préférait élargir les limites du 'contrat d'ignorance' face aux divulgations de ces crimes. Le contrat de turcité

[931] *Ibid.*, p. 302.
[932] Les meetings républicains au début des années 2000, la mode d'un tatouage avec la signature de Kemal Atatürk chez les Kémalistes, celle d'ajouter les initiales de la république (TC) devant son nom sur les réseaux sociaux et les discours qui décrivent les Turcs (Kémalistes) comme premières victimes dans leur propre pays, sont des exemples des répercussions dans le camp de l'opposition.
[933] *Ibid.*, p. 288 -311.

était un contrat qui interdisait le sentiment de compassion et de responsabilité envers les individus 'hors contrat', et donnait ainsi à la communauté dominante le droit de protéger ses privilèges. Toutefois, tandis que les publications et les discussions sur les sujets méconnus de l'Histoire se développaient, des individus parmi les 'inclus du contrat' ont commencé à développer une forme d'empathie avec les 'hors contrat'. Pour eux, le contrat de turcité est devenu discutable avec l'apparition d'émotions comme la honte et la responsabilité, interdits par le contrat. Par exemple, la plupart des réalisateurs turcs dont les films sont analysés dans cette recherche, ont exprimé le sentiment de honte et de responsabilité qu'ils ont ressenti dans les années 2000 et qui les a amenés à se pencher sur le génocide arménien, tout en questionnant leur identité nationale[934] ; un éveil similaire est aussi valable pour les Kurdes, qui ont été les complices historiques du génocide. Selon Barış Ünlü, les universitaires qui ont signé une pétition en 2015 pour demander à l'état d'arrêter les opérations meurtrières dans les villes kurdes, ont été mobilisés également par le sentiment d'une culpabilité historique, pour ne pas répéter une telle complicité avec l'état comme lors du centenaire du génocide[935].

On peut qualifier cette crise de constructive, car elle a trouvé des sympathisants dans différents secteurs de la société. Alors qu'elle était un signifiant vital pour la survie de l'Etat et de la nation, à partir des années 2000, l'identité nationale a commencé à être vue comme « discriminante et dictée d'en haut ». Pınar Selek, sociologue refugiée en France depuis 2009, explique le changement de l'adjectif 'turc' en 'de Turquie' ainsi :

> « Car cette identité est en crise, les activistes, les intellectuels ou en général les progressistes, ne se définissent plus en tant que turc. Le mot 'turc' est un mot imposé. C'est pourquoi ils préfèrent dire qu'ils sont 'de Turquie'. Ils ne s'identifient pas avec une nation, ils ne veulent pas appartenir à une telle nation, mais à un pays ou à une région. Aujourd'hui, je crois qu'on doit se définir par rapport à la région même. L'est de la Turquie est 'Turquie' pour les Turcs, 'Kurdistan' pour les Kurdes et 'Arménie occidentale' pour les Arméniens. Peut-être bientôt, on l'appellera Anatolie ou Mésopotamie, qui sait ? »[936].

Le regard critique sur l'histoire de la Turquie a aussi déclenché une conscience des ruines causées par les contrats de Turcité et de mahométisme, en décriant de nouveau l'identité ethno-turque comme une identité dominante. Cela a trouvé un écho également dans le champ du cinéma quand 'le cinéma turc' est converti en 'cinéma de Turquie'.

---

[934] Nous allons voir une analyse plus détaillé sur les réalisateurs choisis pour la recherche dans le chapitre suivant.
[935] *Ibid.*, p. 349.
[936] Pınar Selek, https://repairfuture.net/index.php/tr/kimligi-tuerkiye-den-bak-s/ulus-devlet-tarafindan-dayatilan-turk-kimligi-sorgulaniyor, consulté le 1.8.2019

Concernant les références religieuses et ethniques de la Turcité, on peut dire que la nouvelle formulation de 'cinéma de Turquie' est aussi une définition politiquement correcte pour évoquer les réalisateurs turcs et kurdes en même temps. D'autre part, comme l'indique Asuman Suner, elle est aussi liée aux nouvelles problématiques du cinéma, dans le monde global, tels que le pays, l'identité et l'appartenance[937]. Dans ce contexte de crise identitaire, le cinéma fonctionne comme un miroir social qui reflète le dilemme de l'identité nationale. Pour mieux expliquer cette attitude contre la turcité chez ces cinéastes, on peut donner l'exemple du discours du réalisateur indépendant Zeki Demirkubuz lors d'une conférence à l'Université Duke aux Etats-Unis en 2004, sur le thème du « cinéma contemporain turc ». Lors de son intervention, Zeki Demirkubuz a souligné le fait qu'il n'aime pas être défini comme un « réalisateur turc », qu'il préfère simplement être appelé « réalisateur de film ». Il explique également que parce qu'il vit en Turquie, c'est ce pays qui fournit inévitablement la plupart des références et des histoires de ses films, alors qu'artistiquement, c'est la littérature et le cinéma russes dont il se nourrit le plus[938].

En gardant à l'esprit l'émergence des souffrances du passé dans l'espace public, la crise de la *turcité* est également une crise de la mémoire. Quand les évènements occultés de l'histoire officielle se révèlent un par un, la légitimité de cette histoire subit un profond changement et entraine un nouveau regard sur le passé. L'attachement à l'Histoire officielle est affaibli chez une partie de la société, dont les réalisateurs indépendants. Cette vague est « plus nationale que le cinéma national »[939] pour Aslı Daldal, car ils résistent contre le cinéma Hollywoodien et mettent l'accent sur l'originalité de leur identité. Mais ce nationalisme essaie de remplacer la narration héroïque et chauviniste du cinéma national avec la nostalgie, la mélancolie et la crise identitaire. Dans son livre consacré à la recherche 'des fantômes' du cinéma de Turquie, Asuman Suner suggère que le nouveau cinéma se situe à la fois dans la fantaisie nostalgique et le trauma hanté[940]. Le trauma se focalise sur les traces des blessures ouvertes de l'Histoire[941], alors que la fantaisie nostalgique apparait comme le sentiment de perte du passé provincial innocent dans le monde global urbain. Cette dualité résume parfaitement comment le cinéma documentaire et la fiction en

[937] Asuman Suner, "Nostalgia for an imaginary home: memory, space, and identity in the new Turkish cinema", p. 61.
[938] Asuman Suner, *Hayalet Ev*, p. 40.
[939] Aslı Daldal, *op.cit.*, p. 15.
[940] Asuman Suner, *op.cit.*
[941] Pour donner des exemple a cette phenomene, on peut compter les films comme le triologie d'Özcan Alper: *Sonbahar* (2008), *Gelecek Uzun Sürer* (2011) et *Rüzgarın Hatıraları* (2015), *Kaygı* [L'inquietude- 2017] de Ceylan Özgün Özçelik et *Denge Bave Mın* (2012) d'Orhan Eskiköy et Zeynel Doğan.

Turquie regardent le passé. Il ne faut oublier le propos de Gilles Deleuze concernant la temporalité et le cinéma : « Pas de présent qui ne soit pas hanté d'un passé et d'un futur. Il appartient au cinéma de saisir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente. »[942]

Dans la plupart des films produits en Turquie sur le génocide arménien, s'observe une expression à la fois traumatique et nostalgique, soit par les sujets des films soit par les réalisateurs eux-mêmes. Comme l'explique Svetlana Boym, la nostalgie exprime une envie, à la fois pour un espace –imaginaire ou réel – et pour un temps passé[943]. Ce temps désiré indique une période précédant l'époque de la globalisation, durant laquelle le temps passait moins rapidement, ce qui permettait une mémoire collective[944], et aussi « une histoire sans culpabilité » [945]. La nostalgie et le présent hanté par le passé dans le cinéma de Turquie, peuvent être vus comme le désir « d'un passé sans trauma », à partir d'une lecture critique de l'histoire. Comme nous rappelle Svetlana Boym « le vingtième siècle a commencé avec une utopie futuriste et s'est terminé avec nostalgie »[946]. Cela explique brillamment le cas de la Turquie : la fondation utopique de la république au début du siècle (mais au prix de crimes impardonnables) et la grande dépression d'identité nationale, survenue à la fin du XXe siècle. La nostalgie se manifeste dans les séries télévisées néo-ottomanes comme une envie du temps d'avant la modernité et comme un regard funèbre et triste vers le passé perdu, à partir d'un présent qui a perdu l'innocence. Dans les films documentaires, la nostalgie est racontée par l'envie des témoins, des survivants ou des descendants de survivants, d'un passé conciliant désormais inexistant. Nous discuterons plus en détail les représentations de la nostalgie et du trauma dans les films sur le génocide arménien dans les prochains chapitres, consacrés à l'analyse filmique.

3.1.3. « L'époque multiculturelle » du cinéma documentaire en Turquie

« Le contraire de l'oubli, ce n'est pas l'évocation, c'est la justice. »[947]

---

[942] Gilles Deleuze*, L'image temps*, Paris, Minuit, 1985 cité par François Ninet, *op.ci*t., p. 153.
[943] Svetlana Boym, *op.cit*, p. 16
[944] Ibid, p. 14
[945] Michael Kammen cité par Ibid, p. 15
[946] Ibid, p. 14
[947] Meltem Ahıska, dans son texte de defense au procés des universitaires pour la paix le 20 septembre 2018, http://bianet.org/bianet/insan-haklari/201012-meltem-ahiska-nin-beyani, consulté le 2.11.2019.

Quand on examine les films produits en Turquie sur le génocide des Arméniens, on constate l'importance du cinéma documentaire traitant de ce sujet. Même si les années 2000 ont témoigné de formats hybrides, à la fois théoriques et pratiques, entre le documentaire et la fiction comme les docu-fictions, en particulier pour le cinéma politique, les documentaires n'en occupent pas moins une place unique. Cette qualité du cinéma documentaire est aussi affirmée par la nouvelle génération des documentaristes en Turquie[948]. Le cinéma documentaire, qui lutte pour sa survie dans la même industrie sectorielle que le cinéma de fiction, se différencie de ce dernier, à la fois par l'organisation de sa production et par la mission attribuée au cinéma. L'une des particularités significatives du cinéma documentaire est la qualité de ne pas avoir de scénario prédéterminé, qui permet que le contenu du film se précise en même temps que les recherches effectuées à son sujet. Sur ce point, le documentariste Dilek Gökşin souligne le fait que ce qui sera incorporé dans le film à partir de la recherche est lié directement à la relation de confiance entre le réalisateur et les sujets de son documentaire[949]. Cette affirmation est devenue encore plus évidente dans le nouveau cinéma documentaire des années 1990. Dans cette période novatrice, les anciennes techniques du documentaire – comme l'utilisation d'une voix off ou d'un présentateur, voire les reportages avec des spécialistes (*talking heads*) – sont remplacés petit à petit par une nouvelle forme de narration, dans laquelle la subjectivité du réalisateur trouve aussi une place et où les histoires ordinaires de gens ordinaires deviennent centrales. Par conséquent, le cinéma documentaire dépasse largement sa simple portée didactique et vaut comme témoignage à part entière.

Ce nouveau rôle du documentaire le place au cœur de la discussion sur l'histoire, la mémoire et la vérité. Dans les années 1990, où les discussions se concentraient sur la légitimité de l'historiographie officielle, les documentaristes de Turquie se sont donné pour mission de faire entendre les groupes sociaux réduits au silence ou ignorés par l'histoire officielle. C'est pour cela que le cinéma documentaire a un rôle indiscutable quant à la transmission au grand public du caractère mensonger de l'histoire nationale chauviniste, enseignée depuis le début de la République comme un enchaînement de victoires et de démonstrations d'héroïsme[950]. Le cinéma documentaire, après les années 1990, a certainement un positionnement politique beaucoup plus radical qui le distingue de l'époque de l'humanisme culturel qui le précède. Afin d'expliquer ce changement de

---

[948] Hilmi Maktav, *op.cit.*, p. XVIII.
[949] Dilek Gökşin, "Yeni Türkiye Belgeselleri" [Les nouveaux documentaires de Turquie], *Sinema Söyleşileri 2014*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Istanbul, 2015, p. 361.
[950] Hilmi Maktav, *op.cit.*, p. XIX.

perspective du cinéma documentaire et son lien avec les politiques de mémoire, nous allons d'abord nous concentrer sur les réseaux de production, de distribution et de projection des documentaristes. Nous analyserons ensuite les dernières trente années du cinéma documentaire en Turquie, aussi appelées la « période multiculturelle », en termes de contenu, de forme et de choix politique et éthique.

En Turquie, la majorité des documentaristes sont des réalisateurs indépendants. A l'exception des documentaristes travaillant pour la TRT, presque la totalité des documentaristes doivent budgétiser et financer leur production avec leurs propres moyens et contacts, tout comme les réalisateurs indépendants de films de fiction. Toutefois, comme les documentaires ne trouvent pas souvent leur place dans les salles de cinémas, excepté dans les festivals, ils n'ont souvent pas la chance de réussir avec les recettes faites aux guichets. Le cinéma documentaire est ainsi toujours plus proche du cinéma indépendant que du cinéma commercial.

Le directorat étatique du cinéma soutient non seulement les films de fiction, mais aussi les documentaires dans les étapes de production et de projection. Quand on regarde la production des documentaires durant ces vingt dernières années, on constate que l'aide de l'État est la source financière la plus importante pour les documentaristes[951]. Malgré l'insuffisance de ces aides concernant le coût de production, tous les documentaristes s'adressent aux fonds de l'État en premier lieu dans leur recherche de financements. L'aide financière de l'État, arrêtée par la crise économique de 2001, a repris avec la réglementation de 2004. Depuis, la subvention de l'État pour le cinéma documentaire augmente progressivement chaque année[952], malheureusement ce financement n'est pas suffisant pour que les documentaristes puissent continuer à produire librement et aisément dans le secteur hégémonique et commercial du cinéma.

En dehors de l'aide de l'État, les documentaristes font appel aux festivals et aux fonds internationaux de films pour financer leurs films. À cause de l'absence d'un système de production établi en Turquie, la plupart des cinéastes indépendants prennent en charge le rôle du producteur, et cela, même lorsque le générique mentionne un autre nom[953]. Le système de production, institutionnalisé dans le domaine des séries télévisées et des films commerciaux, perd son

[951] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 220.
[952] https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144743/sinema-sektorune-destekler.html, consulté le 4.9.2019.
[953] Sedat Yılmaz, "Yeni Türkiye Sineması: Belma Baş, Tolga Karaçelik, Sedat Yılmaz, Seren Yüce" [Le panel sur le nouveau cinéma de Turquie], Sinema Söyleşileri 2011, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012, p. 363.

fonctionnement quand il s'agit des films documentaires non-lucratifs. Quand les cinéastes, qui prennent la charge à la fois de la réalisation et de la production, recourent aux fonds internationaux, c'est un processus lourd et difficile qui les attend, et qui nécessite soit d'être déjà connu dans le milieu, soit de connaître une personne de référence influente. Selon les expériences du réalisateur Hüseyin Karabey, qui ne travaille pas avec une boîte de production, plus on est soutenu par des institutions et par des fonds, plus on a une chance de trouver plus de fonds et de convaincre les producteurs[954].

Ce cercle vicieux dans lequel se trouve le cinéma documentaire influence nécessairement le contenu et le thème des films. Les institutions internationales de fonds préfèrent souvent soutenir certains thèmes choisis selon des critères prédéterminés. Selon Hakan Aytekin, ces thèmes sont « ceux qui reproduisent la matière spectaculaire de l'orient traditionnel pour le public de l'occident modernisé »[955]. Afin d'obtenir un soutien, les réalisateurs doivent ou bien convaincre les producteurs de leur projet, ou bien se soumettre aux changements proposés par le producteur pour le thème du film. Par ailleurs, les films soutenus par des institutions de fonds ont plus de chance d'être projetés dans des festivals. Néanmoins, devoir écrire des projets selon les exigences des institutions financières se présente comme un obstacle qui endommage considérablement le cinéma documentaire indépendant[956].

Face à cette situation financière limitée, la stratégie du cinéma documentaire est de se diriger vers les films à petit budget, qui nécessitent une production peu onéreuse. La plupart des documentaires récents en Turquie sont des productions à petit budget qui racontent les histoires de gens ordinaires, qui n'utilisent pas d'effets visuels ou auditifs et qui sont réalisés par une petite équipe avec des équipements techniques élémentaires. La conviction quant au fait que, dans un documentaire, le thème et le message du film sont plus importants que sa manière de les dire et son esthétique, est largement renforcée par les restrictions financières qui attendent les réalisateurs. Ce qui rend par ailleurs possible les productions à petit budget, c'est le développement technologique qui a démocratisé la production cinématographique, en termes financiers. Le réalisateur Sedat

---

[954] Hüseyin Karabey, "Bağımsız yapımcılar ve yönetmenler oturumu" [le panel de producteurs et de réalisateurs indépendants], Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008, p. 156.

[955] Hakan Aytekin, *op. cit.*, p. 198.

[956] Un exemple de ce fait est l'expérience d'Ayşe Polat, la réalisatrice du film 'Les Autres', analysé dans le cadre de cette recherche, lorsqu'elle cherchait des financements pour son film en Allemagne. La réponse négative des institutions de fonds en Allemagne, « on a déjà beaucoup de film sur le génocide arménien et on n'en a pas besoin de plus ! » , montre comment les documentaristes sont écartelés entre leurs propres envies, celles des institutions de fonds et un soutien étatique insuffisant.

Yılmaz indique qu'en plus de fournir un accès beaucoup moins cher aux équipements de production, ce développement a également baissé les coûts des recherches préparatoires, essentielles au documentaire[957]. Car, avec la digitalisation, l'accès à l'équipement technique et à l'information est devenu moins cher.

Malgré cette situation financière restreinte, le fait que la production de documentaires se multiplie au lieu de régresser est certainement lié au rôle et à la mission que les cinéastes attribuent au cinéma documentaire. Contrairement au cinéma commercial, le cinéma documentaire est un cinéma politisé. Faire un film est souvent un autre outil, une autre méthode, pour entretenir les luttes sociales. C'est pourquoi le fait de ne pas trouver de fonds suffisants pour accomplir l'esthétique désirée n'est pas forcément une raison dissuasive pour les documentaristes. L'aspect d'activisme et de lutte constitutif du cinéma documentaire est l'une de motivations les plus significatives des réalisateurs, qui sont alors prêts à produire leur film dans les conditions les plus pénibles[958].

D'une manière similaire, les thèmes fréquents de ces derniers temps, comme les droits de l'homme et la dénonciation de leur violation, exigent la détermination politique et sociale du réalisateur, qui doit parfois filmer dans l'urgence et dans un laps de temps très court. Le réalisateur Hüseyin Karabey souligne le fait qu'il ne s'adresse même pas aux fonds quand il s'agit de films sur les droits de l'homme[959]. Pour filmer un tel sujet, le réalisateur doit être dans la scène du crime, et ce, le plus vite possible pour rassembler des témoignages. Quand le cinéma documentaire s'approche des films d'actualité, la production et la réalisation sont complètement liées à la motivation sociale et au positionnement politique du réalisateur. Néanmoins, même si le cinéma documentaire a accumulé beaucoup d'expérience sur la production à petit budget, la trajectoire du film ne s'achève pas ici. La question de la projection se manifeste comme l'une des préoccupations principales des réalisateurs. Même si on définit ces derniers temps comme une période dans laquelle le cinéma documentaire est regardé massivement grâce aux chaînes privées de télévision,

[957] Sedat Yılmaz, *op.cit.*, p. 363.
[958] Comme l'évoque l'un des documentaristes le plus connu de Turquie, Enis Rıza Sakızlı, malgré l'absence de sources financières et matérielles, « le but du documentariste se construit dans son esprit ; il est même possible de réaliser un documentaire en se promenant à pied, en parlant avec des gens avec une toute petite caméra ». Enis Rıza Sakızlı, "Nedir Belgesel?" [Qu'est-ce que le documentaire, reportage avec Enis Rıza Sakızlı], http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/nedirbelgesel.html, consulté le 4.9.2019.
[959] Hüseyin Karabey, *op.cit.*, p. 155.

aux chaînes de documentaires, aux festivals et à Internet[960], les possibilités et les conditions de projection restent un obstacle pour les documentaristes indépendants.

Les trois médias dans lesquels les documentaires trouvent une opportunité d'être projetés sont les chaînes de télévision, les festivals et Internet. Tandis que la télévision nationale était la plateforme qui favorisait auparavant les films documentaires, dans la période de multiculturalisme qui produit plutôt des documentaristes indépendants, les festivals sont devenus le principal lieu où les films documentaires se trouvent projetés. Sans surprise, les documentaires diffusés sur les écrans de TRT sont des films s'accordant politiquement avec l'historiographie officielle et les codes culturels, réalisés par les documentaristes–fonctionnaires. Cependant, les programmes de débats sur les chaînes privées et la production de documentaires sur l'Histoire récente de Turquie, ont initié la dissolution de la tradition d'absence de critique de l'Histoire politique turque sur les écrans de télévision, qui étaient auparavant sous le monopole de TRT[961] .

Même si ces programmes télévisés encouragent la visibilité des documentaires politiques et historiques, ils ne fournissent pas de possibilités aux documentaristes indépendants qui ne travaillent pas avec les chaînes de télévision. De cette manière, les documentaires qui n'ont pas la chance d'être diffusés sur les écrans, sont également exclus du processus de globalisation du cinéma. Pour ces réalisateurs, la meilleure option pour être projetés demeure encore les festivals de films. Parmi les productions indépendantes, en ce qui concerne les minorités, les droits des femmes, les LGBT, l'écologie, les ouvriers ou d'autres thèmes politiques, les festivals restent l'une des rares possibilités de projection. Malheureusement, dans ce milieu concurrentiel, il n'est pas facile d'être accepté. Comparé à la domination massive et écrasante du cinéma commercial dans les salles de cinéma ainsi que sur les écrans de télévision, le public du cinéma documentaire dans les festivals apparaît comme un groupe beaucoup plus restreint et relativement homogène. Cette situation, désignée comme « alignement/agroupement de spectateurs » [962] [*izleyicinin cemaatleşmesi*] par Hakan Aytekin, explique le fait que les films sur les thématiques identitaires soient souvent suivis et regardés par les groupes d'identités correspondants. Selon cette

[960] Hakan Aytekin, *op.cit*, p. 216.
[961] Des programmes comme Haberci [Messager] de Coşkun Aral, Bir Yudum İnsan [Une gorgée d'humain] de Nebil Özgentürk, les séries documentaires de Mehmet Ali Birand sur les coup d'État des 12 mars et 12 septembre et sur les années de présidence de Turgut Özal, les séries de documentaires Sarı Zeybek [Le Zetbek jaune] de Can Dündar ou Bamteli [La corde basse] de Tayfun Taliboğlu, ont attiré l'attention des téléspectateurs sur l'Histoire politique récente du pays, tout en promouvant le genre documentaire.
[962] Ibid, p. 216.

proposition, les films de femmes attirent plutôt les féministes, les films kurdes attirent les Kurdes et les films queer attirent les LGBT. Sans être une norme, le fait que les films sur les thèmes identitaires soient projetés dans des festivals aux thématiques semblables, fournit également une possibilité de rencontre et de socialisation à ces groupes identitaires. Par ailleurs, malgré l'existence de festivals ambulants et de festivals ou de projections dans les petites villes, le fait que la plupart des festivals de cinéma soient organisés dans les grandes villes est à la fois le résultat et la cause de l'homogénéisation du petit public des festivals en Turquie.

Pendant la période de projection dans les festivals, la diffusion publique des films est souvent interdite. Ensuite, les réalisateurs peuvent mettre leur film à télécharger sur Internet, pour atteindre un public plus vaste. Internet offre un fond fertile en particulier pour les films activistes sur les luttes sociales. Comme l'explique le documentariste Ümit Kıvanç, « tandis que vous pouvez atteindre maximum 250 personnes dans une salle de cinéma pleine, 40 000 personnes peuvent regarder votre film s'il est sur Internet »[963] . En dehors d'Internet, peuvent être comptés les bars, les cafés, les centres culturels, les salles de mariages, les bibliothèques et les associations, lieux alternatifs de projection pour des films ayant des difficultés à atteindre leur public.

Le dossier spécial de la revue la plus lue sur le cinéma en Turquie, *Altyazı* [Sous-titre], portant sur la censure dans les années 2000, dévoile assez clairement, à travers les témoignages de réalisateurs[964], les pratiques de censure systématiques contre certains thèmes. Plusieurs films du réalisateur kurde Kazım Öz ont été censurés depuis les années 1990[965]. De même, le réalisateur Hüseyin Karabey raconte que depuis les années 1990 lorsqu'il a commencé à réaliser ses films, il a été arrêté, mis sur la liste noire de l'État et que sa caméra a été plusieurs fois cassée par les forces de l'ordre[966]. Hüseyin Karabey rencontre plus de problèmes pour projeter ses films dans des festivals nationaux que dans des festivals internationaux. Un autre exemple de cette censure peut être celle du film *Son Kumsal* (La dernière plage, 2008) de Rüya Arzu Köksal, sur la destruction

---

[963] Ümit Kıvanç, "Yeni Türkiye Belgeselleri Paneli" [Le panel sur les nouveaux documentaires de Turquie], dans *Sinema Söyleşileri 2014* [Les conversations du cinéma], Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2015, p. 353.
[964] http://www.altyazi.net/soylesiler/2000lerde-sansur-dosyasi-tanikliklar/, consulté le 5.9.2019.
[965] *Ax* (La terre, 1999) a été interdit par le ministère et le réalisateur est passé devant un tribunal, la projection du film *Fotoğraf* (La photographe, 2001) a été empêchée dans les festivals, la projection du film *Dur* (Lointain, 2005) a été empêchée par certaines salles de cinéma parce qu'il a été tourné en kurde, et cela malgré son succès dans les festivals internationaux, et le film *Bahoz* (La tempête, 2008) a été rejeté par plusieurs festivals nationaux.
[966] Une investigation a eu lieu sur son film *Boran* (1999), qui traite des disparitions forcées, et son film sur les prisons de type F (où les prisonniers sont enfermés en cellules individuelles) *Sessiz Ölüm* (La mort silencieuse, 2001) a subi un blocage rigoureux. Par exemple la municipalité de Bursa a annulé la projection du film sans aucune explication après avoir vendu tous les billets pour la projection déclarée longtemps avant.

des plages de la mer Noire, suite à la construction d'une autoroute dans la région. La projection déclarée et permise du film dans un jardin de thé ouvert au public a été arbitrairement censurée : lors de la projection, le son a été baissé, puis l'image complètement occultée[967]. Aydın Orak, réalisateur de *Bir Başkaldırı Destanı : Berivan* (Une épopée de révolte : Berivan, 2011), documentaire traitant de la résistance à Cizre suite aux évènements sanglants de Newroz en 1992, n'a même pas pu recevoir le document d'utilisation de son œuvre (*eser işletme belgesi*) qui a été interdite, accusée d'offrir une vision destinée à « fausser les évènements historiques, d'être contre les principes fondamentaux de la constitution et de faire la propagande du PKK ». Pour la raison d'État, les réalités critiques montrées dans ces films sont qualifiées d'attaques directes au corps d'État. L'inquiétude de la violation du « contrat d'inconnaissance » par le biais de ces films est suffisante pour mobiliser les mécanismes de sanctions. Comme le montrent clairement les exemples ci-dessus, les réalisateurs indépendants de documentaires politiques doivent, de nos jours, trouver des pratiques et des manières de lutter alternatives, non seulement au stade du financement et de la production, mais aussi lors de la projection.

Puisque le dévoilement des réalités sociales risque d'être qualifié de « contorsion de la vérité » par la raison d'État, cette lutte pour la vérité et pour la justice peut également choisir de dénoncer la structure fictive des réalités étatiques. Selon Christian de Cock et Christina Volkmann, « notre réalité sociale/organisationnelle est étayée par des fictions symboliques, selon lesquelles le but ultime de la recherche n'est pas de mieux représenter puis d'expliquer la réalité, mais de nous faire discerner l'aspect fictif de cette réalité elle-même. »[968] La tactique de Kazım Öz de dénoncer la censure pendant la projection de son film partiellement censuré, *Zer* (2017), correspond parfaitement à ce type de déchiffrage[969]. Nous pouvons également noter ici les pratiques de solidarité et d'auto-organisation de la nouvelle génération de cinéastes, qui ont retiré leurs films du 34e Festival de Films d'Istanbul – annulant ainsi toutes les compétitions et la cérémonie de clôture

[967] Ainsi la déclaration de la maire d'İnebolu, qui montre clairement l'intention et l'idéologie de la raison d'État derrière cette censure: « Nous savons ce que vous essayez de faire, prenez votre film et montrez-le aux communistes à Istanbul».

[968] Christian de Cock et Christina Volkmann, "Of language, limits, and secrets", Ephemera critical dialogues on organisation, Vol 2 (4), pp. 357-371, p. 369.

[969] Au lieu de retirer son film du 36e Festival de Films d'Istanbul (où celui-ci était diffusé pour la première fois), Kazım Öz a décidé de noircir la partie de l'écran concernée par la censure et a ajouté cette phrase de dénonciation: « Cette scène a été censurée par le Directorat Général du Cinéma».

– suite à l'interdiction de la projection du film de Çayan Demirel & Ertuğrul Mavioğlu *Bakur* (Nord, 2015)[970].

Les conditions socio-politiques des années 1980 et 1990 aident également à comprendre la nouvelle politisation qui émane du cinéma documentaire. Comme mentionné plus haut, les effets évidents des politiques d'intégration au marché libre qui ont suivi le coup d'État de 1980, ont été, avant tout, l'entrée dans la globalisation et l'installation de la société de consommation. En Turquie, une vague d'interrogation des valeurs établies de l'État-nation s'est déroulée simultanément aux efforts du pays pour rattraper l'élan de l'économie globale[971]. Les politiques oppressives de l'État, croissant sous le prétexte de la sécurité nationale contre le terrorisme (en référence à la guerre au Kurdistan avec les guérillas), les efforts d'intégration au globalisme et la folie de consommation des années 1990, avançaient ensemble. Nous avons déjà évoqué le fait que la globalisation constitue un sujet de discussion qui nourrit, en contrepartie, le discours sur l'identité nationale et locale. Dans les années 1990, les mouvements sociaux des étudiants, des kurdes et des femmes, l'obscurité des pratiques de « l'État profond »[972] et la terreur d'État au Kurdistan ont déclenché une nouvelle phase de politisation. Comme pour la nouvelle génération des réalisateurs de cinéma de fiction, et peut-être même davantage, les documentaristes sont affectés par cette vague de politisation. Un autre promoteur de ce phénomène est « la société civile »[973], qui s'inscrit à la fin des années 1980 sur le même front que les groupes sociaux liés à l'opposition. Les organisations des droits de l'homme et de la société civile, dont le nombre a progressivement augmenté durant cette période, allaient collaborer avec les documentaristes, et ce, dans plusieurs domaines des luttes sociales.

Dans ces années de critique d'une identité nationale homogène et unique, comme dans plusieurs champs sociaux tels que l'éducation, la politique, l'art etc., la question de l'identité devient l'une des problématiques centrales du cinéma documentaire. Comme l'explique Deniz Bayraktar, le cinéma de Turquie témoigne de « la polyphonie des années 1990, suite au silence de

---

[970] http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/253735/Bakur_a_sansur__festivali__bitirdi_.html, consulté le 5.9.2019.

[971] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 158.

[972] Un sujet important qui a enflammé les débats sur l'état profond à l'époque était le JITEM qui a joué un rôle significatif pendant la guerre en Kurdistan. Selon l'Agence Anadolu, JITEM – (*Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele* – Renseignement de Gendarmerie et le Combat contre le Terrorisme) est une constitution fondée par l'initiative de Commandement General de Gendarmerie dans le but de combattre le terrorisme sans avoir l'avis de l'état-major et la permission du Ministère des Affaires Intérieures.

[973] Asuman Suner, *Hayalet Ev*, p. 19.

mort des années 1980 »[974]. Hakan Aytekin nomme cette période du cinéma documentaire en Turquie « la période du multiculturalisme ». Cette notion, qui souligne la capacité de coexistence et de vivre-ensemble de différentes identités et cultures, défend également la protection des identités opprimées face au monisme écrasant de l'identité dominante. De cette manière, le multiculturalisme contient aussi « le projet d'encourager équitablement les différentes cultures dans l'espace public »[975]. Selon cette pensée, la discrimination et la ségrégation dans les représentations publiques nuisent véritablement à la possibilité de vivre-ensemble. C'est pourquoi il existe un programme politique indispensable au fond de la pensée multi-culturaliste, pour écarter les injustices sociales. Comme le note Hakan Aytekin, un tel effort de mobilisation et d'actualisation du multiculturalisme, ainsi que la mise en avant de la polyphonie des identités, sont présents dans le cinéma documentaire des années 1990. Les identités qui resurgissent alors dans l'espace public sont avant tout les identités ethniques, comme les Kurdes ou les Arméniens, ou religieuses, comme les non-musulmans et les Alévis[976]. Ces identités, longtemps exclues par l'omniprésence de l'identité dominante de turcité, ou représentés défavorablement par des stéréotypes, ont commencé à gagner une autre visibilité, et sont apparus comme des éléments pluriels et égaux face à la citoyenneté turque. En dehors des identités ethniques et religieuses, les identités de genre constituent également un sujet traité durant cette période.

Le cinéma documentaire est par ailleurs beaucoup plus avancé en termes d'égalité de genres que le cinéma de fiction. Le fait que 43 % des documentaristes attachés à l'Union des Cinéastes de Documentaires (BSB) soient des femmes en est un indicateur clair[977]. Tout comme pour les cinéastes femmes, cette époque marque le début du travail de cinéastes kurdes, qui peuvent alors raconter leurs propres histoires, leur culture et leur douleur, malgré la censure. Le réalisateur kurde Hüseyin Karabey, qui a réalisé plusieurs films durant cette période, explique ainsi cette situation :

> « Nous vivons un problème d'identité en ce moment. Nous utilisons le cinéma et nos histoires pour comprendre et exprimer notre identité […] Moi, je ne le divise pas comme le cinéma kurde ou turc.

[974] Deniz Bayraktar, "Önsöz" [Avant-propos], Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, p. 10.
[975] Hakan Aytekin, *op.cit*., p. 183.
[976] Le documentaire d'Adil Yalçın en 1995 sur les Alévis est le premier documentaire sur le sujet émis par TRT en 1997, *Anadolu'nun Solan Rengi Semahlar* (La couleur fanée de l'Anatolie, les Semahs – Mihriban Tanık) sont des exemples de cet éveil.
[977] Ibid, p. 202.

Je l'appelle le cinéma de Turquie. Parce que je vis ici, j'ai toujours été ici et je viens de commencer à m'exprimer. »[978]

Nous constatons que les documentaristes sont plus déterminés que les autres cinéastes à questionner et problématiser l'appartenance nationale et les pages obscures de l'Histoire récente. D'abord, ces réalisateurs voulaient agir contre l'inexistence ou la mauvaise représentation de leurs propres expériences politiques et sociales au cinéma. Cette période est en effet marquée par l'instrumentalisation de ces identités religieuses ou ethniques, auparavant négligées, dans les discours des politiciens[979]. Si les discussions sur l'identité favorisent alors les discours sur la richesse et la diversité des identités locales contre la culture globale[980], elles ont également pour autre mission de déconstruire la thèse dominante, qui définit cette richesse comme l'héritage d'une culture nationale homogène, en dénonçant ses 'secrets publics'[981]. L'un des réalisateurs opposants choisis pour cette recherche, Özcan Alper, situe le fait d'habiter en Turquie au cœur de son intérêt pour le cinéma :

« Si vous êtes jeune en Turquie, si vous vous intéressez à la science, à l'art et un peu à la politique, vous penserez forcément que les choses doivent changer et vous chercherez à y contribuer. Le cinéma, c'est comme ouvrir une fenêtre dans ce pays d'impossibilités »[982].

Ayant commencé à s'intéresser au cinéma dans la même période, le réalisateur Hüseyin Karabey, déjà politisé et emprisonné lors des mouvements étudiants, qualifie similairement le cinéma comme un outil de lutte politique dans lequel il croit :

« Nous pensions que la majorité de la Turquie n'était pas représentée dans le cinéma turc. C'est l'une des raisons de notre entrée dans le monde du cinéma. Quand quelqu'un ne voit pas ses expériences, et ce, dont il peut témoigner apparaître au cinéma, il se dit ''soit nous habitons dans une autre Turquie, soit ils racontent une autre Turquie'' »[983] .

Cette 'autre Turquie' racontée par le cinéma hégémonique renvoie évidemment à la 'communauté imaginaire', figurée par l'Histoire chauviniste officielle qui transforme les côtés obscurs de

---

[978] Hüseyin Karabey, "Yeni Türkiye Sineması oturumu" [Le panel du nouvel cinéma de Turquie], Sinema Söyleşileri 2009, Boğaziçi Universitesi Yayınları, İstanbul, 2010, p. 167.
[979] Comme nous rappelle Hakan Aytekin, le fait que le président Turgut Özal ait des origines kurdes ou soit un membre de la secte Naqshbandi, étaient de sujets publiquement discutés. Hakan Aytekin, *op.cit*, p. 194.
[980] Uğur Kutay, Küresel Akla karşı yerel sinema dilleri, 264.
[981] Michael Taussig, Defacement: Public secrecy and the labor of the negative, Stanford University Press, California, 1999, p. 259.
[982] Özcan Alper, "Yeni Türkiye Sineması oturumu" [Le panel du nouvel cinéma de Turquie], Sinema Söyleşileri 2009, Boğaziçi Universitesi Yayınları, İstanbul, 2010, p. 158.
[983] Hüseyin Karabey, "Yeni Türkiye Sineması Oturumu".

l'Histoire républicaine en narrations héroïques. Dans cette communauté imaginaire, les adeptes du contrat de Turcité ont le droit de protéger leurs zones de confort et leurs privilèges. C'est pourquoi la réalisatrice Dilek Gökşin souligne la nécessité de montrer les réalités inconnues et méconnues, liées au consensus sur l'inconnaissance, d'apporter des informations qui peuvent déranger les zones de confort des privilégiés[984].

Les pratiques de déconstruction de l'identité nationale, propagées chez les documentaristes, et le partage de ces antithèses en public, ont surgi au même moment que l'éveil survenu dans le milieu universitaire et la société civile. Les champs du cinéma et de la société civile ont fait des pas importants avec la collaboration dans les luttes politiques. Pendant les années 1990, qui marquent le début du travail sur l'histoire orale en Turquie, plusieurs sociologues et documentaristes ont participé aux ateliers d'histoire orale organisés par la Fondation de l'Histoire (*Tarih Vakfi*) et ces documentaristes ont appliqué cette méthode directement dans leurs pratiques cinématographiques[985]. La méthodologie de l'histoire orale a fourni une technique essentielle au cinéma documentaire, à un moment où les histoires des gens ordinaires devenaient de plus en plus importantes et répandues. Ainsi, les réalisateurs ont commencé à raconter publiquement les événements et problèmes sociaux qu'ils trouvaient importants, via les témoignages des personnes concernées[986]. À ce propos, nous pouvons constater un parallèle entre la tendance thématique du cinéma documentaire et celle du cinéma de fiction. D'autre part, la pratique de l'histoire orale a le potentiel de renverser la narration officielle de l'Histoire concernant les identités à qui elle donne la parole. En particulier dans les années 2000, les documentaristes ont commencé à collaborer avec les organisations de la société civile et des Droits de l'Homme[987]. Particulièrement quand il s'agit d'un effort pour créer ou former la mémoire sociale, la collaboration entre le cinéma documentaire et la société civile est de plus en plus fréquente. Les documentaristes qui travaillent à la transmission de la mémoire des événements qui ont été exclus des débats historiques ou des

[984] Dilek Gökşin, *op.cit.*, p. 360.
[985] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 209.
[986] Par exemple le film d'Emel Çelebi *Gündelikçi* [La femme de ménage] sur la vie des femmes de ménage ou le film de Bingöl Elmas *Ağustos Karıncası* [La fourmi d'août] qui raconte la vie d'un homme qui a cinq différents métier dans un petit bourg pour atteindre ses rêves.
[987] Par exemple, la réalisatrice du film Buka Barane, sur les disparitions forcées au Kurdistan, Dilek Gökşin, a réalisé son film avec l'aide du Centre de la Vérité, de la Justice et de la Mémoire (Hakikat Adalet Hafıza Merkezi) qui travaillait sur le sujet depuis deux ans. De la même manière, le réalisateur Ümit Kıvanç a collaboré avec l'Association des Droits de l'Homme et Mazlum-Der pour son documentaire sur le massacre de Roboski, où trente-quatre citoyens de Turquie ont perdu la vie suite au bombardement du village par des avions militaires de l'État turc en décembre 2011.

actualités, emprisonnés par le consensus social d'inconnaissance, prennent également en charge un travail journalistique. Car tous les « secrets publics » ne se trouvent pas dans un passé lointain, et l'Histoire récente contient également plusieurs évènements dont la représentation publique est interdite[988].

L'identité sortie des pages obscures de l'Histoire turque qui a le plus ébranlé la société est l'identité kurde. Des événements essentiels, tels que la fondation du PKK en 1984, le début de la guerre au Kurdistan et l'état d'urgence sanglant des années 1990, les violations des Droits de l'Homme durant cette même période et l'organisation des jeunes kurdes dans les grandes villes, ont préparé un fond politique solide pour la visibilité de l'identité kurde. Le cinéma documentaire a également participé à la construction de celui-ci, comme il a été nourri par lui. Face au discours turquiste qui présente l'ethnie turque comme seul élément fondateur de la République de Turquie, l'identité kurde a été occultée et niée, voire faussée en « Turcs des montagnes », jusqu'à une période récente. Dans les tribunaux turcs, la langue kurde est définie comme « une langue inconnue » quand les accusés veulent se défendre dans leur langue maternelle. Nous pouvons presque prétendre que la République de Turquie est passée par une période 'schizophrénique' pendant les années 1990. Durant ces années, les événements présentés par les médias de l'ouest comme « terrorisme » se traduisaient par une catastrophe au Kurdistan[989].

Les documentaristes commencent à s'intéresser à la question kurde particulièrement à partir des années 2000, à la fois à cause des tensions politiques d'alors et des discussions sur l'identité. Certains de ces réalisateurs sont Kurdes, d'autres sont des Turcs qui agissent avec une responsabilité sociale et une conscience politique[990]. Suite aux efforts pour construire des narrations fictives à partir des témoignages et des expériences de victimes, des nouvelles formes

[988] Par exemple plusieurs évènements de ces derniers dix ans, tels que le soulèvement de Gezi, le couvre-feu et la guerre dans les villes kurdes, le retrait des guérillas kurdes, les manifestations de mouvement sociaux et les luttes pour la justice n'ont pas trouvés leurs places dans les médias du courant dominant.

[989] Les témoignages des journalistes de l'époque présents dans le documentaire de Sami Solmaz, *Savaşın Tanıkları* [Les témoins de la guerre, 2012] confirment ce fait. Pour la version sous-titrée en anglais de ce documentaire regarder : https://www.youtube.com/watch?v=t34J3Xg5roc.

[990] Pour donner des exemples, nous pouvons mentionner quelques documentaires tels que le documentaire de Çayan Demirel qui traite du massacre de Dersim, 38 (2006), son documentaire sur les réalités de la prison militaire de Diyarbakır, *5 No'lu cezaevi* (La prison numéro 5, 2011), le documentaire d'Hüseyin Karabey qui raconte les camps des Kurdes au nord de l'Irak, Ertuş (1996), le documentaire d'Ümit Kıvanç sur le massacre de Roboski, *Ağlama anne, güzel yerdeyim* (Ne pleure pas maman, je suis dans un endroit bien, 2012) et les documentaires de Nezahat Gündoğan sur le massacre de Dersim *Hay way zaman* (Ah, ah, le temps, 2013) et *İki tutam saç* (Deux touffes de cheveux, 2011).

hybrides de narration, qui balancent entre le documentaire et la fiction, ont également vu le jour[991]. Tous ces films traitent de la lutte pour la justice et la visibilité. Ils recherchent, comme l'indique Asuman Suner, « les conditions de possibilités de changement »[992] en problématisant la légitimité et les mythes des identités dominantes en Turquie (turque, masculine, sunnite, hétérosexuelle).

Alors que le témoignage devient l'élément principal, la langue didactique de l'époque précédente caractérisée par l'humanisme culturel, qui implique souvent la voix-off et présentateur, ne convient plus. Dans leur quête d'une nouvelle langue, les cinéastes cherchent à mettre l'accent sur le langage, le sentiment et le récit du témoin, à bien poser la question de l'identité opprimée et à être percutant dans la manière de dénoncer cette oppression. Ümit Kıvanç souligne que, si un documentariste tourne un film au lieu d'écrire un livre avec les témoignages récoltés, il doit aussi trouver différentes techniques pour attirer l'attention du spectateur et rendre le film regardable[993]. Cette technique peut être l'hybridation de différents genres de cinéma, mais également l'utilisation de collages et de vidéos. Abandonner le présentateur et la voix-off peut être interprété comme une distance prise avec le reportage classique, diffusé à la télévision. Dans cette période distincte, les commentaires de spécialistes, l'utilisation de documents d'archives et le langage didactique des documentaires historiques classiques ont passablement régressé.

Avec « l'approche réflexive »[994], qui a émergé dans cette période, les cinéastes ont commencé à transmettre leur propre histoire subjective dans leurs films. L'histoire personnelle du réalisateur ou son témoignage peuvent constituer le cœur du sujet du film, ou bien le processus qui lie le réalisateur au sujet peut s'ajouter à la narration. Tandis que les archives et les commentaires des spécialistes caractérisaient la narration des documentaires classiques, la période multiculturelle nous met plutôt face à la mémoire, aux témoignages et aux expériences personnelles d'individus identifiables. Comme dans les films *La Région* et *La Chanson de Nahide*, figurant parmi les films analysés dans cette recherche, le processus de découverte de l'histoire familiale du réalisateur peut être l'unique sujet du film. Dans ce cas-là, tout le film se fait le témoin d'une recherche personnelle.

---

[991] Le docu-fiction qui traite de l'interdiction faite aux Kurdes d'enseigner en kurde, *İki Dil Bir Bavul* (Deux langues, une valise – Orhan Eskiköy et Özgür Doğan, 2008), le film qui traite de l'oppression des journalistes kurdes du journal Özgür Gündem (L'actualité libre) *Press* (Sedat Yılmaz -2010), le film qui raconte la lutte des femmes qui habitent un village de Mersin *Oyun* (Le jeu – Pelin Esmer, 2006) et le film sur l'histoire d'une famille affectée par le massacre de Maraş *Babamın Sesi* (La voix de mon père – Orhan Eskiköy, 2012) sont des exemples de ces nouvelles formes hybrides de narration.
[992] Asuman Suner, *Hayalet Ev*, 284.
[993] Ümit Kıvanç, *op.cit.*, p. 341.
[994] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 215.

L'une des questions principales de cette nouvelle génération de films est la question mémorielle : comment nous raccordons-nous au passé à partir du présent ? Comment nous souvenons-nous ? Quand il s'agit de légitimation, de reconnaissance, de vérité et de justice, la question la plus brûlante demeure toujours la mémoire.

Traiter du passé et raconter une quête de justice deviennent les sujets les plus fréquents de cette période du cinéma documentaire en Turquie. Ce réflexe des réalisateurs qui est de se tourner vers le passé et la mémoire, est lié à la mobilisation de plusieurs facteurs simultanés. Le facteur principal est évidemment l'explosion de l'intérêt général sur la question mémorielle pendant ces années, et le fait que la mémoire devienne le vecteur le plus important des luttes pour la justice. C'est ce lien entre les luttes pour la justice et les luttes mémorielles qui a rendu possible l'émergence du sujet du génocide arménien dans le champ cinématographique.

Ce tournant de mémoire en Turquie a très certainement été influencé par un réveil mémoriel, à l'échelle mondiale. L'histoire orale, qui a commencé à se répandre aux Etats-Unis, puis en Allemagne après la Deuxième Guerre mondiale, est arrivée en Turquie en peu plus tard, vers les années 1990. Alors que les travaux de l'histoire orale en Allemagne démontraient les effets du Nazisme sur les générations postérieures, en France la question de la collaboration, « le syndrome de Vichy » suivant l'expression d'Henry Rousso, resurgissait comme un grand sujet de débat suite au remarquable documentaire de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié* (1971). Pour Michel Trebitsch, la croissance des travaux à partir de l'histoire orale, la problématisation des histoires officielles et la propagation aux quatre coins du monde de la quête pour l'identité et l'origine s'accompagne d'une médiatisation et d'une vulgarisation de ces thèmes[995]. Pendant que les recherches de l'histoire orale donnaient la parole à des identités auparavant réduites au silence par les Histoires officielles, les travaux produits durant cette période étaient vus comme une source et un outil important pour donner un sens aux ruines laissées par la Deuxième Guerre mondiale. L'histoire orale fournissait un outil important, à la fois dans les luttes pour la reconnaissance et la visibilité et dans les luttes pour la justice concernant les violations des droits lors de la guerre. Comme l'explique Nancy Fraser, « les luttes pour la justice dans un monde globalisé ne peuvent réussir que si elles vont de pair avec des luttes pour une démocratie méta politique. Pas de

[995] Michel Trebitsch, "Du mythe à l'historiographie", La bouche de la Vérité? La recherche historique et les sources orales, Cahier de l'IHTP No: 21, Novembre 1992, p. 29.

redistribution ni de reconnaissance sans représentation »[996]. S'exprimer avec ses propres mots donne aux subordonnés privés de voix la possibilité de parler à nouveau. Cet afflux d'informations, qui invalident la narration officielle de l'histoire, continue à se propager dans les différents coins du monde, en influençant diverses identités ainsi que la mémoire d'événements historiques.

Cet enchaînement de l'émergence des différentes mémoires occultées les unes après les autres dans le cinéma documentaire, permet de mieux comprendre la particularité multidirectionnelle de la mémoire. D'où sort cette conceptualisation ? Comment cela aide-t-il à comprendre l'éveil de la mémoire du génocide arménien dans le cinéma turc ? Pour le comprendre, il sera éclairant de regarder de près la théorie de Michael Rothberg. L'auteur commence sa discussion au sujet de la mémoire de l'Holocauste aux États-Unis avec ce questionnement :

> « Pourquoi ce que les Allemands ont fait aux Juifs devrait-il être traité comme un événement crucial dans l'histoire américaine, surtout quand, étant donné l'absence de commémoration du racisme américain sur le Mall, ce que les Américains ont fait aux Noirs ne l'est pas ? »[997].

Michael Rothberg élargit ce questionnement en problématisant le fait de mettre face à face les mémoires du colonialisme, de l'esclavage et du génocide, affrontement qui risque par ailleurs de verser dans la compétition victimaire et la comparaison des souffrances. Selon lui, ce comparatisme prend ses origines dans le regard perturbé de groupes identitaires, qui se situent sans arrêt dans un combat pour le pouvoir, et voient dès lors tout en termes de vainqueurs et de vaincus. Cependant, la réminiscence d'un événement, ou le fait de rendre justice à un groupe de mémoire, ne veut pas dire effacer les autres de l'espace public et les priver de justice. Comme il est impossible d'affirmer l'existence d'une ligne directe entre les représentations du passé et la construction des identités au présent, une lutte pour la mémoire et pour la reconnaissance ne désigne pas forcement l'oubli d'une autre lutte[998]. L'effet de la mémoire de l'Holocauste, des procès de Nuremberg et d'Eichmann sur l'éveil de la mémoire de la catastrophe arménienne et les revendications pour qu'elle soit reconnue est indéniable. La mémoire n'est pas un jeu à « somme nulle » et le fait qu'un groupe de mémoire accède à la justice ne veut pas dire qu'il n'y aura plus de justice pour les autres[999] .

---

[996] Nancy Fraser, cité par Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, California, 2009, p. 20.
[997] Michael Rothberg, *op.cit.*, p. 2.
[998] L'État d'Israël, par exemple, ne reconnaît toujours pas le génocide arménien et souligne le caractère unique de la Shoah. Mais cette affirmation compétitive peut également cacher l'interaction entre les différents groupes de mémoire et de justice.
[999] Ibid, p. 3.

Ce qui a transformé le concept de « faire face au passé » en un phénomène mondial est très certainement le débat sur le passé nazi, acteur principal du génocide des Juifs d'Europe[1000]. La lutte contre la mentalité nazie, architecte de l'annihilation de six millions de Juifs, a joué un rôle indispensable sur la propagation des appels à la mémoire et à la justice à l'échelle mondiale, suite aux procès de Nuremberg, puis à celui d'Eichmann à Jérusalem, et à l'érection de monuments et de musées dans plusieurs villes du monde. Alors que « se souvenir » et « ne pas oublier » sont couronnés comme les actes les plus importants pour empêcher la répétition d'une telle catastrophe et tirer une leçon de cette guerre destructrice, ces impératifs trouvent des échos même en dehors de l'Allemagne et de l'Europe[1001]. Pendant la période de décolonisation des années 1960 et la résolution des dictatures en Amérique Latine, le concept de « confrontation avec le passé » s'est universalisé. Les commissions pour la vérité, fondées dans les pays d'Amérique Latine et en Afrique du Sud, en particulier, ont aidé à accumuler une expérience importante concernant la récolte de témoignages sur les périodes de tyrannie, récolte destinée aux jugements des responsables et à la reconnaissance des revendications de justice[1002]. En gardant à l'esprit la qualité multidirectionnelle de la mémoire, nous pouvons dire qu'avec ces commissions, la lutte pour la mémoire et la vérité est désormais enclenchée, malgré l'absence de justice définitive.

[1000] Mithat Sancar, « Geçmişin hesabı geleceğin inşası » [le compte du passé, la construction du futur], *Birikim Dergisi*, No: 134-135, Juin-Juillet 2000, http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3300/gecmisin-hesabi-gelecegin-insasi#.XOWKwBYza00, consulté le 6.9.2019.

[1001] Dans ce contexte, il ne faut surement pas oublier cette anecdote historique très importante qui dévoile à elle seule le caractère intertextuel et inter-évènementiel de la naissance du terme juridique de 'génocide'. Raphael Lemkin, créateur de la notion de génocide, qui sera retenu en 1948, dans le droit international, comme le crime le plus grave contre l'humanité, a commencé à interroger et à juger la mentalité génocidaire à partir d'un autre exemple bien avant la Shoah. En tant que jeune juriste, Lemkin s'intéressait au procès du jeune militant arménien Solomon Tehlirian, qui assassina Talât Pacha en pleine rue à Berlin, en 1921. Le fait que ce ne soit pas Talât Pacha, responsable de la mort de milliers de gens, mais bien cet arménien, Tehlirian, qui a perdu tous les membres de sa famille dans les massacres, qui soit en train d'être jugé, a déclenché chez Lemkin des questionnements importants sur la souveraineté étatique et les lois qui la rendent incontrôlable et garantissent son impunité. Lors de sa discussion avec son professeur sur le sujet, Lemkin blâme le système : "donc l'assassinat d'une seule personne par Tehlirian est un crime, mais le massacre de milliers de gens par Talât Pacha n'en est pas un, c'est ça?" . Mésestimé par son professeur en tant que novice ignorant, Raphael Lemkin deviendra, vingt ans après, un grand juriste reconnu à l'échelle mondiale. Cette anecdote sur Lemkin, qui a lui-même perdu quarante-neuf membres de sa famille lors de Shoah, nous montre clairement le problème qui consiste à réclamer l'unicité absolue d'un évènement, au risque de rater les affinités importantes. (Becker, "Raphael Lemkin, Ermenilerin Yok Edilmesi ve Soykırım Sözcüğünün İcadı" [Raphael Lemkin, L'annihilation des arméniens et l'invention du mot génocide], dans Yüzyıl Sonra Ermeni Soykırımı [Le génocide arménien cent ans apres], Istanbul, İletişim Yayınları, 2016, p. 250.; Beauvallet, "Lemkin ve Hukuki Açıdan Ermeni Soykırımı" [Lemkin et le génocide arménien en termes juridiques], dans Yüzyıl sonra Ermeni Soykırımı [Le génocide arménien cent ans apres], Istanbul, İletişim Yayınları, 2016, p. 259.)

[1002] *Ibid.*

Tout comme les commissions de vérité et les organisations de la société civile qui réalisent des recherches sur les disparitions forcées dans différents pays et contextes, les luttes de mémoire empruntent et partagent également entre elles leurs terminologies, leurs techniques et leurs méthodes. Pour donner un exemple depuis la Turquie, nous pouvons rappeler « la commission de justice et de recherche de la vérité sur la prison de Diyarbakır » qui a récolté des témoignages entre 2007 et 2010 sur ce qui s'y est passé entre 1980 et 1984 – tortures, cruauté et pratiques d'assimilation envers les détenus kurdes. La commission a organisé des rencontres publiques en 2010 à Diyarbakır et en 2011 à Istanbul, afin de partager les résultats et les revendications des anciens détenus et de créer une opinion publique sur le sujet[1003]. Le rapport *Nunca Mas* de CONADEP (*Commission National sobre la Desaparicion de Personas*) publié en Argentine en 1984, a eu un effet direct sur la mobilisation du Centre pour la Mémoire (*Hafiza Merkezi*) en Turquie, qui traite des disparitions forcées au Kurdistan pendant les 1990, et constitue un bel exemple de l'interaction et de l'encouragement entre différentes luttes de mémoires dans différents coins du monde contre des injustices similaires. Fondé en 2011 par un groupe d'avocats, de journalistes et d'activistes des Droits de l'Homme, ce centre travaille particulièrement sur les disparitions forcées et essaye de révéler la vérité sur les violations des Droits de l'Homme restées impunies et que les médias et l'opinion publique refusent de reconnaître.

Un autre effet de la qualité multidirectionnelle de la mémoire est la possibilité de collaboration entre les luttes de différents champs sociaux. Les luttes pour la mémoire et la justice en Turquie peuvent être résumées ainsi : la lutte pour la confrontation avec le coup d'État du 12 septembre 1980 et la lutte pour la confrontation avec la guerre au Kurdistan dans les années 1990. Néanmoins, comme notre sujet principal concerne l'émergence de la mémoire du génocide arménien, il faut souligner le caractère indispensable du processus mémoriel de la question kurde, plutôt que celui du coup d'État. Car toutes les deux, la question arménienne et la question kurde, s'attaquent à un problème similaire, qui est celui de l'hégémonie de l'ethnicité dominante turque et de son historiographie excluante. Elles visent toutes deux à reconstruire l'Histoire, en insistant sur une véritable confrontation avec les injustices passées.

Selon Adnan Çelik, il existe quatre axes influant sur la construction de « l'atmosphère de contre-mémoire » au Kurdistan au début des années 2000 : « 1) Les entrepreneurs individuels de l'identité, 2) Les projets des institutions issues de la société civile, 3) Les déclarations politiques et

[1003] http://bianet.org/bianet/bilim/134378-yuzlesme-sirasi-istanbul-da, consulté le 7.9.2019.

les activités culturelles et artistiques des établissements attachés au mouvement kurde, 4) Les narrations littéraires sur le passé »[1004] . Dans cette ambiance de construction de la mémoire, qui a également eu une influence dans le champ du cinéma documentaire, les efforts du mouvement kurde pour découvrir son passé et résoudre les injustices s'appuyaient sur les projets sociaux et culturels de la société civile, dont le nombre augmentait progressivement dans les villes du Kurdistan de Turquie[1005]. Ces activités culturelles visaient avant tout à transmettre aux générations suivantes l'expérience et la connaissance accumulées par le peuple kurde. Dans cette période, outre les activités culturelles, des efforts pour rebaptiser les villes kurdes avec leur nom kurde, pour découvrir le passé multiculturel et multiethnique des villes kurdes, pour changer le nom de plusieurs quartiers et rues liés à ce passé et pour inclure une perspective multiculturelle du vivre-ensemble dans l'agenda politique du mouvement kurde, ont été menés et ont renforcé le désir d'une nouvelle historiographie. Le travail de mémoire du mouvement kurde va de pair avec la reconstruction de l'identité kurde comme l'explique clairement Robert Frank :

> « Les mémoires de groupes, celles des acteurs, des partis, des associations, des militants d'une cause, des volontaires de la lutte contre tel ou tel oubli – ce qui suppose aussi, évidemment une mémoire sélective – travaillent également dans le sens d'une construction identitaire. »[1006]

L'une des institutions agissant sur la construction culturelle et identitaire du mouvement kurde est le Centre Culturel de Mésopotamie (MKM) fondé à Istanbul en 1991. Après son ouverture, cet établissement est vite devenu un centre actif de la jeunesse kurde à Istanbul tandis que la guerre s'aggravait rapidement dans la région du Kurdistan. Le collectif de cinéma, fondé quelques années après au sein du centre sous l'initiative d'Ahmet Soner et Hüseyin Kuzu, a commencé à organiser des ateliers afin de discuter et de concrétiser le rôle du cinéma en tant qu'outil efficace pour la lutte sociale[1007]. Des réalisateurs aujourd'hui influents du cinéma kurde – qui racontent les histoires des kurdes, par les kurdes en langue kurde – comme Kazım Öz et

---

[1004] Adnan Çelik, *"Osman Kavala'nın hafıza düğümleri"* [Les nœuds de mémoire d'Osman Kavala], 14 décembre 2017, http://gazetekarinca.com/2017/12/osman-kavalanin-sucu-hafiza-dugumleri/, consulté le 7.9.2019.

[1005] Selon Adnan Çelik, les activités culturelles et artistiques, nommées « révolution culturelle » par Abdullah Öcalan, visaient à découvrir les origines de l'identité kurde et à diriger l'attention et l'énergie du peuple kurde vers une recherche culturelle qui a eu, lors du processus d'armistice, un impact important dans la construction de cette atmosphère mémorielle. Adnan Çelik, "*Hatırlama fragmanlarından karşı hafıza peyzajının inşasına 1915*" [Des fragments de commémoration a la construction du paysage de la contre-mémoire-1915], 19 mai 2019, http://www.yeniyasamgazetesi1.com/hatirlama-fragmanlarindan-karsi-hafiza-peyzajinin-insasina-1915-vi/?fbclid=IwAR2ZdQTfy-V38N6SYAIQjQCYPo8UowPuCHLNxgBoqNQMlEh36DtpXmI2hV8, consulté le 7.9.2019.

[1006] Robert Frank, "La mémoire et l'histoire", La bouche de la Vérité? La recherche historique et les ressources orales, Cahier de l'IHTP, No: 21, novembre 1992, p. 69.

[1007] Hilmi Maktav, *op.cit*, p. 86.

Hüseyin Karabey, réalisèrent leurs premiers essais cinématographiques au sein de ce centre. Pour assister aux ateliers de cinéma du MKM, il n'était pas obligatoire d'avoir étudié le cinéma ni d'être Kurde. L'un des réalisateurs analysés dans cette recherche, le réalisateur hémichi Özcan Alper, a également commencé sa carrière de cinéaste grâce aux ateliers de cinéma de ce centre.

L'un des paradigmes de la particularité multidirectionnelle de la mémoire est son vecteur de médiation. Les narrations écrites ou visuelles, qui tirent leurs origines de la mémoire commune (vécue ou transmise), se transmettent à l'espace public par le biais de media et d'autres moyens de communication de masse. La multi-directionalité de la mémoire est profondément liée aux conduites de communication qui participent à la construction de cadres de mémoire : « La mémoire multidirectionnelle est une mémoire collective, dans la mesure où elle est formée dans des cadres sociaux ; c'est une mémoire partagée dans la mesure où elle est formée au sein de médiascopes (paysages médiatiques) »[1008]. De même, les réalisateurs de MKM essayaient de donner la place aux histoires inconnues des Kurdes à travers leurs films, mais ils luttaient également contre les stéréotypes réducteurs sur les Kurdes, comme celui de « paysan inculte et soumis ». Dans cette perspective, la dénonciation de la construction sociale discriminatoire et des réalités historiques par la transmission d'expériences est l'une des méthodes appliquées par ces cinéastes. Ces nouvelles représentations visuelles ont ainsi contribué à développer de nouveaux cadres de pensée sur la question kurde, la question la plus brûlante de l'époque, jusqu'à nos jours.

Les films kurdes produits pendant ces années-là ont influencé, encouragé et mobilisé d'autres groupes de mémoires, qui luttent pour la reconnaissance et la justice. Les années 2000 en Turquie n'ont pas été seulement témoin de l'éveil de la mémoire des kurdes, mais aussi d'autres groupes dont l'identité est opprimée ou stigmatisée. Suite aux sujets comme la mémoire kurde, la mémoire alévie, le massacre de Dersim et la prison de Diyarbakır, l'identité minoritaire des non-musulmans de l'Anatolie est devenue un thème du cinéma documentaire. La longue liste de films sur la mémoire, produits en Turquie durant les dix premières années des années 2000, qui se trouve dans l'annexe du livre d'Asuman Susam – qui note que « le cinéma documentaire et la mémoire collective fonctionnent avec les mêmes reflexes et les mêmes codes »[1009] – démontre l'explosion de ce thème dans le milieu du cinéma. Asuman Susam explique ainsi l'habileté du cinéma documentaire à construire les cadres de la mémoire :

[1008] Ibid, p. 15.

[1009] Asuman Susam, *Toplumsal Hafıza ve Belgesel Sinema*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015, p. 235.

« Pendant qu'il rapproche les humains entre eux, le cinéma documentaire, occasionne des débats et permet de voir les problèmes à partir d'autres bases de réalité. Avec ces nouveaux terrains de discussion, ils servent parfois de catalyseur dans les processus de confrontation »[1010].

Ces terrains de discussion peuvent enrichir également le dialogue entre différents groupes de mémoire. Contrairement à ce qu'Hakan Aytekin indique dans son livre unique sur le cinéma documentaire de Turquie, à savoir qu'il n'existe pas encore de documentaires sur les Arméniens en Turquie[1011], comme nous le montrons avec cette recherche, la mémoire arménienne constitue bien un autre sujet, formé dans le nouveau régime mémoriel. Chaque année, de nouveaux films documentaires s'ajoutent à la vingtaine de films déjà existants sur le génocide et les Arméniens.

La fonction du cinéma documentaire dans les luttes de mémoire se trouve au-delà d'un acte de solidarité, car elle ouvre la porte aux débats sur l'éthique et la moralité. En gardant à l'esprit la tâche première du cinéma documentaire, qui est de « montrer les réalités » et les histoires des gens partagées à travers leur témoignage, le cinéma documentaire prend également en charge de dévoiler les vérités historiques et de dénoncer et critiquer l'historiographie actuelle avec les représentations visuelles qu'il produit. La période multiculturelle du cinéma documentaire importe ainsi notamment à cause de cette mission de transformation de la réalité historique, manipulée habituellement par les intérêts du pouvoir, à travers la transmission directe de témoignages et d'expériences de sujets concernés[1012]. Le fait que les gouvernements ou les productions de culture populaire ne mentionnent pas des évènements tabous de la société ne veut pas dire que la mémoire de ces évènements soit oubliée ou disparaisse. Car malgré les interdictions, tant que les sujets qui ont porté ou transmis la mémoire d'un évènement restent vivants, la possibilité de reconstruire cette mémoire collective demeure active. « Faire de la mémoire » est, en quelque sorte, « un acte et un travail », qui reconstruit une certaine conscience[1013]. Un livre ou un film peuvent occasionner l'apparition d'un autre témoignage ; un éveil dans le champ artistique peut trouver un écho dans le

[1010] Ibid, p. 38.
[1011] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 197.
[1012] Le réalisateur Hüseyin Karabey explique cette mission avec un exemple personnel : " ils disent que nous faisons du cinéma politique mais quand je regarde des séries télévisées, je me rends compte que nous ne sommes pas aussi politiques qu'eux. Ils distordent la réalité, ils la forment autrement et ensuite ils la diffusent publiquement...Si les gens pensent que tous les Kurdes parlent un turc défectueux comme ils les montrent dans les séries, ils vont percevoir la revendication de l'éducation dans la langue maternelle comme une revendication politique. Mais la vérité est comme celle montrée dans le film *İki Dil Bir Bavul* (Deux langues une valise). Si le public comprend la vérité, il comprendra également l'importance de l'éducation dans la langue maternelle pour les Kurdes". Hüseyin Karabey, *op.cit*., p. 168.
[1013] Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering Holocaust in the Age of Decolonization*, p. 4.

champ universitaire ou politique. L'histoire de Berzan Boti, qui a rendu en 2008 sa maison familiale, située à Siirt, au Centre Seyfo – qui travaille pour la reconnaissance du génocide des syriaques de 1915 – après avoir appris qu'elle avait été usurpée en 1915 d'une famille syriaque, est l'expression d'une prise de conscience suite à la médiatisation de la mémoire[1014] .

Les documentaires de la période multiculturelle ont également problématisé la position attribuée aux spectateurs par la tradition de documentaire classique, en développant de nouvelles techniques et modèles de narration. Le langage didactique ou épique du cinéma documentaire classique voulait apprendre ou mobiliser le spectateur et se concentrait donc plutôt sur le fait de donner des réponses déjà prêtes plutôt que des questionnements. Cette relation hiérarchique entre le réalisateur et le spectateur correspond parfaitement à la situation expliquée par Jacques Rancière dans son livre *Le Spectateur Emancipé,* à partir de la comparaison entre Artaud et Brecht. Selon Jacques Rancière, Brecht pensait que le spectateur de théâtre peut prendre conscience par lui-même, via l'aliénation produite par la représentation, et il voyait donc le théâtre comme un outil d'émancipation du spectateur. Quant à Artaud, il souhaitait réveiller, mobiliser et rendre actif le spectateur en lui faisant prendre part au spectacle. Selon le philosophe, ces deux méthodes reproduisent la dualité hiérarchique entre le spectateur et l'acteur, entre celui qui regarde et celui qui agit, car ils définissent tous deux le spectateur comme un objet passif qui doit être émancipé. De cette manière, les dramaturges s'attribuent une mission supérieure, qui est celle de mettre le spectateur sur le bon chemin avec ses propres élans cognitifs ou émotionnels[1015]. Dans cette équation, regarder et savoir sont posés comme antagonistes. C'est pour cela que « l'acteur qui sait » a la responsabilité de mobiliser ou d'éduquer le spectateur passif, qui ne fait rien d'autre que regarder. Cette équation peut être facilement imaginée pour le cinéma documentaire. La conceptualisation du « maître ignorant »[1016] de Jacques Rancière devient alors utile.

[1014] Berzan Boti explique son acte ainsi: " Je ne peux même pas expliquer, avec les mots, la honte et la mauvaise conscience que j'ai ressentie après avoir appris que notre maison, dont on a hérité de notre père, ne nous appartenait pas mais avait été confisquée par la force et par le sang à gens massacrés pendant le génocide de 1915. J'ai réfléchi longtemps avant de prendre cette décision. Je me suis imaginé à la place des victimes. J'ai demandé pardon personnellement à plusieurs Arméniens et Syriaques que j'ai croisés. Mais je n'ai pas réussi à échapper à cette pression de conscience que j'ai héritée de mes ancêtres. Même si je n'ai aucun lien direct avec le génocide, j'ai décidé de faire quelque chose de plus concret que de demander pardon. Et finalement, j'ai transmis mon actif hérité de mes ancêtres au Centre Seyfo, à ses vrais propriétaires syriaques, qui continue depuis des années à travailler soigneusement pour la reconnaissance du génocide". https://team-aow.discuforum.info/t4215-Berzan-Boti-nin-Tarihsel-Mesaj.htm, consulté le 9.9.2019.

[1015] Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, Metis Yayınları, Istanbul, 2010, p. 10.

[1016] Dans cette théorie, qui critique la relation traditionnelle entre l'étudiant et l'enseignant, Jacques Rancière donne l'exemple de Jacotot, un professeur et pédagogue français du XIX° siècle, et prétend que l'étudiant n'apprend pas,

De la même manière, le nouveau cinéma documentaire, à l'inverse des documentaires classiques, n'a pas pour but d'éduquer le spectateur, mais il s'efforce de construire le chemin d'une forme de conscience et d'affect sur le sujet. L'affirmation de la réalisatrice Lusin Dink, l'une des réalisatrices choisies pour cette recherche, critique cette même tendance :

> « En Turquie, existe la conviction que ''le spectateur ne comprendra pas''. C'est comme ça pour les programmes de télévision et aussi pour les films. Pourtant, le spectateur comprend tout. La question est plutôt liée à la manière dont vous, vous expliquez. »[1017]

Regarder est un acte actif qui transforme et construit des positionnements, pas une action passive. Tout le monde devient à son tour spectateur et les acteurs sur scène ne sont pas supérieurs aux spectateurs, en termes de connaissance et de conscience. Le potentiel d'émancipation de la relation entre le spectateur et l'acteur n'est possible qu'à travers la problématisation de l'antagonisme hiérarchique entre regarder et savoir, et de manière similaire entre regarder et agir. Chaque film attribue un positionnement, une modalité différente de regard au spectateur. Le sens se construit toujours entre la subjectivité du réalisateur et celle du public, selon 'les régimes de croyance demandés au spectateur'. Comme nous rappelle François Niney « le spectateur n'arrête pas d'ajuster sa croyance ou sa lecture, en fonction de ce qu'il pense entre les réquisits du genre et les modalités du récit (littéral, métaphorique, exemplification, ironie, etc.) »[1018]. Dans ce contexte, la quête d'une langue narrative par la nouvelle génération de documentaristes, qui se distingue du langage traditionnel du cinéma documentaire – et de son attirail de preuves, d'archives, de commentaires de spécialistes, de voix-off dominante, etc. – aide à changer la relation du réalisateur au spectateur, mais aussi au sujet de son film. Un langage qui ajoute des points d'interrogation et d'exclamation aux actuels codes de sens, porte aussi le potentiel de faire du documentaire un processus dynamique d'émancipation mutuelle entre le spectateur et le créateur.

3.2. Les cinéastes comme acteurs de la memoire

---

en réalité, grâce aux connaissances du professeur. Pour Joseph Jacotot, émanciper les intelligences était l'essentiel, pas la transmission de connaissance car tout le monde est porteur d'une intelligence égale. L'étudiant apprend du professeur quelque chose que même le professeur ne connaît pas, et ce qui rend cela possible, c'est l'adresse du professeur à orienter l'étudiant vers l'exploration et sa capacité à le rendre curieux. Ibid, 19.

[1017] Lusin Dink, "Yeni Türkiye Belgeselleri", *Sinema Söyleşileri 2014*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Istanbul, 2015, p. 349.

[1018] François Niney, *op.cit*., p. 64.

Les réalisateurs que nous allons analyser dans ce chapitre peuvent être qualifiés d'acteurs de mémoire. Comme nous avons déjà vu dans la première partie de la recherche, lorsque nous avons expliqué l'évolution de la mémoire du génocide arménien depuis la naissance de la république jusqu'à nos jours, parallèlement à la conjoncture mémorielle qui est apparue à l'échelle mondiale, nous constatons l'émergence de nouveaux acteurs de mémoire également en Turquie. Cette émergence et le traitement de témoignages longtemps inaudibles concernant des événements conflictuels du passé, tels que des massacres perpétrés par l'Etat nation et exclus de la mémoire officielle, sont intimement liés à leurs actes. Ces acteurs de mémoire peuvent être des « militants de la mémoire », qui expriment leurs revendications sur l'identité et la mémoire, des institutions, qui réalisent des activités pour la mémoire et la justice, des écrivains qui rassemblent des témoignages inconnus ou bien des réalisateurs qui créent et partagent avec le grand public les représentations visuelles de ces témoignages et des événements du passé. Ils nourrissent l'espace public – lieu de production mémorielle – avec les représentations du passé qu'ils produisent. Les actions de ces acteurs ont des effets réels sur la production de normes mémorielles, d'identité et de légitimité vis-à-vis des faits historiques[1019].

Les acteurs de mémoire ne sont pas seulement des sujets qui contribuent à la production mémorielle, mais ils sont aussi des sujets qui sont influencés par cette production autour d'eux. Ayant grandi et été formés au sein de la même société, ils sont à la fois des producteurs et des produits de cette même société. L'agentivité absolue et indépendante, impliquée dans la pensée moderne, n'est qu'une expression d'un désir impossible : chaque « acteur indépendant » est lié aux autres en raison d'une exigence, celle d'être reconnu par au moins un autre acteur[1020]. En ce sens, nos acteurs de mémoire sont également des acteurs sociaux, en termes de construction de subjectivité et de langage, dans lequel ils construisent leurs propres discours. Les sujets des sociétés contemporaines rentrent dans la structure sociétale en admettant et en assumant la force productrice qui leur a été attribuée et en conséquence, ils fonctionnent à la fois dans la production et la reproduction[1021]. De même, le régime mémoriel dans lequel ces acteurs se mobilisent prend son sens dans un certain « régime de vérité », défini par le lien entre le savoir et le pouvoir, en termes Foucaldiens. Il n'existe aucune relation de pouvoir indépendante de la construction d'un certain

[1019] Renaud Hourcade, "Militer pour la memoire", *Politix*, No 110, 2015/2, pp. 63-83.
[1020] Anne Scott, *The storyteller's paradox*, dans *Exploring the body,* London, Palgrave Macmillan, 2001, p.4.
[1021] Antonio Negri et Michael Hardt, *İmparatorluk* [L'empire], Istanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, p. 55.

champ du savoir[1022]. Le pouvoir contribue à la construction d'un régime de vérité, et en conséquence, de normes de mémoire, en mobilisant systématiquement les mécanismes de représentation et de répétition. Ces normes de mémoire influencent la valorisation, le sens et la reconnaissance des productions accomplies dans le champ de la mémoire. Le régime de vérité se constitue en incluant certains savoirs et en en excluant d'autres. Dans le cas de la mémoire de 1915 en Turquie, nous pouvons constater l'émergence du discours négationniste en tant que norme de la mémoire officielle, qui trouve son sens dans un régime de vérité purement négationniste. Les efforts des acteurs qui produisent le savoir en harmonie avec la raison d'Etat sont extrêmement influents dans la production de cette norme. Les livres négationnistes mentionnés au premier chapitre d'Esat Uras et de Yusuf Halaçoğlu ou les documentaires d'Hüseyin Kanyılmaz en sont des exemples.

Le principal producteur du régime de vérité autour du sujet du génocide de 1915 est bien évidemment l'histoire officielle et l'idéologie fondatrice de la république. Tous nos acteurs de mémoire, négationnistes ou pas, ont grandi et ont été formés au sein d'un même régime de vérité sur l'histoire officielle, comme toute leur génération. Aussi est-il important d'examiner leur relation et leur identification avec l'histoire officielle, et distinguer identité et soi. Selon Foucault, « l'histoire sera 'effective' dans la mesure où elle introduira le discontinu dans notre être-même. Elle divisera nos sentiments ; elle dramatisera nos instincts ; elle multipliera notre corps et l'opposera à lui-même »[1023]. Le but principal de l'Histoire, dans ce sens, est de former les gens, plus que de les informer. C'est pour cela que Gilles Deleuze explique que l'histoire qui nous entoure et nous limite, indique une différenciation hors de soi qui brise le soi, plutôt que de nous expliquer qui nous sommes[1024]. Lorsqu'elle construit notre identité nationale, l'Histoire détruit notre soi à son bénéfice. Cette différentiation se manifeste ouvertement quand on examine les réalisateurs, qu'ils soient pour ou contre la raison d'Etat. Le malaise à se reconnaître dans l'identité nationale signe une réaction critique à cette construction historique imposée, et la distinction entre l'identité et le soi indique la relation paradoxale entre le sujet moderne et la société.

[1022] Michel Foucault, "İktidar ve Beden" [pouvoir et corps], dans *İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4 (la version turque de Dits et Ecrits divisé en six tomes)*, Istanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, p. 101.
[1023] Michel Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History", dans *Nietzsche*, ed. John Richardson et Brian Leiter, Oxford University Press, pp. 139-164, p. 160.
[1024] Gilles Deleuze, "Sanat Yapıtı Olarak Yaşam"[La vie comme œuvre d'art], dans *Müzakereler*, Istanbul, Norgunk Yayınları, 2013, p. 109.

Selon Foucault, l'assujettissement – « la soumission de la subjectivité »[1025] – est un processus social, alors que le soi implique la relation d'une personne avec elle-même. Le sujet assimilé à ce paradoxe moderne est « soumis à l'autre par le contrôle et la dépendance, et attaché à sa propre identité par la conscience ou la connaissance de soi »[1026]. La conscience, en l'occurrence, apparaît comme un composant actif du malaise ressenti dans l'identité construite par l'Histoire officielle. Ce n'est pas sans raison que Michael Pollack a élaboré la notion d' « entrepreneur de la mémoire » à partir du concept de Howard Becker d' « entrepreneur de la morale »[1027]. Le regard critique de la mémoire contre l'idéologie et l'écriture de l'Histoire officielle se nourrit aussi d'un perspectif critique envers les valeurs et la morale dominante de la société actuelle. La plupart des réalisateurs analysés dans les pages suivantes établissent leur discours politique en opposition avec l'idéologie fondatrice de la république et de ses valeurs morales. Même si cette affirmation n'est pas valide pour tous les acteurs de mémoire qui produisent des films au sujet du génocide arménien en Turquie, la plupart des réalisateurs qui ont produit des œuvres cinématographiques dans 'la période de multiculturalisme' du cinéma documentaire, ou ceux qui appartiennent à l'école du « nouveau cinéma de Turquie », mettent en œuvre ce regard critique dans leurs films. Leurs luttes ne sont pas forcément contre un type particulier de sujet national, mais plutôt contre, comme le définit Foucault, le « gouvernement par l'individualisation » : « Elles opposent une résistance aux effets de pouvoir qui sont liés au savoir, à la compétence et à la qualification. Elles luttent contre les privilèges du savoir. Mais elles s'opposent aussi au mystère, à la déformation et à tout ce qu'il peut y avoir de mystificateur dans les représentations qu'on impose aux gens »[1028]. Le passé génocidaire est donc l'un des sujets qu'ils abordent.

Ces réalisateurs, porteurs d'un regard critique à l'égard du « savoir-pouvoir » de leur société, peuvent également être définis en tant qu'acteurs moraux. Quand il s'agit d'un crime crucial du passé, qui n'a pas été suivi de condamnations et de deuils officiels, tels que le génocide des Arméniens, la contestation de ces acteurs face au chauvinisme, au nationalisme, aux discours de haine et d'hostilité, en mettant en avant le besoin de justesse et de justice, peut être considéré

[1025] Michel Foucault, "Sujet et Pouvoir", http://1libertaire.free.fr/MFoucault102.html
[1026] *Ibid*.
[1027] Howard S. Becker, "Les entrepreneurs de morale", , *Outsiders: Etudes de sociologie de la déviance*, trad. J-P Briand et Jean-Michel Chapoulie, Paris: Editions Métailié, 1985, pp. 171-188.
[1028] *Ibid*.

comme une objection à la morale et aux valeurs dominantes. A part Lusin Dink, la seule réalisatrice arménienne de Turquie dans notre recherche, aucun de nos réalisateurs n'appartient au groupe de la 'mémoire commune', qui désigne l'ensemble des mémoires vécues ou transmises d'un événement. Leur tentative, de construire un lien empathique avec les victimes de la catastrophe, malgré les discours d'hostilité qui les entourent, résulte d'une prise de conscience. Avec eux, il y a quelque chose qui dépasse leur construction sociale. Si le sujet « est une forme qui n'est pas surtout ni toujours identique à elle-même » [1029], la lacune entre les conditions de subjectivité données et la relation à soi porte une critique potentielle qui peut « rendre possible de repenser les choses » [1030].

Qu'ils critiquent l'idéologie officielle ou pas, tous ces acteurs de mémoire sont pris dans les relations de pouvoir, qui permettent la légitimation du savoir dans l'espace public. Ni les relations de pouvoir ni les régimes de vérité ne sont statiques, permanents et invariables. Ils changent et se transforment avec les actions et les activités des acteurs[1031]. Selon Michel Foucault, la vérité est comme un jeu joué entre les hommes libres [1032] : les sujets construisent le jeu de vérité ; le régime de vérité conditionne leurs tactiques et leurs positionnements et avec le temps, les acteurs peuvent changer le jeu et ses règles. Nous avons abordé la question du positionnement politique, à la fois pendant les entretiens menés avec les réalisateurs et aussi avec un questionnaire particulier, adressé à ces derniers en dehors des entretiens semi-directifs. La plupart des réalisateurs ont préféré ne pas répondre directement et clairement la question de l'orientation politique, sauf certains d'entre eux, plus engagés dans des luttes politiques. Néanmoins, nous pouvons facilement repérer le positionnement politique de nos réalisateurs à partir de nos échanges d'idées pendant les entretiens, notamment leurs opinions politiques concernant l'idéologie dominante du gouvernement actuel et le négationnisme, inhérent à l'idéologie nationaliste turque.

[1029] Michel Foucault, "L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté", http://1libertaire.free.fr/MFoucault212.html

[1030] Gilles Deleuze, "İnsan, şüpheli bir varoluş" [l'homme, une existence douteuse], dans *Issız Ada*, Istanbul, Bağlam yayınları, 2009, p. 146.

[1031] L'actualisation de la mémoire du massacre de Dersim de 1938 suite à la sortie du film documentaire de Nezahat – Kazım Gündoğan en 2010, soit 72 ans après, est un exemple du dynamisme des relations savoir-pouvoir. Lors des débats qui ont suivi la projection du film dans l'espace public, Tayyip Erdoğan, premier ministre de l'époque, a dû demander pardon au nom de l'Etat. Cette condamnation était bien évidemment plus aisée pour Erdoğan car les responsables de ce massacre étaient le gouvernement Kemaliste de l'époque, face auquel Erdoğan est historiquement en opposition.

[1032] Vedat Çelebi, "Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi" [La relation entre pouvoir, sujet et savoir dans la pensée de Michel Foucault], *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Vol 5, No 1, 2013.

Dans le champ du cinéma, on constate que les relations de pouvoir ne sont pas toutes tissées autour des dispositifs de l'Etat. Les contraintes propres à ce secteur, les insistances du marché, l'inégalité dans la distribution des subventions, etc., sont soumis à des réseaux du pouvoir. Les réalisateurs qui produisent des œuvres sur 1915 seront obligés de surmonter à la fois l'hégémonie étatique sur la production mémorielle au sujet de 1915 et les relations de pouvoir au sein du secteur du cinéma, un secteur qui est défini par le principe néo-capitaliste. C'est pourquoi nous allons analyser plus en détail les champs de production – distribution – projection, déterminés par le secteur du cinéma et contrôlés par les dispositifs de l'Etat, ainsi que les positionnements respectifs des réalisateurs. Puis, afin de mieux comprendre le sens de leur travail, nous analyserons : leur lien avec la Catastrophe de 1915 ; leur accord ou désaccord avec la raison d'Etat et le contrat de turcité ; leur rôle dans la reconnaissance et la production identitaire.

3.3. Brèves biographies des réalisateurs

Berke Baş – réalisatrice du documentaire *Nahide'nin türküsü* (La chanson de Nahide – 2009)

Berke Baş est née à Ordu (une ville côtière du nord-est de la Turquie) en 1972. Après avoir étudié la science politique et les relations internationales à l'Université de Boğaziçi (Istanbul), elle a poursuivi ses études à la New School (New York) avec un master de recherches médiatiques. En 1998, elle a cofondé le projet intitulé 'inHouse projects 'avec son ami Melis Birder. Elle a réalisé son premier documentaire en 2001 sur la vie de trois habitants de Brooklyn. Depuis 2002, elle enseigne dans le programme de master de 'Cinéma, TV et études culturelles' à l'Université de Bilgi (Istanbul). Berke Baş est aussi l'une des cofondatrices du Centre de Recherches Documentaires – docIstanbul et du collectif Filmist. Depuis, elle a continué à réaliser des documentaires sur des thèmes culturels et mémoriels : Transit (2005), *Nahide'nin türküsü* [La chanson de Nahide] (2009) ; Beton park (2010) ; en coréalisation : *Bu ne güzel demokrasi* ! [Quelle belle démocratie !] (2008) ; *Galata gezegeni* [Le planète Galata] (2010) et Bağlar (2016). Berke Baş se présente en tant qu'opposant à l'idéologie dominante nationaliste des conservateurs-libéraux ainsi qu'à celle des kémalistes-républicains.

Devrim Akkaya – réalisatrice du documentaire *Diyar* (Région – 2014)

Devrim Akkaya est née dans une famille kurde-Alévi originaire de Malatya. Elle a commencé sa formation professionnelle de Yoga en 2006 avec Zeynep Aksoy. Ensuite, en 2007, elle a appris le Yin Yoga avec Sarah Powers. Après avoir terminé sa formation de Yin Yoga avec Paul Grilley et ses études d'anatomie en 2009 à Chicago, elle a continué à suivre les séminaires de Paul Grilley dans différents pays. Devrim pratique et enseigne le Reiki et le Yoga depuis des années, à Istanbul et ailleurs. Elle croit à la puissance transformatrice du Yoga. Depuis 4 ans, elle se forme à « la thérapie zen et à l'alignement familial » avec Swagito Liebermeister. C'est au cours de cette thérapie qu'elle a décidé de réaliser un documentaire sur son arrière-grand-père arménien. Elle a terminé ce documentaire intitulé *Diyar* [Région] en 2014. C'est son premier et dernier documentaire. Devrim continue d'apprendre et d'enseigner le Yoga en Turquie. Meme si nous n'avons pas eu la possibilité de réaliser un entretien avec Devrim Akkaya, à partir de ses déclarations sur ses origines et sa prise de position face au négationnisme turc, nous pouvons présumer qu'elle se positionne politiquement en opposition au pouvoir politique actuel et à son opposition ancestrale, l'idéologie kémaliste.

Lusin Dink – réalisatrice du docu-fiction Saroyan land (2013)

Lusin Dink est née à Istanbul en 1981 dans une famille arménienne. Sa famille fait partie de la communauté arménienne d'Istanbul peuplé d'environ soixante mille personnes. Elle a obtenu son diplôme de licence à l'Université de Bilgi à Istanbul dans le programme de Cinéma & TV à la faculté de communication en 2003. Après sa l'obtention de sa licence, elle a commencé à travailler en 2004 avec la réalisatrice et productrice Tomris Giritlioğlu. Elle a participé à la réalisation de plusieurs films nationaux et internationaux comme assistante réalisatrice. En 2013, elle a réalisé son premier long métrage Saroyan Land. En 2014, elle a terminé son master au département de Cinéma de l'Université de Bilgi avec un mémoire intitulé « Andrei Zvyagintsev : The Return, The Banishment, Elena. How Fathers Exile Their Children » sous la direction de Tuna Erdem. Elle est mariée avec le réalisateur Özcan Alper avec qui elle travaille au sein de leur propre société de production Nar Films à Istanbul. En tant qu'arménienne de Turquie, grandie au sein d'une famille

aux traditions socialistes, Lusin Dink est un opposant qui met en avant une critique fondamentale de l'idéologie moniste, chauveniste, turquiste et islamiste de la pensée nationaliste en Turquie.

Yusuf Kenan Beysülen – réalisateur du documentaire *Gavur mahallesi* (Le quartier des infidèles – 2014)

Yusuf Kenan est né en 1968 à Bingöl – Kiğı (dans l'est de la Turquie) dans une famille kurde. Sa langue maternelle est le *zazaki,* mais il parle principalement le turc. Ayant immigré à Ankara avec sa famille lorsqu'il était enfant, il y a fait son éducation primaire, secondaire et son lycée à Ankara/Kazan. Il a étudié la philosophie à l'Université Hacettepe d'Ankara. Depuis l'obtention de son diplôme, il travaille dans le secteur du cinéma et de la télévision. Il se définit ouvertement comme socialiste et il a réalisé son premier documentaire en 2008. Après avoir terminé ce documentaire sur la vie d'un leader spirituel Said Nursi, il en a réalisé un autre sur le passé de la prison Ulucanlar en 2011. Il a réalisé en 2014 le documentaire *Gavur mahallesi* sur la vie et les souvenirs de Mıgırdiç Margosyan, un écrivain arménien de Turquie. Il poursuit actuellement des recherches pour son prochain film qui portera également sur la mémoire arménienne.

Fatih Akın – réalisateur du film de fiction *The Cut* (La Blessure – 2014)

Fatih Akın est né en 1973 à Hambourg dans une famille turque, originaire de Trabzon – Sürmene (au nord-est du pays). Son intérêt pour le cinéma remonte à l'enfance. En 2000, il a obtenu son diplôme dans le département de Communication visuelle à l'Académie National des Beaux-Arts de Hambourg. Lorsqu'il étudiait à l'université, il a commencé à travailler pour la compagnie de film Wüste. Il a débuté sa carrière dans le secteur du cinéma en tant qu'acteur et il a joué pendant trois ans dans une série télévisé intitulé *Doppelter Einsatz*. En 1995, il a réalisé son premier court-métrage intitulé *You're the one ! / Du bist es !* suivi par son deuxième court-métrage *Getürkt*. Son premier long-métrage, *Kurz und schmerzlos / Short sharp shock*, est terminé en 1998. Après son film à grand succès, *Duvara karşı / Gegen die Wand / Contre le mur*, en 2004, il est devenu connu à l'échelle mondiale. Il a aussi réalisé des documentaires dont le plus connu est celui sur "la ville dont il est amoureux", *Crossing the bridge – The Sound of Istanbul* (2005). Il fut membre du jury

du festival de Cannes en 2005 avec Salma Hayek, Javier Bardem et Emir Kusturica. Son film, *Yaşamın kıyısında* (Au bord de la vie -2007) a reçu le prix du meilleur scénario au festival de Cannes. Sans faire des commentaires directs sur la politique en Turquie, Fatih Akın se présente en tant que pacifiste pendant ses entretiens donnés aux diferents médias.

İsmail Güneş – réalisateur du film de fiction *Kervan 1915* (Caravane 1915- 2017)

İsmail Güneş est né en 1961 à Samsun (au nord-est de la Turquie). Il a obtenu son diplôme à la faculté de Littérature de l'Université d'Istanbul. Sa première expérience dans le champ du cinéma date de 1976 quand il a commencé à travailler avec Natuk Baytan en tant qu'assistant de régie. Il a terminé son premier court-métrage intitulé *Karanlık bir dönemdi* [C'était une période obscure] en 1977. Il a exercé le métier de journaliste entre 1982 et 1986. En 1986, il est retourné vers le secteur du cinéma en tant que réalisateur avec son premier long-métrage intitulé *Gün doğmadan* [Avant l'aube]. Ismail Güneş est désormais un réalisateur connu du courant du cinéma national-spiritualiste en Turquie. A partir de ce fait ainsi que de nos discussions pendant notre entretien, nous pouvons facilement dire que Güneş se positionne politiquement aux cotés des conservateurs-liberaux. Ses anciens engagements dans le mouvement national-spritualiste d'étudiants le confirme aussi. Il travaille en tant que réalisateur, producteur et scénariste. Il est aussi le président du conseil d'administration de l'Union Professionnelle des Titulaires des Œuvres Cinématographiques (*Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği)*. Voici quelques-uns de ses films : *Dur yolcu* [Voyageur, arrête ! - 2008], *Merhaba NewYork* [Salut New York – 2002], *Ateşin düştüğü yer* [La -où le feu tombe – 2012], The Imam [2005], *Yolun sonu* [La fin du chemin – 2005], Yunus Emre [2000], *Yusufçuk* [Libellule – 1988], *Beşinci boyut* [Cinquième dimension – 1993].

Özcan Alper – réalisateur du film de fiction *Rüzgarın hatıraları* (Les mémoires du vent – 2015)

Özcan Alper est né en 1975 à Artvin/Hopa dans une famille Hemichie. Il est allé au lycée à Trabzon, puis il a obtenu une licence de physique à l'Université d'Istanbul en 1992. En 1996, il s'oriente vers le département d'histoire scientifique de la faculté de Littérature de la même Université, où il obtient son diplôme en 2003. Özcan Alper a commencé à suivre les ateliers de

cinéma du Centre Culturel de Mésopotamie et du Centre Culturel de Nazım Hikmet à partir de 1996. En 2000, il a commencé à travailler en tant qu'assistant de la réalisatrice Yeşim Ustaoğlu. Avant de devenir un réalisateur de film de fiction, il a aussi réalisé quelques documentaires. Son film- qu'il a écrit et réalisé- en 2008, *Sonbahar* [L'automne] a eu un grand succès et a remporté plusieurs prix dans des festivals. Özcan Alper est connu pour ces films indépendants d'art et d'essai. Il y a toujours des références politiques et littéraires dans ses films de fictions. En 2017, il a réalisé une série télévisée (*Kırlangıç Fırtınası* – La tempête de l'hirondelle). Özcan Alper met en avant son positionnement d'opposant socialiste dans plupart de ses reportages et, jeune étudiant à Istanbul dans les années 90, il était engagé dans les mouvements socialistes.

Mahmut Wenda Koyuncu – réalisateur du documentaire Milyonda bir (Un sur un million – 2015)

Mahmut Wenda est né à Mardin/Derik, après avoir vécu longtemps à Istanbul, il est retourné vivre à Mardin en 2019. En 2002, il a obtenu son diplôme de maitrise en littérature turque à l'Université de Dicle. Lorsqu'il travaillait en tant que professeur de littérature dans des lycées, il a terminé son master au département de sociologie de l'Université des Beaux-Arts de Mimar Sinan (Istanbul) en 2007. Le titre de sa thèse de master est « L'identité et la représentation dans les arts contemporains en Turquie entre 1985-2005 ». Il a commencé son doctorat à l'Université Technique de Yıldız dans le département des sciences sociales et des relations internationales en 2013, mais il ne l'a pas terminé. Il est membre d'AICA (Association International de Critique de l'Art). Son premier long-métrage est le documentaire intitulé Milyonda Bir (Un sur un million – 2015). Il a également participé à l'écriture de scénarios et à la production de documentaires et de courts-métrages de fiction. Depuis 2002, il écrit des articles sur la culture, la politique et l'art dans différents journaux et revues tels que Radikal, Taraf, Agos, Birgün, Artist, RH+. Il écrit toujours pour des revues en lignes comme Sanatatak, Post Dergi et Artunlimited et il travaille en tant que commissaire d'exposition. Mahmut Wenda Koyuncu se positionne manifestement dans la gauche radicale.

Nezahat Gündoğan – réalisatrice du film documentaire *Vank'ın çocukları* (Les enfants de Vank – 2017)

Nezahat Gündoğan est née à Erzincan en 1968. Elle a étudié jusqu'au lycée à Istanbul. En 1987, elle a poursuivi ses études à l'Université de Thrace dans le département d'architecture. En raison de ses activités politiques dans une organisation marxiste-léniniste, elle a dû interrompre ses études et elle a passé 6 ans et demi en prison. Elle est libérée en 2001. Elle termine ensuite ses études d'architecture et suit les cours de cinéma organisé par TİHV (Fondation des droits de l'homme de Turquie). Son premier documentaire, *Munzur akmazsa* [Si Munzur ne coule pas – 2004] traite des projets de barrage dans la vallée de Munzur et de la vie culturelle de la région. Avec son mari Kazım Gündoğan, ils ont commencé à approfondir leurs recherches sur Dersim. Réalisé par Nezahat Gündoğan et produit par Kazım Gündoğan, ils ont terminé leur documentaire *İki tutam saç - Dersim'in kayıp kızları* [Les filles perdues de Dersim] en 2010. Après leur deuxième film sur Dersim, Hay way zaman (2014), le couple Gündoğan a orienté ses recherches sur le passé arménien de la ville. Le fruit de cette recherche est le documentaire *Vank'ın çocukları*. Elle continue de faire des films, mais exerce également son métier d'architecte. Nezahat Gündoğan habite désormais à Cologne avec son mari et son fils. Au vu de ses engagements politiques passés et de sa réponse à notre questionnaire, Nezahat Gündoğan est socialiste.

Ayşe Polat – réalisatrice du documentaire *Ötekiler* (Les autres – 2016)

Ayşe Polat est née en 1970 à Malatya dans une famille d'origine kurde. Elle a immigré à Hambourg avec sa famille en 1978 où elle a poursuivi ses études. Entre 1991 et 1993, elle a étudié la littérature et la langue allemande à l'Université de Bremen. En parallèle, elle a également étudié à distance la science culturelle et la philosophie à l'Université de Berlin. Son intérêt pour le cinéma a débuté quand elle avait quinze ans. Lors de ses études universitaires, elle a commencé à réaliser des courts-métrages sur les problèmes de la quatrième génération d'immigrés en Allemagne. Elle a travaillé en tant que réalisatrice, scénariste, actrice et écrivaine. Ayşe Polar se définit à la fois comme turque et comme allemande. Voici quelques-uns de ses films : En garde (2004), Auslandstournee (2000), Fremdnacht (1993), Ein fest für Beyhan (1994). Son dernier film, Les Autres, traite du passé arménien et du patrimoine arménien de la ville frontalière Van. Elle vit toujours à Hambourg. Malgré le fait que Polat n'ai pas indiqué son positionnement politique dans notre questionnaire,

nous pouvons présumer, à partir de ses déclarations concernant l'ambiance politique dans sa famille et ses opinions exprimées lors de notre entretien, qu'elle est une opposante au pouvoir actuel et a des idées critiques fortes contre l'idéologie nationiste, à la fois en Turquie et en Allemagne.

Eylem Şen – réalisatrice du film documentaire Portakalın uykusu (Le sommeil des orangers – 2015)

Eylem Şen est née en 1978 à Sakarya/Karasu dans une famille turque. Elle a fait des études d'ingénierie informatique à l'Université d'Ege. Elle a également obtenu une licence au département de design filmique à la faculté des Beaux-Arts de l'Université Dokuz Eylül à Izmir. Elle poursuit avec un master dans le même département. Elle a réalisé son premier film en 2011 et elle continue de réaliser des films documentaires. Elle exerce en parallèle son métier d'ingénieur informatique pour gagner sa vie. Eylem Şen se définie comme communiste et tous ses documentaires portent sur des thèmes sociaux, culturels et politiques. Elle a réalisé deux courts métrages sur le Kurdistan : *Muşta* [a Muş – 2011] et *Geçen Yıl Roboski'de* [L'année dernière à Roboski – 2012]. Ses longs métrages sont : *Ellerimizin Rengi* [La couleur de nos mains – 2011], *Çıplak Ayaklı Aydınlık* [L'éclairement à pied nu – 2012], *Kornea İkilisi* [Cornea Duo – 2013], *Metropolis* [2013], *Asfur* [2014], *Heyula* [Spectre -2014], *Portakalın Uykusu* [Le sommeil des orangers -2015], *Karanfil Elden Ele* [Œillet – 2017], *Sınırların Ötesinde* [Au-delà des frontières – 2019]. Le dernier documentaire de la réalisatrice, *Buluştuğumuz yer : Hakikat Bahçeleri* [Living in Truth – 2019] a été réalisé pour les universitaires de la paix (les pétitionnaires). Etant mariée et mère d'une petite fille, Eylem Şen s'est définie explicitement comme communiste dans notre questionnaire.

Somnur Vardar – réalisatrice du documentaire Yolun başında (Beginnings – 2013)

Somnur Vardar est née à Konya/Yunak (au centre de l'Anatolie) en 1967. Elle a étudié la littérature et la langue anglaise à l'Université de Boğaziçi (Istanbul). Elle a ensuite obtenu son diplôme de master à New York, dans le programme de *media studies* à la New School for Research. Elle a travaillé plusieurs années pour la chaine de télévision d'actualité NTV en tant que scénariste, productrice et réalisatrice de plusieurs documentaires portant sur des thèmes sociaux, politiques et

historiques. Somnur Vardar est célibataire, elle parle turc, anglais et français. Elle a réalisé son premier long-métrage en 1994. Depuis 2000, elle travaille pour des institutions internationales comme BBC, SKY News, ARTE, CBC, etc.) en tant que chercheuse et productrice indépendante. Elle a enseigné dans le programme de master de Cinéma et TV à l'Université de Yeditepe pendant deux semestres. Sa recherche sur 'le mariage entre différentes communautés religieuse à Istanbul'a été publiée en anglais. Elle continue de travailler avec des organisations de la société civile à l'échelle nationale et internationale pour des projets sur les droits des femmes. Somnur Vardar a choisi de ne pas répondre à notre questionnaire, mais elle se positionne ouvertement dans l'opposition au pouvoir politique actuel. Il nous semble, à partir de nos discussions pendant l'entretien semi-directif, que ses recherches sur le génocide arménien et la condition des minorités en Turquie ont joué un role important sur son positionnement politique critique aux pensées et valeurs fondatrices de l'idéologie nationaliste turque.

İsmail Umaç – réalisateur du film documentaire Sarı Gelin- The true story (2003)

İsmail Umaç est né en 1956. Il a commencé par étudier l'administration publique à l'Université d'Ankara, mais il n'a pas terminé son cursus. Sa carrière dans le secteur de la télévision a débuté à la TRT (la chaine nationale de télévision) à la direction des Programmes de Divertissement et de Musique, en tant qu'assistant d'Erşen Başbuğ. En plus de son travail pour la TRT pendant plus d'une dizaine d'années, il a également travaillé pour d'autres chaînes de télévision privée comme Star TV, Kanal 6, Kanal D et Show TV. A la fin des années 1990, il a fondé sa propre société de production, Net Prodüksiyon, au sein de laquelle il a réalisé son premier et dernier documentaire, Sarı Gelin, sur la question arménienne. Ce projet financé par le Fond de Publicité du Cabinet du Premier ministre a été diffusé par la chaîne TRT, en six épisodes. En 1997, il a fondé une autre société de production, Videotek Prodüksiyon, avec son partenaire Ahmet Çelenk et ils ont produit la série télévisée intitulé *Ev Hapsi*. Il a participé à la création d'une autre société de production, 8 Şubat Prodüksiyon, avec Tayfun Dinçer et Mehmet Ali Erbil. Il a produit plusieurs programmes de divertissement et de musique pour la télévision tels que *Ibo Show, Şebnem Kısaparmak'la Paylaştıkça, Gümbür Gümbür Gülbence, Sabah Kahvaltısı,* etc. Il est également producteur de films de promotion et de publicités. A partir de nos échanges pendant l'entretien semi-directif, nous

avons constaté qu'Ismail Umaç se positionne toujours politiquement aux cotés du pouvoir politique nationaliste.

Serdar Önal – réalisateur du film documentaire Derdo ana ve ceviz ağacı (La maman Derdo et le noyer – 2017)

Serdar Önal est né en 1981 à Trabzon. Il est diplômé du Département de mathématiques de l'Université Hacettepe. Il a travaillé à Trabzon et à Istanbul en tant que professeur de mathématiques. Il a fait une maîtrise en cinéma à l'Université de Marmara. Il a réalisé le documentaire intitulé *Odensa* sur la vie d'un jeune footballer, immigrant nigérien, à Istanbul en 2014. En 2015, il a réalisé un court-métrage intitulé *A Short Film About Wong Kar Wai* qui a été projeté en certains festivals de cinéma. Avec son documentaire Maman Derdo et le noyer (2017) il a gagné le prix de meilleur documentaire au 36e Festival International de Film a Istanbul. Serdar Önal travaille toujours en tant que professeur de mathématiques dans un lycée public à Istanbul. Notamment en liaison avec son statut de fonctionnaire public, il a été très prudent et n'a pas montré son positionnement politique ouvertement pendant notre entretien. Néanmoins, concernant son intérêt pour les sujets politiques comme l'immigration et la condition des minorités en Turquie, nous pouvons le qualifier en sympathie avec les idées critiques d'opposition à l'idéologie nationaliste, malgré la réputation de sa ville d'origine comme ' l'une des chapelles du nationalisme turc ' (*milliyetçiliğin kalesi*).

3.4. Recherche sociologique sur les réalisateurs

Pour cette recherche sur les réalisateurs ayant réalisé des films sur le génocide arménien, nous avons utilisé des entretiens conduits avec eux, des courtes enquêtes qui leur ont été envoyées et des entretiens avec ces mêmes réalisateurs diffusés dans d'autres médias. A l'exception de Devrim Akkaya, la réalisatrice du film *Diyar* [La région], de Nezahat Gündoğan, la réalisatrice du film *Vank'ın çocukları* [Les enfants de Vank] et de Fatih Akın, le réalisateur du film [*The Cut : La blessure*], nous avons conduit des entretiens approfondis avec tous les réalisateurs. Quant au film *Les enfant de Vank*, nous avons réalisé un entretien avec son producteur, Kazım Gündoğan. Lors de nos entretiens, nous nous sommes entretenus sur l'histoire de leur film, les processus de

production-distribution et de projection du film et sur leurs opinions sur la Turquie et le génocide arménien en général. La courte enquête envoyée séparément aux réalisateurs concernait plutôt leurs informations démographiques.

Cette recherche sociologique sur les réalisateurs vise à soutenir l'analyse filmique, en introduisant ces entrepreneurs de mémoire qui s'investissent pour la mémoire du génocide et pour l'appréhension de ses traces de nos jours. Ces réalisateurs, d'origines sociales différentes et ayant suivis des processus de politisation distincts, ont des trajectoires qui parfois s'entrecroisent et parfois se distinguent nettement. Les positionnements des réalisateurs par rapport à la raison d'Etat, expliqués dans le premier chapitre, impliquent une différentiation importante. En Turquie, là où le génocide est perçu comme un « problème national » et où « les luttes contre les allégations des Arméniens » sont considérées comme des actes révolutionnaires et patriotes, la distance prise par ces cinéastes avec l'idéologie officielle étatique apparaît comme un critère essentiel, qui détermine à la fois le contenu et la forme de leurs produits cinématographiques. Cette distinction sera repérable dans le positionnement des cinéastes face au négationnisme, ancré profondément et depuis longtemps dans la société turque.

3.4.1. Les données personnelles

L'âge des quatorze réalisateurs choisis pour l'analyse est compris entre 37 et 62 ans et l'âge moyen du groupe est de 45 ans. Sept sont des femmes et sept sont des hommes. La moitié d'entre eux travaille dans le secteur du cinéma depuis seulement 5 à 10 ans et l'autre moitié travaille dans plusieurs domaines du même secteur (y compris pour la télévision) depuis 10 à 20 ans. La plupart ont produit des œuvres cinématographiques durant la période du multiculturalisme (voir le chapitre précédent) du cinéma documentaire en Turquie, sauf Ismail Umaç, qui n'a jamais réalisé de documentaires, mais des programmes populaires de télévision pour plusieurs chaînes, y compris la télévision nationale, et Ismail Güneş, qui a jusqu'à maintenant produit plusieurs films et feuilletons télévisés pour différentes chaines. Les réalisateurs de plusieurs films de fiction, Fatih Akın et Özcan Alper, ont également réalisé des documentaires qui correspondent à cette période de multiculturalisme, durant leur trajectoire professionnelle : le documentaire de Fatih Akın sur les musiciens de rue et le multiculturalisme à Istanbul à travers la musique, *Crossing the bridge,* et le

premier court-métrage d'Özcan Alper racontant l'histoire d'un enfant et de sa grand-mère sur les plateaux d'Hemşin, *Momi*.

Même s'ils ont originaires d'une autre ville, la plupart des réalisateurs habitent actuellement à Istanbul. Deux réalisateurs parmi les quatorze habitent en Allemagne : Fatih Akın, qui est né à Hambourg, et Ayşe Polat, qui a déménagé en Allemagne avec sa famille lorsqu'elle était enfant. Les villes d'origines de réalisateurs sont : Trabzon, Malatya (pour trois d'entre eux), Bingöl, Samsun, Mardin, Ordu, Sakarya, Artvin, Istanbul, Hambourg (originaire de Trabzon), Erzincan et Konya. Cinq des quatorze réalisateurs viennent de la région de l'est de la Mer Noire, deux viennent de la région de Marmara, six viennent de l'Anatolie de l'Est et un seulement vient de l'Anatolie centrale. Le groupe le plus important vient de la région de l'Anatolie de l'Est, correspondant à la région du Kurdistan, mais dont l'appellation est ainsi tabouisée et interdite par l'Etat turc. Cette région correspond également à l'ancienne terre de l'Arménie de l'Ouest (*vilayet-i sitte/*six vilayets), là où les Arméniens ottomans vivaient autrefois. Autrement dit, la plupart des réalisateurs qui ont produit des films sur 1915 viennent de villes où la relation avec les Arméniens est la plus forte et où le passé arménien de ces villes est le plus évident.

Huit des quatorze réalisateurs ont défini le turc comme leur langue maternelle. De plus, l'un d'entre eux a choisi le zaza et le turc, un autre a retenu le kurde (kurmandji), un autre le hemşince (la langue des Hémiches orientaux) et enfin une personne l'arménien, comme étant leur langue maternelle. Les langues maternelles des deux réalisateurs turco-allemands, Fatih Akın et Ayşe Polat, sont à la fois le turc et l'allemand. Ayşe Polat a précisé que sa langue maternelle est à l'origine le kurde, mais qu'elle ne le parle plus, car elle appartient à une génération assimilée à la culture allemande. En tant que membre de la communauté Hémiche, des Arméniens islamisés au XVIIe et XVIIIe siècles habitant actuellement au nord-est de Turquie, la langue maternelle d'Özcan Alper est le *hemşince*, une langue très proche de l'arménien occidental. L'épouse d'Özcan Alper, Lusin Dink, est la nièce du journaliste arménien assassiné Hrant Dink, et c'est la seule réalisatrice dans notre recherche qui soit membre de la communauté arménienne de Turquie.

Outre Ayşe Polat, deux autres réalisateurs déclarent que leur langue maternelle est le kurde (kurmandji ou zaza). L'un de ces réalisateurs –Mahmut Wenda Koyuncu – a désigné la langue turque comme une langue étrangère parlée. Ce choix marque bien son attitude face à la devise « une seule nation, une seule langue » de l'idéologie officielle de la république turque, utilisée depuis longtemps comme un moyen d'oppression sur les autres peuples du pays. Ainsi, il est le seul des

réalisateurs étudiés, qui donne à entendre des témoignages entièrement en kurde. Tous sont diplômés de l'université, sauf un qui a arrêté ses études au bout de quelques années. Six parmi les quatorze ont obtenu un master. La plupart de réalisateurs n'ont pas étudié dans des filières de cinéma ou de télévision, mais dans des filières de sciences sociales. Ces données se rapprochent des résultats présentés dans la recherche détaillée d'Hakan Aytekin sur les réalisateurs du cinéma documentaire en Turquie : dans cette recherche, Aytekin a mené une analyse sur les réalisateurs qui sont membres de l'Union des Documentaristes (*Belgesel Sinemacılar Birliği*), le seul organisme professionnel qui unit les documentaristes en Turquie depuis l'an 2000, en envoyant des questionnaires aux 69 réalisateurs (âgés de 29 à 81 ans) qui ont produit au total environ mille films. Sachant qu'il y a plus de 2000 documentaristes en Turquie[1033], on peut dire que le champ de cette recherche ne concerne qu'une petite partie d'entre eux, néanmoins elle a une portée représentative élevée. 84 % des participants de cette recherche sont diplômés d'études supérieures[1034], alors que, selon les données de l'Institut de Statistiques Turques (Türkiye İstatistik Kurumu) en 2013, la proportion des gens titulaires d'un diplôme universitaire dans l'ensemble du pays est de 11%[1035]. On peut donc dire que les gens intéressés par le cinéma documentaire viennent souvent du groupe éduqué et cultivé de la société.

Un autre résultat de la recherche d'Aytekin montre que 61 réalisateurs parmi les 69 n'arrivent pas à gagner leur vie avec la production cinématographique et exercent donc un autre métier en dehors du secteur du cinéma[1036]. Nous avons trouvé un résultat similaire, surtout avec les documentaristes. Parmi les quatorze réalisateurs, sept, seulement, arrivent à gagner leur vie avec leurs productions dans le secteur du cinéma et de la télévision. Ce sont des cinéastes ayant environ 10 à 20 ans d'expérience dans le secteur. Les réalisateurs qui font habituellement des films de fiction et qui habitent en Europe, Fatih Akın et Ayşe Polat, gagnent leur vie dans le champ du cinéma. De même, Özcan Alper et sa femme Lusin Dink, en tant que cinéastes réputés, n'ont pas à faire d'autres métiers que celui de cinéaste. Ces dernières années, Lusin Dink ne réalise plus de films, mais avec son époux, Özcan Alper, ils ont une entreprise de production (NAR FILM) dans laquelle ils travaillent ensemble. Venant plutôt du secteur de la télévision, Ismail Umaç et İsmail

[1033] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 230.
[1034] *Ibid.*, p. 235.
[1035] http://www.hurriyet.com.tr/gundem/tuikin-egitim-verilerinde-carpici-sonuclar-23100775, consulté le 24.10.2018
[1036] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 237.

Güneş ont produit plusieurs programmes et feuilletons télévisés pendant longtemps, pour plusieurs chaînes. Par exemple, le réalisateur du film documentaire *Sarı Gelin* İsmail Umaç, a travaillé pendant dix-sept ans pour la chaîne nationale de télévision, TRT, et continue de travailler pour d'autres chaînes privées. Mis à part ceux-ci, deux autres réalisateurs de notre recherche sont des professeurs, fonctionnaires de l'Etat ; une réalisatrice est instructrice de yoga ; une autre est ingénieure en informatique et une autre exerce le métier d'architecte. Deux autres réalisatrices gagnent leur vie en donnant des cours ou des ateliers de cinéma ou travaillent en tant que productrices indépendantes. Aytekin explique que les documentaristes ne peuvent pas gagner leur vie avec leurs productions cinématographiques, car le champ du cinéma documentaire n'est pas vraiment commercialisé et ne peut donc pas assurer financièrement ses propres conditions de reproduction[1037]. Le fait que les documentaristes ne tirent pas de bénéfices financiers de leurs films leur permettant de financer le suivant, les introduit dans un cercle vicieux.

Dans les courts questionnaires adressés aux réalisateurs, nous leur avons également demandé leur point de vue politique en général. Cinq réalisateurs ont choisi de ne pas déclarer leur point de vue politique ouvertement. Deux autres réalisateurs, n'ayant pas répondu du tout au questionnaire, ont déclaré leur positionnement politique à droite pendant l'entretien. Parmi ceux qui ont répondu, deux se sont présentés comme socialistes, une personne comme communiste, un comme radical de gauche et un comme d'extrême gauche. Une réalisatrice a indiqué qu'elle a voté pour le HDP (parti démocratique des peuples), un parti qui s'est formé en 2012 à l'appel du mouvement politique kurde et la participation de plusieurs mouvements socialistes de Turquie. Il existe un lien direct entre l'opinion politique des réalisateurs et la distance prise avec le discours négationniste dans leur narration filmique. Les deux réalisateurs qui se sont définis de droite ont reproduit ouvertement le discours négationniste dans leurs films. Ismail Umaç, le réalisateur de Sarı Gelin, a consacré une série en six parties (plus de trois heures au total) à expliquer les thèses négationnistes de l'Etat turc sur « le soi-disant génocide arménien », en donnant la parole aux créateurs de ce discours comme des historiens étatiques ou des ambassadeurs, etc., tandis que la fiction d'İsmail Güneş, *Caravan 1915*, raconte l'histoire d'un muletier qui emmène des centaines d'Arméniens à Alep depuis le nord du pays, sans aucune victime durant ce voyage qui ressemble à une sortie scolaire plutôt qu'à une déportation.

[1037] *Ibid.*, p. 310.

A l'inverse, dans les films des réalisateurs positionnés à gauche, on constate une critique de l'idéologie officielle, ouverte ou tacite. En gardant à l'esprit la proximité politique entre les générations de 68 et de 78 de la gauche turque, avec l'idéologie kémaliste et le regard indifférent de ce gauchisme conventionnel sur le génocide arménien, nous pouvons constater que ces réalisateurs de gauche se démarquent de 'la gauche' kémaliste et institutionnelle, car, à l'inverse de cette dernière, ils ne reproduisent pas le discours étatique sur le génocide de 1915. Quant au fameux réalisateur turco-allemand Fatih Akın, il s'est défini comme pacifiste dans l'un de ses reportages et il se situe consciemment contre le discours négationniste[1038].

3.4.2. Les positions dans le secteur du cinéma et les productions cinématographiques

Pour quatre réalisateurs de notre échantillon, leur film sur le génocide et ses traces sur le présent est leur premier long-métrage. Les deux réalisateurs qui exercent le métier de professeur ont raconté qu'ils étaient depuis longtemps intéressés par le cinéma, mais qu'ils n'avaient pas, jusqu'à récemment, trouvé le temps ni l'opportunité de se lancer dans ce secteur. La moitié des réalisateurs ont produit, à la date de notre rencontre, entre 3 et 10 films et l'autre moitié, plus active dans le secteur, a produit plus de dix films. En mettant à l'écart Ismail Güneş, qui produit aussi des films de télé, Fatih Akın et Ayşe Polat qui produisent leurs films en général à l'étranger, les productions du reste des cinéastes peuvent être traitées dans le cadre du nouveau cinéma (de fiction) de Turquie ou du multiculturalisme dans le cinéma documentaire. La démocratie, la justice ou l'égalité ont toujours été des notions mises en relief depuis la naissance du cinéma documentaire. Néanmoins, les documentaristes de cette nouvelle période mettent en avant d'autres notions et thèmes tels que : le militantisme contre les discriminations et l'exploitation, l'empathie, l'ethnicité, la réflexion sur l'actualité, l'universalisme, la diversité culturelle, la discrimination positive, l'opposition à la violence, la mémoire collective et l'affrontement au passé[1039]. Les réalisateurs qui se définissent dans la contestation de l'idéologie officielle ont particulièrement traité de thèmes concernant l'histoire récente de la Turquie au prisme d'un regard critique. La plupart de ces films se basent sur des exemples singuliers et des micro-histoires de gens, plutôt que de faire une analyse macro. Selon Aytekin, l'histoire récente qui fonctionnait en tant qu'élément fondateur de l'identité

[1038] http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/fatih-akin-cok-simartilmistim-simdi-yumruk-yiyorum-27712487, consulté le 24.10.2018

[1039] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 277.

nationale dans la première moitié du 20e siècle est devenue, pour les réalisateurs des nouvelles générations, « l'extérieur constitutif »[1040], lié au malaise ressenti dans l'identité nationale[1041]. Le fait que presque la totalité de ces réalisateurs aient produit des représentations cinématographiques sur les injustices passées de l'histoire républicaine et de la mémoire opprimée et discréditée de ces évènements, peut s'expliquer ainsi.

Les deux films précédents d'Özcan Alper, *Sonbahar* [L'Automne] et *Gelecek uzun sürer* [L'Avenir dure longtemps] sont des exemples de films de fiction de ce genre. En y ajoutant le dernier film du réalisateur, *Les Mémoires du vent*, on voit une trilogie thématique sur, pour reprendre les mots d'Alper, « la mémoire de la Turquie » [1042]. *Sonbahar* raconte l'histoire de Yusuf qui, lorsqu'il étudiait à la fac, est incarcéré à cause de ses activités politiques et participe aux grèves de la faim en prison. Le film se concentre sur le retour de Yusuf dans son village après la difficile expérience de la prison et sur sa confrontation avec le passé. Dans cette « mémoire de la Turquie », ce film souligne la réalité des prisons centrales dans les années 2000 et de la terreur déployée contre les mouvements socialistes de l'époque. Le deuxième film du réalisateur, *L'Avenir dure longtemps*, raconte les années cauchemardesques au Kurdistan pendant les années 1990, des disparitions forcées et des traces ainsi laissées à travers l'histoire d'une jeune ethnomusicologue qui voyage au Kurdistan de Turquie, pour étudier les élégies de la région. Alper se tourne encore plus vers le passé dans son dernier film, *Les Mémoires du vent,* et raconte cette fois une histoire qui se déroule en 1942, à l'époque où l'impôt sur la fortune ciblait la population non-musulmane. Nous suivons la mémoire de notre protagoniste : un journaliste arménien qui doit s'enfuir du pays, un survivant du génocide hanté par son passé.

Le réalisateur du documentaire *Gavur mahallesi*, Yusuf Kenan Beysülen, avait réalisé un film sur le passé et le présent de la Prison d'Ulucanlar – dernièrement reconvertie en musée – dont les tortures et la cruauté vécues là-bas, avant et après le coup d'état de 1980, ont marqué la mémoire collective d'une époque. La réalisatrice du documentaire *Les Enfants de Vank*, Nezahat Gündoğan, avait raconté l'histoire catastrophique de la région de Dersim à toute la Turquie avec des témoignages rares et impressionnants dans trois films distincts : tout d'abord le massacre et la

---

[1040] On doit cette notion a Jacques Derrida. Simone Rinzler explique la notion ainsi: "Ce qui est placé au dehors ou répudié de l'univers symbolique en question est precisement ce qui lie cet univers et lui donne son unité en etant exclu". "Negation et (re)construction identitaire positive: quelques paradoxes rushdien", dans *La Negation: Formes, figures, conceptualisation*, Tours, Press Universitaires François-Rabelais, 2017, pp.233-250.
[1041] *Ibid.*, p. 310.
[1042] Entretien avec Özcan Alper, extrait no 3.

déportation, par ordre d'Atatürk en 1938, du peuple de Dersim, un peuple Kurde-Alevi de culture Kızılbaş, résistant à l'assimilation républicaine, événements connus sous le nom d''Opération Dersim' et qui ont longtemps été justifiés comme une réponse au soulèvement dans la région. Les films de Gündoğan, *Les Filles perdues de Dersim* et *Hay way zaman,* ont démontré que l'opération de 1938 était un massacre commis par l'Etat turc plutôt qu'un soulèvement Kurde-Alevi. En présentant à la fois les témoignages des survivants du massacre et les soldats de l'époque qui ont participé à l'opération, ces films ont été discutés longtemps par le grand public.

La réalisatrice du documentaire *Le Sommeil des orangers*, Eylem Şen, a également réalisé des films sur les injustices de l'histoire récente de Turquie. Son court-métrage expérimental, inspiré par *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, sur la mémoire et les traces du massacre de 34 civils commis par l'armée turque à la frontière Turquie-Irak en 2011 est l'un des exemples de sa sensibilité. Ensuite, Şen réalisera cette fois un documentaire (*Karanfil elden ele* – L'œillet de la main à main) racontant la résistance de l'Association des Juristes Contemporains (ÇHD), fondée par les avocats contestataires en 1974 et qui, depuis, conduit une lutte pour la justice, en particulier dans les procès politiques. Une partie des avocats de cette association sont toujours en prison en 2018. Ce documentaire contre les injustices normalisées sous le règne de l'idéologie officielle, vise à réécrire l'histoire, une micro-histoire, avec l'aide de la mémoire collective, Quant à Fatih Akın, *The Cut* est son seul film qui est lié directement à l'histoire turque malgré son désir inabouti de faire un film sur le journaliste arménien assassiné, Hrant Dink. La réalisatrice du documentaire *Yolun başında* [Beginnings], Sonmur Vardar, s'est également penchée sur l'histoire récente de Turquie et a réalisé *une île en Méditerranée* sur la question de Chypre. Il existe un autre documentaire de la même réalisatrice sur la mémoire républicaine, *Anılarda Cumhuriyet* [La République dans les souvenirs] qui rassemble les souvenirs des gens sur le premier période de la république turque.

Asuman Susam souligne le fait qu'entre 2000 et 2010, une centaine de films ont été réalisés en Turquie au sujet de la mémoire collective, de la réminiscence et de la justice[1043]. La plupart des réalisateurs analysés dans cette recherche sont présents dans ce groupe. Le dénominateur commun de ces films, appelés par Sevcan Sönmez les « films de confrontation avec le passé »[1044], est leur regard méfiant sur l'historiographie officielle et leur revendication de justice pour les évènements bâillonnés, à travers les témoignages de victimes. Sevcan Sönmez doit cette appellation au livre du

[1043] Asuman Susam, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*...op.cit., p. 236.
[1044] Sevcan Sönmez, *Filmlerle Hatırlamak* [Se souvenir avec les films]...*op.cit.*, p. 15.

juriste et politicien Mithat Sancar qui porte le même nom. Selon Sancar, la confrontation au passé, en Turquie, « ne constitue pas un vrai sujet d'étude ni pour la communauté politique ni pour les académiciens »[1045]. Le fait que les documentaristes, qui ont été toujours plus proches des sujets sociaux que les cinéastes de fiction, soient parmi des premiers à aborder le sujet des injustices 'passées', peut être expliqué par ce désintérêt social. Le producteur du film *Les Enfants de Vank,* Kazım Gündoğan, a ainsi commenté :

> « Le milieu universitaire a toujours fonctionné comme un mécanisme idéologique. C'était un dispositif idéologique. Seulement quand les gens comme nous, venant du dehors du milieu académique, ont mis ces questions à l'ordre du jour, les universitaires ont commencé à s'intéresser au sujet. Les processus sociaux sont corrélatifs entre eux ; le cinéma et la politique ne sont pas indépendants. Nous aussi, nous faisons partie d'une génération qui a traversé la guerre et la prison »[1046].

La confrontation avec le passé est un processus dans lequel l'identité nationale et l'identité individuelle liées à cette normalité sont interrogées et problématisées simultanément. C'est pour cela que la plupart des réalisateurs interrogés utilisent des notions comme « se souvenir, rafraîchir la mémoire, confrontation, le devoir de mémoire, les récits inaudibles, les traces du passé, surmonter le passé, la lutte, la transmission mémorielle, le malaise dans l'identité » lors de nos entretiens.

D'autres réalisateurs qui n'ont pas traité du sujet de la mémoire directement dans leurs films ont souvent traité, avec un point de vue critique, d'autres sujets sociaux tels que : l'environnement, la masculinité, la main-d'œuvre, la précarité, l'immigration et la discrimination sociale. Selon la recherche d'Hakan Aytekin, le sujet le plus traité par la nouvelle génération de documentaristes en Turquie est l'environnement, et ensuite l'histoire culturelle. L'ethnicité, l'identité nationale, l'histoire de la cité (villes) et l'histoire récente de Turquie sont des thèmes qui suivent les deux premiers[1047]. On peut constater le rôle du cinéma en tant que révélateur social pour cette nouvelle génération de cinéastes. Les traces de ce phénomène peuvent être trouvées dans le changement de la politique culturelle au cours des années 90 et l'émergence du multiculturalisme dans le champ du cinéma suite à sa diffusion et sa circulation dans le vocabulaire de la société turque. Comme nous l'avons montré dans la première partie de notre recherche, la période des films sur le coup

---

[1045] Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma* [Confronter/Faire face au passé]...*op.cit*, p. 22.
[1046] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 9.
[1047] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 239.

d'Etat du 12 septembre 1980, la promotion du cinéma kurde (les années 1990) et le basculement vers les micros récits de gens chez les nouveaux documentaristes, au lieu de se focaliser sur les actualités et les preuves (1990-2000), étaient les signes avant-coureurs des films contemporains qu'on appelle aujourd'hui les films de mémoire. La plupart de nos réalisateurs sont ainsi à la fois 'le producteur et le produit' de cette nouvelle culture mémorielle dans le champ du cinéma.

Quand on regarde le parcours imposé aux réalisateurs pour budgétiser et financer leurs films, nous pouvons facilement constater un lien parallèle avec les difficultés financières du cinéma documentaire en général en Turquie. Il existe une vraie différence entre les budgets de films de fiction et de documentaire : les documentaires sont produits avec des budgets beaucoup plus faibles que ceux des films de fiction. Le graphique ci-dessous montre la répartition des budgets des films choisis pour la recherche, sauf celui de *Diyar* [La Région] pour lequel nous n'avons pas réussi à faire l'entretien avec sa réalisatrice.

Tableau no 3 : Les budgets des films documentaires

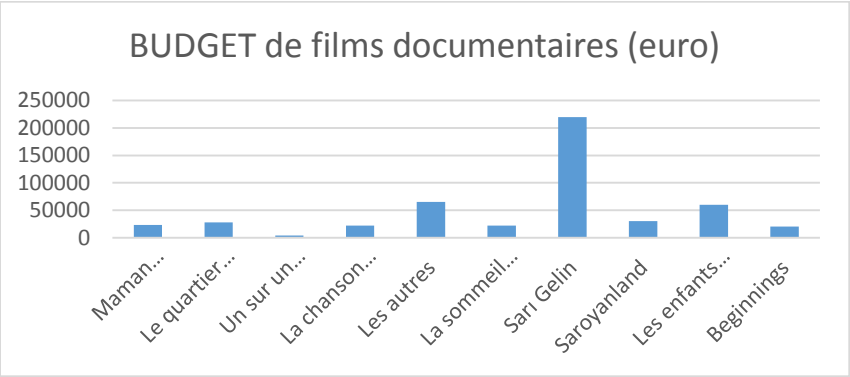
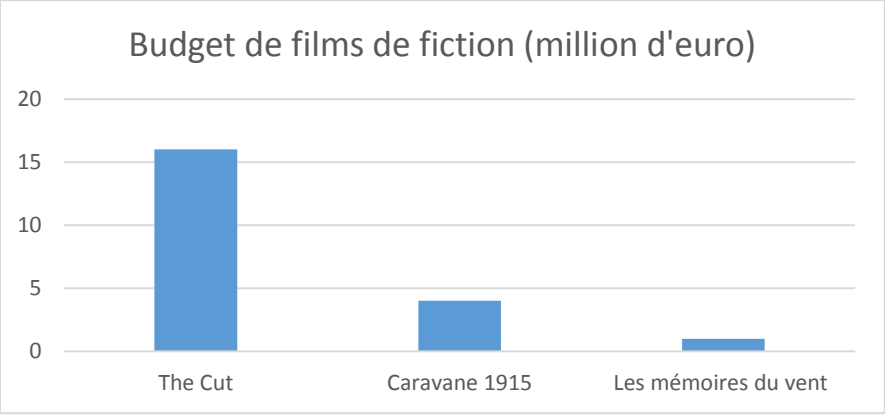


Tableau no 4 : Les budgets des films de fiction



Comme on le voit dans le graphique ci-dessus, les budgets des films documentaires dans notre échantillon varient entre 4 000 et 22 000 euros. Le film au budget le plus élevé est celui d'İsmail Umaç, Sarı Gelin, c'est le film documentaire qui défend la thèse officielle et a été financé par l'*Ankara Ticaret Odası* [la chambre de commerce d'Ankara]. A l'exception de *Yolun başında* [Beginnings], film documentaire qui traite d'un projet international de réconciliation entre les jeunes turcs et arméniens, et dont la production et l'organisation ont été prises en charge par DVV International[1048], tous les films cités ci-dessus rentrent dans la catégorie des films documentaires indépendants. Les budgets des films de fiction sont beaucoup plus élevés, et varient entre 4 et 16 millions d'euros. Parmi ces films, *Caravane 1915* – avec un budget de 4 millions d'euros – a une position mystérieuse. Lors de notre entretien avec son réalisateur, Ismail Güneş a déclaré qu'il n'avait pas le droit de révéler le nom de son sponsor, et donc la source financière de son film reste inconnue. Pour le film *Les Mémoires du vent*, le réalisateur Özcan Alper a bénéficié de l'aide de fonds européens, y compris Eurimages.

Hakan Aytekin classifie les cinéastes qui travaillent dans le domaine du documentaire en trois groupes, selon leurs conditions de production et consommation : les cinéastes attachés à TRT, l'institution publique de radio et de télévision ; les documentaristes attachés aux entreprises privées de production ou ceux qui ont leur propre entreprise de production ; et enfin, les documentaristes indépendants[1049]. Selon cette classification, la plupart de nos réalisateurs se situent dans le groupe des documentaristes indépendants. Quatre réalisateurs parmi les quatorze ont leur propre maison de production : Ismail Güneş – İsmail Güneş Productions ; Ismail Umaç – Videotek Produksiyon ; Özcan Alper et Lusin Dink – Nar Film. Le Fond de Soutien au Cinéma (*Sinema Destek Fonu*) du ministère de la Culture et du Tourisme est la principale source financière des films documentaires en Turquie. Les ressources personnelles du réalisateur viennent ensuite. Le soutien des chaines de télévision à la production documentaire est quasiment nul[1050]. La plupart des films choisis pour la recherche n'ont pas eu le soutien du Ministère de la Culture et les réalisateurs qui ont reçu cette aide ont déclaré que c'était une aide symbolique, insuffisante pour budgétiser un film. Presque la

[1048] DVV International est l'Institut de coopération internationale de la Confédération allemande pour l'éducation des adultes (DVV). La DVV représente les intérêts des quelque 920 universités populaires, les plus grands prestataires d'offres de formation continue en Allemagne. Source : https://www.dvv-international.de/fr/, consulté le 25.10.2017
[1049] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 229.
[1050] *Ibid.*, p. 248.

totalité des réalisateurs de documentaires ont financé une partie de leur budget avec leurs ressources personnelles. Par ailleurs, les réalisateurs font des demandes aux différents fonds de soutien au cinéma à l'échelle nationale et internationale. Le Centre Culturel Anatolie[1051], fondé par Osman Kavala, qui est en prison depuis 2018, a financé directement ou indirectement quelques films de notre échantillon (*Maman Derdo et le noyer, Un sur un million, Le Quartier des infidèles, SaroyanLand et Beginnings*). La Plateforme du cinéma d'Arménie et de la Turquie (*Ermenistan-Türkiye Sinema Platformu*) est un projet commun du Centre Culturel Anatolie et du Festival International du Cinéma Abricot d'Or d'Erivan. Cette plateforme a soutenu le film docu-fiction de Lusin Dink, *Saroyanland*. De même, le Centre Culturel Anatolie et l'If Festival International de Film Indépendant d'Istanbul, ont créé ensemble le Nouveau Fond de Film (*Yeni Film Fonu*). De plus, des institutions comme Institut Goethe, Fondation Global Dialogue et *le programme de soutien au processus de normalisation entre la Turquie et l'Arménie*, dirigé par l'Union européenne, ont soutenu certains des films documentaires choisis pour notre analyse. Lors de nos entretiens, la plupart des réalisateurs ont évoqué avec nous les difficultés à budgétiser et financer leurs projets de film actuellement en Turquie, et ils ont souligné le fait qu'ils pourraient faire des films plus satisfaisants, correspondant davantage à leurs aspirations, s'ils pouvaient trouver les fonds nécessaires qui leur permettraient d'être mieux équipés techniquement. Hakan Aytekin explique ce fait comme un cercle vicieux du cinéma documentaire, qui n'a pas encore pu construire son propre organisme de production et de financement lié à la projection[1052]. Dans ce système infertile, une grande partie des films documentaires doivent rester à l'étape de production et ne sont donc jamais diffusés, du fait de l'insuffisante structuration du marché actuel.

Dans ce secteur « sans producteur » [1053], la plupart des réalisateurs de cinéma documentaire font à la fois le travail de réalisateur, de scénariste et celui de producteur. Si le producteur n'est pas le réalisateur, c'est souvent une connaissance ou un ami(e) du réalisateur, qui maîtrise mieux le secteur. *Gavur mahallesi* [Le Quartier des infidèles], le film de Yusuf Kenan Beysülen, est le seul à avoir le soutien d'une institution Arménienne (Fondation Gulbenkian). Quant au film qui a le plus petit budget, *Milyonda bir* [Un sur un million], c'est qu'il n'a trouvé presque aucun soutien, en dehors d'une petite aide du Centre Culturel Anatolie, pour les frais de transports. Le réalisateur

[1051] Le Centre Culturel Anatolie est une institution majeure pour les productions cinématographiques dans lesquelles il s'est investi, des projets nationaux comme internationaux.
[1052] *Ibid*, p. 249.
[1053] *Ibid.*, p. 258.

du film, Mahmut Wenda Koyuncu, a expliqué qu'il a retouché son dossier de demande de financement quand il l'a présenté auprès du ministère de la Culture, en décrivant son projet comme une « rencontre culturelle », davantage en phase avec le discours libéral de l'Etat sur « la mosaïque culturelle », au lieu d'évoquer son vrai but qui était la confrontation avec le passé[1054]. Malgré ses efforts, il n'a pas reçu le soutien du ministère de la Culture. Avant d'aller à l'Institut Goethe, la réalisatrice du film *Les Autres*, Ayşe Polat, a cherché un financement auprès des chaînes de la télévision allemande, mais sa demande a été refusée car de nombreux films sur le génocide des Arméniens ont été produits en Allemagne ces dernières années[1055]. Quant à la seule réalisatrice arménienne de notre échantillon, Lusin Dink, la raison du refus du ministère de la Culture, est évidemment liée à la politique de discrimination existante[1056]. Quant au couple Gündoğan, qui a produit le film documentaire *Les Enfants de Vank*, ils avaient déjà fait une demande auprès du ministère de la Culture pour leur film précédent en 2013, et ils n'ont touché qu'une petite somme symbolique. Selon Kazım Gündoğan, ils n'auraient pas reçu cette aide s'ils avaient demandé ce financement en 2015, quand le processus de paix était abandonné et que la guerre au Kurdistan avait repris. Malgré le montant symbolique de l'aide, Kazım Gündoğan souligne l'importance de ce financement officiel accordé à un film qui porte sur les massacres commis par l'Etat : ce fond porte la signature de l'Etat Turc, cela représente une acceptation de leur part et c'est le plus important[1057]. Six films sur quatorze (*La Chanson de Nahide, Les Mémoires du vent, La Blessure, Les Autres, Maman Derdo et le noyer, Beginnings*) sont des productions des coproductions internationales.

Le cinéma documentaire, tout au long de son histoire, a toujours été pris dans un parcours difficile pour la distribution et la projection[1058]. Parmi les films analysés dans cette recherche, seuls les films de fictions et le docu-fiction de Lusin Dink sont sortis au cinéma. Mais tous les documentaires ont trouvé des opportunités de projection dans le cadre de festivals de cinéma nationaux et internationaux. Les festivals nationaux qui ont projeté les films choisis pour notre recherche sont : le Festival International du Film d'Istanbul, le Festival du Film Documentarist,

---

[1054] Entretien avec Mahmut Koyuncu, extrait no 1.
[1055] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 2.
[1056] Entretien avec Lusin Dİnk, extrait no 4.
[1057] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 8.
[1058] Hakan Erkılıç et Ayşe Gül Toprak, "Belgesel sinemanın alternatif dağıtım ve gösterim olanağı olarak internet" [L'internet comme une opportunité alternative à la projection et la distribution du cinéma documentaire], *The Turkish Online Journal of Design,Art and Communication*, Vol 2, No 2, Avril 2012, p. 12.

Les Journées du Documentaires des Droits de l'Homme, le Festival du Film Documentaire *Filmamed* (Diyarbakır), 1001 Festival du Film Documentaire, Filmmor Festival Ambulant des Films de Femmes, Le Balai Volant Festival des Films de Femmes, le Festival des Film des Ouvriers, Les Journées du Film Documentaire d'Egée, Les Journées du Film Documentaire de Méditerranée, le Festival du Film du Lac de Van, le Festival du Film de Trabzon, le Festival International du Film Documentaire Ecologique de Bozcaada, le Festival du Film de Zeugma, le Festival du Film de Malatya, le Festival International du Film d'Ankara. Dix films parmi les quatorze ont eu l'opportunité d'être projetés à l'étranger, dans les festivals suivants : l'Ours d'Or (Festival de Berlin – stand de la Turquie), le Festival du Cinéma de Turquie de Paris, le Festival International du Film de Duhok, le Festival International de Cannes (stand de la Turquie), L'abricot d'Or (Festival d'Erevan), le Festival du Film Turc Indépendant de Buenos Aires, le Festival du Cinéma Turc de Boston. Et en plus des festivals nationaux et internationaux, les réalisateurs ont projeté leurs films dans des occasions privées, en dehors des salles de cinéma de l'espace public, dans des universités ou des associations.

En dehors de *Saroyan Land*, *La Blessure*, *Sarı Gelin*, *Les Mémoires du vent*, les films ne sont pas encore accessibles en DVD, et ils ont une possibilité très limitée d'être montrés sur Internet. Selon les données de l'Institution de Statistique de Turquie en avril 2011, 43 % des foyers en Turquie ont un accès à Internet[1059]. Néanmoins, les réalisateurs s'abstiennent de mettre en ligne leurs films actuellement, car leur projection dans des festivals est toujours en cours. Presque tous les réalisateurs ont déclaré leur volonté de proposer leurs films au téléchargement sur Internet, et pensent que c'est indispensable pour atteindre un plus large public. Deux films seulement de notre échantillon, ont eu l'occasion d'être projetés à la télévision. L'un d'entre eux est *La Chanson de Nahide*, qui a été diffusé par la chaîne ARTE, l'autre est *Sarı Gelin* qui a été diffusé sur une chaîne d'Azerbaïdjan et à la télévision nationale turque, TRT, suite à la permission accordée par le réalisateur de le projeter gratuitement.

Six réalisateurs parmi les quatorze (*Caravane 1915, Les Autres, Les Mémoires du Vent, SaroyanLand, Sarı Gelin, La Blessure*) ont bénéficié des services d'entreprises de distribution. Le nombre de spectateurs ayant assisté aux films de fictions sortis au cinéma est illustré dans le tableau ci-dessous :

[1059] Hakan Erkılıç ve Ayşe Gül Toprak, *op.cit.*, p. 11.

Tableau no 5 : Nombre de spectateurs ayant assisté aux films de fictions

Film	Semaine(s)	Nb total de spectateurs dans les salles de cinéma
The Cut	7	20 705
Les Memoires du vent	15	25 958
Caravan 1915	1	2 070

Le film documentaire d'Ismail Umaç, *Sarı Gelin*, se distingue des autres par la distribution mise en place, en dehors des salles de cinéma ou des festivals. Umaç a eu le soutien de la Chambre de Commerce d'Ankara et de l'Union des Agences de Tourisme de Turquie (TURSAB), qui sont des organisations extérieures au secteur du cinéma. Selon Umaç, la question arménienne est une question nationale face à laquelle on doit agir stratégiquement en tant que pays face à « l'institution qui s'appelle la diaspora arménienne »[1060]. Ces sponsors n'ont donc pas soutenu une œuvre d'art ou de culture, mais plutôt un projet politique, qui sert des objectifs nationaux. TURSAB et le réalisateur Umaç ont le même avis quant à la promotion de la Turquie, et soulignent leur positionnement politique au sujet du génocide. İsmail Umaç était bien au courant du fait que « l'efficacité de la propagande à l'écran doit également être mise à la reproductibilité du film »[1061], comme le soulignait Sigmund Kracauer. Il a aussi réussi à faire distribuer entre 2 et 3 millions de copies de son film aux Etats-Unis. De plus, après avoir travaillé dans le secteur de la télévision durant de nombreuses années, dont 17 pour la TRT, le réalisateur Umaç a préparé de nouveau pour TRT 2, une émission de débat de 13 parties intitulée « Les Historiens parlent », sur son propre documentaire, dans lequel il a essayé de consolider pour l'opinion publique ses thèses déployées dans son documentaire.

Lors de nos entretiens avec les réalisateurs, nous avons aussi parlé du public ciblé par leur film et qui a assisté aux projections. Le réalisateur de *Sarı Gelin* avait une visée stratégique pour son film et a décrit deux cibles : le grand public national turc, pour l'informer et le public étranger, pour réduire la pression sur la Turquie[1062]. Pour la plupart des réalisateurs, le spectateur ciblé est

[1060] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 3.
[1061] Sigmund Kracauer, *Theory of Film: The redemption of physical reality*, Princeton University Press, 1997, p. 163.
[1062] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 7.

le public général en Turquie. Le réalisateur du film *Maman Derdo et le noyer* pense que tout le monde peut regarder et aimer son film, car il raconte la lutte d'une femme. Son film a été projeté dans certaines écoles arméniennes. Le réalisateur du film de fiction *Caravane 1915* espérait quant-à-lui que les professeurs de lycée allaient diriger ou emmener les étudiants vers son film, mais il sera frustré. Selon İsmail Güneş, son film n'a pas été considéré assez nationaliste par le public :

> « Si mon film était plus nationaliste, il aurait pu trouver un plus grand public. C'est lié aux habitudes. Les gens veulent voir les choses directement comme si on leur montrait une grosse citrouille. Les gens veulent apprendre les choses de manière plus crue »[1063].

Pour le réalisateur d'*Un sur un million*, le public ciblé par son film est les gens ordinaires dans les rues de Turquie, mais dit qu'il serait très content si son film attirait l'intérêt des intellectuels. Pour Berke Baş, qui a raconté la vie de sa grand-mère arménienne dans son film *La Chanson de Nahide*, le public spécialement ciblé était sa propre famille, et elle raconte qu'après avoir vu le film, une grande confrontation a eu lieu dans sa famille élargie. Le public ciblé du film *Le Sommeil des orange*rs, est, selon la réalisatrice, toute la Turquie car en tant que Turque, elle considère son film comme un devoir social. Le réalisateur du film de fiction qui est resté le plus longtemps dans les cinémas, *Les Mémoires du vent*, reproche les mauvaises conditions de projection et l'accès à très peu de salles de cinéma pour son film qui, selon lui, n'a atteint qu'un nombre de spectateurs très inférieur à son potentiel ; un public intéressé par le film n'a pas pu le voir, car les salles étaient peu nombreuses. Le réalisateur a dû louer une salle de mariage dans sa ville natale, Artvin, afin de projeter son film. Quant au film documentaire *Les Enfants de vank*, il cible toutes les fractions sociales de Turquie, des nationalistes aux conservateurs sauf 'les racistes et les fascistes'. Somnur Vardar, qui a filmé le processus de réconciliation de jeunes arméniens et turcs, souhaite que son film atteigne surtout les jeunes. Mais elle ajoute qu'elle voudrait montrer son film à la population nationaliste et conservatrice de Turquie et aussi de l'Arménie. Selon le travail d'Aytekin, 86.95 % des réalisateurs de cinéma documentaire souhaitent projeter leurs films dans des festivals à l'étranger, 81.15 % sur les chaînes de télévision nationale et 75.36 % dans les festivals nationaux[1064]. Il n'est pas facile de diffuser un film sur les sujets d'ethnicité, de multiculturalisme et encore moins sur le génocide arménien sur les chaînes de télévision en

[1063] Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 5.
[1064] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 266.

Turquie. La plupart des réalisateurs préfèrent donc postuler pour les festivals nationaux et internationaux.

Malgré cette envie de toucher un large public, la majorité des films documentaires cités ci-dessus n'ont touché qu'un public très limité, habitué des festivals de cinéma. Les réalisateurs ont donc souvent organisé des projections privées. Comme le souligne Aytekin, le public large et homogène du cinéma documentaire d'autrefois, quand il était diffusé par les chaînes de télévision, est en train d'évoluer vers un public spécialisé de taille plus réduite[1065]. Depuis les années 1990, les innovations technologiques et les possibilités de projection fournies par Internet apportent une touche d'espoir. Les réalisateurs de cette nouvelle époque ont recours à Internet non seulement pour la distribution ou la projection de leur film, mais également pour la promotion[1066]. Les films mentionnés ci-dessus sont des films réalisés ces cinq dernières années (2013-2018) et les projections privées ou publiques, dans les festivals ou ailleurs, sont toujours en cours. Il est donc évident que le nombre des spectateurs de ces films n'est pas définitif. Comme le décrit Paul Rotha « le cinéma possède des vertus de performances répétées mécanisées à des millions de personnes, non pas une fois, mais un nombre incalculable de fois par jour, demain et, si la qualité est assez bonne, dans dix ans » [1067].

3.4.3. Les approches des réalisateurs sur 1915

L'approche des réalisateurs au sujet du génocide, leur relation personnelle avec le sujet et l'histoire de leur décision d'en faire un film sont fortement liées à leur passé personnel et à leur positionnement politique. Lors de nos entretiens, nous avons parlé du processus d'élaboration de leur film, de leur lien personnel au génocide, de leur idée sur l'idéologie officielle de l'Etat turc et sur la société turque. Même si la trajectoire de chaque film est distincte, il existe des points communs entre les points de vue des réalisateurs, mais quelques-uns se différencient de la majorité.

Le réalisateur du film *Maman Derdo et le noyer*, Serdar Önal, raconte l'histoire de son film ainsi :

> « Quand je suis arrivé à Istanbul pour la première fois en 2011, je travaillais dans un centre d'études, là où j'ai rencontré Marie, la petite-fille de Derdo. Elle était la première Arménienne de Turquie que

[1065] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 276.
[1066] Hakan Erkılıç et Ayşe Gül Toprak, *op.cit.*, p. 12.
[1067] Paul Rotha, *Documentary Film*, *Norton & Company*, 1939, p. 49.

je rencontrais dans ma vie. Avec cette rencontre, un processus d'apprentissage a commencé pour moi. J'ai demandé à Marie d'où elle venait. Quand elle m'a répondu 'Bitlis', j'étais étonné. Je ne savais pas qu'il y avait toujours des Arméniens en dehors d'Istanbul après 1915. Elle m'a parlé de Derdo et cette image d'une femme arménienne forte est toute de suite venue à mon esprit »[1068].

Après avoir rencontré Derdo, la curiosité et l'intérêt du réalisateur sur ce sujet se sont accentués. Comme il n'avait jamais rencontré d'Arméniens auparavant, il était très curieux de leur vie et leur culture. En dehors de ses lectures sur les Arméniens d'Istanbul et les anciens quartiers arméniens de la ville, il n'avait fait aucune recherche sur le génocide. Au lieu de raconter les événements historiques, le réalisateur a préféré raconter l'histoire personnelle de Maman Derdo, qui porte les traces de ces événements dans toutes les dimensions de sa vie. Pour lui, Maman Derdo étant une femme et une mère, elle porte message beaucoup plus efficace, inhérent à son histoire. Selon Önal, le spectateur contemporain de cinéma, détecte facilement le ton propagandiste et préfère les films qui n'imposent pas leur point de vue, et racontent une histoire avec humilité. Les missions envisagées pour le film par son créateur sont ainsi : « Raconter la violence et la discrimination subies par une famille arménienne en Turquie » et « détruire les préjugés des Turcs afin qu'ils puissent développer de l'empathie »[1069]. Le réalisateur, qui s'est rendu dans une ville de l'est pour la première fois de sa vie grâce à ce film, a hésité à nous faire part ouvertement de son point de vue politique sur l'idéologie étatique, car il exerçait toujours son métier de professeur comme fonctionnaire de l'Etat.

Devrim Akkaya relie son film au problème d'appartenance qu'elle ressent, et elle interroge l'histoire de son arrière-grand-père arménien, qui n'a pas même une tombe au sein de sa famille dans sa ville natale Malatya. Akkaya travaille en tant qu'institutrice de yoga depuis de nombreuses années. Dans son entretien conduit pour le projet My Bolis[1070], elle raconte le grand vide qu'elle a trouvé en elle-même, lors de ses pratiques de yoga. La réalisatrice a suivi des thérapies psychologiques, du fait de son sentiment de non-appartenance et de sa difficulté à construire sa propre famille, et elle a raconté l'histoire de son arrière-grand-père dès sa première rencontre avec son thérapeute. Lors d'une formation sur la conciliation familiale, elle a appris que les gens portent

[1068] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 2.
[1069] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 9.
[1070] https://www.youtube.com/watch?v=SsuUGgQ_16g, consulté le 26.10.2018

avec eux les traces du passé de leur famille et elle a donc décidé de faire un film sur son propre passé. Sa motivation principale était personnelle, elle considérait ce film comme 'une méditation'. Nous n'avons pas pu faire une analyse approfondie sur la réalisatrice, car, en raison de son programme chargé, il n'a pas été possible de conduire un entretien oral ou écrit avec elle. *La Région* est le premier et jusqu'à présent son seul film.

Né et élevé à Mardin-Derik, le réalisateur du film documentaire *Un sur un million*, Mahmut Wenda Koyuncu, raconte qu'il connaissait, depuis son enfance, l'histoire des Arméniens déportés et massacrés. En expliquant que sa souffrance principale sur 1915 n'est pas le passé, mais le présent de l'évènement, Koyuncu souligne qu'il aborde le sujet avec d'autres questions que celles des historiens, même s'il n'a aucun doute sur la réalité du génocide. Sa curiosité principale est de démontrer « comment 1915 est perçu aujourd'hui dans la mémoire des Kurdes » [1071]. Lorsque les attaques de Daech ont eu lieu dans la vallée du Sinjar, c'est le témoignage d'une femme yézidie, vu à la télévision, qui a déclenché l'idée de son film : « Nous sommes en train de fuir maintenant, mais un jour nous reviendrons sur nos terres ». Ces mots lui ont rappelé la déportation des Arméniens, et il s'est rendu compte que l'histoire de son ami avec qui il regardait l'émission, Zekeriya Sabuncu, apparaissait comme un exemple plein d'espoir. Zekeriya est un Arménien originaire de Derik, qui est retourné sur sa terre natale dans le Kurdistan actuel afin de reprendre son métier ancestral, la production de savon. Comme il est montré ouvertement dans son film, le but principal de Koyuncu est de discuter sans craintes de la déportation et du génocide dans l'espace public. Le réalisateur pense qu'il faut mettre de côté le débat sur la réalité du génocide, car toute remise en question est aussi une forme de négationnisme. Pour lui, son film est un devoir de mémoire fait pour son pays et aussi pour la mémoire du génocide. En tant qu'acteur de mémoire, Koyuncu explique les premières motivations qui l'ont dirigé vers la production de ce film avec le sentiment de culpabilité qu'il ressentait depuis son enfance :

> « Je me rappelle le silence et le sentiment d'écrasement de mes amis arméniens de mon enfance. Ça me fait mal au cœur. Ce sentiment ne m'a jamais quitté. (…) Je voulais montrer notre culpabilité avec ce film. C'est une petite demande de pardon de ma part » [1072].

[1071] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 5.
[1072] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 11.

Comme nous montre Nurdan Gürbilek, les auteurs qui écrivent sur les communautés opprimées et leurs expériences « veulent croire qu'ils parlent pour ceux qui ne peuvent pas parler »[1073]. On peut ajouter à cette affirmation que le cinéma est un moyen de rendre visibles ceux qui ne le sont pas. Ayant grandi dans le Kurdistan de Turquie et s'identifiant à la gauche radicale, le réalisateur souligne qu'il avait toujours un point de vue critique envers l'idéologie officielle. Il explique ses pensées sur l'histoire et l'idéologie officielle, en se référant à Walter Benjamin :

> « Je connaissais les thèses d'histoire de Benjamin. L'histoire est un résidu, un débris… Qu'est-ce qu'on peut ramener de là-bas qui aurait un sens aujourd'hui ? Comment sera la nouvelle historiographie ? Comment écrire l'histoire des opprimés, des muets ? Sur ce point-là, l'histoire orale et la mémoire ont de l'importance. Il est évident qu'il y a un gouffre entre l'histoire officielle et l'histoire racontée. Tu peux en parler seulement avec l'histoire officielle, c'est le seul moyen de faire la critique. Nous avons un exemple ici. Si on arrive à en parler dans l'espace public, si les gens le voient… Cela ouvrira la porte, bon gré mal gré, à un changement dans l'histoire écrite »[1074].

Koyuncu raconte les amalgames haineux faits entre les Kurdes et les Arméniens dans les discours étatiques, et l'augmentation de l'oppression et de la violence au Kurdistan suite au surcroît de politisation dans la région. Il souligne le fait qu'en Turquie, l'espace public est l'espace de l'Etat et que c'est pour cela qu'il est très important et significatif de parler de ces sujets dans l'espace public. Pour le réalisateur, son film est un appel à la confrontation, afin de pouvoir montrer les possibilités d'un vivre-ensemble. Une autre mission de son film est de rappeler l'existence du peuple arménien et sa contribution à la société turque pour aussi rendre compte de l'injustice qu'ils ont subie. Koyuncu croit que le discours répandu du type « nous étions ignorants, nous n'en savions rien »[1075] dans la société kurde va disparaitre dans le cas où une confrontation saine avec le passé se réalise. Il confirme le rôle indispensable de la politisation dans la région kurde pour atteindre ce but.

La réalisatrice du film *La Chanson de Nahide*, Berke Baş, n'avait jamais fait de recherches sur le sujet du génocide arménien avant de commencer ce film. Elle raconte les rencontres inattendues qui ont fait naître le sujet de son film :

[1073] Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili* [la langage du victime], Istanbul, Metis Yayınları, 2013, p. 113.
[1074] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 7.
[1075] http://www.agos.com.tr/tr/yazi/11405/bir-baska-acidan-kurtlerin-ermeni-soykirimindaki-rolu-bunu, consulté le 3.12.2018

> « Je suis allée à Ordu avec ma nouvelle caméra en 2005, je voulais faire quelques tournages avec mes parents. Nous sommes partis avec mon père là où il a grandi et il me racontait ses souvenirs d'enfance. Comme il a grandi dans le quartier arménien, il mentionnait souvent des Arméniens. Dès le début, j'ai saisi qu'il y avait quelque chose de plus profond dans ce qu'il racontait. Il y a une histoire que l'on n'a jamais regardée, vue ou écoutée. D'abord, j'ai pensé faire un petit film sur le quartier arménien d'Ordu. Le cerveau humain marche lentement. Après je me suis souvenue que ma grand-mère était arménienne et que cette histoire est aussi la sienne » [1076].

La réalisatrice avoue son ignorance sur ce thème lors du tournage du film et le film témoigne donc de son processus d'apprentissage. Baş dit que si elle avait fait des recherches sur le génocide arménien avant, elle aurait sans doute fait un film parlant plus des coupables. Les premières motivations de la réalisatrice à faire ce film étaient son ignorance sur le sujet et le malaise qu'elle a ressenti par rapport à cela. L'« ignorance exercée » sur le génocide, qui a été systématiquement insinuée dans la société turque, fait ses preuves également dans l'histoire de Berke Baş :

> « Nous avons une grand-mère géorgienne et une autre arménienne. Nous étions donc au courant de nos racines différentes, mais nous ne savions pas les traumatismes et les douleurs cachées derrière ces différentes racines. Nous ne connaissions pas leurs histoires. Une énorme ignorance et une énorme honte après avoir été confrontée avec cette ignorance… Nous n'étions pas curieux, nous n'avions jamais réfléchi ou posé des questions sur ce sujet » [1077].

Selon la réalisatrice, la mission principale de son film est d'empêcher l'oubli, car elle appartient à la dernière génération qui peut encore raconter cette histoire :

> « Tu te charges d'enregistrer et de rappeler ces histoires avant qu'elles ne soient complètement perdues. Au-delà de mes propres jugements et convictions, leurs paroles et leurs voix doivent rester pour 10, 20 ans après » [1078].

Née à Malatya et ayant grandi en Allemagne, la réalisatrice du film *Les Autres*, Ayşe Polat raconte que ses souvenirs sur la réalité du génocide arménien datent des années de son enfance et qu'à partir de ces souvenirs, elle a décidé de faire un film sur ce thème :

[1076] Entretien avec Berke Baş, extrait no 1.
[1077] Entretien avec Berke Baş, extrait no 1.
[1078] Entretien avec Berke Baş, extrait no 10.

> « Je suis de Malatya. Cette ville est connue comme une ville arménienne. Toute la famille pense que mon grand-père est Arménien, car il venait de nulle part et on ne savait rien sur son passé. C'est un secret familial. (…) Il y a aussi une autre histoire. Un des amis de mon père nous a écrit un jour pour dire que sa mère allait venir nous rendre visite. Cette femme était une survivante du génocide. Elle est arrivée à Malatya et elle était complétement traumatisée. J'étais petite. Je me rappelle qu'elle a raconté comment ses frères, ses sœurs et ses parents ont été massacrés. Elle parlait toute seule pendant la nuit. Elle m'a laissé une grande impression »[1079].

N'ayant aucun doute sur la réalité du génocide, la réalisatrice désigne « les traces du passé aujourd'hui » comme son premier intérêt. Polat souligne le fait qu'à la différence de l'ignorance et de la non-curiosité répandues dans l'ensemble de la société, les gens qui habitent dans des petites villes se souviennent toujours de ce qu'il s'est passé. Selon elle certains ne savent rien du passé, car l'afflux d'information a été empêché par le pouvoir. La réalisatrice avait fait la connaissance de négationnistes en Allemagne, elle raconte que le génocide arménien est un sujet tabou parmi les immigrés turcs en Allemagne, et même le mot 'arménien' est suivi par un grand silence dans cette communauté. Selon Polat, la société turque est dans un grand dilemme concernant le génocide arménien, car l'image de la Turquie à l'échelle internationale est en jeu. Ayant beaucoup voyagé dans des villes kurdes, elle confirme que dans les villages kurdes politisés, les gens n'hésitent pas à utiliser le mot 'génocide'. Etant née dans une famille alevie, elle pense et se sent plus proche des Arméniens alors qu'elle n'a jamais été proche des turcs conservateurs sunnites au cours de sa vie en Allemagne.

L'histoire de la réalisatrice du film *Le Sommeil des orangers* a commencé quand elle est allée dans le seul village entièrement arménien de Turquie, Vakıflı Köyü, lors de son séjour à Antakya pour le tournage d'un autre projet de film. Eylem Şen avait déjà un avis sur le sujet du fait de ses engagements politiques antérieurs et elle a donc toujours été sceptique face au discours officiel. Elle explique sa décision de faire ce film, sans rien connaître de la résistance à *Musa dağ* (montagne Musa, située à Antioche) et d'aller faire le tournage en Arménie sans maîtriser la langue arménienne, par son engagement politique, sa curiosité et sa détermination. Quand on regarde la filmographie de la réalisatrice, on constate son intérêt pour les sujets qui s'opposent à l'idéologie officielle. Eylem Şen explique ainsi sa motivation personnelle :

[1079] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 1.

> « Je le fais aussi pour confronter ma propre identité. Je le porte comme une pudeur, comme une honte. Ce n'est même pas assez quand je l'explique ainsi. Au bout du compte, moi aussi, je viens du côté des coupables. C'était un dilemme pour moi, même si j'étais une opposante au pouvoir » [1080].

La réalité génocidaire est sous-entendue dans le film d'Eylem Şen. Elle explique que c'était un fait exprès qu'elle évite d'utiliser le mot 'génocide', car elle pense que ce mot verrouille les débats en Turquie. Selon elle, l'Etat turc a fait un massacre et a créé une société consensuelle sur ce sujet par la suite. Son film a donc pour mission de 'réveiller les mémoires' et 'donner la voix aux muets'. Elle pense qu'il y a une grande ignorance autour de ce sujet dans la société turque, et elle s'inclue dedans. Elle avoue le fait qu'elle ne connaissait pas assez de choses avant de se focaliser sur ce sujet, pour son film. La réalisatrice Şen, qu'on peut nommer comme actrice consciente de la mémoire, définit les missions de son film comme celles de « former la mémoire collective et visualiser un passé inconnu et muet » et elle précise que son film est aussi un devoir de mémoire pour elle.

Le réalisateur du film de fiction *Les Mémoires du Vent*, Özcan Alper, relie l'histoire de son intérêt sur le génocide arménien à deux raisons :

> « Premièrement, quand je prenais part au mouvement étudiant dans les années 90, j'ai pu rester à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du mouvement. À l'époque, personne ne voulait se confronter au passé. Pourtant, c'était exactement le contraire dont on avait besoin. Donc le fait d'avoir un passé politisé est l'une des raisons importantes de ma sensibilisation au génocide. J'ai toujours réfléchi sur l'histoire de la Turquie. La deuxième raison est peut-être mon histoire personnelle. Au bout du compte, je suis un Hémichi[1081] qui a grandi à Artvin. » [1082].

Même s'il est né dans une famille Hemichi, Alper raconte que le sujet du génocide a toujours été caché, pas raconté au sein de la famille. Selon le réalisateur, pour que l'oubli soit sain, il faut d'abord se confronter avec le passé avant d'oublier. Alper dénote qu'il ressent une responsabilité par rapport au génocide. Lorsqu'il tournait son film précédant, dans la région du Kurdistan, il a

[1080] Entretien avec Eylem Şen, extrait no 2.
[1081] Hémichis (Hemşin ou Hemşinli en turc), la population de langue arménienne originaire la région du Hemchin, en mer Noire. Le terme Hémichis désigne généralement des Arméniens islamisés, des musulmans de langue arménienne, bien que certains Hémichis soient restés chrétiens.
[1082] Entretien avec Özcan Alper, extrait no 3.

croisé plusieurs Kurdes qui lui ont parlé des Arméniens et des massacres qu'ils ont subis. Pour Özcan Alper, les disparitions forcées advenues au Kurdistan dans les années 90 et le génocide Arménien, qui apparaît comme une question plus profonde, sont en fait des sujets fondamentalement liés. Il se plaint du fait que l'ignorance sur le génocide se manifeste même au sein de l'aile gauche. Il pense que la mentalité étatique qui a rendu le génocide possible, est toujours actuelle en Turquie et qu'on peut l'expliquer avec le principe de continuité de l'Etat. Les oppressions et les violences du passé se répètent après la tentative de coup d'Etat du 15 juillet 2016 et Alper partage une anecdote percutante qui explique ce fait :

> « Le journaliste Can Dündar m'avait beaucoup aidé pour trouver des enregistrements de l'époque. On s'est efforcés, mais malheureusement, on ne les a pas trouvés. Nous racontions l'histoire d'un journaliste qui a dû fuir son pays et la même chose est advenue à Can. Il a dû fuir le pays à cause de l'oppression étatique pendant qu'on tournait le film »[1083].

Même si son film est un film de fiction, pour Alper, il vise à raconter la réalité. Le réalisateur explique ainsi la mission de son film :

> « Le cinéma est comme une fenêtre. Le spectateur peut juste le regarder et passer ou bien, il peut sortir dehors ou ailleurs à partir de cette fenêtre. Le cinéma est absolument un déclencheur de réminiscence »[1084].

Etant la seule réalisatrice arménienne ayant fait un film sur le génocide en Turquie, Lusin Dink a un lien avec le génocide, diffèrent des autres. Elle met en avant sa propre mémoire transmise du génocide, en la mélangeant, historiquement et sentimentalement, avec celle d'un grand écrivain arméno-américain, William Saroyan. Confrontée à la réalité du génocide depuis son enfance, Lusin Dink pense que « la victimisation plus tardive peut nous encombrer »[1085]. C'est pour cela qu'elle a choisi de raconter un épisode de la vie d'un écrivain arméno-américain, William Saroyan, qui a une langue narrative puissante. Dink raconte que la mémoire de 1915 lui a été transmise quand elle était une petite fille :

[1083] Entretien avec Özcan Alper, extrait no 5.
[1084] Entretien avec Özcan Alper, extrait no 8.
[1085] Entretien avec Lusin Dink, 8.5.2017

> « Je pense que la mémoire se transmet génétiquement, mais il n'y a pas forcément une transmission au niveau conscient. Je crois que, dans les communautés traumatisées, les générations postérieures vivent avec et portent les spectres de leurs ancêtres. Les récits que tu as écoutés, les parties non-racontées de ces récits, les questions que tu te poses à toi-même par rapport à ces parties manquantes, tes interrogations personnelles… Cela n'est pas propre seulement à Saroyan »[1086].

Lusin Dink met l'accent sur l'habitude de la société turque de désigner l'Etat en tant que coupable, afin de fuir sa propre responsabilité et souligne le fait que toute la société a bénéficié des déportations de 1915. La complicité s'est répandue ainsi, et la bourgeoisie turque est fondée sur cela. Elle montre des exemples dans le monde, tel celui de l'Argentine, comme un modèle pour un potentiel processus de confrontation avec le passé en Turquie. La confrontation avec le passé est un processus lent qui prend du temps et il faut surtout éviter les discours d'hostilité et de haine lors de ce processus. La réalisatrice critique l'attitude négationniste qui prétend tout savoir : « En tant qu'Arménienne, même moi je ne sais pas tout ce qu'il s'est passé, même après avoir lu des centaines de livres, avoir écouté un tas d'histoires »[1087]. Selon Dink, il y a une négation catégorique envers la question arménienne en Turquie. Elle donne l'exemple du fait que les gens peuvent croire et admettre la réalité de ce qui s'est passé en Allemagne nazie, à partir de ce qu'ils ont vu sur les écrans et à la télévision, mais ils le dénient directement lorsqu'il s'agit du génocide arménien. Les réactions publiques au film de Fatih Akın, *The Cut*, est en exemple explicite de ce fait. Malgré les efforts de l'Etat pour faire oublier et pour bâillonner la mémoire du génocide, selon Lusin Dink, il faut insister, s'efforcer pour ne pas oublier et se souvenir, car cette mémoire ne définit pas seulement la mémoire des Arméniens, mais celle de toute la société.

Né dans une famille turque en Allemagne, le réalisateur renommé Fatih Akın, raconte que la question du génocide a commencé à mûrir dans sa tête, pour la première fois, quand il avait dix-sept ans. Cela correspond au moment où il a réalisé le malaise et l'inquiétude qui entouraient cette question et ce sentiment l'a guidé à faire des recherches à ce sujet. Avant de réaliser *The Cut*, Akın voulait faire un film sur le journaliste arménien assassiné à Istanbul, Hrant Dink, mais il a dû abandonner son projet suite à l'indécision et à la réticence de l'acteur choisi pour le rôle de Dink. Lors de ses entretiens donnés aux différents médias, Fatih Akın parle abondamment de la

[1086] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 5.
[1087] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 10.

confrontation avec le passé et du fait que la Turquie a des leçons à apprendre à partir des exemples en Europe, par rapport aux injustices passées, et il pense que les problèmes historiques déterminent les événements contemporains au Moyen-Orient et à Kobané[1088]. Faire un film sur le génocide arménien exprime la question qui traverse ses pensées et la responsabilité qu'il ressent comme un fardeau depuis longtemps. Il pense que la conscience, apparue avec la sensibilisation, a des aspects politiques. Dès qu'il a exprimé sa décision de faire un tel film, en tant que réalisateur renommé d'origine turque, tous les yeux se sont tournés vers lui et il s'est trouvé cerné de débats sur la manière dont un Turc devrait représenter le génocide. La responsabilité et la conscience étaient indispensables à ce projet, mais des polémiques ont surgi dans l'espace public et ont recouvert l'histoire qu'il voulait raconter et ont ainsi discrédité l'empathie qu'il voulait suggérer. Le réalisateur s'explique ainsi :

> « Ma question principale, c'est la liberté d'expression quand quelqu'un me demande si je nomme les événements en tant que génocide ou pas. Pour moi, la liberté d'expression commence ici. Moi je dis qu'il s'agit d'un génocide et un autre dit le contraire. Mais il ne peut pas m'enlever le droit de dire que c'est un génocide. Nous devons expliquer nos positions sans blesser, sans frapper, sans tuer. C'est pour cela qu'on a besoin de la liberté d'expression comme d'un cadre général. La position politique de mon film se définit dans ce cadre-là »[1089].

Fatih Akın souligne que les génocides au Rwanda, en Indonésie ou en Europe ne sont pas identiques. Il explique qu'il a rendu compte de ce fait quand il a intériorisé « une perception génocidaire » lorsqu'il passait ses journées et ses nuits avec le génocide arménien, pendant tout le tournage de son film. Cette perception génocidaire l'a rendu sensible aux injustices passées impunies du fait du refus de reconnaître les massacres et les viols lors de la déportation. Selon le réalisateur, la droite radicale et les fascistes en Turquie ont peur d'une possible réconciliation et d'une paix entre les Arméniens, les Turcs et les Kurdes et il souhaite que son film ait une contribution positive et constructive aux débats sur 'la question arménienne' en Turquie et serve à construire des ponts entre les peuples.

[1088] http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/fatih-akin-cok-simartilmistim-simdi-yumruk-yiyorum-27712487, consulté le 28.10.2018

[1089] http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/fatih-akin-cok-simartilmistim-simdi-yumruk-yiyorum-27712487, consulté le 28.10.2018

Le producteur Kazım Gündoğan et sa femme la réalisatrice Nezahat Gündoğan travaillent et produisent des films sur Dersim depuis 2004. Pour eux, le cinéma est un outil de lutte :

> « Avant, nous étions dans les luttes sociales, puis en prison. Après notre emprisonnement, nous avons changé notre trajectoire et nous essayons depuis de continuer la lutte avec d'autres moyens. C'est notre situation dans le cinéma »[1090].

Le couple Gündoğan appartenait à un mouvement socialiste et l'un est resté onze ans en prison, l'autre six ans et demi. Ce passé au sein d'organisations politiques leur avait déjà fourni un regard critique sur l'idéologie officielle. Ils rentrent dans le monde du cinéma afin d'« incorporer d'autres histoires, différentes, à la conscience et à la mémoire commune des gens »[1091] et alors qu'ils réalisaient leurs recherches sur les filles perdues de Dersim, pour la première fois, ils ont croisé l'histoire des enfants arméniens qui furent séparés des groupes alevis, arrachés de leurs familles et dispersés aux quatre coins de la Turquie, lors des massacres de 1938 dans la région. Selon Kazım Gündoğan, arracher les enfants d'une communauté et les donner aux autres familles (turques) pour l'adoption, dans le but de les assimiler et de détruire leur propre identité culturelle, c'est le dernier article de la définition du génocide par les Nations unies. Gündoğan n'a aucun doute sur la réalité du génocide, c'est au contraire pour lui une évidence criante, visible dans tous les témoignages et les récits de vies. « Le génocide arménien ne peut être contenu dans un siècle. Il y a un période antérieur à 1915 et on ne peut pas dire qu'il soit terminé »[1092]. Selon Kazım Gündoğan, qui pense que l'histoire est écrite par les vainqueurs à travers les rapports et les archives préparées par les assassins, la thèse républicaine sur l'histoire en Turquie est en train de se défaire. Dans cette lutte contre l'Histoire, il croit au rôle indispensable de gens venant de différentes luttes sociales et qui continuent de produire dans divers champs de la vie.

La réalisatrice du film documentaire *Beginnings,* Somnur Vardar, raconte quant à elle qu'elle n'avait pas fait de recherches précises sur le génocide avant son premier travail sur les minorités en Turquie en 2002. Elle savait « qu'il faut aborder l'Etat et l'histoire étatique avec suspicion »[1093], mais elle n'utilisait pas le mot 'génocide' auparavant. Elle raconte qu'à l'époque, même les historiens n'utilisaient pas le mot génocide aisément et qu'elle pensait que le mot

---

[1090] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 1.
[1091] Entretien avec Kazım Gündoğan, 13.4.2017
[1092] *Ibid*
[1093] Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 6.

génocide fonctionnait comme un étendard pour l'Arménie et la diaspora arménienne. Avant de faire ses propres recherches sur le sujet, elle s'appuyait sur des convictions réductionnistes. Elle est d'abord rentrée dans un processus de confrontation avec elle-même, puis s'est rendu compte, à partir de sa propre expérience, de l'ampleur de l'ignorance sur le génocide en Turquie. La réalisatrice n'a pas répondu à la question sur le positionnement politique dans l'enquête écrite adressée aux réalisateurs, mais pendant notre entretien, elle a ouvertement manifesté le malaise qu'elle ressent par rapport à l'identité nationale. Elle a appris beaucoup sur 1915, et a pris conscience du génocide lors du tournage de son film. Le film de Vardar se différencie des autres de par son sujet spécifique et sa narration. Son film, qui porte sur le processus d'une recherche de cartographie et d'histoire orale en Turquie (dans la région de l'Arménie occidentale) et en Arménie (Gyumri), réalisé par un groupe de jeunes arméniens et turcs, dans le cadre d'un projet international de réconciliation, révèle que les polémiques sur la question du génocide se manifestent également dans les discussions entre ces jeunes de la quatrième génération qui suit le génocide. Dans le film, la glace entre ces jeunes, fond parfois, et c'est souvent les jeunes du côté turc qui vivent une confrontation et rentrent dans un processus d'apprentissage. La réalisatrice confirme le changement advenu en elle-même pendant ce film.

Selon Somnur Vardar, le pacte d'impunité entre la société et l'Etat, qui fournit une base légitime à l'injustice et à la complicité, a créé une sorte de dégénération et d'infériorité morale dans l'ensemble de la société turque. C'est pour cela qu'il n'existe pas, en général, de sentiment de culpabilité ou de responsabilité par rapport au génocide dans l'ensemble de la société. Cette tradition continue et elle s'est manifestée dans des questions contemporaines. Vardar pense qu'on est encore loin d'avouer que la région officiellement dénommée « l'Anatolie de l'Est » est en fait l'Arménie occidentale, alors qu'on n'arrive même pas nommer en tant que tel le Kurdistan aujourd'hui. Pour elle, son film est un appel à la confrontation. Elle souligne le fait qu'un bon film nourrit la curiosité quand elle dit « bon film fait *googleliser* ». La réalisatrice pense qu'il ne faut pas traiter le spectateur comme stupide, il ne faut pas chercher à l'éduquer, mais plutôt à animer sa curiosité.

Vardar raconte que dans les années 90, elle ne pouvait même pas imaginer qu'un jour elle poserait des œillets devant le monument du génocide. Selon elle, l'assassinat d'Hrant Dink marque un tournant pour la mémoire du génocide arménien en Turquie et que les gens ont alors commencé à utiliser le mot 'génocide' pour qualifier les événements de 1915.

Tous les réalisateurs mentionnés ci-dessus, sauf la réalisatrice arménienne Lusin Dink et les deux négationnistes, ont souligné le fait que l'idée de faire un film sur le génocide arménien a germé face au malaise et à la honte qu'ils ont ressentis en eux. Ils confirment que plus ils font des recherches sur le génocide, plus ils se sont sentis responsables et conscients. Ils ressentent aussi une honte issue de leur ignorance et de leur manque de curiosité antérieure. Ils portent la mémoire méconnue de la catastrophe comme un fardeau honteux. Michel Marian explique poétiquement l'attitude courageuse de ces Turcs et Kurdes contre la honte ainsi : « Pourquoi s'exposer à la honte, garder dans les oreilles ce bourdonnement gênant, sur la main cette tache de sang comme Lady Macbeth, et, dans son placard, ainsi que le disait Jaurès, le cadavre d'un peuple assassiné ? »[1094]. Comme nous l'avons vu, une partie de réalisateurs a un passé politique dans des mouvements socialistes et une autre partie appartient aux groupes ethniques autres que la turcité (kurde, zaza ou hemich). Leur relation distante avec l'identité nationale leur apporte une suspicion fondamentale sur les thèses étatiques de l'histoire. La plupart des réalisateurs font un lien de continuité entre les injustices subies par les Arméniens un siècle avant et ceux d'aujourd'hui sur les terres de l'Etat turc. Le fait de ne pas se confronter aux violences, aux oppressions et aux souffrances du passé implique également la normalisation de l'extralégal[1095]. Pour la majorité de nos réalisateurs, 1915 n'est pas une rupture dans l'histoire ou un événement passé, mais plutôt une mentalité étatique de gouvernance, qui se construit de manière systématique grâce à l'impunité des crimes étatiques anciens, contre différents peuples depuis un siècle, et qui se protège derrière les discours négationnistes, désormais normalisés et répandus. Derrière les appels à se confronter au passé, nous pouvons constater la volonté de rendre visible le mépris, l'ignorance et la fuite face au passé, liés au silence profond installé depuis un siècle. « La domination du passé négatif peut être brisée seulement en l'éclairant »[1096]. Les réalisateurs parlent également de la responsabilité. Le système de privilèges, expliqués dans le premier chapitre avec la raison d'Etat et le contrat de turcité, le système qu'Umut Tümay Arslan nomme « l'éthos de turcité »[1097], mobilise les mécanismes nécessaires à la négation et la justification, afin d'éliminer les sentiments de responsabilité et de

[1094] Michel Marian, *op.cit.* , p. 116.
[1095] Mithat Sancar, Geçmişle Hesaplaşma [la confrontation avec le passé]...*op.cit.*, p. 256.
[1096] Mithat Sancar, *op.cit.*, p. 50.
[1097] Umut Tümay Arslan, Türklük Ethosu ve Suçluluk Sorunu [l'ethos de turcité et le probleme de culpabilité] ...op.cit., http://goo.gl/8wfHKz

culpabilité politiques de la vie sociale. Quand il n'y a pas de sentiment de culpabilité, selon Jaspers, « notre réaction à toute attaque est la contre-attaque » [1098], comme dans le cas de la Turquie sous le règne du négationnisme. Karl Jaspers définit quatre différentes notions de la culpabilité pour expliquer la culpabilité allemande : culpabilité criminelle, culpabilité politique, culpabilité morale, et culpabilité métaphysique[1099]. Quand il a écrit son livre, *La Culpabilité Allemande*, juste après la deuxième guerre mondiale et le procès de Nuremberg, l'expérience des crimes vécus ou témoignés était toujours très vive et brûlante.

Contrairement à cela, dans le cas de la Turquie, un long siècle de silence joue un rôle significatif. La culpabilité morale, que Jaspers a mentionnée, a été exprimée par la plupart des réalisateurs d'une manière ou d'une autre. En harmonie avec les idées de l'auteur, ces sentiments de culpabilité et de honte sont des produits d'une confrontation intérieure des réalisateurs avec leur prise de conscience. « Un Etat criminel pèse moralement sur le peuple entier » [1100]. Les sentiments de nos réalisateurs suivent les pas de Jaspers : « Nous devons assumer la culpabilité de nos pères » [1101]. Ce sentiment de culpabilité morale apporte également un regard critique sur les privilèges fournis par le contrat de turcité et le conformisme promis à qui n'ouvrent pas la boite noire et nient la mémoire de cet événement. Même s'ils sont a priori en opposition politiquement, ces acteurs de mémoire sont tous nés et ont grandi en passant par les mêmes mécanismes éducationnels de cette société négationniste. Dans ce sens, le sentiment de culpabilité et la prise de conscience sur la responsabilité, liés à la confrontation avec soi-même, apparaît comme le seul trajet possible d'une lutte pour « la liberté politique » [1102].

Nous pouvons nous demander quels sont les points communs entre ces réalisateurs, permettant de proposer une entité cohérente et quelles sont les raisons qui les ont poussés à s'engager politiquement, notamment sur le génocide arménien. Tous ces réalisateurs portent un regard critique sur les mythes de l'histoire et de l'identité turque, et ils s'opposent à la souveraineté normalisée de turcité. D'une manière ou d'une autre, ils se sont sensibilisés face à la hiérarchie entre les différentes ethnicités, construite dès le début de la république. Leur prise de conscience face aux injustices et inégalités structurelles a motivé définitivement leur détermination à lutter

[1098] Karl Jaspers, La culpabilité...*op.cit.*, p. 123.
[1099] *Ibid.*, p. 46.
[1100] *Ibid.*, p. 64.
[1101] *Ibid.*, p. 88.
[1102] *Ibid.*, p. 86.

pour la mémoire et la justice. Néanmoins, malgré la similarité de leurs réflexions sur le sujet, il ne pas possible de dire qu'ils viennent tous du même groupe social ni du même passé politique. Nous pouvons remarquer ici les différentes raisons sociales et politiques qui ont canalisé leurs réalisations.

Tout d'abord, le passé politique des réalisateurs et leurs propres expériences personnelles ou familiales de discrimination et d'injustice tiennent un rôle déterminant dans leur prise de conscience et dans leur prise de distance avec le nationalisme turc. Pour être plus précis, rappelons : l'identité Hemichis d'Özcan Alper et sa politisation dans les années 90 ; l'immigration forcée de la famille kurde de Yusuf Kenan Beysülen et son engagement socialiste ; l'immigration à l'étranger de la famille opposante d'Ayşe Polat ; l'expérience de la prison du couple Gündoğan en raison de leur engagement marxiste-leniniste ; l'engagement d'Eylem Şen dans des mouvements communistes dés son jeune âge ; l'arménité et l'expérience minoritaire de Lusin Dink ; la politisation de Mahmut W. Koyuncu liée à son identité kurde et à son engagement dans la gauche radicale ont été déterminants dans leur positionnement actif face à 'la question arménienne'. Quant à Devrim Akkaya et Berke Baş, plus que toute autre raison, c'est la découverte de l'histoire arménienne de leur famille qui semble déclencher leur intérêt, puis leur réalisation face au refus d'arménité qui s'est ossifié depuis longtemps. Enfin, pour les réalisateurs qui n'ont pas déclaré explicitement un positionnement ou engagement politique, comme Serdar Önal et Somnur Vardar, certaines rencontres semblent avoir influencé leur intérêt sur le sujet de minorités : la rencontre de Serdar Önal avec une Arménienne de Turquie à Istanbul et la participation de Somnur Vardar à une recherche sur les minorités en Turquie. Ces rencontres ont été décisives pour qu'ils assument 'la crise de turcité' et passent au-delà du 'contrat d'inconnaissance' qui y est lié.

Deux réalisateurs se distinguent des autres concernant leurs approches de 1915 et la question arménienne en général. Ils manifestent une différence fondamentale en termes de sentiments créés par les spectres du passé. L'un de ces réalisateurs, qui démontre ouvertement sa fidélité au contrat de turcité est Ismail Güneş, le réalisateur du film de fiction *Caravane 1915*. Il raconte sa première rencontre avec la question arménienne dans les années 80, quand il était un étudiant de droite à l'université, après les attaques d'ASALA et les manifestations pour blâmer ces actes :

> « Je me rappelle juste qu'à l'époque du lycée, lorsque j'étais étudiant, j'ai assisté à des manifestations. Par exemple, lorsqu'ils ont tué quelqu'un à Paris et que nous avons fait une manifestation en réponse à cet assassinat. Cette histoire m'a bien marqué »[1103].

L'engagement d'İsmail Güneş envers la question arménienne ne procède pas d'une critique de l'idéologie officielle, mais à l'inverse, d'une identification avec le récit officiel, qui se définit par un engagement catégorique en opposition aux Arméniens. İ. Güneş commence à faire ses propres recherches sur la controverse historique, suite aux attaques d'ASALA. Avant de tourner le film *Caravane 1915*, Güneş avait déjà écrit un autre scénario de film concernant la question arménienne après avoir entendu qu'Atom Egoyan se préparait à faire son fameux film, Ararat. Le réalisateur pensait que, comme les Arméniens, les Turcs aussi devaient filmer leurs thèses d'histoire, montrer leur point de vue et donner leurs réponses aux Arméniens à travers le cinéma. Dans le cas de Güneş, on peut constater que le cinéma ici ne constitue plus un outil de lutte, mais plutôt de vengeance.

Selon İ. Güneş, les Arméniens gauchissent et faussent l'histoire, en préparent des documents historiques falsifiés et en faisant un travail de lobby afin d'imposer et de répandre leur propre thèse de l'Histoire. Lorsqu'il parle des Arméniens revenus après le génocide et qui ont affronté les Turcs pendant la guerre qui définit la frontière entre les deux pays – la thèse que les négationnistes mettent en avant anachroniquement pour voiler la réalité du génocide – il revient sur la discussion quant aux chiffres, ce que les autres réalisateurs ont soigneusement évité d'évoquer : « Les Arméniens ont tué 600 000 musulmans à l'époque, ils les ont égorgés »[1104]. Les limites de la pensée de İ. Güneş sur 1915 sont en harmonie avec la controverse historique construite par le discours négationniste. Le discours de justification se manifeste également dans les propos du réalisateur :

> « Si vous rendez un service à l'ennemi, cela ne fait aucune différence que vous soyez un enfant ou une femme. Tout le monde peut apporter de l'aide à l'ennemi. La déportation n'a pas été réalisée uniquement pour empêcher les Russes d'obtenir de l'aide, mais avant tout pour protéger les Arméniens »[1105].

Selon le réalisateur, l'Etat turc avait budgétisé et dépensé de l'argent pour cette déportation et cela constitue la preuve que l'Etat a fait de son mieux pour que la déportation se réalise avec le moins

[1103] Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 2.
[1104] Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 8.
[1105] Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 2.

de dommage possible dans des conditions de guerre. Güneş se plaint du fait que personne ne s'intéresse en Turquie au sujet de la question arménienne et il explique ainsi le désintérêt du spectateur pour son film. Même s'il ne s'agit pas d'un film documentaire, İsmail Güneş voulait donner des informations historiques au public et dissiper l'ignorance et les mauvaises informations concernant ce sujet, par la reconstruction historique présente dans son film :

> « Tout le monde pense par exemple que les déportations se sont déroulées ainsi : un jour ils se sont réveillés et les autorités leur ont dit de partir immédiatement, seuls. Cela ne s'est bien évidemment pas passé comme ça. Il y a eu les appels d'offres, il y avait des conditions »[1106].

En avouant que ce qui s'est passé en 1915 sont de mauvaises choses, le réalisateur pense qu'il ne faut pas accuser seulement les Turcs pour ce malheur et il continue à rappeler le fait que les Arméniens ont aussi tué des Turcs, reproduisant le discours comparatiste de négationnistes. Güneş soutient une forme de discours négationniste proche de celui qui défend l'idée que « ce sont les Turcs qui sont subis le vrai génocide ». Selon le réalisateur, le vrai génocide est celui qui a été vécu « par les trois millions de musulmans dans les Balkans, qui ont été tués juste parce qu'ils étaient musulmans »[1107].

Le sujet de l'Azerbaïdjan n'est apparu dans nos entretiens qu'avec deux réalisateurs qui se définissent de droite. Plus que la catastrophe d'un peuple ou un crime contre l'humanité, tous deux se réfèrent à la déportation des Arméniens comme d'un problème diplomatique, provoqué par la diaspora arménienne, et leurs allégations de génocide pour le but d'endommager l'image internationale de la Turquie. Selon Güneş, la relation entre la Turquie et l'Arménie ne fonctionnera pas bien tant que le conflit entre l'Azerbaïdjan et l'Arménie ne sera pas résolu. Tout en refusant catégoriquement de qualifier les massacres de 1915 de génocide, Güneş, n'a aucun doute sur le fait que ce qu'ont vécu les Azéris pendant la guerre du Karabakh soit un génocide :

> « Nous avons un lien fraternel avec les Azéris. C'est à peu près comme si ton petit-frère se mettait à bouder lorsque tu parles avec quelqu'un qui lui a fait mal. Tu n'es pas n'importe quelle personne pour lui. Et ils n'ont pas de tolérance par rapport à ce sujet. Car eux ont subi un génocide très récent »[1108].

[1106] Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 2.
[1107] Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 7.
[1108] Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 12.

De la même façon, le réalisateur du film documentaire *Sarı Gelin*, İsmail Umaç pense que l'ouverture de la frontière turco-arménienne avant la sortie des Arméniens de la terre de Karabakh endommagera la relation entre la Turquie et l'Azerbaïdjan.

Comme son collègue, İsmail Umaç voit la question arménienne comme une question nationale et il appelle les historiens turcs à mettre de côté leurs divergences et leurs contestations pour se mobiliser ensemble, en suivant des décisions stratégiques. Dans son documentaire, les discours de haine, les allégations sur la controverse historique avec la consultation du président de la Fondation Turque de l'Histoire, Yusuf Halaçoğlu – qui est également l'un des écrivains de la thèse turque aujourd'hui – en tant que spécialiste de l'évènement, reflètent clairement le point de vue du réalisateur. Ayant jusque-là seulement produit des programmes populaires pour la télévision, Ismail Umaç explique sa motivation de faire un tel film par sa volonté de défendre son pays. Lorsque la loi sur le génocide a été discutée au parlement français au début des années 2000, le réalisateur s'est lancé dans son projet de documentaire en pensant que la Turquie devait répondre immédiatement à ces accusations et montrer au monde entier son propre point de vue. Sa motivation à faire un film sur 1915 apparaît très proche de celle de Güneş par son utilisation du cinéma comme moyen de vengeance :

> « Quand on a fait ce film, tout le monde parlait de la question arménienne. Beaucoup de pays jugeaient la Turquie en disant que les Turcs ont commis un génocide. Je crois que c'est aux historiens de le décider, mais ce sujet est devenu politique à cause de la politique de la diaspora [arménienne]. Les parlements de certains pays ont voté une loi sur le génocide. Donc je me suis dit qu'il fallait faire un projet sur cela. C'était mon idée à la base. Nous avons travaillé trois ans pour ce film » [1109].

İ. Umaç évalue son film comme avant-coureur, car il n'y avait aucun film documentaire ou film de propagande qui explique les thèses de l'Etat sur le génocide. Selon Umaç, on peut trouver la peur causée par les assassinats d'ASALA derrière cet énorme silence qui entoure le sujet. Une autre raison d'absence de films ou de documentaires sur 1915 en Turquie, est, selon lui, 'la naïveté des Turcs qui ne peuvent pas apercevoir le mal venant des Arméniens' :

> « Nos historiens pensent comme cela : « Nous avons raison, les Ottomans n'ont jamais fait une telle chose. » Ils savent qu'ils ont raison, ils n'ont donc rien fait pour le défendre. Mais çà n'est pas une

[1109] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 1.

bonne solution car alors que les nôtres ne faisaient rien, la diaspora arménienne a beaucoup avancé. C'est seulement quand les choses sont arrivées à ce point ultime que la Turquie s'est réveillée. Si je n'avais pas fait ce film, je crois que personne d'autre ne l'aurait fait. »[1110].

La mission du film d'Umaç, comme celle d'İsmail Güneş, est de raconter ce qui s'est passé dans le passé, donner des informations et mettre la lumière sur la réalité des choses. Connaissant le manque d'intérêt sur le sujet dans la société turque, le réalisateur explique tout d'une manière très simple et directe, pour que tout le monde puisse comprendre le message. Nous allons analyser en détail le discours négationniste représenté dans le film lors de l'analyse filmique de *Sarı Gelin*.

Conclusion du troisième chapitre

Ce chapitre visait à examiner nos deuxième et troisième hypothèses, qui postulaient l'existence d'un lien entre le tournant mémoriel mondial et l'émergence des films de mémoire dans le cinéma de Turquie et aussi, entre l'intérêt de réaliser un film sur le génocide et une certaine appartenance à l'identité nationale ; nous avons commencé par décrire les changements survenus dans le champ cinématographique en Turquie après les années 2000, en parallèle avec le tournant mémoriel national et international. Les nouvelles règles du marché du cinéma, le monopole des compagnies étrangères de distribution, les caractéristiques essentielles du cinéma commercial et du cinéma indépendant ont été étudiées dans la même perspective.

Ensuite, nous avons poursuivi notre analyse du paysage cinématographique des années 2000, en décrivant le rôle des cinéastes en tant qu'acteurs moraux et entrepreneurs de la mémoire, œuvrant dans le but de reconfigurer la mémoire collective du génocide arménien en Turquie. Afin de présenter nos acteurs et leurs trajectoires professionnelles, de brèves biographies des réalisateurs ont été exposées. A partir de ce court sous-chapitre, nous avons pu observer que la plupart des réalisateurs était dans la production critique bien avant leur film sur 1915 – c'est le cas de Berke Baş, Yusuf Kenan Beysülen, Özcan Alper, Nezahat Gündoğan, Ayşe Polat, Eylem Şen et Somnur Vardar. D'autre part, certains réalisateurs – Devrim Akkaya, Mahmut Wenda Koyuncu, Lusin Dink et Serdar Önal – apparaissent comme des nouveaux arrivants dans le monde du cinéma. En outre, les réalisateurs İsmail Umaç et İsmail Güneş sont les seuls réalisateurs négationnistes de notre recherche.

[1110] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 2.

Le sous-chapitre consacré à la recherche sociologique des réalisateurs, nous a aidé à établir un tableau général des réalisateurs qui traitent du sujet du génocide en Turquie. Parmi ces réalisateurs, nous avons pu distinguer les acteurs turcs et kurdes, ainsi qu'une Arménienne, Lusin Dink. Ces réalisateurs – 7 femmes, 7 hommes – venus des quatre coins de la Turquie, démontrent que l'intérêt sur le génocide arménien ne se limite pas seulement à une certaine région du pays. On a en effet pu observer que leurs villes d'origine étaient répandues sur l'ensemble du territoire anatolien. Néanmoins, à partir de cette même source, nous avons pu constater que la plupart de ces réalisateurs viennent de l'est du pays – plus précisément du Kurdistan –, qui était anciennement la région arménienne de l'Empire ottoman. Cela peut être interprété comme le signe d'une vivacité et d'une transmission plus grande de l'histoire du génocide parmi les nouveaux habitants des anciennes terres arméniennes, vivacité qui a poussé certains d'entre eux à réaliser un film sur le sujet. Un autre facteur intéressant s'est révélé être la langue maternelle des réalisateurs : seulement 8 sur 14 définissent le turc comme leur langue maternelle, alors que les autres désignent le kurde, le zaza, le hemchin ou l'allemand. Cela fournit un indice révélateur quant à leur appartenance à l'identité nationale et à leur attachement au discours sur l'unicité nationale (une nation, une langue, un Etat).

La courte analyse sur les situations des réalisateurs dans le secteur cinématographique confirme les résultats de la recherche d'Hakan Aydemir sur les documentaristes en Turquie : la plupart des cinéastes analysés sont aussi des indépendants et ils rencontrent de nombreuses difficultés dans les réseaux de distribution et de projection, ainsi que dans leur vie professionnelle, en termes financiers. En dehors de leurs efforts pour réaliser leurs films, ces acteurs de mémoire exercent souvent un autre métier pour gagner leur vie, et ils comptent avant tout sur les festivals de cinéma pour atteindre leur public. A part le documentaire *Sarı Gelin*, tous les documentaires sont des productions à petit budget, financés par des fonds de cinéma, par diverses fondations ou associations des droits de l'homme et par des organisations de la société civile. A part ce dernier, qui cible également un public international, la totalité des films s'adressent à la société turque.

Un constat significatif concernant notre troisième hypothèse est le fait que tous les cinéastes – excepté les deux négationnistes – prennent leur distance avec l'idéologie kémaliste, déterminante dans la pensée contestataire avant 1990, même chez les gauchistes. Autrement dit, les idées critiques politiques de ces cinéastes sont opposées au régime mémoriel républicain et elles peuvent s'expliquer par la crise de l'identité nationale, dont l'émergence est concomitante au tournant

mémoriel de la fin du XXe siècle. Contrairement à la plupart des acteurs de gauche des générations antérieures, l'identité nationale turque, la turcité, apparaît comme « l'extérieur constitutif » pour ces cinéastes. En outre, les thèmes qu'ils traitent dans leurs films – tels que le passé récent de la Turquie, la condition des femmes, les questions identitaires, les identités opprimées, les injustices historiques et les mémoires occultées de la nation – confirment également cet éloignement vis-à-vis de l'identité nationale. L'émergence des thèmes liés à la mémoire chez ces cinéastes dénote aussi les effets d'un nouveau regard porté sur les événements du passé et ses répercussions sur leur positionnement critique. Comme l'explique Barış Ünlü, cela est lié au fait que, grâce au tournant mémoriel du début du siècle qui a encouragé différents groupes de mémoire à se manifester, le privilège que possédaient les Turcs de ne pas voir, de ne pas entendre et de ne rien savoir des luttes de ceux qui sont exclus du contrat de turcité n'est plus d'actualité[1111].

Après avoir regardé de près leurs motivations personnelles et politiques pour faire un film sur le génocide arménien en Turquie, nous avons plus clairement observé l'interaction entre le désir d'une nouvelle historiographique qui reconnaisse le génocide arménien et une prise de conscience concernant l'identité nationale turque. Nous pouvons désormais résumer ainsi les motivations et les objectifs des réalisateurs : développer l'empathie pour les Arméniens chez le public, faire son propre travail de mémoire, étudier sa mémoire familiale, exprimer son sentiment de culpabilité et redonner de la dignité aux Arméniens, briser l'ignorance exercée, agir en réaction à la honte ressentie, montrer les traces du passé, se confronter à sa propre identité nationale, réformer la mémoire collective, déclencher la réminiscence, raconter la vie des opprimés, résister face à l'occultation et à l'oubli, construire des ponts entre les peuples, générer une sensibilisation autour des injustices, incorporer d'autres histoires inconnues dans la conscience collective, redéfinir l'historiographie nationale et faire face au passé sans tomber dans le piège de la victimisation. Le philosophe Marc Nichanian parlait de la « méchanceté du silence »[1112] [*sessizliğin kötülüğü*] concernant le silence imposé par la culture négationniste en Turquie. Ces nouveaux acteurs de mémoire, ensemble avec d'autres, ont finalement commencé à briser l'autorité du silence et d'univocité négationniste, plus d'un siècle après la Catastrophe.

Nous sommes ainsi arrivés à une dernière conclusion concernant le rapport entre l'attention à la question génocidaire et la remise en question de l'identité nationale : il existe une différence

[1111] Barış Ünlü, "Türklük Sözleşmesi'nin İmzalanışı (1915-1924)", *Mülkiye Dergisi*, 38 (3), 2014, pp. 47-81, p. 58.
[1112] Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket* [Littérature et Catastrophe], p. 40. [traduit du turc par nous]

entre la Catastrophe et le génocide, et l'émergence de l'intérêt pour cette question s'est effectuée à travers le prisme de la Catastrophe. Selon Marc Nichanian, la Catastrophe se réfère à une durée plus longue que celle du seul fait historique et comprend « la réalité pré et post catastrophique »[1113]. Elle est approfondie par la ténacité de négationnisme, qui oblige les survivants – et leurs descendants – à essayer de prouver leur survie, la mort des leurs et leur annihilation à chaque moment : la négation demande au témoin de prouver sa propre mort[1114]. C'est la Catastrophe elle-même. S'oppose à cela le génocide qui fait référence à un fait historique qui n'a pas encore été écrit dans l'historiographie, car le négationnisme exclut sans cesse le témoin[1115]. Contrairement au génocide, la Catastrophe ne s'arrête pas au simple fait historique et le dépasse largement : elle contient toutes les blessures et les traces d'une double annihilation. Les réalisateurs analysés dans cette recherche – mis à part les deux négationnistes – ont exprimé clairement un intérêt bien plus grand pour les effets du passé génocidaire jusqu'à nos jours, pour les traces et les mémoires de cette destruction que pour les faits historiques en tant que tels. Ceux qui s'intéressent, encore aujourd'hui, aux faits historiques, aux archives, aux paroles des spécialistes dans le but de prouver leur point de vue sont seulement les deux réalisateurs négationnistes, İsmail Umaç et İsmail Güneş. Le reste essaye de s'approcher de la Catastrophe, ce qui permet également de faire la différence entre les films d'Histoire et les films de mémoire. Selon Marc Nichanian, le seul champ qui peut parler de la Catastrophe est la littérature[1116], mais nous y avons ajouté le champ cinématographique, avec pour témoin les films suivant les traces et les lacunes laissées derrière la Catastrophe, plus que le génocide lui-même en tant que fait historique. Nous reprendrons cette distinction aux chapitres suivants lors de l'analyse des films en tant que tels.

[1113] Catherine Coquoi, "La littérature arménienne et la Catastrophe: actualité critique",dans Ailleurs, ici, autrement, connaissance et reconnaissance du génocide arménien, *Revue d'Histoire de la Shoah*, No 177-178, juillet-aout 2003. Disponible sur: http://aircrigeweb.free.fr/ressources/armenie/armenie_litt_arm2003.html#_ftnref4, 16.6.2020.
[1114] Marc Nichanian, *op.cit.*, p. 37.
[1115] *Ibid.*, p. 39.
[1116] *Ibid.*, p. 86.

CHAPITRE 4 - Les *close-ups* mémoriels : Les tissages mémoriels du génocide à travers les histoires personnelles

Introduction

Dans ce chapitre, nous analyserons en détail les représentations cinématographiques du génocide arménien dans le cinéma de Turquie, afin de comprendre les différents paysages mémoriels qui ont émergés sur ce sujet au cours de ces vingt dernières années. « Les films ont une ressemblance déconcertante avec la mémoire »[1117] disait David Macdougall et chacun des films analysés ici construit un lien spécifique entre la manière de se souvenir et la représentation de ce souvenir. Ils s'articulent à la mémoire collective de la Catastrophe de différentes manières, avec des repères, des références et des discours distincts. Dans cette recherche, nous analyserons neuf documentaires indépendants, un docu-fiction, un documentaire négationniste soutenu par l'Etat et trois films de fiction. Tout au long de l'analyse, nous garderons à l'esprit la question du sens des représentations cinématographiques de ce crime passé vis-à-vis du présent. Nous essaierons également de les distinguer esthétiquement, politiquement et éthiquement de courants de cinéma plus anciens et des films d'Histoire. Nous nous interrogerons ainsi pour savoir si ces films sont bien des 'films de mémoire', en analysant les sources utilisées, les représentations du passé, le langage cinématographique, l'utilisation de témoins, la construction de la narration, les entretiens avec les réalisateurs, etc.

***

Il existe différentes méthodes et approches d'analyse de film liées au caractère interdisciplinaire du cinéma. La méthode d'analyse la plus répandue dans les études cinématographiques est l'analyse sémiologique tirée de la théorie linguistique de Saussure. La sémiologie est une méthode utilisée pour analyser le langage cinématographique qui cherche à construire un sens unifié en étudiant les interprétations des signes visuels[1118]. Les lectures psychanalytiques – comme celles de Slavoj Zizek – sont aussi assez fréquentes dans le champ du cinéma. Dans une phrase qui pourrait servir à expliquer cette pluralité d'approches, Marc Ferro disait que « le 'langage' du cinéma s'avère inintelligible ; comme celui des rêves, il est

[1117] David Macdougall, "Film de mémoire", *Journal des anthropologues*, No 47-48, Printemps 1992, pp. 67-86, p. 67
[1118] Tümay Aslan, Görsel Olanı Okumak [*Lire le visuel*], p. 52.

d'interprétation incertaine. »[1119] Producteur de représentations, le cinéma est d'abord situé à l'intersection de l'art et de la politique. Le cinéma documentaire en particulier – et les films d'information d'autrefois – possède un lien spécifique avec la réalité qui provoque des débats sur l'histoire et la vérité. Quant au « cinéma imaginaire »[1120], il a été souvent analysé à partir de sa technique et de son esthétique cinématographique. Les différentes questions adressées au champ cinématographique désignent les contours des méthodes choisies pour analyser les relations complexes et multidirectionnelles entre la société et le cinéma. Les films sont également des « faits/phénomènes sociaux »[1121]. Ils ne se contentent pas seulement de donner des informations sur la société dans laquelle ils sont produits mais ils y interagissent et y produisent des effets. Dans la relation réciproque entre la société et le cinéma, le film produit des idées sur le social, tandis que les institutions sociales et le contexte socio-politique conditionnent les processus de production, de distribution et de projection des films. Les représentations cinématographiques prennent ainsi tout leur sens lorsqu'elles sont analysées en lien avec la conjoncture politique et sociale qui les entoure. C'est pourquoi, lorsque nous parlons de cinéma, nous parlons également de société et vice-versa[1122]. Si Edgar Morin avait raison de dire que l'humain est devenu à notre ère « homo-cinematographicus »[1123] car les représentations visuelles sont omniprésentes, nous pouvons présumer que le cinéma a beaucoup à dire sur les phénomènes sociaux contemporains.

Dans notre recherche, ce sont les théories sur la mémoire collective et le régime mémoriel actuel qui détermineront les cadres de notre questionnement sur la production cinématographique. Les films analysés dans cette recherche ne se caractérisent pas dans un seul genre ; ils n'utilisent pas tous non plus les mêmes techniques de narration. Le seul point de vue commun de ces films est le choix de leur thème, c'est-à-dire le génocide de 1915 et ses traces jusqu'à aujourd'hui. Si on applique la terminologie de la mémoire collective, ces films se manifestent en tant que « producteurs de mémoire » qui s'ajoutent à la construction des cadres de la mémoire collective sur le génocide arménien alors que leurs réalisateurs deviennent des « acteurs de mémoire », comme analysé au chapitre antérieur. Il faut noter ici que nous allons exclure de notre analyse la réception de ces films en raison de l'impossibilité de fournir un échantillon représentatif qui nous

[1119] Marc Ferro, *op.cit.*, p. 109.
[1120] Terme utilisé par le cinéaste turc Enis Rıza Sakızlı pour le cinéma de fiction.
[1121] Bülent Diken et Carsten B. Laustsen, Filmlerle Sosyoloji [*Sociologie avec les films*]…*op.cit.*
[1122] *Ibid.*
[1123] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 5 cité par Bülent Diken et Carsten Laustsen, *Ibid.*

permette de conduire une analyse sociologique. Le rôle du cinéma en tant que producteur de la mémoire constitue le focus principal de cette recherche. Ainsi, nous nous concentrerons exclusivement sur les débats provoqués par les films dans l'espace public.

Ces représentations cinématographiques du génocide, produits sur la terre-témoin de ce grand crime, nous informent grandement sur l'état de la mémoire de cet évènement en Turquie, tant par ce qui y apparaît que par ce qui n'y apparaît pas. Constituant une partie intégrante de la société à laquelle il fait référence, le cinéma nous donne également plusieurs indices sur cette société contemporaine. Mais sa fonction ne se limite pas là : le cinéma n'est pas un simple miroir qui reflète ou distord la réalité, il propose aux spectateurs[1124] d'autres horizons de possibilités et d'autres points de vue. Le cinéma constitue un vecteur bidirectionnel entre différents ensembles de la mémoire. Il aide à rétablir et à reconfigurer les liens entre, d'un côté, les mémoires vécues ou transmises, et, de l'autre, celles venant des mises en récit public du passé. En tant qu'entité dynamique, la mémoire collective d'un évènement se forme en voyageant entre ces différents ensembles : les mémoires communes, transmises par les témoins, s'intègrent aux mises en récit public du passé via les films. Ainsi ces récits peuvent progressivement s'intégrer aux futures transmissions de cette mémoire.

La production mémorielle d'un film se compose de trois thèmes essentiels – l'analyse politique, l'analyse esthétique et l'analyse didactique – qui nous aideront à focaliser notre attention sur le réalisateur, sur le film lui-même, sa narration de la mémoire de 1915, ses techniques de représentation et sur son langage cinématographique. Selon Edgar Morin, le cinéma aide à projeter et à objectiver nos rêves, participant ainsi à la production même de l'imaginaire social[1125]. Ces rêves et l'imaginaire social auxquels ils appartiennent seront analysés à travers différents paramètres tels que : le discours politique du film, le thème du film, l'atmosphère politique lors du sortie du film, la censure, l'instrumentalisation politique du film, le point de vue révélé par rapport aux controverses politiques, le rapport au passé, le message du film, l'utilisation des témoins, les discours des médias, la position attribuée au spectateur, le temps et l'espace du film, l'utilisation de la musique, l'utilisation du langage métaphorique, le protagoniste et les caractères, les techniques de la narration, les différentes manières de se rapporter au génocide, le sentiment du film, le rapport à la vérité, la représentation des victimes et des coupables, etc. En prenant en

[1124] Bülent Diken et Carsten Bagge Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, Istanbul, Metis Yayınları, 2010.
[1125] Edgar Morin, *Le cinema et l'homme imaginaire*, p. 221

compte le rôle des réalisateurs de ces films comme nouveaux acteurs de mémoire de cet évènement, s'efforçant de créer et d'influencer l'ensemble des convictions et des connaissances sur le génocide en Turquie, nous avons développé une méthode d'analyse filmique en deux étapes qui englobe les trois thèmes essentiels de la production mémorielle du cinéma : la première étape entre le réalisateur et son sujet ; la deuxième étape entre le film, comme produit final, et le spectateur.

La première étape est constituée par la construction de la narration et l'organisation de la mémoire par le réalisateur, à partir de son lien subjectif à l'évènement. Cet aspect est plus évident concernant le cinéma documentaire car la plupart des nouveaux documentaires témoignent également du processus d'apprentissage et de découverte du réalisateur. Comme l'explique David Macdougall, « le narratif gère la place des objets et des actions dans le temps, sans lequel la mémoire, et même le langage, seraient impossibles. »[1126] La narration est un constituant essentiel, à la fois de la pensée et de la mémoire. La première étape de la production mémorielle comporte donc la construction de la narration du film par le réalisateur avec l'aide des témoins, son intérêt et sa motivation pour faire tel film, son travail de terrain et sa recherche sur le sujet, qui indique aussi le processus de production mémorielle entre le réalisateur et les témoins. Comme le témoignage est strictement lié à la relation de confiance entre le témoin et l'intervieweur, il s'ajoute aussi au processus de découverte du réalisateur. Cette première étape encadre donc le processus de production du film qui façonne également la production mémorielle entre le réalisateur et le(s) témoin(s). Ces éléments façonneront, par la suite, la narration cinématographique du réalisateur.

La seconde étape de la production mémorielle commence une fois le produit cinématographique fini, lorsqu'il entre en circulation dans l'espace public en tant que « produit, une image-objet »[1127]. En prenant le film comme produit final qui sert à la production mémorielle, cette fois-ci chez le spectateur, « on peut espérer ainsi comprendre non seulement l'œuvre mais aussi la réalité qu'elle figure »[1128]. Dès lors, le film agit comme acteur indépendant de son réalisateur dans les mécanismes de production mémorielle, au moment où il rencontre son public. Les éléments comme les conditions de la production de ce produit-visuel social, les possibilités de distribution et de projection, les réseaux culturels avec lesquels le film est en contact, sont ainsi essentiels pour comprendre le cheminement des films dans le champ du cinéma et ses possibilités

[1126] David Macdougall, *op. cit.,* p.79.
[1127] Marc Ferro, *op.cit.*, p. 41.
[1128] *Ibid.*, p. 42.

d'atteindre le public ciblé. Quand il s'agit d'un thème socio-politique tabouisé et bâillonné comme c'est le cas du génocide des Arméniens, les relations de pouvoir dans le secteur du cinéma émergent également en tant que paramètre non-négligeable de la production mémorielle du cinéma. La trajectoire du film pour rejoindre les spectateurs, la censure et d'autres dispositifs de contrôle, le langage spécifique du film – métaphorique, didactique, etc. – et les débats qu'il a déclenché pendant les projections ou ailleurs dans l'espace public (y compris les critiques du film) seront analysés dans cette deuxième étape.

***

Afin de montrer les différents paysages de la mémoire du génocide arménien en Turquie, nous classifierons d'abord ces quatorze films selon leurs points de convergence. Pour cela, nous avons établi six classifications, relatives aux différentes échelles mémorielles traitées dans les films. Dans ce quatrieme chapitre nous allons d'abord nous interrésser aux '*close-up* mémoriels', c'est-à-dire, aux échelles plus intimes de la mémoire, c'est-à-dire, l'échelle familiale. Nous avons sept films à analyser dans ce chapitre qui porte sur : la mémoire familiale du génocide arménien, la mémoire du génocide chez les écrivains de la deuxième génération des survivants et les films de fiction portant sur le génocide. Nous avons inclu les films de fiction dans ce chapitre car ils se concentrent sur des personnages et des histoires particulières des individus de l'époque - qu'il s'agissse de films d'histoire ou de films de mémoire : ces fictions se situent sur une échelle restreinte (close-up) de la mémoire du génocide, si l'on compare avec les échelles mémorielles d'autres films, qui seront analysés dans le prochain chapitre. Le titre de 'close-up' a été choisi pour souligner que – même si tous les films de mémoire partent principalement des histoires personelles – ces films-là ont choisi de rester dans un cadre particulier et personnel, au lieu de l'élargir en une échelle plus englobante.

Ce quatrieme chapitre est ainsi divisé dans trois sous-chapitres portants sur les differents groupes de films. Le premier groupe est constitué par deux films : *La Chanson de Nahide* de Berke Baş et *Région* de Devrim Akkaya. Le thème principal de ces deux films est la mémoire familiale, car les deux réalisatrices font des films avant tout 'personnels', à la recherche de leur grands-parents arméniens, de leur propre identité et de leur appartenance familiale. Le deuxième groupe est celui des biographies : *Saroyanland* de Lusin Dink et *Le Quartier de giaour* de Yusuf Kenan Beysülen, qui abordent la Catastrophe à partir des narrations biographiques de deux écrivains

arméniens, l'un de la diaspora, William Saroyan, et l'autre de Turquie, Mıgırdiç Margosyan. Le troisième groupe est formé par les trois films de fiction sur le sujet : *The Cut* de Fatih Akın, *Les Mémoires du vent* d'Özcan Alper et *Caravane 1915* d'İsmail Güneş, où la restitution historique et la question de la vérité deviennent les questions principales. Ces films de fiction, plus commerciaux et populaires, ont bien évidemment produit plus de commentaires de spectateurs et de débats publics que les autres.

***

Cette classification n'est pas absolue mais constitue plutôt un outil pour clarifier et faciliter les analyses. Certains films entrent ainsi dans plusieurs groupes de cette classification, comme *La Chanson de Nahide* qui relève à la fois de la mémoire familiale et de la réécriture de l'histoire de sa ville. De même, l'histoire du documentaire Maman Derdo et le Noyer relève à la fois d'une échelle familiale particulière à laquelle s'ajoute la réécriture historique de sa ville. Nous avons choisi les groupes selon la richesse des références et des matériaux d'analyse concernant le sujet de chaque groupe. La conclusion commune à ces deux chapitres a été pensée avec cette même perspective.

Pour l'analyse de chaque groupe désigné, nous allons suivre plus ou moins la même réflexion, sauf pour le thème principal spécifique à chacun des groupes. Pour ce faire, dans tous les sous-chapitres d'analyse cinématographique (du quatrième et du cinquième chapitres), en plus de l'analyse en détail du thème principal, nous analyserons les deux étapes de la production cinématographique de la mémoire telles que définies précédemment (le rapport entre le réalisateur et son propre film, le rapport entre le film et le spectateur). A l'aide des classifications d'Ann Kaplan et Ban Wang, David Macdougall et François Niney[1129], nous interrogerons également les différentes stratégies et modalités des regards proposés aux spectateurs et les signes utilisés afin de représenter la mémoire. Les extraits des entretiens réalisés avec les réalisateurs se trouvent à la fin de cette recherche, dans l'annexe.

4.1. Une histoire familiale : À la recherche d'une pièce manquante

[1129] Ann Kaplan et Ban Wang, *Trauma and Cinema*; Davis Macdougall, "Films de mémoire"; François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*.

La quête de sa propre histoire familiale apparait dans le cinéma documentaire en Turquie en même temps que l'éveil mémoriel et le nouveau régime de mémoire, lié à ce dernier. La recherche de sa propre généalogie, de ses racines ethniques ou religieuses et la quête d'une appartenance identitaire devient, de nos jours, de plus en plus répandue dans les sociétés modernes globalisées, qui ne font plus confiance aux historiographies officielles, aux normes d'autrefois. Dans la période multiculturelle du cinéma documentaire, en dehors des exemples donnés dans le chapitre précèdent sur le cinéma kurde, certains réalisateurs ont commencé par la quête de l'histoire arménienne de leur propre famille. Dans ce sous-chapitre nous allons analyser deux films, La Chanson de Nahide (*Nahide'nin Türküsü*) et La Région (*Diyar*), sous l'angle de la mémoire familiale. Pour ce faire, nous allons bénéficier de la littérature existante sur cette conceptualisation, ainsi que des entretiens réalisés avec les réalisatrices. Comme nous n'avons pas réussi à entrer en contact avec la réalisatrice du film La Région, Devrim Akkaya, nous allons utiliser les rares entretiens d'elle que l'on peut trouver sur internet, concernant son seul film documentaire, *Diyar*.

Nous allons commencer par exposer brièvement les synopsis de ces deux films. Dans son film La Chanson Nahide, Berke Baş suit les traces de sa grand-mère arménienne dans les souvenirs de sa famille, elle interroge son père, sa mère, sa tante et son oncle afin de créer une image de sa grand-mère Nahide et sa vie douloureuse qui est méconnue. Débuté dans l'intention de faire un film sur ses parents et leur enfance, elle se trouve dans l'ancien quartier arménien d'Ordu – une ville située au nord-est de la Turquie, dans la région de la mer Noire - là où elle commence à se poser des questions. Petit à petit, les pièces du puzzle s'assemblent et elle décide de faire un film sur sa recherche de la mémoire de sa grand-mère arménienne, morte il y a plusieurs années. La réalisatrice ne se limite pas à sa grand-mère Nahide, mais élargit son terrain de recherche vers les autres arméniens, descendants de survivants du génocide à Ordu, qui sont désormais très peu nombreux : cinq personnes. Le film traverse l'histoire arménienne de cette ville et, plus spécifiquement, l'histoire de cette famille, à travers les témoignages de deux arméniens d'Ordu et des membres de sa famille. Ils cherchent, tous ensembles, à retrouver la chanson préférée de Nahide, qu'elle chantait sans cesse, ce qui symbolise parfaitement la rupture douloureuse avec ses racines, son sentiment de solitude et son chagrin.

À la différence de Berke Baş, Devrim Akkaya n'est pas, à la base, réalisatrice de cinéma, mais professeure de Yoga, assez connue en Turquie dans ce milieu. Un jour, elle assiste à un atelier

de thérapie sur la « conciliation familiale »[1130]. L'idée de cette thérapie, c'est que nous sommes, en tant que générations postérieures, tous influencés par les traumatismes ou les problèmes non-résolus dans nos familles comme les massacres, la guerre, l'immigration, l'assassinat ou le viol. Au cours de cette thérapie, Devrim ressent un grand vide en elle-même et le manque d'un sentiment d'appartenance familial, qui se traduit également, dans sa vie quotidienne, par une difficulté à construire sa propre famille. Elle a pensé et cru que ce manque d'appartenance était lié à son histoire familiale, qui lui avait été en quelque sorte transmis. Suivant cette idée, elle décide de parler avec son thérapeute de son arrière-grand-père arménien oublié, qui ne dispose pas de tombe sur laquelle elle pourrait se recueillir. Puis elle décide de commencer une quête sur son arrière-grand-père dans son village familial, à travers les témoignages des membres de sa famille, afin de porter le deuil de cet homme et d'honorer sa mémoire[1131]. Les témoignages récoltés dans la famille ne font pas seulement référence à cet homme, mais aussi à l'évènement crucial du génocide, et marque sa singularité. Pour la réalisatrice, ce film est une recherche personnelle pour se libérer du fardeau du passé et construire enfin une appartenance familiale qu'elle n'avait pas eue. Elle définit ce film comme « sa méditation personnelle ».

Selon Roger Odin, un film de famille est, à la base, un film fait par un membre de cette famille et la motivation principale est de fournir un matériel spécifique à la famille. Le principal public cible du documentaire est donc les membres de cette famille[1132]. Dans les deux cas, les deux réalisatrices ont déclaré sans hésitation que leur film était adressé principalement à leur famille. Motivés d'abord par une quête personnelle d'identité, liés soit à un sentiment de culpabilité ou à un sentiment de manque, suite à l'absence de deuil, ces films vont au-delà d'une histoire familiale et rentrent dans le registre de l'histoire nationale, qui a laissé plusieurs trous de mémoire derrière elle. Dans son mémoire de maitrise en communication sur les documentaires et la mémoire familiale, Naomie Décarie-Daigneault observe que la plupart de cinéastes qui font une recherche familiale, questionnent plutôt la mémoire de leurs grands-parents en dépassant la génération de leurs parents « pour faire remonter leurs questionnements identitaires plus loin dans l'histoire

---

[1130] Entretien avec Devrim Akkaya dans le cadre d'un projet My Bolis: https://www.youtube.com/watch?v=SsuUGgQ_16g, consulté le 18.12.2019.

[1131] Nous pouvons se rappeler le documentaire de Marcia Tambutti Allende, Allende mi abuelo Allende (2015), sur son grand-pere Allende qui a été réalisé avec un but similaire de se rappeler et faire le deuil de son grand-pere et sa tante Beatriz, qui a suicidé apres le coup d'état de Chili.

[1132] Roger Odin, *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris, Klincksieck, p. 31.

familiale, ce qui viendrait appuyer l'idée d'une transmission transgénérationnelle. »[1133] Dans les deux cas, les grands-parents en question ne sont plus en vie, mais leur mémoire, leur transmission, les images et les traces des générations suivantes et leur histoire personnelle, semble être constitutifs et essentiels dans la quête identitaire des deux réalisatrices. La rupture, pour ces deux grands-parents arméniens avec leurs familles principales et qui les fait rentrer dans l'histoire familiale des réalisateurs, est le même évènement catastrophique : la déportation génocidaire de 1915. Le fait que cela indique un trou et une image manquante dans la mémoire, est forcément lié au négationnisme normatif du génocide qui domine la société turque. Elles sont les premières personnes de leurs familles à mener une telle recherche sur leur passé arménien. Pour inclure cette quête sur la mémoire familiale dans le cinéma documentaire et briser le tabou autour du génocide, il fallait attendre les années 2000. Enfin, de nouveaux acteurs ont commencé à prendre la parole, la stratégie étatique de négation a changé de forme – la thèse de l''entre-tuer' et le discours de 'la mémoire juste' – et la quête mémorielle s'est élargie jusqu'au champ du cinéma.

Malgré l'intention des réalisatrices de faire un film adressé à leurs familles, elles ont aussi projeté leurs films dans des festivals de cinéma, des centres culturels, des chaines de télévision ou sur des sites internet, en bref, dans des espaces publics. Mais cela a eu un prix. Naomie Décarie-Daigneault souligne le fait que rendre public ce genre de films intimes porte un double risque : « dans un premier temps, ils prennent le risque de trahir ou de blesser en interprétant une histoire qui appartient au groupe. Dans un second temps, ils se voient souvent accusés d'exhibitionnisme, de violer les limites de l'intimité montrable, en livrant en pâture au public une histoire qui relève du domaine privé. »[1134] En gardant à l'esprit la rareté des productions cinématographiques sur l'histoire arménienne de familles en Turquie, nous pouvons facilement dire que ces films ne risquent pas d'être interprétés comme des trahisons mais plutôt comme le début d'une série de confrontations, nécessaires, sur le passé. Concernant le deuxième point, le risque n'est pas tellement lié à l'exhibitionnisme, mais plutôt à une dénonciation de soi face à une idéologie hégémonique négationniste et un nationalisme grandissant. Le propos de Berke Baş pendant notre entretien souligne cet inconfort :

[1133] Naomie Décarie-Daigneault, *La mémore tranquille: Enquete documentaire sur une mémoire familiale*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maitrise en communication, Université du Quebec a Montreal, Juillet 2016, p. 35.
[1134] Ibid., p. 33.

> « Je n'ai pas trop cherché la raison derrière [*du refus de mon film dans le festival de film à Istanbul*], ça me convenait car je n'avais pas beaucoup d'envie de le projeter non-plus. C'était un film très intime. J'ai même fait une petite pause pendant le tournage suite à l'assassinat d'Hrant Dink. J'avais peur. [Ordu] est une petite ville, nous sommes dans la région de la mer Noire, malgré son apparence moderne, Ordu est une ville nationaliste…Tout le monde connait mon père, donc j'avais de doutes, je ne me sentais pas très confortable. »[1135]

Le fait que Devrim Akkaya n'ait presque jamais donné des entretiens sur son film, et le fait qu'elle n'ait pas non plus répondu à nos questions écrites malgré notre premier contact positif, peut sans doute s'expliquer par cette oppression possible de la majorité et l'envie de ne pas dévoiler sa réalité gratuitement, au risque de devenir une cible aux yeux de militants négationnistes.

Quand il est question de production de la mémoire collective à travers les représentations cinématographiques, il faut d'abord observer le premier pli de cette construction, c'est-à-dire, la construction de la narration mémorielle, qui est liée fortement aux « finalités des réalisateurs »[1136]. La caméra suit les traces, les plans décidés par le réalisateur et la condition du film témoignent des récits racontés sur le sujet. Dans ces deux documentaires, nous cherchons la mémoire de grands-parents arméniens qui viennent d'un passé marqué par une expérience catastrophique. Dans ce contexte, pour les réalisatrices, le cinéma et la narration cinématographique deviennent un moyen de s'approcher de cette expérience, dont la transmission n'a pas été faite correctement. Nous pouvons rappeler, ici, le travail d'Anne Muxel sur les fonctions de la mémoire familiale. Selon elle, il existe deux types de mémoire familiale : la mémoire constituée ou volontaire et la mémoire intime et personnelle. Tandis que la première fait référence aux récits familiaux normatifs transmis au sein de la famille, la seconde correspond à la mémoire familiale personnelle des individus de la famille[1137]. Dans le cas d'une rupture de la transmission familiale liée à un évènement catastrophique et tabou, la mémoire volontaire de la famille peut avoir tendance à négliger et à ignorer la mémoire de cet évènement, ce qui conduit également à une crise de la transmission, expliquée en détail dans les chapitres antérieurs. Au risque de trouer la mémoire familiale, ces expériences catastrophiques peuvent être exclues de la mémoire familiale, sous prétexte de protéger les générations postérieures, dans une société où les coupables de cette catastrophe sont toujours

[1135] Entretien avec Berke Baş, Extrait No 4

[1136] Naomie Décarie-Daigneault, *op.cit.*, p. 27.

[1137] Anne Muxel, *Individu et l'histoire familiale*, Paris, Nathan, 2002.

honorés. Donc, selon la classification d'Anne Muxel, nous relevons plutôt le deuxième type de mémoire familiale dans ces films, qui sont plus autobiographiques, tournés vers l'identité et l'appartenance familiale des réalisatrices. Nous pouvons même supposer que l'image manquante dans le premier type de mémoire, causant une crise de transmission, a conditionné la quête du deuxième type de mémoire familiale chez les réalisatrices. Suivant le propos de Marie-Claire Lavabre sur la génération et la mémoire, nous pouvons dire que ces deux réalisatrices, en quête du lien entre le génocide et leur mémoire familiale, appartiennent à la même génération de sujets sociaux :

> « […] ce n'est pas l'évènement qui crée la génération, mais à l'inverse une génération se définit et s'impose par sa capacité à créer une mémoire, à homogénéiser une classe d'âge dans un jugement de valeur commun sur l'évènement. »[1138]

Les réalisatrices appartiennent à la deuxième ou troisième génération après le génocide et, comme la mémoire de cette expérience ne leur a pas été transmise, nous ne pouvons pas vraiment parler d'une mémoire commune dans leur cas. Mais au cours de leurs recherches, elles s'intéressent aux mémoires communes, afin d'établir leur propre récit et de l'articuler dans la mémoire collective.

Pour déplier le premier pli de la production cinématographique de la mémoire, nous devons nous poser d'abord certaines questions essentielles, à savoir la mémoire de quoi (quel évènement) et de qui (quel groupe de mémoire). Dans les deux cas, il s'agit de la mémoire d'un/une arménien/arménienne adopté-e par des turcs ou des kurdes pendant le génocide et l'échelle de cette mémoire est la mémoire familiale élargie jusqu'aux générations postérieures. Dans ce cadre, un court rappel historique sur la question des orphelins arméniens adoptés pendant le génocide arménien peut nous aider à mieux situer les sujets de récits, dont la trace est cherchée dans un contexte juste.

Pendant, mais surtout après la grande guerre, non seulement Istanbul, mais toute l'Anatolie était remplie de convois de déportés majoritairement constitués par des femmes et des enfants. A part les enfants directement 'sauvés' ou 'kidnappés' pendant les déportations sur les chemins vers l'est, il y avait toujours des milliers d'enfants arméniens amassés dans les orphelinats des villes tels que Konya, İzmit, Bursa, Ankara, Kayseri, Yozgat, Samsun, Antep, etc. La plupart des réfugiés

---

[1138] Marie-Claire Lavabre, "Génération et Mémoire", Congres de l'Association française de Science politique, Octobre 1981, Paris, France, Table Ronde n 2, pp. 1-11., p. 4. <halshs-01267653>

arméniens voulaient atteindre Istanbul, car ils se pensaient plus protégés par la présence des soldats des Etat victorieux dans la ville. Il y avait un tel afflux de déportés femmes et enfants vers Istanbul, en 1918, que le ministère des Affaires intérieures avait alors interdit l'entrée des déportés dans la capitale[1139]. Pendant la guerre, les massacres et les déportations, plusieurs familles musulmanes (turques ou kurdes) ont adopté des enfants arméniens : les garçons, pour les faire travailler dans les champs et les filles, comme des servantes, des domestiques ou des maitresses[1140]. Dans l'enfer de la guerre, les femmes étaient vendues dans les marchés d'esclaves comme deuxième, voire troisième femme aux hommes musulmans. De plus, face à la facilité de cet échange en l'absence de leur mari ou de leur famille, l'Etat ottoman a encouragé les musulmans à adopter les orphelins arméniens en leur accordant une aide de 30 piastres, ce qui a augmenté ce phénomène[1141].

Les femmes étaient précieuses car elles pouvaient enfanter ; et les enfants pouvaient être assimilés à la culture turque et musulmane après avoir été adoptés. La plupart des orphelinats ouverts par l'Etat ottoman à cette époque, fonctionnaient comme des camps d'assimilation et de turquification[1142]. Selon les rapports rédigés par Aharonian et Nubar Pacha en 1920, le nombre d'enfants et de femmes islamisés s'élevait à plus de 100.000[1143]. L'un des architectes de la déportation, Talaat Pacha, avait noté sur son carnet 6 768 orphelins arméniens dans les orphelinats et 3 501 enfants arméniens adoptés par des familles musulmanes[1144]. Il existait également plusieurs orphelinats arméniens, fondés par les églises et communautés chrétiennes, qui essayaient de

---

[1139] Lerna Ekmekçioğlu, "Kız kaçırma, Kız Kurtarma: Birinci Dünya Savaşı sırasında ve Mütarake yıllarında Istanbul'da Ermenilik ve Müslümanlık" [Kidnapper les filles, sauver les filles: L'arménité et le musulmans à Istanbul pendant et apres la grande guerre], Toplum ve Bilim, No. 129, 2014, p. 230.

[1140] *Ibid.*

[1141] *Ibid.*., p. 233.

[1142] Le témoignage d'Harutyun Alboyacıyan (né en 1904) donné à Vergine Svazlian raconte très clairement l'état des orphelinats ottomans après la guerre: "Apres avoir tué mon père et ma mère, on nous a emmenés, les enfants comme moi, à l'orphelinat des enfants turcs de Cemal Pacha. Mon nom était 535, et mon prénom était Şükrü. Mon ami arménien était appelé là-bas Enver. Ils nous ont circoncis. Il y avait beaucoup des enfants qui ne parlaient pas turc, donc ils n'ont pas parlé pendant des semaines pour ne pas montrer leur arménité. Si les officiers nous entendaient parler arménien, ils frappaient nos pieds 20-30-50 fois avec le fouet comme punition, ou ils nous obligeaient à regarder le soleil pendant les heures. Ils nous habillaient en turcs (...) Djamal Pacha leur avait ordonné de s'occuper bien de nous car il appréciait les talents des arméniens et souhaitait –s'il gagnait la guerre- avoir des milliers d'enfants arméniens turquifiés qui allaient servir et aider lui et son peuple." http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse-hur/1915ten-2007ye-ermeni-yetimleri-1117692/, consulté le 18.12.2019

[1143] Fuat Dündar, *Kahir Ekseriyet: Ermeni Nüfus Meselesi (1878-1923) [*La majorité écrasante: la question de population arménienne (1878-1923)]*,* İstanbul, Türk Tarih Vakfı Yaynları, 2013, p. 200.

[1144] Ayşe Hür, "1915'ten 2007'e ermeni yetimleri" [Les orphelin arméniens de 1915 a 2007], http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse-hur/1915ten-2007ye-ermeni-yetimleri-1117692/, consulté le 18.12.2019

récupérer les enfants arméniens au sein de leurs organisations. Il faut préciser ici que selon la définition du crime de génocide par les Nations-Unies en 1948, « empêcher les naissances dans un groupe ou transférer leurs enfants par force aux autres groupes » est un des traits constitutifs de l'acte génocidaire[1145]. Dans ce contexte, la mentalité assimilationniste apparait comme un complément de l'acte génocidaire. Après la guerre, et les « quatorze points » de Wilson – surtout celui sur « les garanties mutuelles d'indépendance politique et d'intégrité territoriale aux petits comme aux grands états » – dominaient l'ambiance politique et la question de la population arménienne. Le nombre des enfants chrétiens ou musulmans était un enjeu central dans cette guerre démographique et statistique. Les autorités turques et arméniennes essayaient de montrer que leur communauté était majoritaire dans la région. Les Turcs accusaient les Arméniens d'être des « voleurs de bébés », tandis que les Arméniens répondaient en disant que « les turcs essayent d'imputer leurs propres crimes aux victimes »[1146].

Suite à l'escalade de ce conflit entre les Turcs et les Arméniens, les autorités anglaises d'occupation ont envoyé un ordre aux préfectures des villes le 28 novembre 1918, qui indiquait que les femmes arméniennes avaient la liberté de conscience pour décider si elles voulaient retourner à leur arménité ou rester musulmanes et si elles retournaient à leur religion précédente, leurs mariages avec des musulmans seraient invalidés[1147]. Nous savons aujourd'hui que plusieurs femmes arméniennes se sont abstenues de retourner à l'arménité. Elles ont ainsi continué à vivre avec leurs nouvelles familles musulmanes, soit par peur, soit par honte, soit par gratitude. Selon Ayşegül Altınay, qui a fait une recherche importante sur les petits-enfants des arméniens islamisés, il y a eu à-peu-près 200 000 (deux cent mille) arméniens islamisés, ce qui nous ramène aujourd'hui à une population de plusieurs millions de personnes qui ont des liens ancestraux avec l'arménité[1148].

Cette histoire des orphelins de guerre adoptés par des turcs ou des kurdes est aussi l'histoire que les réalisatrices cherchent à travers leur famille. Chacune d'elle commence ce travail de mémoire avec un sentiment de responsabilité ou de fardeau moral. Ici on peut remarquer que plusieurs fonctions de la mémoire familiale, expliquée par Anne Muxel, rentrent en jeu activement :

[1145] Taner Akçam, *"Ermeni Meselesi Hallolunmuştur"*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2010, p. 203.

[1146] Lerna Ekmekçioğlu, *op.cit.*, p. 240.

[1147] *Ibid.*, p. 238.

[1148] Çiçek Tahaoğlu, "ermeni soykırımından kadın öyküleri" [Les histoires de femmes du génocide des arméniens], http://bianet.org/bianet/azinliklar/138563-ermeni-soykirimindan-kadin-oykuleri, consulté le 18.12.2019

la transmission, la reviviscence et la réflexivité[1149]. La première aide l'individu à s'intégrer dans la continuité de son histoire familiale ; la deuxième indique l'expérience affective et le vécu de l'individu dans la famille et la dernière souligne la pratique critique envers l'histoire familiale pour mieux se comprendre soi-même. On constate clairement, chez les deux réalisatrices, qu'en dépit du fait que la première fonction de la mémoire familiale est limitée et réprimée, ce manque de transmission se transforme en une forme de revendication pour la transmission. Les deux réalisatrices se sentent profondément attachées à leur famille (elles le montrent dans leurs films) et s'inscrivent dans la continuité de leurs histoires familiales, ce qui explique également leur désir de confronter, déterrer et transmettre à leur tour les récits négligés de ces histoires. « A dire (en disant) le 'nous', c'est bien le 'je' qui s'affirme. »[1150]

Cela nous conduit à la troisième fonction de l'histoire (mémoire) familiale, qui est plutôt liée à une vision critique du passé familial. Ce regard est aussi une affirmation et une condition nécessaire pour prendre part à la continuité familiale. La honte ressentie par Berke Baş, à la suite de sa prise de conscience de son ignorance envers l'histoire de sa grand-mère arménienne, et son désir de confronter ce sentiment est un exemple évident de ces fonctions. De même, la quête de Devrim Akkaya sur son arrière-grand-père arménien, dont la tombe est oubliée, et son sentiment d'identification avec lui dans son chagrin et son exclusion, est également liée à ces fonctions de l'histoire familiale. Dans sa solitude et son inconfort, Devrim trouve un lien spirituel avec son arrière-grand-père arménien. Elle l'explique dans le film en disant que si une mère refuse de porter le deuil de quelqu'un, c'est aux petits-enfants d'accomplir cette tâche afin de protéger la famille. Elle se sent chargée d'une tâche similaire pour trouver la tombe de son arrière-grand-père et honorer sa mémoire. Dans la famille de la réalisatrice, chacun sait que ce grand-père a été trouvé dans les rues de Malatya avec son petit frère lors du génocide. Toute leur famille a été tuée et déportée et les deux frères ont été adoptés par des Kurdes. Pendant toute sa vie, Yusuf – le nom musulman de l'arrière-grand-père, son nom arménien demeure inconnu – a essayé de s'intégrer et de ne pas être exclu. Dans ce but, il aidait tout le monde, parfois de manière exagérée. Malgré ses efforts, sa tombe sera abandonnée par ses enfants et Devrim emmène son grand-père a la recherche de la tombe son père 60 ans après.

[1149] Anne Muxel, *op.cit*.

[1150] *Ibid.*, p. 203.

Comme le disait Maurice Halbwachs « d'une part le culte des morts offrait à la famille l'occasion de se resserrer, de communier périodiquement dans le souvenir des parents disparus, et de prendre plus fortement conscience de son unité et de sa continuité. »[1151] Ainsi, les efforts de ces réalisatrices vont dans la même direction concernant leur tentative de s'approprier l'identité de leurs grands-parents. C'est pourquoi, lorsque le thérapeute de Devrim lui demande s'il y a un malheur, un trauma ou une personne exclue dans sa famille, elle se rappelle immédiatement de son arrière-grand-père arménien adopté, puis elle apprend en parlant avec sa mère qu'il n'a même pas de tombe. Elle se sent responsable car elle s'inscrit dans une continuité familiale. Comme l'explique Daniele Hervieu Leger « la possibilité qu'un groupe humain se reconnaisse comme partie d'une lignée dépend, au moins pour une part, des références au passé et des souvenirs qu'il a conscience de partager avec d'autres, et qu'il se sent responsable de transmettre à son tour. »[1152] C'est pour cela que pour Berke Baş, ce film est d'abord adressé à sa propre famille et il doit devenir un outil de transmission familiale pour les générations postérieures[1153]. Puis, cette mémoire familiale se met en relation avec d'autres mémoires, comme les souvenirs d'Harut et d'Anjel dans le film, et s'ajoute enfin à la mémoire collective de l'évènement catastrophique du génocide.

Le terme de « nœud de mémoire »[1154] proposé par Nina Ficher, peut aussi nous aider à mieux comprendre la production mémorielle d'un film documentaire basé sur des témoignages familiaux. Contrairement aux convictions bien ancrées sur le passé, cette notion souligne la pluralité des manières de s'engager sur la question du passé et sur celle de savoir ce que l'on peut faire de cette mémoire après sa mise en lumière. La figure du nœud soulève plusieurs questions : qu'est-ce qui change quand on dénoue ces nœuds de mémoire ? Y a-t-il une fonction à cela ? Pour Devrim Akkaya, ce documentaire qui témoigne du processus du dénouement de cette mémoire est à la fois une manière de porter le deuil et une méditation pour résoudre un problème psychologique personnel présent. Pour Berke Baş, dénouer le nœud de mémoire autour de sa grand-mère apparait nécessaire, voire obligatoire pour assumer son rôle dans la famille, approcher la vie douloureuse de sa grand-mère, l'enregistrer pour ne pas l'oublier et la transmettre aux nouvelles générations.

[1151] Maurice Halbwachs, *Les Cadres Sociaux du Mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 62.
[1152] Daniele Hervieu Leger, *La réligion pour mémoire*, Paris, Editions du Cerf, 1993, p. 139.
[1153]" Donc ma première cible de spectateur était ma propre famille, les cousins, les enfants etc. Et après eux, bien sûr, les gens qui pensent et qui sentent la nécessité d'écouter ses histoires, de partager ses souffrance pour pouvoir vivre avec cette réalité, qui n'est pas encore confronté et acceptée". Entretien avec Berke Baş, extrait no 3.
[1154] Nina Ficher, *Memory Work – The Second Generation*, UK, Palgrave Macmillan, 2015.

Les efforts de ces deux réalisatrices représentent un travail de mémoire familiale là-où il y a beaucoup de non-dits et de non-transmis. La production d'une histoire, d'un récit cohérent à partir de ces mémoires trouées passe forcément par un travail de montage, voire « de bricolage »[1155]. La notion de « transgénérationnel » indique le conditionnement de l'individu par l'héritage historique de ses ascendants[1156]. Mais cela n'est pas un processus déterminé et absolu car chaque individu fera son propre montage de sens à partir de son héritage donné. Comme le disait Nina Fischer, la mémoire est plutôt un tissu précaire qui connecte le passé au présent et ce tissu est rempli d'absences présentes[1157]. Ces absences mènent à différentes possibilités dans la construction mémorielle des réalisatrices. Celle de Berke Baş s'ouvre vers les expériences vécues par d'autres arméniennes de la région afin de comprendre les trous dans l'histoire de sa grand-mère. Celle de Devrim Akkaya reste dans le cadre de sa propre famille. Cela la conduit à se confronter à un membre lointain de la famille qui est le descendant d'un bourreau d'arméniens. Néanmoins, ses fragments et bouts d'histoires ne nous donnent pas une image absolue du passé de ces grands-parents mais sont des outils pour s'en approcher. Comme le relève Giorgio Agamben, il n'est pas possible ni de raconter une histoire ni d'écrire un aphorisme face à la présence dominante d'une loi scientifique[1158]. La construction mémorielle dans les documentaires n'est soumise à aucune loi scientifique, elle dépend des témoignages récoltés, de l'imagination et de la créativité artistique des réalisateurs. La réalisatrice bricole des bouts de témoignages selon la nécessité et selon son point de vue actuel. Selon Roger Bastide, la notion de bricolage est liée au sentiment de vide face aux trous de mémoire, nous sentons les lacunes mémorielles qui détachent le passé et le présent[1159]. L'acte de bricoler, dans ce sens, sera équivalent à la « réparation » des liens brisés avec le passé.

De même que les ressources de la narration mémorielle sont constituées de fragments de souvenirs, la construction mémorielle dans le documentaire sera un montage de ces fragments et le résultat en sera une image toujours incomplète. Berke Baş explique qu'au lieu de donner l'illusion d'une image absolue de sa grand-mère, qui est pour elle une figure qui représente aussi d'autres

---

[1155] Roger Bastide, "Mémoire collective et sociologie du bricolage", *l'Année Sociologique*, Vol 21, 1970, pp. 65-108.
[1156] Irene Mathier, "L'héritage de la deuxième génération-état de la question et témoignages", dans *Entre mémoire collective et mémoire familiale*, Editions ies, pp. 61-155.
[1157] Nina Ficher, *op.cit.*
[1158] Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih* [L'enfance et l'histoire], İstanbul, Kanat Kitap, 2006, p. 21.
[1159] Roger Bastide, *op.cit.*, p. 29.

arméniens adoptés à Ordu, elle préfère laisser un espace libre pour que le spectateur puisse contribuer à cette pratique du bricolage mémoriel :

> « Par exemple, dans mon film, il n'y a même pas une image de ma grand-mère. Seulement quelques petites photos et elles n'apparaissaient qu'au début. On n'a même pas mis dans le film la photo utilisée sur l'affiche. Parce que ce que je voulais n'était pas de la raconter à partir de ses photos. Je voulais montrer plutôt comment son souvenir s'est construit par petites parties et pas dans son intégralité. Il existe une mémoire fragmentaire autour d'elle. Je voulais construire une image de Nahide dans l'imaginaire du spectateur. Je donne seulement les fragments et j'attends du spectateur qu'il crée sa propre image en réunissant ses fragments. »[1160]

Le spectateur est invité à son tour à donner un sens à cette image manquante et bricolée, à ce « fatras confus d'un 'media' mental »[1161], à travers les bouts de récits, de témoignages et beaucoup de non-dits. L'invitation du spectateur à ce processus n'est pas sans raison. L'une des raisons pour laquelle elle a diffusé ce film publiquement réside dans sa conscience d'être dans le même cas que des milliers d'autres petits-enfants d'arméniens adoptés survivants du génocide. « La responsabilité de l'aveuglement retombe sur chacun »[1162] donc cette invitation désigne un appel à la confrontation avec un évènement passé dont la mémoire dépasse l'échelle de la famille.

En gardant à l'esprit la particularité catastrophique de l'évènement qui unit l'histoire de ces grands-parents avec le reste de la famille, ces trous et ces absences ne sont pas liés à de simples oublis mais à des occultations volontaires. Comme le fait que les témoignages de la famille de Devrim soit remplis de propos tels que « personne ne l'appelait arménien mais tout le monde le savait » et qu'il ne reste que quelques petits bouts d'histoires, alors que l'histoire de cette région est remplie de massacres et d'immigrations forcées d'Arméniens. En dehors de l'occultation volontaire et de l'oubli, cette crise de transmission familiale est bien évidemment liée au réflexe des parents de protéger ces enfants d'un tel fardeau destructeur[1163]. Cette protection ou cette crise de transmission, a abouti dans les deux cas à un travail mémoriel volontaire et conscient de la part

---

[1160] Entretien avec Berke Baş, extrait no 6.

[1161] David Macdougall, *op.cit.*, p. 68.

[1162] Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 580.

[1163] Zsofia Ban et Hedvig Turai émettent que les recherches sur les effets psychologiques d'Holocauste a déjà prouvé que les parents ou les grands-parents peuvent transmettre leur trauma consciente ou opprimée aux générations postérieures. Zsofia Ban et Hedvig Turai, *Exposed Memories-Family Pictures in private and collective memory*, Central European University Press, 2010, p. 275.

des petits-enfants. Ce travail de mémoire se réalise dans des cadres familiaux mais aussi dans d'autres cadres sociaux. Comme celui de Berke Baş par exemple qui l'a dirigé vers l'histoire de sa grand-mère arménienne :

> « Quand une littérature se construit autour de toi, toi aussi, tu es influencé par ces débats, tu commences tes propres recherches, tu cherches et trouves ta place dans cette littérature… Je n'ai pas décidé un jour d'un coup de faire un film sur ma grand-mère. Cette idée s'est développée petit à petit dans mon milieu naturel et ce film est né à partir de là. »[1164]

Le réveil de la mémoire sur ce sujet autour d'elle, les revendications de plus en plus audibles des arméniens et sa prise de conscience politique lui ont fourni d'autres cadres sociaux permettant de donner du sens à son récit et à la chanson de sa grand-mère. Pour Devrim Akkaya, le travail mémoriel apparait dans des termes plutôt psychologiques, voire spirituels, en lien avec son activité d'instructrice de yoga et de méditation. La thérapie qu'elle a suivie, nommée 'l'alignement familial' dans le film, évoque toute la littérature sur le sujet des transmissions de trauma chez les survivants de l'Holocauste. Il existe des équivalents pour les descendants du génocide arménien, comme dans le livre de Janine Altounian. Selon elle « il incombe à tout enfant (…) de survivants (…) la tâche de signer l'après-coup du traumatisme parental pour s'inscrire dans une généalogie. »[1165] Dans le cas de Devrim, son grand-père actuel et même ses parents ont l'air de trouver un moyen de se détacher de l'histoire traumatisante de leurs ancêtres et cela a été transmis à Devrim comme un fardeau, comme un nœud de mémoire à dénouer.

Le deuxième rôle du cinéma comme lieu de production de mémoire commence une fois le film fini. En partant du principe que le sens d'un film est toujours intersubjectif, on peut dire que, le premier pli de sens se joue entre les témoins et le réalisateur, le second se joue entre le film et le spectateur. Cela indique l'articulation de la mémoire familiale des réalisatrices à l'ensemble de la mémoire collective de l'évènement. Le premier pli, conditionnera et déterminera donc le second. La deuxième étape prend le relais lorsque le film rentre dans le circuit de distribution et de projections. En expliquant les nouvelles règles et les conditions du cinéma documentaire de nos jours et les positionnements des nouveaux agents de mémoires (les réalisateurs indépendants) dans

---

[1164] Entretien avec Berke Baş, extrait no 11.

[1165] Janine Altounian, *La survivance: traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000, p. 135.

le champ cinématographique, nous avons déjà mis en relief le caractère limité de la liberté de ces acteurs.

Le film *La Chanson de Nahide* peut être considéré comme un documentaire à petit budget, au vu de son cout de 20-25 mille euros. Comme nous n'avons pas pu réaliser un entretien avec Devrim Akkaya, nous ne connaissons pas l'exact montant de son coût de production. Néanmoins, le fait que *La Région* a été produit avec le soutien de la Plateforme du Cinéma de Turquie et d'Arménie (*Türkiye Ermenistan Sinema Platformu*)[1166] ainsi que l'esthétique générale du film, nous laisse penser que le film de Devrim Akkaya entre également dans la catégorie des 'films à petit budget'. Les deux films ont trouvé l'opportunité d'être projetés seulement dans les festivals de films, dans les centres culturels et associatifs. S'il est toujours possible de regarder La Région[1167] sur youtube.com, La Chanson de Nahide n'a en revanche pas été mis en ligne. Néanmoins, ce dernier a été diffusé par la chaîne ARTE et la chaîne WVR en Allemagne. Du fait de son contrat avec ARTE, Nahide n'a pas été projeté dans les festivals internationaux à l'étranger. Après être passé à ses projets cinématographiques suivants, Berke Baş a laissé son film un peu de côté. Quant à *La Région*, le premier et le dernier film de la réalisatrice Devrim Akkaya, il semble accomplir sa fonction de méditation personnelle pour sa créatrice qui l'a laissé en libre accès sur internet.

La Chanson de Nahide est le premier documentaire indépendant réalisé sur le sujet. Terminé en 2009, la sortie de ce film coïncide avec le fameux protocole diplomatique entre la Turquie et l'Arménie. Néanmoins, malgré les avancées comme 'la diplomatie de football' et 'la campagne de pardon des intellectuels', son film n'a pas eu la possibilité d'être projeté dans le plus grand festival de cinéma à Istanbul – Festival International de Film d'Istanbul- en 2010 car il n'a pas été jugé suffisamment convenable[1168]. Berke Baş nous a raconté que le même festival a toutefois décidé, quelques années après, de montrer cette fois le film de Devrim Akkaya. Cela peut être vu comme la preuve d'un changement du régime mémoriel de 1915 juste avant le recul démocratique de 2015. Sur le sujet de la liberté limitée de projection des 'films de confrontation avec le passé' et du public restreint de ces films, Berke Baş s'exprime ainsi :

[1166] Au regard de la nécessité d'un projet qui soutient les productions cinématographiques portants sur la question arméno-turc, cette plateforme a été fondé en 2009 avec la participation de Anadolu Kültür et Festival de Film l'Abricot d'Or à Erevan. http://www.cinemaplatform.org/tr, consulté le 21.12.2019.

[1167] https://www.youtube.com/watch?v=004Xe-rBVuw, consulté le 21.12.2019.

[1168] Entretien avec Berke Baş, extrait no 4.

> « Notre chemin n'est pas ouvert à tout le monde. J'ai l'impression de toujours montrer nos films entre nous. Malheureusement nous n'avons pas encore réussi à atteindre un autre public. C'est les gens qui sont intéressés par ce sujet qui regardent nos films. Sinon on les montre dans les écoles et dans les festivals à un certain public pas très large. Notre espace, notre champ devient de plus en plus étroit. Parfois nous avons même peur de projeter nos films. »[1169]

Le témoignage de Berke Baş sur la condition du marché du cinéma en Turquie confirme le positionnement précaire des cinéastes, particulièrement des réalisateurs de documentaires indépendants. Ces agents indépendants doivent trouver leurs propres moyens de production, de distribution et de projection de leurs films dans une industrie dominée par les monopoles et dans le marché des festivals où la concurrence devient de plus en plus farouche. En raison de son public assez restreint, nous ne sommes pas parvenus à trouver beaucoup de discussions ou de débats publics dans les médias sur ces deux films. Nous avons seulement trouvé un long commentaire sur le blog d'une femme d'Ordu rédigé après avoir vu le film de Berke Baş. Ayant été longtemps habitante du même quartier, le film a ravivé les souvenirs de cette femme, la nostalgie du passé paisible de sa ville natale et les relations précieuses dans le voisinage qui deviennent de plus en plus rares de nos jours[1170].

Néanmoins, malgré les difficultés pour projeter et atteindre un public plus large, en tant que pionnière concernant les films sur 1915, Berke Baş semble satisfaite de son travail. Pour elle, son film n'est qu'une modeste contribution à un sujet extrêmement important. Il s'agit du seul film sur les arméniens de la région de la mer Noire, mais ce film a été complété par un livre sur l'histoire plus détaillé de l'un de ses témoins, tonton Harut[1171]. En outre, plusieurs autres films venant d'autres régions de l'Anatolie sur la mémoire du génocide se sont ajoutés à ce premier travail. Pour la réalisatrice cela témoigne de l'émergence d'une nouvelle historiographie anatolienne :

> « Avec mon film, avec le livre d'Ibrahim Dizman et avec d'autres recherches, tous ensemble nous sommes en train d'écrire une nouvelle histoire d'Ordu. On s'aide entre nous. De cette manière nous faisons en même temps la nouvelle histoire de l'Anatolie. Je ne connais que mon film *Nahide* sur les arméniens de la Mer Noire mais les cinéastes du Kurdistan ont réalisé plus de projets sur les

---

[1169] Entretien avec Berke Baş, extrait no 6.

[1170] http://laleninbahcesi.blogspot.com/2013/09/hush.html, consulté le 21.12.2019.

[1171] İbrahim Dizman, *Adı Başka Acı Başka*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2016. (Le livre a fait son deuxième tirage un an après en 2017)

arméniens. Ils dévoilent l'histoire des villes comme Harpout, Muş, Malatya, leurs propres villes. Je trouve cette accumulation formidable. »[1172]

La qualité multidirectionnelle de la mémoire collective se manifeste ainsi dans la propagation de 'la question arménienne' d'abord entre le champ littéraire et journalistique – le livre de Fethiye Çetin, les articles d'Hrant Dink etc. – et le champ cinématographique.

Se souvenir et porter un deuil à travers un film est désormais une normalité cinématographique, en particulier dans le cinéma documentaire. De plus, utiliser le cinéma comme le médium d'une réminiscence et de la construction d'une narration concernant le passé, fournit des possibilités autres que celles proposées par la littérature, la peinture etc. Avant tout, il tient du *zeitgeist* de notre siècle, le siècle télévisé, le siècle de la culture visuelle, le siècle du multimédia… En outre, ce que Giorgio Agamben exprimait pour expliquer le terme « expérience » est aussi valable pour l'expérience cinématographique : elle est dynamique, elle implique le fait d'aller vers quelque part tout en venant d'une autre direction[1173]. On peut également se rappeler de la définition de la belle littérature selon la grande écrivaine Ursula Le Guin. Selon elle, face à un beau livre, on a l'impression de croiser quelqu'un qu'on ne connait pas ou de se balader dans une rue où l'on n'avait jamais mis les pieds[1174]. Ces expériences nous donnent l'impression d'un changement émotionnel, cognitif ou intellectuel. Dans la comparaison que Berke Baş effectue entre l'expérience littéraire et l'expérience cinématographique, la réalisatrice souligne les particularités de la deuxième :

« Avec des méthodes cinématographiques, vous pouvez réussir à produire l'effet qu'un livre ne peut pas atteindre en cent cinquante pages. C'est pourquoi les films nous affectent tant. Parfois, après un film nous ne pouvons pas parler. Affronter les traumatismes à travers le symbolisme cinématographique a un immense effet sur nous. Cela est aussi valable pour les livres mais dans une autre mesure. Un livre peut produire une connaissance compréhensive sur un sujet mais il ne peut pas construire la connexion créée par le cinéma. Par exemple, un visage qui parle, ses expressions, faire apparaitre une image photographique pendant d'une discussion, montrer certaines images en flou…

[1172] Entretien avec Berke Baş, extrait no 6.

[1173] Giorgio Agamben, *op.cit.*, p. 40.

[1174] Ursula Le Guin, *Karanlığın Sol Eli* [The left hand of the darkness], İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.

> Avec des stratégies de narrations comme celles-ci, à mon avis, il est plus facile d'établir une connexion entre le spectateur et le sujet. »[1175]

Selon Berke Baş, le plus important dans l'expérience cinématographique n'est pas la connaissance apprise mais la connexion établie entre le sujet et le spectateur.

Les enjeux principaux de ces deux films sont l'acte de se souvenir et la mémoire familiale et nous pouvons aussi constater que 'le devoir de mémoire' s'incarne ici d'une manière cinématographique. Les deux réalisatrices sont plus au moins au courant de la catastrophe subie par leurs grands-parents, mais elles savent également que le deuil nécessaire pour ces deux personnes silencieuses n'a jamais été vraiment achevé. Berke Baş exprime son point de vue concernant le devoir de mémoire ainsi :

> « Se souvenir et rappeler ce souvenir aux autres sont des actions politiques. Ce sont des actions…des actions réprimées. Il faut gratter la surface pour les faire resurgir. Cela indique la magie de ces histoires. Ne pas pouvoir les raconter ou ne pouvoir raconter que très peu…Il y a une autre histoire cachée derrière elles. Les connaissances sont stratifiées. Il faut les déplier une par une. Elles s'ouvrent à ceux qui veulent bien les entendre. »[1176]

Les deux films traitent de la mémoire de personnes qui ne sont plus vivantes et ils cherchent leurs pistes dans des endroits où les traces des arméniens sont entièrement effacées, au moins en apparence. Dans ces circonstances données, nous pouvons constater facilement la coexistence de deux sentiments paradoxaux du nouveau cinéma de Turquie, expliqué par Asuman Suner : un regard nostalgique vers le passé et la hantise du passé traumatique. Chaque description de la grand-mère ou du grand-père arménien par les nouvelles générations est colorée d'une nuance nostalgique qui nous fait apparaitre un personnage extrêmement gentil et généreux, bien aimé, dévoué, etc. Comme l'arrière-grand-père arménien de Devrim Akkaya, qui a travaillé en tant que maire du village pendant seize ans, ce qui n'a pas empêché sa disparition sans laisser de trace. Ces narrations mémorielles nous démontrent aussi le besoin que les autres membres de la famille ressentent aujourd'hui concernant la mémoire de ces personnes. Ces narrations ont été recueillies grâce aux familles, mais aussi dans les limites des relations familiales. Comme dans le cas de l'interview de tata Anjel qui préfère parler des amitiés et de leur quartier d'autrefois, tandis que la réalisatrice

[1175] Entretien avec Berke Baş, extrait no 6.
[1176] Entretien avec Berke Baş, extrait no 10.

n'ose pas diriger la conversation vers la question du génocide. L'absence de cette personne et le possible sentiment de culpabilité ou de responsabilité motive également cette tendance nostalgique. Mais, dans les deux films, cette nostalgie est toujours accompagnée également d'un traumatisme vague dont les détails sont complètement absents. Nous n'apprenons finalement pas ce qui est arrivé à la grand-mère de Berke Baş mais nous imaginons un possible récit à partir des autres expériences transmises dans le film. De la même façon, en dehors de la mémoire d'une culpabilité resurgie pendant les entretiens avec des membres lointains de la famille, l'enfance, l'expérience et l'histoire d'adoption de l'arrière-grand-père de Devrim Akkaya, demeurent des périodes mystérieuses, incomplètes et résumées en seulement quelques phrases.

Peut-être que pour les familles de ces réalisatrices, se souvenir n'est tout simplement pas une nécessité. Initiée par la deuxième, voire la troisième génération, cette tentative de porter le deuil et de se souvenir 'des oubliés de l'histoire' peut être interprétée « comme une forme de résistance contre le poids de la faute et de l'inexorable. »[1177] Le travail de l'histoire orale concernant la mémoire du génocide arménien en Turquie, mené par Leyla Neyzi, montre que, malgré l'absence de traces des arméniens et le silence qui entoure ces histoires, la mémoire du génocide reste vivante dans les histoires familiales des gens. Pour Leyla Neyzi, la mémoire sur les arméniens en Turquie est la métaphore de la relation schizophrénique et problématique que la société turque maintient avec son histoire proche, avec la modernité et l'identité nationale[1178]. Parmi plusieurs témoignages exposés dans ce livre, celui d'Adil fait écho avec l'histoire de ces deux réalisatrices. Adil est kurde et sa grand-mère est une arménienne adoptée. Ce qu'il raconte concerne plutôt la nouvelle modalité du souvenir dans le régime mémoriel actuel et des exigences contemporaines : « le fait que je sois tant intéressé par l'arménité de ma grand-mère peut être lié à mon désir de me débarrasser de ce sentiment de culpabilité. »[1179] Pour ce jeune homme, son intérêt est aussi lié au changement général autour de lui concernant la mémoire arménienne. Selon son témoignage, ces dernières années, ceux qui racontaient fièrement auparavant combien d'Arméniens

[1177] Françoise Dosse, "Travail de mémoire chez Paul Ricoeur", Armée de terre, Inflexions, No 25, 2014, pp. 61-70, p. 64.
[1178] Leyla Neyzi et Hranush Kharatyan Aragelyan, *Birbirimizle Konuşmak* [Speaking to One Another], İstanbul, Insitut für Internationale Zusammenarb, 2010, p. 15.
[1179] Leyla Neyzi et Hranush Kharatyan Aragelyan, *op.cit.*, p. 37.

leurs grands-pères avaient tué, commencent à s'approprier l'arménité de leurs grand-mères avec un sentiment de culpabilité.

Ce sentiment de culpabilité la pousse à réaliser ce film mais elle ne conditionne pas entièrement la réception du film par le spectateur. Le sens, construit entre le film et le spectateur, contribue à la production mémorielle. Ce qui va rester chez le spectateur est toujours un mystère car malgré la formation et la détermination du contenu et de la forme par le réalisateur, le monteur et les témoins, l'expérience cinématographique demeure insaisissable, intersubjective et variable. 'Le maitre ignorant' de Jacques Ranciere, c'est ici la réalisatrice, qui ne vise pas à éduquer ou à mobiliser le spectateur mais au contraire à lui montrer de nouveaux liens de pensée et le laisse produire sa propre image. Berke Baş, en tant qu'enseignante de cinéma, explique sa relation avec le spectateur ainsi :

> « Je le dis tout le temps dans mes cours aux étudiants : le spectateur est très intelligent. Le plus important n'est pas de savoir mais d'y réfléchir. *Nahide* était l'un de premiers films sur le sujet. Je suis rentrée dans le sujet autant que j'ai pu. J'apprenais aussi dans le même temps. Je ne connaissais pas l'histoire. Je n'étais même pas capable de juger. J'ai essayé de montrer ce qui n'a pas été montré, raconté, vu ou préféré de ne pas être vu…Regardons maintenant et on verra vers où notre connaissance historique, notre connaissance sur les arméniens évoluera. Mais je ne peux pas dire au spectateur 'de penser comme ça'. »[1180]

La recherche de l'objectivité est insensée dans ce genre de films de mémoire. L'approche didactique au cinéma exhibe l'information objective et les faits pour éduquer ou mobiliser les masses. Mais dans le cinéma documentaire contemporain, surtout quand on pense au tournant mémoriel, l'intersubjectivité entre le documentariste, le témoin et le spectateur révèle beaucoup plus 'd'objectivité' que l'objectivisme d'autrefois. Comme l'indique François Niney « le terme objectif est tellement prisé et usé par les mass media qu'on finit par soupçonner qu'il sert à couvrir, sous une neutralité feinte, leur propagande permanente en faveur du monde comme il est. »[1181]

Donc ce n'est pas l'objectivité mais plutôt « un régime de croyance »[1182] demandé au spectateur qui conditionne l'interprétation filmique. François Niney propose huit modalités du point de vue proposé au spectateur : panoptique neutre ; panoptique marqué ; entre-deux ; semi-

---

[1180] Entretien avec Berke Baş, extrait no 8.

[1181] François Niney, *op.cit.*, p. 74.

[1182] *Ibid.*, p. 62.

subjective ; subjective personnage ; camera-œil, subjective indéterminée et l'adresse[1183]. Parmi ces différentes modalités, la 'semi-subjective', 'subjective personnage' et 'caméra-œil' correspondent aux films de Berke Baş et Devrim Akkaya. François Niney explique que dans la modalité semi-subjective « la caméra épouse la vision d'un personnage qui est en amorce au premier plan. »[1184] Dans le film *Diyar*, nous suivons sans arrêt le voyage spirituel et physique de la réalisatrice à la recherche de la mémoire de son arrière-grand-père. Donc le spectateur voit ce qu'il voit à travers ce personnage principal que l'on suit. Le spectateur découvre les moments de témoignages avec elle, rentre dans la maison familiale, où l'on parle kurde et turque, comme chez notre personnage principal. Quant à *Nahide*, la modalité « subjective personnage » ou la camera-œil nous parait plus adapté. Selon François Niney, la modalité « subjective personnage », « identifie le regard du spectateur au point de vue physique d'un personnage » et de la même façon, dans la modalité de la caméra-œil, « le regard subjectif du personnage s'exerce non pas directement mais à travers l'objectif d'une caméra »[1185]. Ces deux modalités ont pour effet de faire voir les évènements ou les témoignages à la place de cette personne, à travers ses yeux. Dans le film *Nahide*, la caméra est toujours portée par Berke Baş donc tous les entretiens donnés à la caméra sont en fait donnés à la réalisatrice. Le spectateur ici prend la place de la réalisatrice dans son processus d'apprentissage de son histoire familiale. François Niney attribue également différentes figures majeures pour ces huit modalités de point de vue[1186]. Concernant les modalités de nos films, selon cette classification, nous pouvons dire que la figure majeure de *Diyar* est l'empathie, alors que celle de *Nahide* est plutôt la sympathie. Ces deux figures majeures sont courantes dans le cinéma documentaire d'aujourd'hui.

Cette classification peut être développée en ajoutant les quatre stratégies cinématographiques visant les spectateurs, lorsque le film traite d'un évènement traumatisant. Comme nous l'avons déjà vu dans les chapitres antérieurs, Ann Kaplan et Ban Wang présentent ces stratégies : remède, choc, voyeur et témoignage. Ni dans *Diyar*, ni dans *Nahide* nous ne rentrons dans les détails de l'évènement catastrophique. Les réalisatrices n'essayent pas d'atténuer la souffrance causée, elles essayent plutôt de se rapprocher de l'évènement en suivant les témoignages

[1183] *Ibid.*, p. 82-87.

[1184] *Ibid.*

[1185] *Ibid.*

[1186] Ce sont ainsi respectivement: le point de vue de personne; le point de vue de dieu, du créateur; l'amour ou la confrontation; empathie; sympathie (à notre corps défendant); l'œil du diable; l'interlocution. Ibid., p. 87.

des différentes personnes. Nous pouvons donc considérer que les deux réalisatrices préfèrent la stratégie du témoignage pour rapprocher le spectateur de l'évènement. Parfois, les témoignages partagés dans les films s'approchent de la stratégie du choc pour la société turque ; notamment quand le tonton Harut dans *Nahide* commence à parler du génocide et des convois de déportation sans hésitation ou quand le vieil homme, un membre éloigné de la famille, raconte, dans le film *Diyar*, que son père était soldat à l'époque de la déportation des arméniens et qu'il a participé – non seulement participé mais aussi transmis cette mémoire - au massacre d'arméniens réfugiés dans une église avec des haches. Selon le témoignage du fils, son père, l'ancien soldat, légitimait son acte en disant qu'il était obligé de suivre les ordres, l'argument d'Adolf Eichmann qui a inspiré Hannah Arendt pour créer son fameux concept de 'banalité du mal'.

Berke Baş désigne « se souvenir » comme la première mission de son film et elle explique son importance ainsi :

> « Une autre chose très importante est que je fais partie de la dernière génération qui peut récolter ces souvenirs car les gens dans le film ont raconté leur histoire pour la première fois. Harut et Anjel sont la première génération à qui les survivants ont transmis directement leur histoire. Ils ont aujourd'hui entre 80 et 90 ans. Nous sommes la dernière génération qui peut les écouter. Je me suis donné la mission de se récolter et d'enregistrer ces histoires avant qu'elles ne disparaissent.»[1187]

Cela ajoute une autre question importante concernant la production mémorielle dans le cinéma : comment représenter la mémoire ? Utilisent-elles les photos d'archives, les objets de mémoire ou une autre technique plus métaphorique ? La représentation de la mémoire dans ces films les distingue en effet des films d'histoire d'autrefois.

Selon David Macdougall la représentation de la mémoire au cinéma pose un problème fondamental car il s'agit également de la représentation « du paysage de l'esprit »[1188] qui est souvent caché derrière les images. Représenter la mémoire revient à représenter quelque chose d'insaisissable, d'ambiguë et de non-existent physiquement. Les réalisateurs, pour ce faire, ont essayé plusieurs stratégies cinématographiques pour évoquer la mémoire et ils finissent par filmer quelque chose qui la remplace, qui lui ressemble ou qui en constitue le résidu. Dans tous les cas, la représentation de la mémoire devient une invention incomplète créée par le montage et le regard

[1187] Entretien avec Berke Baş, extrait no 10.
[1188] David Macdougall, *op.cit.*, p. 68.

créatif du réalisateur. Afin d'analyser les différentes représentations possibles de la mémoire, David Macdougall nous propose les différents signes de mémoire « qui font miroiter l'illusion d'un passé récupérable » [1189] : les signes de survivance, les signes de remplacement, les signes de ressemblances et les signes d'absence. Le premier indique des objets ou des images d'objets qui constituent un lien matériel direct avec le souvenir. Ce sont des objets ou des gens ayant survécu à ce passé catastrophique. La photo de Nahide avec une note au dos, retrouvée au moment du tournage peut être vue comme un signe de survivance, tous comme le piano chez tonton Harut qui date de ces beaux jours désormais lointains, souvent rappelés. De la même façon, les témoignages des vieux membres de la famille dans *Diyar* fournissent des signes de survivance au spectateur pour créer un lien direct avec la personne et l'évènement en question.

Les signes de remplacement désignent la reconstruction d'images en l'absence d'objets qui ont survécu, comme souvent dans les docu-fictions. Dans ces deux films, nous constatons que ces signes n'apparaissent pas souvent. Un exemple, la photo d'Ordu de l'époque de la grand-mère dans un livre d'histoire qui appartient à la famille ; cette photo générique ne correspond pas aux souvenirs ni de Nahide ni de ses parents mais elle les remplace afin de donner une idée vague au spectateur. Le troisième signe, de ressemblance, correspond aux représentations métaphoriques qui évoquent l'objet perdu de la mémoire. Tout au long du film, ces signes nous renvoient à la mémoire de l'évènement, ou du phénomène abordé avec sa qualité de ressemblance. Pour donner un exemple, nous pouvons citer la scène de poussin dans *Diyar*, ou l'on voit un poussin noir seul parmi tous les poussins jaunes, ce qui résonne avec l'histoire de l'arrière-grand-père arménien adopté parmi les kurdes et son isolement. Tout comme la chanson de Nahide, qui est recherché et dont on essaie de se souvenir tout au long du film, devient la métaphore de l'expérience et de la souffrance de Nahide, qui a souffert de la séparation, de l'isolement et d'avoir perdu toute sa famille et sa maison, comme le rossignol dans la chanson en question.

Le dernier signe, celui de l'absence, est sûrement le plus récurent, considérant le tabou et le silence qui entourent l'expérience génocidaire. Dans les deux cas, l'expérience catastrophique des grands-parents nous renvoie à un vide mémoriel avec lequel les réalisatrices essayent de bricoler. Ces signes sont les plus présents dans ces deux films car comme l'explique David Macdougall « bien que les films de mémoire revendiquent souvent la légitimité en tant que moyen

[1189] *Ibid.,* p. 73.

de sauvetage d'une expérience à la première personne, ils montrent rarement les décalages dans les souvenirs de leurs informateurs. Les signes de l'absence, en revanche, placent la mémoire dans le contexte de l'oubli, et définissent le passé par sa distance irréductible au présent. »[1190] Les membres des familles qui semblent ne se souvenir de rien dans *Diyar*, les biens arméniens détruits dans les deux films, l'absence de la tombe de l'arrière-grand-père, le nouveau visage méconnaissable de l'ancien quartier arménien à Ordu sont des exemples de signes d'absence dans ces films. Parfois, au lieu de l'absence de l'objet dont la mémoire fait référence, l'omniprésence de ce qui l'a remplacé, peut aussi évoquer l'oubli et l'absence. De cette manière, le cinéma peut nous montrer, comme disait Jacques Ranciere, le deuxième niveau de la destruction génocidaire : la destruction des traces d'une destruction ; tout comme dans le film de Claude Lanzmann, *Shoah*, qui montre l'absence d'existence contemporaine des anciens camps et des fours crématoires en même temps que le témoignage d'un ancien détenu, pour évoquer l'absence et la destruction. La grande mosquée au centre d'Ordu qui a pris la place de l'église principale des arméniens ou le chemin de fer et les immeubles qui ont été construits sur les tombes des arméniens, y compris celle de l'arrière-grand-père de Devrim Akkaya, sont de parfaits exemples des signes d'absence. Dans l'une des scènes de Diyar, la réalisatrice cherche une pierre ; peut-être une pierre ancienne qui témoigne de ce qui s'est passé – signe de survivance –, mais elle se retrouve face à de grandes montagnes nues et vides.

La chanson de Nahide et *Diyar* sont des exemples représentatifs de la nouvelle vague du cinéma documentaire en Turquie qui se penche sur la mémoire des ancêtres oubliés. La recherche de la mémoire des évènements catastrophiques transmise d'une manière traumatique aux générations postérieures était, avant tout, un thème dans le cinéma kurde en Turquie. Le regard critique sur le passé et la quête d'une identité apaisée ont poussé des personnes à fouiller leurs propres histoires. Ces films sont des films de mémoire car ils « exploitent les souvenirs des sujets filmés, du cinéaste et, plus indirectement, des spectateurs. »[1191] Ils indiquent une époque dans laquelle la fiction et le documentaire se rapprochent de plus en plus en effaçant les convictions et les pratiques qui les distinguaient rigoureusement. François Niney note que même le dictionnaire Le Grand Robert a du changé son approche du documentaire en tant que média didactique car elle était trop datée[1192]. Le premier paysage mémoriel du génocide arménien dans le cinéma turc, vient

---

[1190] *Ibid.*, p. 74.

[1191] *Ibid.*

[1192] François Niney, *op.cit.*, p. 16.

donc de récits familiaux et autobiographiques. Le récit autobiographique fournit aux réalisateurs une base subjective et concrète pour aborder ce sujet et ce récit est souvent motivé par un sentiment de responsabilité mémorielle. Un autre paysage mémoriel du génocide, qui sera analysé dans le sous-chapitre suivant, fait usage de biographies de personnes célèbres, au lieu des histoires silencieuses des personnages ordinaires et inconnus.

4.2. Voyage vers le passé avec les écrivains : Les films biographiques

I am stanger / In my father's land / The travaler to the country
I can neither leave / Nor stay / A foreigner in the place
Where milleniums ago / My kind was bred
...
I am no one / Without these trees, these stones / and streets. But their shadows
Have grown short and tall without my weight.
I am the tourist / From far away
Where I left the tables of plenty / Thisty and Unfed[1193].

Le deuxième groupe de paysages cinématographiques en Turquie sur le génocide arménien prend sa source de narration dans les biographies de deux écrivains arméniens. Le premier est l'écrivain arméno-américain mondialement connu, William Saroyan, et le deuxième est un écrivain arméno-turc de Diyarbakır, Mıgırdiç Margosyan. L'un a toujours écrit en anglais, et l'autre en arménien et en turc. L'un est né dans une famille de la diaspora arménienne immigrée aux Etats-Unis dès le début du 20e siècle, pour fuir l'hostilité subie par les arméniens de l'empire ottoman, l'autre dans une famille brisée et dispersée pendant le génocide, ayant survécu par hasard, et installée au centre de Diyarbakır. Une génération sépare Saroyan et Margosyan. Au-delà de leur identité arménienne, l'un des points communs entre ces deux écrivains est leurs récits autobiographiques, et l'influence et la réflexion directe de leurs propres expériences dans leurs styles littéraires. Deux réalisateurs, habitants et citoyens de la République turque, décident de faire

[1193] Diana Der Hovannessian, "Dispora II", dans *About Time*, Ashod Press, New York, 1987, p. 70.

des films sur ces deux écrivains, qui racontent dans leurs textes le passé arménien de leurs villes mais aussi l'annihilation d'un peuple et d'une culture. Lusin Dink, la réalisatrice arménienne de Turquie, nièce du journaliste assassiné Hrant Dink, centre son film sur William Saroyan, et Yusuf Kenan Beysülen, réalisateur kurde de Turquie, sur Mıgırdıç Margosyan. La première décide de réaliser un docu-fiction pour raconter Saroyan, et le second préfère un documentaire.

Autobiographie et biographie se distinguent par « la personne qui s'occupe d'en faire le récit »[1194]. A la différence du sous-chapitre précédent, les deux films présentés ici ne sont pas des films autobiographiques, qui traitent de la vie et de l'expérience des réalisateurs eux-mêmes, mais des films biographiques, qui se penchent sur la vie de ces écrivains, à partir de leurs textes autobiographiques. Les films biographiques, connus comme *biopics* en littérature anglaise, ne datent pas d'hier. Depuis le film muet de Léonce Perret, Molière, qui date de 1910[1195], les biographies ont constitué un thème courant dans le cinéma. Devenant de plus en plus populaires dans le cinéma turc, les films biographiques ont atteint leur sommet en 2018, avec le film de fiction sur la vie d'un chanteur de musique populaire et traditionnelle et fantaisiste, Müslüm Gürses (le titre du film est *Müslüm*), premier film biographique au succès et recettes triomphaux[1196]. Dans ce sous-chapitre, nous souhaitons approfondir notre analyse filmique autour de notions centrales dans ces deux films : la mémoire autobiographique et la narration biographique. En outre, ces deux écrivains arméniens, nés à des milliers de kilomètres l'un de l'autre, nous donnent une opportunité pour comprendre la mémoire du génocide arménien chez les Arméniens d'ici (en Turquie) et d'ailleurs (en Diaspora). Ce qui nous conduira à mieux comprendre l'importance d'une patrie perdue et de son imaginaire nostalgique et homérique, chez les générations d'après la catastrophe. Nous suivrons le même schéma d'analyse de la production mémorielle dans le cinéma, en regardant d'abord la relation entre le réalisateur et l'écrivain, puis la relation entre le film biographique et son spectateur.

Avant de passer à l'analyse détaillée, il est utile de rappeler les synopsis de ces deux films. Le docu-fiction de Lusin Dink, *Saroyan Land*, est un collage de sons et d'images qui accompagne

---

[1194] Sarah Jalbert, *La problématique du réel dans les biographies au cinéma*, Mémoire présenté a la Faculté des Etudes Supérieurs et Postdoctorales en vue de l'obtention du grade de M.A. en études cinématographiques, Université de Montreal, 2016.

[1195] *Ibid*., p. 39.

[1196] Le film a atteint en total de 6.480.548 personnes et resté 37 semaines aux salles de cinéma. https://boxofficeturkiye.com/film/muslum-2014050, consulté le 2.2.2020. Le meme année, le film de Bryan Singer sur le chanteur legendaire Freddy Mercury, *Bohemian Rapsody*, a également fait un grand succes a l'echelle mondiale.

le seul voyage de Saroyan dans le pays de sa famille, Bitlis, en 1964. Le film commence par ce voyage et se termine en arrivant à Bitlis. En 2013, les images de ce voyage sont reconstruites par la réalisatrice, tandis que la bande sonore correspond à un collage de textes de William Saroyan, lu par un autre arméno-américain, qui incorpore l'esprit de Saroyan. La famille Saroyan a dû quitter le pays natal en 1905, car la politique hostile envers les arméniens s'aggravait, surtout envers les militants révolutionnaires qui désiraient la liberté du peuple arménien, comme le père de Saroyan. A la différence de ses frères et sœurs qui sont nés dans le vieux pays, William Saroyan est né à Fresno, Californie, en 1908 et il a grandi avec les histoires de Bitlis, de l'exil et de la vie au pays. Après avoir voyagé plusieurs fois en Arménie Soviétique, en 1964, à l'âge de 56 ans, il se décide à visiter le pays natal de ses parents et grands-parents maternels et paternels. Saroyan arrive en Turquie le 1e mai 1964 et réalise un voyage d'environ trois semaines, tout autour de l'Anatolie, en passant bien évidemment par Bitlis, dans la Chevrolet d'un ami[1197]. Le film est construit sur des faits réels survenus durant ce voyage, principalement à partir des témoignages de Fikret Okyam et Bedros Zobyan, qui l'ont accompagné. La pièce de théâtre de Saroyan, *Bitlis*, qui raconte ce voyage mythique, est écrite onze ans plus tard, en 1975. Comme la plupart des textes de Saroyan, cette pièce est aussi un récit autobiographique, basé sur l'expérience physique et émotionnelle de l'auteur. Pour raconter le voyage de Saroyan, Lusin Dink a choisi la technique du docu-fiction et elle a reconstruit le voyage dans une Chevrolet rose avec un acteur. Mais dans son film, on ne voit jamais le visage de Saroyan (l'acteur), on ne voit que son ombre. En suivant les textes, les entretiens et les pièces de théâtre de Saroyan, on voyage dans le temps entre les années 1920 à Fresno, 1964 en Anatolie et en 2013 avec la réalisatrice. Même s'il est né à Fresno, comme l'indiquait Lora Sarı, les récits de Saroyan « sentent comme l'Anatolie »[1198].

Après plusieurs décennies de débats concernant la qualification des évènements de 1915-1916 par le président américain, le 12 décembre 2019, le sénat américain a reconnu le génocide arménien. Néanmoins, quand Saroyan a fait le voyage majeur de sa vie en 1964, aucun pays n'avait reconnu le génocide arménien et les premières manifestations de la diaspora arménienne pour cette

[1197] Pendant ce voyage du 9 au 25 Mai, William Saroyan a voyagé, avec le photographe et journaliste Fikret Okyam et le chef du journal arménien de Turquie Marmara Bedros Zobyan et son ami Ara Altunyan, les villes telles qu'Ankara, Samsun, Giresun, Trabzon, Erzurum, Van, Tatvan, Bitlis, Muş, Diyarbakır, Elazığ, Harput, Antakya, İskenderun, Adana, Mersin, Antalya, İzmir et Pamukkale. Aziz Gökdemir, "Bir gezinin prizmasından William Saroyan" [William Saroyan dans le prisme d'un voyage], dans *Amerika'dan Bitlis'e William Saroyan* [William Saroyan depuis Amérique jusqu'à Bitlis], Aras Yayıncılık, İstanbul, 2008, p. 108.

[1198] Lora Sarı, "Saroyan Ülkesine Zor Yolculuk" [Le voyage dur au pays de Saroyan], *Agos*, 22.3.2013, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/4644/saroyan-ulkesine-zor-yolculuk, consulté le 2.2.2020.

reconnaissance n'avaient pas encore eu lieu. C'est seulement un an après le voyage de Saroyan que les deuxièmes et troisièmes générations de survivants ont commencé à faire entendre leur voix sur la calamité vécue par les arméniens[1199]. Pendant ce voyage, Saroyan rencontre plusieurs écrivains et poètes turcs, il ramasse des pierres du vieux pays, il boit de l'eau du lac de Van et marche dans les rues où les membres de sa famille ont vécu pendant les siècles passés. Avec ce voyage de retour au pays qu'il n'avait jamais visité, il ne s'agit pas seulement pour lui de réaliser son désir de connaitre le vieux pays : ce voyage peut aussi être interprété comme une réparation de la punition, par l'exil, subie autrefois par ses parents[1200]. Il visite 'la terre des Saroyans'. Dans le collage de Lusin Dink, l'histoire de ce voyage se voit avec des fragments, avec des allers-retours dans le temps et entre les textes, comme un récit troué. Comme le souligne la réalisatrice, pour compléter ce film, il est attendu du spectateur qu'il construise un lien avec les lacunes et les questions du film[1201].

Le deuxième film est un documentaire de Yusuf Kenan Beysülen, qui porte le même nom que le livre de Mıgırdıç Margosyan, *Gavur mahallesi* (Le Quartier des infidèles)[1202]. Fils d'un survivant du génocide, Mıgırdıç Margosyan est né dans le quartier arménien de Diyarbakır, Hançepek, autrement dit le quartier des infidèles/des non-musulmans. Il a passé son enfance dans cette ville, connue de nos jours comme la capitale du Kurdistan de Turquie, mais qui était aussi une ville très importante pour les Arméniens, l'ancienne capitale du royaume arménien (Ier siècle avant J-C), sous le nom de Tigranakert. Envoyé à Istanbul durant sa jeunesse pour apprendre sa langue maternelle, Margosyan n'oubliera jamais ni Diyarbakır ni Heredan, le village natal de ses parents. Tous ses livres sont, comme pour Saroyan, strictement liés à son arménité et à son passé personnel et familial : c'est un écrivain autobiographique. Son livre, qui a donné son nom au film de Beysülen, traite du passé, de la vie culturelle et ethnique de cette ville historique durant les années 40. Les récits de Margosyan se basent sur les histoires qu'il a entendues de ses parents – sur leur ville natale, leur déportation, la survivance etc. – et aussi sur ses propres souvenirs d'enfance. Il raconte en détail la vie et l'interaction des différentes communautés de Diyarbakır : les Arméniens, les Kurdes, les Juifs, les Assyriens, les Chaldéens et les Turcs. Même s'il porte le nom du livre, le documentaire de Beysülen, donne à entendre aussi les citations d'autres livres.

[1199] Rubina Peroomian, *The Armenian Genocide in Literature: The Second Generation Responds*, The armenian genocide museum institute: Yerevan, 2015, p. 8.
[1200] Aziz Gökdemir, *op.cit.*, p. 93.
[1201] Abdullah Karaca, "Bir Ülke, İnsanın Neresine Düşer?" [Qu'est-ce que le pays pour un être humain?], *Edebifikir*, 7.2.2014, http://www.edebifikir.com/sinema/bir-ulke-insanin-neresine-duser.html, consulté le 2.2.2020.
[1202] Mıgırdiç Margosyan, *Gavur Mahallesi*, Aras Yayıncılık, İstanbul, 1994.

C'est Mıgırdıç Margosyan qui raconte et lit ces textes tout au long du film. On suit l'écrivain dans les rues de Diyarbakır et il devient notre guide pendant une heure et demie. Pimenté par la musique originale d'Arto Tunçboyacıyan, le film commence par l'histoire homérique de l'exil et de la séparation, puis continue avec la reconstruction de la vie dans une nouvelle ville, à Diyarbakır, dans un nouveau quartier, rempli de survivants du génocide. Ensuite, on continue le voyage sous la conduite de Margosyan vers Istanbul. La culture des années 40 de Diyarbakır n'est plus vivante : le quartier des infidèles, dans lequel Margosyan a passé son enfance, n'existe plus, détruit fin 2015, suite au couvre-feu proclamé par le gouvernement de l'AKP dans les quartiers de Sur. L'ancien quartier arménien, devenu un quartier kurde dans les années 1990 (suite à l'immigration forcée et la destruction par le feu des villages kurdes), n'est plus, de nos jours, qu'un espace vide, en ruines. Le film de Beysülen, accompagné par le témoignage et la narration de Mıgırdıç Margosyan, est désormais un document important pour les archives, car il témoigne de ce quartier historique détruit récemment. Margosyan a écrit plusieurs livres de récits autobiographiques dans les années 1990[1203], pendant l'état de siège au Kurdistan, qui a ruiné la vie de millions de gens.

L'essayiste arménienne Karin Karakaşlı raconte l'époque pendant laquelle les lecteurs turcs ont pu lire le livre 'Le Quartier des infidèles' de Margosyan. Elle raconte comment, suite aux disparitions forcées, aux tortures, aux évacuations de villages entiers du Kurdistan, la société turque avait finalement dû faire face à la réalité vécue par les Kurdes et aussi comment cela avait provoqué, bien évidemment, la croissance de discours encore plus nationalistes, voire racistes. Publié dans cette atmosphère politique tendue, le livre de Margosyan racontait aussi un autre aspect inconnu de la ville, le visage arménien de Diyarbakır, avant même que la Kurdité de la ville soit admise par la mentalité dominante turque[1204].

Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, la première étape de la production mémorielle à travers le cinéma se réalise entre le réalisateur et le témoin. Dans ces deux films, le témoin est l'écrivain lui-même. La rencontre entre l'écrivain et le réalisateur désigne à la fois la première interaction de la mémoire intergénérationnelle et l'entremise de réalisateurs en tant qu'entrepreneurs de la mémoire du génocide. Pour Lusin Dink, sa rencontre avec Saroyan date de

---

[1203] *Mer Ayt Goğmen* [Chez nous] – 1984, *Gavur Mahallesi* [le quartier des infideles] – 1992 (la version en kurde est publiée en 1999), *Söyle Margos Nerelisin* [Dis moi Margos d'ou vient tu] -1995, *Biletimiz İstanbul'a Kesildi* [Notre billet était pour Istanbul] – 1998, *Tespih Taneleri [*les grains de chapelet] - 2006.

[1204] Karin Karakaşlı, "Gavur mahallesi, gavur dünyası" [Le quartier des infideles, le monde des infideles], *Agos*, 16.3.2017, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/17971/gvur-mahallesi-gvur-dunyasi, consulté le 2.2.2020.

son enfance, de l'époque où elle étudiait dans l'école arménienne d'Istanbul. Elle raconte qu'en tant qu'écrivain arméno-américain connu mondialement, William Saroyan est considéré par tous les Arméniens en Turquie comme un héros national[1205]. Même si Saroyan est lu dans les écoles arméniennes, il couvre seulement un chapitre dans les manuels scolaires de ces écoles. Lusin Dink a recommencé à lire Saroyan quand ses livres ont été traduits et publiés dans les années 1990 et 2000 par les éditions Aras, seule maison d'édition en Turquie qui publie des livres à la fois en arménien et en turc. L'arménité de Saroyan est omniprésente dans toutes ses ouvres, et c'est aussi un lien essentiel entre lui et tous ses lecteurs arméniens. Lusin Dink est née l'année du décès de Saroyan, en 1981. L'arménité et la mémoire collective de la catastrophe ne lui était pas inconnues avant sa rencontre intime avec les œuvres de Saroyan. Elle croit que la mémoire de la catastrophe est transmise génétiquement chez les arméniens[1206]. Et son oncle, le journaliste assassiné Hrant Dink, partageait cette opinion :

> « [Le génocide ou la catastrophe, qu'importe son appellation] est désormais perçu, intériorisé et gravé dans le code génétique. Son nom n'a pas d'importance pour nous, mais c'est ça qu'on a vécu. »[1207]

Dans son travail sur la deuxième génération des victimes de l'Holocauste, Nina Ficher partage son observation d'une même perception de la transmission parmi les enfants de survivants de ce génocide, en soulignant « la puissance du mythe préhistorique » des récits transmis dans la famille[1208]. En quelque sorte, les mythes qui entouraient Saroyan parlaient aussi aux autres arméniens, ils avaient des fantômes familiers et communs. De cette manière, nous pouvons imaginer que, même si Saroyan parle souvent de sa propre vie dans ses ouvres, Lusin Dink se reconnaissait elle-même dans ces livres. Elle l'explique ainsi :

> « Je crois que, dans les sociétés qui ont vécu des traumatismes, les générations postérieures portent les fantômes des générations antérieures. Quand je dis que la mémoire est transmise génétiquement, c'est cela que je voudrais dire. Les récits qu'on écoutait quand on était petits, les parties manquantes dans ces récits, et les questions qui venaient dans nos têtes sur ces parties manquantes… Ces choses ne sont pas arrivées seulement à Saroyan… »[1209]

[1205] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 1.
[1206] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 2.
[1207] Hrant Dink, *op.cit.*, p. 87.
[1208] Nina Fischer, *op.cit.*, p. 17.
[1209] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 7.

Saroyan parlait déjà de la mémoire plusieurs décennies avant que le terme trouve un succès tout autour de monde. Il n'en parlait pas seulement, il le vivait et l'entendait constamment. Mais Lusin Dink et William Saroyan ont vécu assez différemment leur arménité et la mémoire transmise de cette culture remplie des souffrances de l'exil, car lié à leurs pays de naissance : Saroyan a grandi en Californie en imaginant le vieux pays et rêvant d'y aller un jour, il était Arménien mais aussi toujours Américain. Alors que la famille de Lusin Dink est restée en Turquie après la déportation et faisait partie de la petite communauté arménienne d'Istanbul (environ 60.000 personnes). L'ignorance sur l'arménité et la négation de leur existence par la culture dominante dans le pays dans lequel elle a grandi, sont devenus une normalité frustrante pour elle. Lors de notre entretien, nous avons aussi parlé de l'éveil de la mémoire en Turquie concernant les Arméniens, et ce changement important fait de Lusin Dink un acteur de mémoire et prépare aussi les conditions nécessaires pour la réception de son film. Durant notre entretien, la réalisatrice désigne deux faits essentiels, liés à l'intérêt croissant pour l'histoire arménienne de la Turquie :

> « Le premier est le mouvement kurde. Leur lutte concernant la relation de la société avec le passé et la mémoire, non seulement à propos des Arméniens mais en général, et leur lutte pour les droits…a été déterminante. Le deuxième, c'est 'l'effet Agos', les travaux d'Agos sur le génocide arménien. Concernant l'Histoire arménienne, Agos est le facteur le plus important. Les Kurdes n'ont pas parlé de l'Histoire arménienne, mais ils ont commencé à critiquer l'Histoire et ont souligné l'importance de ce regard critique sur le passé. » [1210]

Mais il y avait aussi une autre caractéristique de Saroyan qui attirait la réalisatrice pour son histoire : son universalité. William Saroyan était 'cent pour cent' arménien, mais il était aussi un grand humaniste, qui voyait chacun tout d'abord en tant qu'humain. Pour lui, tout le destin et la présence de l'humanité sont reliés profondément[1211]. Il connait les souffrances de son peuple, mais cette connaissance n'oriente pas sa pensée vers un nationalisme victimaire ou héroïque : « Nous avons souffert peut-être un peu plus que les autres nations, mais pas plus que tout le monde. »[1212] Par son approche humaniste, Saroyan se différencie aussi de la suspicion des Arméniens de la diaspora en général envers les Turcs, et il ne dévoile pas un jugement amer contre les responsables

[1210] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 13.
[1211] Lusİn Dink – Banu Bozdemir, "Entretien: Saroyan bir temsiiyettir" [Saroyan est une représentation], *Hayalperdesi*, 19.12.2013, https://www.hayalperdesi.net/soylesi/93-saroyan-bir-temsiliyettir.aspx, 3.2.2020.
[1212] Cité dans le film Saroyan Land (2013).

de leur souffrance dans ses œuvres, que cela lui ait été transmis ou pas. Lusin Dink, habitante de Turquie, a forcément un autre regard et un autre sentiment envers les Turcs que ceux de la diaspora arménienne. Les turcs sont ses voisins, ses amis mais ils sont aussi la majorité écrasante qui discrimine la minorité. Les questions de Lusin Dink et William Saroyan à propos du pays, en quelque sorte se complètent. Pendant un entretien, la réalisatrice Lusin Dink a posé cette question :

> « Un endroit est un ensemble avec ses humains, sa culture, avec les repas cuisinés dans les foyers. Je me pose souvent cette question : pour les Anatoliens, après s'être débarrassé des minorités chrétiennes, leur pays est-il devenu plus leur pays ? Est-ce toujours le même pays ? »[1213]

Le questionnement de Saroyan, choisi par la réalisatrice pour clôturer son film, résonne avec la question de Lusin Dink :

> « Alors, quel est le pays de quelqu'un ? S'agit-il de terres sur la terre à un endroit précis ? Des rivières de là-bas ? Des lacs, du ciel de là-bas ? La façon dont la lune monte là-haut ? Et le soleil ? Le pays est-il les arbres, les vignes, l'herbe, les oiseaux, les rochers, les collines, les montagnes et les vallées ? Est-ce la température du lieu, au printemps, en été, en hiver ? Les maisons chaudes, les rues des villes, les tables et les chaises, et parler en buvant du thé ? Est-ce le droit de pêche qui brûle dans la chaleur de l'été ? Est-ce les morts en terre, là ? Est-ce le son de la langue parlée et de tous les endroits de ce pays sous le ciel ? Le chant de cette gorge et de ce cœur ? Cette danse ? Un pays est-il dans ces prières de remerciement pour l'air, l'eau, la terre, le feu et la vie ? Est-ce leurs yeux ? Leurs lèvres qui sourient ? Le chagrin ? »[1214]

Quant à Yusuf Kenan Beysülen, sa rencontre avec Mıgırdiç Margosyan diffère de l'histoire entre Lusin Dink et Saroyan. Contrairement à Saroyan, Mıgırdiç Margosyan est toujours en vie et il a participé à toutes les étapes du film *Gavur Mahallesi*. Yusuf Kenan Beysülen s'était déjà intéressé à la mémoire collective des évènements politiques non-résolus, il avait réalisé un documentaire sur la mémoire de la prison d'Ulucanlar, devenue célèbre suite au coup d'état de 1980. Il s'est également intéressé au genre biographique du documentaire depuis son premier documentaire sur la vie d'un érudit musulman, Said Nursi (son documentaire est intitulé *Yolcu* [Le voyageur]). C'est lors d'un voyage à Diyarbakır que le réalisateur a pensé réaliser un documentaire sur cette ville historique, colorée mais aussi tourmentée. Les expériences traumatisantes de la

[1213] Lusİn Dink – Banu Bozdemir, *op.cit.*
[1214] Cité dans le film Saroyan Land (2013).

guerre au Kurdistan dans les années 90, l'atrocité des villages brulés et les exodes massifs ne lui sont pas étrangères, car il vient d'une famille kurde exilée. Un jour, un ami lui donne un livre de Margosyan et cette découverte va le marquer profondément. Après quelques tentatives, il réussit rencontrer Margosyan pour lui parler de son idée de faire un film sur les histoires de Diyarbakır. Yusuf Kenan Beysülen voulait faire un film avec la participation de l'écrivain. Malgré ses soupçons et ses caprices du début, finalement, Margosyan a accepté de l'aider[1215].

A la différence de Lusin Dink, Yusuf Kenan Beysülen ne connaissait pas en détail le passé arménien de son pays. Etant socialiste et politisé à gauche, le passé obscur de la Turquie rempli de massacres et d'exils forcés lui était familier, mais, avant de rencontrer Margosyan, il n'avait jamais, durant sa vie[1216], entendu parler la langue arménienne. Cette ignorance s'est manifestée comme une honte chez le réalisateur selon son témoignage. Cette honte est aussi liée au fait de ne pas avoir eu assez de curiosité et d'intérêt sur le passé arménien auparavant, alors qu'il a grandi dans une ancienne région arménienne d'Anatolie. Les histoires personnelles racontées dans les livres de Mıgırgiç Margosyan l'ont touché d'une autre manière, comme 'une mémoire exemplaire'[1217] en suivant la conceptualisation de Zvetan Todorov. La région du village du réalisateur, Kiğı Bingöl, a connu plusieurs massacres et déportations, et cette mémoire a été transmise au réalisateur par sa famille. La nostalgie, narrée dans les textes de Mıgırdiç Margosyan, rappelle au réalisateur les récits de sa propre famille :

> « Mon village par exemple, la dernière fois que j'y suis allé, c'était il y a un an. Aujourd'hui il y a une interdiction d'aller au village, je ne peux plus y aller. Déjà, il n'y presque plus personne dans cette région, ils ont déshumanisé nôtre région. Mon père parle de son village sans arrêt. Il raconte les montagnes, les chèvres. C'est ça la nostalgie. Imagine maintenant une famille détruite dans les conditions de 1915…imagine le drame de cette famille qui vivait avant sur ces terres fertiles… Ils ont marché jusqu'à la mort. »[1218]

C'est cette empathie, mêlée à sa conscience politique, qui a attiré son attention vers la catastrophe arménienne et les histoires de ce peuple annihilé de sa terre natale. Mais il se rappelait vaguement des histoires sur les Arméniens et, par la rencontre avec Margosyan, ces histoires se sont matérialisées sous la plume d'un écrivain. Dans ses livres, Mıgırdiç Margosyan parle aussi de la

[1215] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 1.
[1216] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 7.
[1217] Voir chapitre premilinaire.
[1218] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 5.

déportation de ses ancêtres et de l'exil, d'une manière homérique, sans appliquer une langue culpabilisante ou violente. La violence vécue est toujours cachée entre les lignes. C'est pour cela que le réalisateur a voulu utiliser les textes de Margosyan et Diyarbakır, comme toile de fond de son film.

Les évènements de 1915 et leurs conséquences sont irrévocablement « un meurtre organisé par l'état »[1219] et « une catastrophe »[1220] pour Yusuf Kenan Beysülen. Etant membre d'une famille kurde exilée, il critique toutes les politiques de confiscation du droit naturel de vivre son identité. Il est Kurde mais il ne parle pas kurde – ce qui est lié justement à la confiscation de son droit de suivre une éducation dans sa langue maternelle. A partir des années 90, quand les livres et les débats sur le passé génocidaire ont resurgi dans l'espace public, le réalisateur aussi a commencé à s'intéresser au sujet, tout en prenant conscience de la culpabilité commune des Turcs et des Kurdes, « qui remonte à *leur* racine »[1221]. L'idée de faire un film biographique sur un écrivain arménien qui raconte sa vie, ses histoires, sa ville et le passé riche de cette ville comme dans un conte, lui paraissait une manière correcte et efficace pour créer une empathie entre ces histoires 'oubliées' et le spectateur turc.

Pour mieux comprendre les histoires de ces deux écrivains et leur manière de construire la mémoire, il est utile de regarder de plus près la littérature actuelle sur le témoignage des deuxièmes générations et sur le concept de mémoire autobiographique. Depuis les textes de Halbwach, nous connaissons l'importance des histoires vécues ou transmises pour la construction de la mémoire individuelle. Les références, les descriptions, les sentiments, les mots appliqués qui définissent cette mémoire, ne sont pas des inventions des individus, mais sont des idées « empruntées à son milieu »[1222]. De cette manière, la famille constitue le premier lieu de transmission et d'emprunt de mémoires, car « ce n'est pas sur l'histoire apprise, c'est sur l'histoire vécue que s'appuie notre mémoire.»[1223] Liées aux lacunes des mémoires et au temps entre le passé et le présent, ces mémoires familiales de l'enfance, sous la forme d'impressions, constituent le premier cadre de notre mémoire collective. Les souvenirs de la famille, la perception de ces souvenirs par les enfants, les images attachées à ces récits seront donc également la base de notre mémoire autobiographique. Selon

[1219] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 7.
[1220] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 9.
[1221] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 10.
[1222] Maurice Halbwachs, *Memoire Collective*, p. 26.
[1223] *Ibid.*, p. 30.

Pascale Piolino, la mémoire autobiographique est essentielle pour notre mémoire « car elle permet de conserver les traces mnésiques du passé, propres à chaque individu, elle est à la base de la construction d'un sentiment d'identité et de continuité. »[1224] L'arménité de ces deux auteurs s'est construite tout d'abord dans le cadre de leur mémoire autobiographique, enchevêtrée avec leur mémoire familiale. Le fait qu'ils aient tout deux choisi d'écrire leurs œuvres littéraires dans une forme autobiographique confirme ce propos. En transportant ces mémoires dans leurs œuvres, ils les rendent immortelles, vivantes et continues. D'une certaine manière, ce choix est un effort pour la continuation de leur identité. Selon Dennis Erasga Asia, les autobiographies « sont des extensions textuelles de notre moi social et pas seulement une quête individuelle de sens personnel. »[1225] Ainsi, la plupart des œuvres de William Saroyan et de Mıgırdiç Margosyan entrent facilement à la fois dans le cadre d''autobiographie' et de 'témoignage littéraire', selon la classification de Michael Pollak et Nathalie Heinich[1226], discutée dans le chapitre précédent. La littérature fournit aux agents de mémoire un espace créatif dans lequel « la narration et la mémoire se croisent »[1227] pour façonner, orienter et transmettre la mémoire selon les désirs des écrivains.

Alessandro Cavalli émet qu'entre la mémoire des survivants (la première génération) et celle de ceux qui sont nés après (les générations suivantes) une barrière se construit, qui empêche l'intégration de ce deuxième groupe à la mémoire de la génération antérieure, jusqu'à ce que le premier groupe, qui a vécu directement la catastrophe, soit mort[1228]. Cette barrière était déjà détruite pour ces deux écrivains, car les survivants de la catastrophe étaient morts depuis longtemps et c'était désormais eux, les écrivains, qui portaient cette mémoire. Même s'ils ne savaient pas exactement ce qui s'était passé pendant la déportation, ni non plus avant et pendant les massacres de la fin du 19e siècle (dans le cas de Saroyan), à force de grandir entourés des histoires et en observant la première génération, ils connaissaient quand même mieux cette mémoire que les autres. Les traces de la catastrophe pèsent profondément sur la construction identitaire et mémorielle de la deuxième génération. Nina Fischer et Melvin Jules Bukiet, parlant de la deuxième

---

[1224] Pascale Piolino, "Mémoire autobiographique: modèles et évaluations", dans *Confrontations Psychiatriques*, Novembre 2000, p. 2.
[1225] Dennis Erasga Asia, "Lives in fiction: Auto/biography as Theoretical Narrative", *Pasific Social Science Review*, Janvier 2014, p. 99.
[1226] Michael Pollak et Nathalie Heinich, "Le Témoignage", pp. 18-21.
[1227] Dennis Erasga Asia, *op.cit.*, p. 97.
[1228] Alessandro Cavalli, "La mémoire comme projet: Les mémoires des communautés apres une catastrophe", dans *Maurice Halbwachs- Espaces, Mémoires et Psychologie Collective*, ed. Yves Déloye et Claudine Haroche, Editions de la Sorbonne, Paris, https://books.openedition.org/psorbonne/410, consulté le 3.2.2020.

génération des survivants de l'Holocauste, résument ce sentiment : « Les parents des autres enfants n'avaient pas de chiffres sur les bras. Les parents des autres enfants n'ont pas parlé des massacres comme ils parlaient facilement du baseball. *Les parents des autres enfants avaient des parents*. »[1229] Ils sont tout simplement « les enfants de gens tristes, qui ont oublié les habitudes de la joie. »[1230] Comme nous l'avons discuté brièvement pendant l'analyse filmique précédente, la mémoire familiale a un rôle déterminant dans la construction de la mémoire individuelle.

Dans les deux chapitres précédents, nous avons vu des exemples d'une transmission familiale 'empêchée'. Alors qu'ici, nous sommes au cœur d'une transmission familiale qui forme l'individu et son identité dans toutes ses dimensions. Afin de montrer le processus de la construction de l'identité, Freud soulignait que « nous sommes ce que nous sommes parce que nous avons été ce que nous avons été »[1231]. En tant que membre d'un groupe mémoriel marqué par une catastrophe, Lusin Dink ajoute un autre élément à ce propos : « Nous ne sommes pas seulement nous-mêmes, nous sommes aussi un peu de ceux qui étaient là avant nous. »[1232] Néanmoins, il ne faut pas oublier que « la mémoire collective est un tableau des ressemblances »[1233] et que les membres d'un groupe de mémoire s'associent et se séparent selon ces ressemblances, selon leur sentiment et perception d'un évènement. Parler d'une seule mémoire du génocide chez les Arméniens serait une faute fondamentale. Bien évidemment, il existe de nombreuses ressemblances entre les expériences vécues pendant la catastrophe, les récits racontés mais malgré ces points communs, comme le décrivait Nina Fischer au sujet de la Shoah, entre ceux qui ont falsifié les papiers, ceux qui ont été enfermés dans les camps ou ceux qui ont combattu pour résister, « aucune expérience de survie n'était la même »[1234]. Hrant Dink nous avertissait également contre l'erreur de comprendre le monde arménien en tant qu'entité homogène. Selon lui, il fallait d'abord classifier les Arméniens en trois groupes essentiels : les Arméniens de l'Arménie, les Arméniens de la diaspora et les Arméniens de Turquie[1235]. En suivant le conseil de Dink, nous allons essayer d'analyser les points communs et les divergences de la mémoire autobiographique entre ces deux

[1229] Nina Fischer, *op.cit.*, p. 17-18.
[1230] Rubina Peroomian, *op.cit.*, p. 4.
[1231] André Trido, Introduction du *Dream Psychology de Sigmund Freud*, tra. M.D.Eder, 1920, Kindle Edition.
[1232] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 7.
[1233] Maurice Halbwachs, *Mémoire Collective*, p. 50.
[1234] Nina Fischer, *op.cit.*, p. 14.
[1235] Hrant Dink, *op.cit.*, p. 15.

écrivains arméniens, l'un venant de la diaspora et l'autre de Turquie, afin de mieux comprendre leurs réalités, qui forment le cœur de deux films très différents.

Saroyan est né aux Etats-Unis et n'est jamais allé au vieux pays avant d'avoir 56 ans, en 1964, mais il a grandi avec ces histoires, jusqu'à connaitre par cœur toutes les montagnes, les fontaines, les jardins et les rivières de ce pays, en les imaginant. Son père est mort quand Saroyan avait trois ans et sa mère a dû envoyer ses enfants dans un orphelinat, un endroit profondément destructeur pour le petit Saroyan. Il a quitté l'orphelinat lorsqu'il avait huit ans, et a ensuite grandi avec les histoires de sa grand-mère Lusin et celles d'autres vieux arméniens de la famille. Sa mémoire individuelle commence avec la séparation d'avec sa mère quand il a dû partir à l'orphelinat : « la mémoire est arrivée tôt, avec douleur et déni du rejet »[1236]. Selon Saroyan, le début de la mémoire est toujours une blessure et une marque, car si quelqu'un passe une enfance dans une famille affectueuse, l'arrivée de la mémoire tardera plus. Son père, Armenak, qu'il a perdu si tôt, était un véritable héros pour Saroyan, et il s'identifiait fortement à lui. Quelques phrases, citées dans le film, nous montrent clairement ce lien profond :

> « Je suis assis en présence de mon père. C'est comme si en regardant vers un miroir, où je me vois, je lève les yeux vers son visage mélancolique, pour voir comment il a pris tout ça (…) Et nous sommes le même homme, un mort et un vivant (…) J'adore cet homme, toute ma vie je l'ai adoré. »[1237]

Cette identification à son père, ainsi que toutes les histoires familiales sur le vieux pays Bitlis, est un élément essentiel de son identité. Comme il le dira à plusieurs reprises, il est « incapable de concevoir *son* identité en dehors du fait d'être arménien ». Saroyan est un parfait exemple pour comprendre l'identité des membres de la diaspora arménienne, qui sont souvent bien assimilés à leur pays d'accueil, mais sans renoncer à leur identité arménienne :

> « Nous sommes tous les produits de deux choses, connues et acceptées par tous, ce qui nous entoure et ce dont nous avons hérité. Je suis un américain avec mon entourage. Je suis né en tant qu'Arménien, je suis Arménien. Mais la Californie, c'est chez moi. »[1238]

Il est à la fois arménien et américain et cela ne constitue pas un dilemme pour lui. C'est pour cela que, selon Nona Balakian, la littérature 'Saroyanesque' peut être résumée ainsi : « la langue

---

[1236] Cité dans le film Saroyan Land (2013).
[1237] Cité dans le film Saroyan Land (2013).
[1238] William Saroyan – Garig Basmadjian, "Saroyan'la samimi bir sohbet" [Une conversation sincere avec Saroyan], *Amerika'dan Bitlis'e William Saroyan*, Aras Yayınları, Istanbul, 2008, p. 156.

anglaise, le sol américain et l'esprit arménien »[1239]. Bien évidemment, l'appartenance à un peuple diasporique aux Etats-Unis était aussi un vecteur influant sur l'émergence de l'arménité de Saroyan. Comme l'explique simplement Dickran Kouyumjian « si tout le monde autour de vous vous ressemble sans discrimination, vous vous ne rendrez pas compte de votre identité. Mais si vous êtes un arménien à Fresno ou à Istanbul, la situation change et les préjugés actuels et historiques entrent en jeu. »[1240]

Saroyan n'est pas seulement un arménien mais plus spécifiquement un *Bitlistsi* (de *Bitlis*). Dans ses recherches méticuleuses sur les traces du génocide à travers des exemples variés de la littérature arménienne, Rubina Peroomian constate l'importance de la « dévotion à l'identité ethnique » mais aussi « l'identification au pays natal de leurs ancêtres », souvent plus que pour l'endroit où ils sont nés[1241]. Saroyan voyait Bitlis comme une nation en elle-même, dans laquelle les peuples Turcs, Kurdes et Arméniens vivaient ensemble. C'était l'endroit où il rêvait d'aller depuis son enfance, illustrant le propos de Hakob Karapents sur la diaspora arméno –américaine : « donnez-leur une centaine de documents prouvant leur citoyenneté américaine, ils diront toujours qu'ils sont arméniens, et pas seulement arméniens, mais *Kesabtsi*, *Aintabtsi* ou autres. »[1242]. Ainsi, Saroyan est entièrement un *Bitlistsi*. La quête de l'identité arménienne, du vieux pays, l'aspiration pour ce village qu'il n'a jamais vu, détermine ainsi toute sa littérature. Ce choix littéraire, peut-être inconscient, d' « écriture de vie basée sur la mémoire »[1243], était aussi une manière d'étendre son individualité vers une communauté plus large, collective et continue. Il disait :

> « J'irai là-bas (*à Bitlis*), et j'y habiterai. Je m'installerai là-bas et c'est là que je mourrai. Et mettre mes os avec les autres Saroyans qui sont morts là-bas, pour peut-être, qui sait, pour toujours. Nos os sont là, nous sommes là, autant que la mémoire de nos anciens. »[1244]

Même si cette idée romanesque a changé de forme suite à ce fameux voyage au vieux pays en 1964, c'était ce sentiment d'appartenance qui l'avait motivé pour faire ce « pèlerinage »[1245] jusqu'à Bitlis. Saroyan pensait que Bitlis lui appartenait et que lui, il appartenait à Bitlis. Mais ce n'était pas une

---

[1239] Nona Balakian, "Writers on the American scene", *Ararat*, 18/1, 1977 cité par Lorne Shirinian, *Writing Memory: The Search for home in armenian diaspora litterature as cultural practice*, Blue Heron Press, Ontario, 2000, p. i.
[1240] Cité dans le film Saroyan Land (2013).
[1241] Robina Peroomian, *And those who continued living in Turkey after 1915*, Armenian Genocide Museum – Institute, Yerevan, 2012, p. 126.
[1242] Robina Peroomian, *The Armenian Genocide in Litterature: The Second Generation Responds*, p. 10.
[1243] Dennis Erasga Asia, *op.cit.*, p. 98.
[1244] Cité dans le film Saroyan Land (2013).
[1245] Rubina Peroomian, *op.cit.,* p. 190.

appartenance pouvant faire revivre la paranoïa des turcs, celle de perdre leurs terres. C'était une appartenance comme la désignait Hrant Dink, dans l'une de ses anecdotes : « Les Arméniens ont l'œil sur cette terre, c'est vrai, mais pas pour la saisir ou la conquérir, mais pour y être enterrés. »[1246]

Hrant Dink était un ami et un camarade de Mıgırdiç Margosyan. Avec l'assassinat toujours pas condamné de Dink, tué en Turquie du fait de son arménité, Margosyan a perdu un ami proche, et cela n'était pas la première fois. L'arménité de Mıgırdiç Margosyan s'est formée différemment de celle de Saroyan, car il appartenait à un autre groupe d'arméniens, ceux qui sont restés en Turquie après la catastrophe. La double identité des arméniens de la diaspora et leur arménité vécue comme une aspiration, n'est pas similaire à celle des arméniens en Turquie, où ils vivent leur identité toujours comme un stigmate et une possible menace[1247]. Mıgırdiç Margosyan est né en 1938, dans le quartier arménien de Diyarbakır. Il n'a pas vécu la déportation mais il connait par cœur l'histoire de son père. Son père est né dans un village appelé Heredan, dans la région de Dicle de Diyarbakır. Quand les gendarmes turcs ont enlevé tous les hommes pour les massacrer, son père était encore un petit enfant. Mais peu après, la déportation des femmes, des vieux et des enfants a commencé. Ils ont marché des jours et des nuits, jusqu'à ce son père, qui ne pouvait plus avancer à cause de la fatigue, s'endormit à côté d'une fontaine pendant une pause. Quand le convoi reprit la marche, sa mère a cherché son fils mais elle a dû continuer à marcher sans le trouver, suivant les ordres des gendarmes. Le petit gamin a été trouvé endormi par des villageois kurde-alevi, qui vivaient dans les villages alentours, et ils l'ont emmené avec eux et l'ont rebaptisé avec un nom musulman. Après avoir été caché et avoir travaillé pendant des années dans ce village, le garçon quitte l'endroit pour aller à Diyarbakır et y retrouve miraculeusement son frère et sa sœur. Désormais, ils vivaient dans le quartier arménien, autrement dit, le quartier des infidèles. La manière dont son père racontait cette histoire à ses enfants était homérique et cela constitue également l'ouverture du film *Le Quartier des infidèles*. Comme on dit en Turquie, son père était un « rejeté de l'épée »[1248], c'est-à-dire un survivant. Le père et la mère de Mıgırdıç Margosyan avaient chacun trois noms : un nom arménien, un nom kurde et un nom turc. Cela reste une tactique

---

[1246] https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bu-topraklarda-gozumuz-var-kokumuz-burada-352797, consulté le 3.3.2020.

[1247] La recherche comparative de BEKS en 2015, sur la post-mémoire de jeuns arméniens en Turquie, Arménie, France et Lebanon nous montre également que ces differences entre les arménités sont toujours actuelles. http://www.memoryon.org/wp-content/uploads/2017/07/RAPOR.pdf?fbclid=IwAR1lcCQArHhoNFrF46HYFXda1ow7QteLJv_RbRP8DPiRJarnWG6RuBWwakw, consulté le 4.3.2020

[1248] Rubina Peroomian, *And Those Who Continued Living in Turkey after 1915*, p. 129.

pour se protéger de possibles discriminations mais c'est aussi une aliénation forcée de sa propre identité.

Mıgırdıç Margosyan a, lui aussi, grandi dans ce quartier jusqu'à ses quinze ans. C'étaient les années 40, et Diyarbakır était une ville beaucoup plus hétérogène dans laquelle les Arméniens, les Kurdes, les Juifs et les Turcs vivaient tous ensemble. Chaque groupe ethnique avait ses propres quartiers et des métiers spécifiques. Quand Mıgırdiç avait quinze ans, son père a décidé de l'envoyer à Istanbul pour qu'il apprenne sa langue maternelle, car, contrairement à Istanbul, il n'y avait aucune école arménienne à Diyarbakır. Il voulait protéger son fils de l'assimilation, autrement dit « le massacre blanc »[1249], dont la deuxième génération des arméniens a beaucoup souffert en Turquie et ailleurs. La population des arméniens à Istanbul comptait environ 300.000 personnes au début de la république[1250] mais quand Margosyan y est arrivé, il y en avait déjà beaucoup moins. A l'arrivée à Istanbul, Margosyan subit cette fois une discrimination de la part des Arméniens stambouliotes, qui stigmatisaient les Arméniens venant de l'orient, comme Kurdes. A l'école, les autres étudiants se moquaient d'eux en criant « regardez ! Les Kurdes sont arrivés de l'Anatolie ! »[1251]. Mıgırdıç Margosyan connaissait déjà très bien cette situation d'être l'autre, là, maintenant, il était l'autrui de l'autre. La différence entre les Arméniens d'Istanbul et de l'Anatolie était aussi une question de classe sociale. Les stambouliotes méprisaient les anatoliens à cause de leur turc avec l'accent des villageois kurdes, leurs attitudes grossières et leurs habits en loque[1252], tout comme envers les Kurdes qui viennent de l'est du pays.

Mıgırdıç Margosyan est toujours perçu comme l'un des derniers représentants de la littérature arménienne de la province, qui se penche, comme tous les autres exemples de la littérature provinciale, sur la vie quotidienne dans les villages, les traditions culturelles, etc. Ani Ceylan Öner constate que la destruction de 1915 a influencé toute la littérature provinciale arménienne et que depuis, les thèmes comme la perte et la destruction ont remplacé les thèmes pacifiques d'auparavant[1253]. L'un de thèmes émergeants de cette période était bien évidemment l'exil. Dans ses œuvres et ses reportages, on comprend que Mıgırdıç Margosyan a aimé le quartier

---

[1249] Rubina Peroomian, *The Armenian Genocide in Litterature: The Second Generation Responds*, p. 221.
[1250] Ce chiffre est descendu a 50-60.000 a nos jours. Hrant Dink, *op.cit*., p.25.
[1251] Cité dans le film Le Quartier des Infideles (2014).
[1252] Rober Koptaş, "Mağdur ermeni, gaddar ermeni", *Agos*, 3 Nisan 2009.
[1253] Ani Ceylan Öner, "Mıgırdıç Margosyan ya da acının "minör" dili" [Mıgırdiç Margosyan ou la langage "mineure" de la souffrance], http://www.arkakapak.com/migirdic-margosyan-ya-da-acinin-minor-dili/, consulté le 4.2.2020.

où il a grandi dans le centre de Diyarbakır, mais qu'il n'a jamais oublié d'où vient sa famille : d'Heredan. Depuis son tout jeune âge, sa famille lui a appris qu'il vient lui aussi de là-bas :

> « Mon père me demandait : D'où viens-tu ? Je disais « je suis d'Heredan ! ». C'était le premier mot que j'ai appris après le pain et l'eau. Quand je disais cela, mon père sautait de joie… Je voyais comme je les réjouissais en le disant, mais je ne savais pas si c'était la joie ou le chagrin qui faisaient couler les larmes sur leurs joues. »[1254]

A la différence de Saroyan, Margosyan s'est rendu à Heredan plusieurs fois, mais ce qu'il a vu là-bas était semblable à la vision de Saroyan : les ruines du passé. Aujourd'hui le quartier où il a grandi n'existe plus non plus.

Mıgırdiç Margosyan écrit ses nouvelles en arménien et ses essais en turc. Pour certains, en tant qu'écrivain arménien qui écrit en turc, il est le meilleur exemple d'une littérature mineure[1255], si l'on applique le terme de Deleuze et Guattari. Selon ces penseurs, la littérature mineure n'est pas la littérature écrite dans une langue mineure, mais plutôt une littérature écrite dans la langue majeure par la minorité. C'est pour cela que ces auteurs prennent l'exemple de Franz Kafka, l'écrivain juif qui écrivait en allemand, pour approfondir cette conception. Selon cette théorie, la déterritorialisation de la langue, l'attachement direct de l'individuel au politique et l'organisation collective de l'énonciation sont les trois caractéristiques de la littérature mineure[1256]. Ces trois caractéristiques se détectent dans le langage de Margosyan : il écrit dans la langue de la majorité mais il la mélange avec la culture minoritaire[1257]. Les évènements politiques qui ont marqué la culture minoritaire tels que le génocide, l'impôt sur la fortune, l'immigration forcée, le pogrom du 6-7 Septembre, constituent les thèmes récurrents de sa littérature. Il écrit en turc pour « briser 'l'écorce' dans laquelle les Arméniens vivaient cachés depuis toujours »[1258] et pour être lu par des lecteurs turcophones. L'ensemble de ses œuvres donne une image parfaite de l'arménité en Turquie, car il a toujours été motivé pour aussi écrire afin de nourrir une conscience collective. Son propos, lors d'un panel sur les écrivains minoritaires de Turquie, où il y avait aussi un écrivain juif, Mario Levi et un écrivain assyrien, Yakup Bilge, montre clairement sa sensibilité collective :

[1254] Cite dans le film Le Quartier des Infideles (2014).
[1255] Ani Ceylan Öner, *op.cit*.
[1256] Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Kafka: Minör bir edebiyat için* [Kafka: pour une littérature mineure], YKY, Istanbul, 2000, p. 25-42.
[1257] Berivan Can Emmez, "Mıgırdiç Margosyan'ın *Söyle Margos Nerelisen?* Adlı Eserinde Diyarbakır ve "Öteki" İmgesi", Batman Univercity Journal of Life Sciences, Vol 1, No 1, 2012, p. 150.
[1258] *Ibid*., p. 155.

« Nous ne sommes pas invités ici [à ce panel] en notre nom mais au nom des peuples auxquels on appartient. Je ne suis pas invité ici en tant que Margosyan, mais en tant qu'Arménien. »[1259]

Saroyan et Margosyan : dans l'œuvre de ces deux écrivains, il est impossible de ne pas saisir le ton de tristesse et de nostalgie qui règne sur leurs pensées. Comme il est décrit dans 'Les Élégies de Duino' de Rainer Maria Rilke, ils étaient des enfants déshérités : « Tout sombre soubresaut du monde connait ces déshérités qui ont perdu le passé et n'ont pas encore ce qui est proche. »[1260] Ils cherchaient leur vieux pays qui ne leur appartenait plus, qui n'était désormais rien d'autre que des vestiges du passé. Le passé, pour ces deux écrivains, n'était pas un passé 'fini qui n'existait plus' mais plutôt un passé 'qui n'est plus actif'[1261]. C'était un passé brisé, rompu par une catastrophe destructrice. Tous deux parlent souvent des pauvres orphelins, du chagrin des exilés, des familles dispersées et détruites, dont la connaissance leur a été transmise par leur propre famille. Cependant, comme l'explique Nina Fischer, dans les œuvres autobiographiques des écrivains de la deuxième génération comme Saroyan et Margosyan, la reconstruction de la catastrophe, vécue par leurs ancêtres, ne trouve souvent pas ouvertement une place. En revanche, ils creusent cette mémoire afin de montrer les effets trans-générationnels de la catastrophe et transmettre cette mémoire à un public élargi[1262]. Ce qu'il reste aux générations postérieures sont souvent un chagrin, une souffrance dont les détails sont inconnus et une nostalgie irrésistible pour le pays natal des ancêtres. « Dans tout ce qui est joli et doux, il y avait un peu d'Heredan. »[1263] Avec l'arrivée de sa grand-mère à la maison, Saroyan sentait certainement une brise venant du vieux pays. Même s'ils n'ont pas expérimenté eux-mêmes le vivre-ensemble qui existait dans le vieux pays, l'image nostalgique de ce passé enroule leur mémoire comme un fantôme. Cette image idéalisée et romanesque « prend le contre-pied de l'anathème qui les a frappés pendant de si longues décennies. »[1264] Ces endroits sont devenus désormais « les nœuds de mémoire »[1265] pour les générations suivantes, une référence essentielle, sans laquelle la continuité de la mémoire sera brisée.

[1259] *Ibid.*, p. 150.
[1260] Cité par Giogio Agamben, *Çocukluk ve Tarih* [l'enfance et l'histoire], Kanat Kitap, Istanbul, 2006, p. 52.
[1261] Hrant Dink, *op.cit.*, p. 19.
[1262] Nina Fischer, *op.cit.*, p. 3-11.
[1263] Cité dans le film Le Quartier des Infideles (2014).
[1264] Michel Marian, *op.cit.*, p. 140.
[1265] Nina Fischer, *op.cit.*, p. 9.

Filmer la biographie des écrivains est, néanmoins, un choix difficile et compliqué. Comme l'explique Ellen Cheshire, « de tous les arts créatifs, l'écriture est celle que les réalisateurs ont souvent du mal à véhiculer à l'écran. »[1266] Leur métier est d'écrire, assis devant le papier et la plume, ce qui n'est pas forcément le plus facile à rendre cinématographiquement intéressant. Saroyan et Margosyan ont déjà écrit leurs expériences dans tous leurs livres. Alors comment les filmer pour proposer quelque chose de différent aux spectateurs ? Patricia Aufderheide attribue un rôle important au cinéaste de biographies, celui de recréer son personnage : « Ces histoires [dans les documentaires biographiques] sont déterminées, par définition, par les personnages mais le cinéaste doit interpréter ce personnage pour le spectateur. »[1267] Dans ce but, chaque réalisateur va accentuer le côté qu'il/elle trouve important dans son personnage.

Par exemple, Lusin Dink est marquée par l'intemporalité de l'écrivain, c'est-à-dire, l'intemporalité de ces expériences qui ne se limitent pas à lui, à son époque, ni même aux Arméniens[1268]. Dans son film, on voit l'ombre de Saroyan en train de faire seul ce voyage, alors qu'en réalité, il avait été accompagné par quelques amis. Pour la réalisatrice, c'était un choix : à la fois mettre l'accent sur le fait que ce voyage était un voyage intérieur et aussi laisser un espace intime au spectateur, pour faire son propre voyage intérieur[1269]. Pour Yusuf Kenan Beysülen, se balader dans les rues du quartier arménien de Diyarbakır, qui malheureusement n'existe plus depuis 2015, en écoutant ses souvenirs d'enfance, était une méthode pour immortaliser et transmettre le passé arménien méconnu de la ville. De cette manière, en passant par les trois fonctions de l'autobiographie définies par Dennis Erasga Asia (communier, célébrer et réifier)[1270], ces documentaires biographiques rendent collective la mémoire individuelle des écrivains. Autrement dit, en termes de schéma synthétique de la mémoire collective selon Marie-Claire Lavabre, ces films servent à transporter la mémoire commune vers l'ensemble de(s) mémoire(s) historique(s).

Il y a toujours un lien intersubjectif entre le personnage principal et le cinéaste dans les films biographiques. Pour Lusin Dink, cette interaction est intimement liée aux lacunes de mémoire : « La réalité commence exactement dans ces lacunes de mémoire, c'est là que tu commences et construis ton récit. C'est aussi le début de la mémoire. »[1271] C'est aussi la raison pour

---

[1266] Ellen Cheshire, *Biopics – A life in pictures*, Wallflower Press, New York & London, 2014, p. 49.
[1267] Sarah Jalbert, *op.cit.*, p. 10.
[1268] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 1.
[1269] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 3.
[1270] Dennis Erasga Asia, *op.cit.*, p. 103.
[1271] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 5.

laquelle elle a choisi la forme du docu-fiction pour sa narration, suivant l'affirmation de François Dosse, pour qui les biographies se situent toujours dans « un entrelacs entre fiction et réalité historique. »[1272] Les expériences de Saroyan résonnent avec ses propres expériences et gagnent un autre sens[1273]. Les deux réalisateurs ont choisi séparément de ne pas faire un documentaire classique et autoritaire qui vise à informer ou à éduquer le spectateur. Selon la classification des prototypes documentaires définis par Ib Bondebjerg (Autoritaire, Observationnel, Dramatisé et Poétique - Réflexif)[1274], le film de Lusin Dink rentre dans le cadre du documentaire poétique-réflexif, avec son montage symbolique, la poétique de la réalité montrée et sa manière de mettre au défi le concept de réalité et la forme traditionnelle du documentaire, alors que le film de Yusuf Kenan Beysülen peut être désigné comme un documentaire dramatisé, de par la présence de Margosyan comme narrateur, la reconstruction et la mise-en-scène, et le récit axé sur la réalité.

La deuxième étape de la production mémorielle du cinéma commence, comme nous en avons déjà discuté, quand l'interaction entre le réalisateur et son sujet (ici l'écrivain) prend sa forme définitive en tant que produit cinématographique. Dans cet état, le film est vu non seulement comme une œuvre d'art mais aussi « une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques »[1275]. Parmi tous les autres films choisis pour cette recherche, excepté les trois films de fiction, *Saroyan land* est le seul docu-fiction réalisé sur ce sujet en Turquie et aussi le seul à être sorti au cinéma. L'entreprise de production, Nar Film, qui a été fondée par la cinéaste Lusin Dink et son mari, le réalisateur Özcan Alper, a pris en charge la production du film. Afin de budgétiser son film, Lusin Dink a bénéficié de deux fonds, pour un total de 150 milles liras : celui de Global Dialogue et celui de la Plateforme du Cinéma Turquie-Arménie. Comme son projet était avant tout un projet cinématographique, la réalisatrice ne voulait pas demander des fonds à des groupes de la société civile ou des droits de l'Homme. Elle a fait aussi une demande de fonds au ministère de la Culture, mais son projet n'a rien reçu. Selon la réalisatrice, le fait que ce film traite

---

[1272] François Dosse, *Le pari biographique-Ecrire une vie*, La Decouverte, Paris, 2005, p. 8.

[1273] Comme dans l'exemple de l'histoire évoqué chez la cinéaste a partir de pierres recolté par Saroyan pendant son voyage: " Il a pris des pierres de chaque ville qu'il a traversée. Pour moi cette anecdote était une parfaite réponse à ce qu'a dit Süleyman Demirel à l'époque : « nous n'avons même pas un caillou à donner aux arméniens ! » J'ai ajouté cette scène avec cette impulsion. Tu ne donnes pas QUOI et à QUI ? Cette pierre est beaucoup plus qu'une pierre pour lui…(…)". Entretien avec Lusin Dink, extrait no 8.

[1274] Ib Bondebjerg, "Documentary and Cognitive Theory: Narrative, Emotion and Memory", *Media and Communication*, Vol 2, No 1, 2014, p. 15.

[1275] Marc Ferro, *op.cit.*, p. 114.

d'une histoire arménienne et soit réalisé par une Arménienne a forcément joué un rôle sur la décision négative du ministère[1276].

Sorti au cinéma le 6 Décembre 2013, *Saroyan Land* a réussi rester à l'affiche pendant onze semaines, avec seulement deux copies. Distribué par la compagnie M3 Film, 5.253 personnes ont vu le film[1277]. Après les périodes de festivals et de projection, le film est désormais accessible sur internet. Grace à sa collaboration avec le réseau de distribution de *Başka Sinema* (Autre Cinéma), le film a aussi voyagé dans des salles indépendantes et son DVD est sorti dans la collection de *Başka Sinema*. Avant la sortie en salles, *Saroyan Land* a été présenté dans plusieurs festivals nationaux et internationaux[1278]. Pour la réalisatrice, l'intemporalité de l'histoire de Saroyan a été aussi confirmée par la réaction du public pendant les projections, car les spectateurs, qu'ils soient arméniens ou pas, ont réussi leur propre voyage avec Saroyan :

> « Pendant l'une des projections, un vieux monsieur de soixante-quinze ans a pris la parole, il avait émigré en Allemagne. Il a raconté comment le film l'avait touché. Pour moi, cette remarque était très précieuse. »[1279].

Et aussi, pendant une autre projection, une femme immigrée bulgare a pris la parole pour exprimer son désir de réaliser le même voyage vers son vieux pays. *Saroyan Land* a reçu le prix 'abricot argent' en Arménie et le prix 'abricot cristal' à Malatya, en Turquie ; ce qui, pour la réalisatrice, est un signe qui montre l'envie des Anatoliens (en Turquie et en Arménie) de rentrer finalement en communication. Quant au jeune homme turc qui a entendu quelqu'un parler arménien pour la première fois grâce à ce film[1280], cela peut être vu comme une preuve de l'annihilation de la culture et du passé arménien dans la Turquie actuelle mais aussi comme une preuve du rôle du cinéma pour raviver cette mémoire occultée.

Yusuf Kenan Beysülen, quant-à-lui, a fait une demande de fonds à *Anadolu Kültür* et à la Fondation Gulbenkian et a réuni 25-30 milles euros. Il avait déjà commencé le tournage avant

---

[1276] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 4.
[1277] https://boxofficeturkiye.com/film/saroyan-ulkesi-2012058, consulté le 4.2.2020.
[1278] 4. Festival International de Cinema a Malatya (2013), 46. Les Prix de Cinema Turc SIYAD (Meilleur documentaire en 2014), 63. Berlin Film Festival (2013), 66. Cannes Film Festival (2013), 50. Festival de Cinéma a Antalya (2013), 2. Festival International de Film a Duhok (2013), 4. Les projections de films sur les droits d'homme TİHV (2013), 32. Festival Internation de Film a Istanbul (2013), 17. Festival de Film de Femmes (2014), Les projections de films a Diyarbarkır (2014), 11. Festival de cinéma turc a Paris (2014).
[1279] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 3.
[1280] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 2.

même de recevoir l'argent, donc la production avait commencé avec des dettes[1281]. Il est allé plusieurs fois à Diyarbakır pour réaliser des tournages, sans et avec Mıgırdiç Margosyan. C'était pendant la période du processus de paix au Kurdistan, le conflit armé était arrêté pendant l'armistice entre l'armée turque et la guérilla kurde. A la tête de la municipalité métropolitaine de Diyarbakır, on voyait les représentants des partis kurdes, d'abord Osman Baydemir et ensuite Gülten Kışanak. Le processus de paix a été une chance pour le réalisateur, car après 2015, avec la fin de ce processus, la réalisation d'un tel film n'aurait pas été possible à Diyarbakır, surtout dans le quartier de Sur, l'ancien quartier des infidèles. La municipalité a proposé ses aides au réalisateur pendant le tournage, comme d'envoyer une voiture pour le voyage au village de Margosyan, à Heredan. Suite à la défaite du gouvernement AKP lors des élections du 7 juin 2015, le processus de paix et l'armistice a été rompu. La maire de Diyarbakır, élue avec une majorité écrasante, est en prison depuis 2016, sous prétexte d'avoir fait de la propagande terroriste[1282].

Le Quartier des infidèles aussi a voyagé, présenté dans plusieurs festivals nationaux et internationaux, et a été projeté lors de réunions non-officielles, dans des centres culturels, des associations, etc. Le réalisateur visait plutôt des spectateurs négationnistes[1283] pour leur montrer une histoire dont ils n'avaient probablement jamais entendu parler auparavant. Néanmoins, il n'est pas satisfait par le nombre insuffisant de projections. Cependant, il ne faut pas oublier que la version sous-titrée du film est toujours accessible sur internet[1284], permettant ainsi d'atteindre de nouveaux spectateurs.

Pour mieux comprendre comment ces films ont participé à la production mémorielle, il faut aussi regarder de près leur relation avec le public. La première fonction répondait déjà à la question « quelle mémoire le film transmet-il ? » et la deuxième questionnait l'interaction de cette mémoire avec son public. Comme nous le rappelle Carlos Ruiz Carmona, « la narration ne signifie quelque chose que lorsqu'elle communique avec son public (…) et le public, en expérimentant la narration, confirme non seulement son existence, mais confirme également les intentions narratives du

[1281] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 2.
[1282] Pendant le processus de paix, les guérillas kurdes ont pour la première fois descendue de leur montagne pour commencer une nouvelle vie civile. Le peuple kurde les attendait avec joie, accompagné par leurs élus. Les photos qui montrent Gülten Kışanak lors qu'elle accueille les guérillas a été utilisée comme une preuve 'd'aide aux terroristes'. Depuis 2015, plus de vingtaine de maires de la région de Kurdistan ont été arrêté et le gouvernement AKP a nommé des fidéicommissaires a la place de maires arrêtés.
[1283] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 6.
[1284] https://www.youtube.com/watch?v=SJ2bTcOWH1M, consulté le 17.2.2020.

cinéaste. »[1285] La perception de la narration, le degré de réalité attribué au film et toutes les croyances qui entourent le film sont liés, à la base, aux modalités de regard et de croyance demandés au spectateur[1286]. Dans ce sous-chapitre, nous avons présenté deux genres différents : un docu-fiction et un documentaire. Selon la classification de François Niney, la modalité de regard semi-subjectif, qui suit le principe de créer de l'empathie, nous parait la plus adaptée pour qualifier ces deux films. Dans tous les cas, la caméra suit soit le narrateur (Margosyan) soit l'ombre de Saroyan fictif et, comme dans la description du regard semi-subjectif, « la caméra épouse la vision d'un personnage qui est en amorce au premier plan. »[1287] Le spectateur devient un invité de Margosyan ou de Saroyan. Il accompagne la balade à Diyarbakır avec Margosyan et il voyage jusqu'à Bitlis avec Saroyan, tout en écoutant leurs récits, leurs histoires et leurs mémoires. Si l'on se souvient des quatre stratégies proposées par Ann Kaplan et Ban Wang pour raconter l'évènement traumatisant, on choisira plutôt 'le témoignage'. Mais comme nous l'avons vu ci-dessus, les témoignages de ces deux écrivains ne font pas souvent référence directe au génocide, ils le contournent. Il sera probablement aussi possible de trouver la stratégie de 'remède', en gardant à l'esprit le langage non-culpabilisant, ouvert et conciliant des écrivains.

Saroyan et Margosyan ont un langage fort et fabuleux, tout comme les films biographiques qui leur sont consacrés. Margosyan parle du génocide seulement au début du film, accompagné d'une animation et, plus tard, il se souvient de son grand-père ainsi : « …et mon grand-père, qui s'est détaché de nous pendant la mobilisation, pour ne jamais revenir, et dont le visage est oublié même par mon père… »[1288] Dans la région de Diyarbakır, les gens nomment le génocide '*kafle*', qui veut dire le convoi. Nommer le génocide en tant que 'mobilisation' est aussi une manière d'évoquer l'état de guerre pendant les évènements. Alors que les hommes arméniens, séparés de leurs familles pour adhérer à l'armée pendant la mobilisation, ont été exterminés en premier. Une anecdote, racontée par Leyza Neyzi, lorsqu'elle faisait une recherche sur la mémoire du génocide arménien chez les arméniens de Turquie, peut nous être utile pour mieux comprendre ce choix de Margosyan :

[1285] Carlos Ruiz Carmona, "The role and purpose of film narration", Journal *of Science and Technology of the Arts*, Vol 9, No 2, 2017, p. 11-13.
[1286] François Niney, *op.cit.*, p. 17.
[1287] *Ibid.*, p. 82-83.
[1288] Cité dans le film Le Quartier des Infideles (2014).

> « Est remarquable ce propos d'un arménien, qui, lors d'un entretien oral avec un historien d'origine musulmane, a utilisé le terme 'mobilisation'. Il a dit : 'Il faut utiliser des mots plus doux pour qu'ils ne soient pas trop douloureux'. »[1289]

Les deux cinéastes confirment leur positionnement critique envers les documentaires classiques, pédagogiques, qui ne montrent que des chiffres ou des documents. Yusuf Kenan Beysülen préfère « raconter la vie d'un être humain parmi les millions d'histoires »[1290] afin de parler du génocide, un sujet particulièrement difficile, tout comme Lusin Dink qui voit actuellement « un effort pour sortir de la guerre des preuves »[1291].

Le choix du docu-fiction de Lusin Dink est aussi significatif sur la question de la réalité, qui brouille tous les débats sur le génocide en Turquie. L'historien Pierre Nora s'opposait fermement à ce genre pour traiter les évènements historiques : « (…) je suis extrêmement réservé à l'égard des « docu-fiction » qui peuvent apporter une grande confusion dans l'esprit du public. »[1292] Alors que pour Lusin Dink, qui ne pense pas le cinéma en suivant les distinctions classique d'autrefois, le choix du docu-fiction permet de mettre l'accent sur l'absurdité de la question de la « vérité historique » du génocide et souligne la puissance de la mémoire face à l'histoire officielle :

> « J'ai bien aimé le débat entre le documentaire et la fiction. En gardant à l'esprit que la présence et la mort des arméniens est un sujet de discussion depuis 150 ans, j'ai pensé qu'une discussion sur 'ce film est-il une fiction ou un documentaire ?' apporterait une nouvelle dimension. Je crois que cette forme nourrit aussi le contenu. »[1293]

Le débat sur la vérité et le genre cinématographique qui lui correspond résonne avec le conflit entre la mémoire et l'histoire. Ni Lusin Dink ni Yusuf Kenan Beysülen ne veulent rentrer dans cette discussion sur la vérité des faits historiques, ils préfèrent faire 'un film de mémoire', pour passer au-delà de cette polémique qui dure depuis un siècle. La mémoire est déjà une fiction et une représentation par définition, comme nous le montre Michael Schudson : « comme la mémoire n'est pas une simple méthode d'enregistrement, il n'est pas possible de parler d'un 'souvenir vrai'. »[1294] Pour la réalisatrice de *Saroyan land*, « Le cinéma documentaire, le cinéma de fiction et

---

[1289] Leyla Neyzi et Hranush Kharatyan, *op.cit*., p. 18.
[1290] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 6.
[1291] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 10.
[1292] Christian Delporte et Isabelle Veyrat-Masson, "Entretien avec Pierre Nora: la fievre médiatiques des commémorations", *Le temps des médias*, Vol 2, No 5, 2005, p. 193.
[1293] https://www.youtube.com/watch?v=u1SRG7l9oJg, consulté le 4.2.2020.
[1294] Sevcan Sönmez, *op.cit.*, p. 54.

la perception des deux constituent le fondement de toute la discussion concernant le cinéma et la mémoire. »[1295] En parlant d'un film, la question du « vrai » ou « faux » devient aussi un jugement lié au genre (cinématographique), à l'attente et à la conviction du spectateur à cet égard.

Saroyan croyait qu'il était lui-même un produit de la mémoire de sa famille. Dans chacune de ses œuvres, il faisait de nouveaux montages, afin de créer une autre narration de cette mémoire. Il disait clairement : « La mémoire est imagination. Il y a une parenté car ce que vous voyez et ce dont vous vous souvenez n'est jamais littéralement ce que c'est. C'est ce que c'est pour vous. »[1296] De la même manière, il se voyait aussi comme un personnage imaginaire. Selon la définition du Dictionnaire de l'Académie Française en 1839, l'imagination signifie « faculté d'imaginer, de se représenter quelque chose dans l'esprit »[1297]. Cette définition correspond parfaitement au désir des réalisateurs de créer de l'empathie en provoquant l'imagination chez le public. Pour ces réalisateurs, les mémoires de ces deux écrivains arméniens ne sont pas moins réelles que les faits historiques. Ces mémoires, ces réalités à la fois imaginaires et réelles des écrivains, portent la potentialité d'être transmises, cette fois via une construction narrative cinématographique. Comme l'explique Jacques Rancière, « les gens construisent leur propre poème, leur propre film, avec ce qui est devant eux; puis ils le prolongent en mots. Cela signifie que le film, comme la littérature, n'est pas simplement un art mais la construction d'un monde. »[1298] Les films de mémoire s'intègrent aux mémoires des spectateurs en tant que prothèses, comme une prolongation entre l'histoire de l'écrivain et celle du spectateur.

Ces deux films sont des films de mémoire et ne sont pas des films d'histoire, de par leur utilisation de témoins, de mémoires individuelles et exemplaires et par l'exclusion de preuves classiques. Mais ils sont aussi des films de mémoire de par l'utilisation des différents types de représentation de la mémoire. David Macdougall comptait les signes de survivance, les signes de remplacement, les signes de ressemblance et les signes d'absence, comme les différentes manières de représenter la mémoire dans le cinéma. On peut constater l'usage de plusieurs de ces signes dans les deux films : l'église chaldéenne du quartier arménien, dans le film de Yusuf Kenan Beysülen, est un signe de survivance qui témoigne du passé, tout comme l'église d'Akhtamar, dans *Saroyan*

[1295] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 12.
[1296] Cité dans le film Saroyan Land (2013).
[1297] Vocabulaire Universel et complet de la langue française, reproduisant le dictionnaire de l'académie française, Tome second G-Z, Bruxelles, Société Belge de Librairie, 1839, p. 166.
[1298] Marie-Aude Baronian, "Entretien avec Jacques Ranciere", p. 8.

land. Montrer l'horloge qui ne fonctionne plus depuis soixante-ans dans la gare de Diyarbakır peut aussi être interprété comme un signe de survivance métaphorique : elle a arrêté de fonctionner lors du départ de Margosyan vers Istanbul. Selon David Macdougall, « si les objets ne survivent pas pour être filmés, les films de mémoire ont souvent recours à des signes de remplacement »[1299]. Le film de Lusin Dink, en tant que docu-fiction, est un exemple parfait du signe de remplacement. Saroyan est mort en 1981 et le film a été réalisé en 2013, c'est-à-dire que tout le voyage a été recréé pour être filmé. Mais, au lieu d'utiliser l'image d'un acteur, la réalisatrice a préféré utiliser seulement son ombre, ce qui est également une métaphore bouleversante, qui « représente à la fois la présence et l'absence »[1300]. Dans l'atmosphère poétique et homérique de ce voyage, on ne voit jamais le visage de Saroyan mais son ombre, qui représente les esprits des Arméniens de l'Anatolie en général. Selon la réalisatrice, ce choix percutant d'utiliser l'ombre est aussi un appel à se confronter, pour les accepter, aux ombres des Arméniens disparus, pour ainsi remédier aux blessures historiques profondes[1301]. Lusin Dink fait référence à ces ombres errantes en Anatolie depuis un siècle afin de lutter contre l'oubli. Ce signe de remplacement et de ressemblance, l'ombre de Saroyan accompagnée de la voix de Saroyan, constitue, en quelque sorte, une image pensive « une image qui non seulement enflamme la pensée mais une image qui pense en même temps. »[1302]

L'utilisation de la musique contribue également à la construction des images pensives dans les deux films. Les signes de ressemblance « offrent un lien imagé plus lâche avec leur objets (…) en apportant son harmonie »[1303]. La musique originale d'Arto Tunçboyacıyan, qui accompagne émotionnellement chaque scène dans *Le Quartier des infidèles* contribue aussi à la construction du sens du film, tout comme la musique minimale et rêveuse de *Saroyan land*, qui accentue l'idée d'un voyage intérieur. Quant aux signes d'absence, il n'est pas difficile de les trouver dans ces films. Le thème principal de ces films est, en quelque sorte, l'absence d'un certain passé, ce qui nous astreint à utiliser la mémoire pour le saisir. L'exemple le plus évident de signes d'absence est forcément celui des ruines des maisons des deux écrivains dans le village de leurs ancêtres. Margosyan ne retrouve qu'un vestige au lieu de sa maison ancestrale et les villageois de Bitlis montrent à Saroyan une ruine qui n'a plus qu'un mur, pas même sûrs qu'il s'agisse de la maison

---

[1299] David Macdougall, *op.cit.*, p. 72.
[1300] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 6.
[1301] Lusin Dink – Banu Özdemir, "Saroyan bir temsiliyettir" [Saroyan est une représentation], https://www.hayalperdesi.net/soylesi/93-saroyan-bir-temsiliyettir.aspx, consulté le 4.2.2020.
[1302] Ulus Baker, *op.cit.*, p. 238.
[1303] David Macdougall, *op.cit.*, p. 72.

de ses ancêtres. Dans la pièce de théâtre que Saroyan a écrite sur Bitlis en 1975, il parle clairement de ses doutes concernant sa maison familiale et aussi de l'accueil extrêmement chaleureux à Bitlis, qui ressemblait plutôt à un arrangement officiel[1304].

La voix-off qui lit les textes de Saroyan tout au long du film s'arrête brutalement à l'arrivé à Bitlis, comme un signe de déception de Saroyan : « Il n'y a aucun Arménien dans la foule »[1305]. Les cimetières arméniens de la ville ne contiennent plus une pierre et les églises sont transformées en prison, en étable ou sont laissées en ruines. Parmi les cinq types de silence cinématographique décrits par Sven Raeymaekers, le silence dans *Saroyan land* correspond plutôt au silence métaphorique qui « représente l'absence (…) et le manque de sens fixe » tout en « reflétant notre propre interprétation, dans laquelle nous sommes guidés par le contexte » créé par le réalisateur[1306]. Même s'il disait que 'c'était le jour le plus important de sa vie', le silence absolu de Saroyan sur sa journée à Bitlis jusqu'à la publication de sa pièce de théâtre en 1975, peut être relié à cette frustration. De même, lorsque Margosyan arrive à Heredan, il ne trouve pas sa maison ancestrale rêvée mais plutôt de tristes ruines abandonnées. Et cela lui arrive de nouveau, lorsqu'il voulait montrer sa maison dans une rue de Diyarbakır, qui portait depuis longtemps le nom de 'Rue de Mıgırdiç Margosyan'. Dans le film, on ne voit pas l'intérieur et le réalisateur nous raconte par la suite :

> « Margosyan n'a pas voulu rentrer. Il y était déjà rentré avant, et apparemment il n'y plus de maison. Il ne reste qu'une petite baraque. On a frappé à la porte plusieurs fois, mais comme Margosyan n'a pas voulu rentrer, on a laissé tomber l'idée. Il avait déjà été choqué une fois, il n'en voulait plus. »[1307].

Le film de Yusuf Kenan Beysülen peut-être vu entièrement comme un signe d'absence, par le fait que tous les endroits qu'on voit dans le film ont été détruits un an après le tournage du film, y compris la rue de Mıgırdiç Margosyan. Margosyan exprime ainsi sa frustration lors d'un reportage : « Ce documentaire racontait une histoire. Il est devenu lui-même une histoire. C'est très dommage. »[1308]

[1304] William Saroyan, "Bitlis", *Amerika'dan Bitlis'e William Saroyan*, Aras yayıncılık, Istanbul, 2008, pp. 72-93.
[1305] Cité dans le film Saroyan Land (2013).
[1306] Sven Raeymaekers, Filmic Silence: An analytical framework, These de musicology, Ultrecht University, 2014, p. 11-12. Les cinq types de silence sont ainsi: silence métaphorique, silence par négation, silence réel, silence virtuel et silence absolu.
[1307] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 3.
[1308] Çiğdem Toker, "Sur Yarası ve Margosyan"[La blessure de Sur et Margosyan], Sendika.org, 28.5.2016, https://sendika63.org/2016/05/sur-yarasi-ve-margosyan-cigdem-toker-cumhuriyet-353276/, consulté le 5.2.2020.

Un évident point commun entre ces deux films correspond aux sentiments liés à l'espace et à la temporalité de la narration. Les deux témoignent d'une relation spatiale qui contient la mémoire d'une rupture brutale d'avec l'endroit. Margosyan a dû quitter Diyarbakır par force quand il avait 15 ans et la famille de Saroyan a dû s'exiler sur un autre continent en prévoyant la catastrophe à venir. Selon Yves Déloye et Claudine Haroche, « pour atteindre la conscience de la mémoire spatiale, il faut une sorte de rupture temporelle, une interruption de la continuité de l'habitude. Le cas limite de cette rupture est la soudaine destruction des lieux, le bouleversement produit par un évènement catastrophique. »[1309] Quand Margosyan se baladait dans les rues étroites du *quartier des infidèles*, il gardait toujours cette conscience spatiale et ses mémoires nous guidaient imperturbablement. Néanmoins, l'évènement catastrophique est survenu un an après, avec la destruction totale des quartiers historiques de Diyarbakır. Tandis que pour Saroyan, la conscience spatiale était beaucoup plus abstraite. Avant même de l'avoir vu avec ses yeux, il connaissait déjà la beauté des montagnes, des collines, la fraicheur de l'eau, la régularité des maisons et leurs pierres. Il connaissait également toute la disposition des meubles et des chambres de la maison ancestrale, où était le fourneau, où était l'entrée. Mais l'arrivée dans les ruines de sa supposée maison, cette conscience spatiale a laissé la place à une réalité frustrante qui bouleverse la mémoire.

Carlos Ruiz Carmona émet que « les récits frustrants peuvent avoir l'intention de nous faire penser, voir ou réfléchir sur des sujets d'une manière que nous n'aurions pas pu imaginer par nous-mêmes dans notre vie quotidienne. »[1310] En gardant à l'esprit le fait que les récits frustrants sont souvent répétitifs dans l'histoire républicaine en Turquie, ils sont aussi la possibilité d'évoquer et relier différents récits, tout comme la structure stratifiée du passé historique et culturel de Diyarbakır. Yusuf Kenan Beysülen résume la continuité des frustrations ainsi :

> « [Margosyan] dit que « quand les Juifs sont partis, nous étions désormais les seuls *giaours* (infidèles, non-musulman) ici. Nous sommes 'l'autre', mais nous, nous avons aussi 'des autres'. Quand les Arméniens sont partis, les nouveaux 'autres' étaient les Kurdes. Ça continue comme ça, comme une chaine. »[1311]

La famille de Yusuf Kenan Beysülen a dû quitter le village de Bingöl, une ville proche de Bitlis, environ un siècle après l'exode des Saroyans, eux aussi du fait de la situation politique. C'est bien pour cela que la question de Saroyan, vers la fin du film, est extrêmement importante : « pourquoi

[1309] Yves Déloye et Claudine Haroche, *op.cit*., p. 3.
[1310] Carlos Ruiz Carmona, *op.cit*., p. 11.
[1311] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 5.

mon grand-père a dû charger sa jeune femme d'une mission aussi difficile, emmener la famille jusqu'en Amérique ? C'est la seule chose que je veux savoir. »[1312] Le film ne répond pas à cette question mais la laisse suspendue dans l'air, pour ne pas oublier ce questionnement, qui ne perd jamais son actualité.

« Oublier un crime, ce serait le commettre une deuxième fois »[1313] disait Henry Rousso. Ces deux films appellent à ne pas oublier, en proposant des 'géographies imaginaires' – c'est-à-dire « des paysages cinématographiques de l'esprit, dans lesquels nous, spectateurs, marchons et fixons nos repères »[1314] – tandis que la réalité écrasante vient confirmer la vérité du propos d'Henry Rousso dans l'ancien, désormais disparu, quartier des infidèles. L'intemporalité de ces films est aussi liée à cette continuité catastrophique, liée à la non-confrontation avec le passé. Les histoires d'exil qu'on entend et voit dans les films se répètent dans l'histoire d'autres sujets. L'intemporalité de ces films se manifeste ainsi comme une métaphore de la mémoire multidirectionnelle :

> « Je crois que ce film est intemporel. Il est actuel aujourd'hui et il le sera également dans dix ans (…) Il n'y a pas d'hier, d'aujourd'hui ou de demain. La mémoire, elle-même, est intemporelle. »[1315]

L'histoire officielle est faite d'omissions répétées, mais ces évènements omis ne disparaissent pas dans le vide, ils reviennent au présent pour demander justice. Comme disait Michel Marian « quand les Arméniens demandent la vérité, ils ne demandent pas que l'Histoire soit corrigée, mais qu'elle soit rétablie, voire simplement rappelée, par la réintégration de leur histoire propre, qui ne s'écarte de la grande que dans son dernier chapitre. »[1316] L'émergence de la mémoire dominée dans l'espace public, face à la mémoire officielle dominante, sera peut-être la clef du processus de réintégration. Cette mémoire dominée n'est pas seulement la mémoire des Arméniens descendants des survivants, elle est aussi la mémoire de Turcs et de Kurdes, descendants de bourreaux ou de justes, qui s'oppose au déni du génocide avec une conscience politique et éthique.

Lors de notre entretien, Lusin Dink nous rappelle une réalité souvent oubliée :

[1312] Cité dans le film Saroyan Land (2013).
[1313] Henry Rousso, "Vers une mondialisation de la mémoire", p. 6.
[1314] David Macdougall, *op.cit.*, p. 78.
[1315] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 5.
[1316] Michel Marian, *op.cit.*, p. 43.

> « On approche [du génocide] comme si c'était seulement les Arméniens qui avaient développé une mémoire à ce sujet. A mon avis, ce dont on doit parler, c'est surtout de la mémoire de ceux qui ne sont pas arméniens. Je crois que leur trauma est encore plus grand. »[1317]

La réalisatrice fait référence ici plutôt aux Turcs nationalistes frustrés quand ils voient une trace arménienne dans leur famille ou dans leur pays. Yusuf Kenan Beysülen soutient cela aussi avec son propos :

> « La souffrance du génocide est une souffrance spéciale, c'est quelque chose qui dérange les gens. C'est une souffrance immense en volume. En tant que société, nous sommes en train de la vivre depuis plusieurs générations. »[1318]

Ainsi, les deux films ont un même but, celui de transmettre une mémoire négligée et méconnue, grâce à la force cinématographique. David Macdougall nous rappelle que « la découverte de la photographie a transformé la façon dont les nouvelles générations imaginent le monde »[1319] en leur apprenant à penser photographiquement. De nos jours, un siècle après son invention, les générations actuelles savent déjà penser cinématographiquement du fait de son utilisation comme média de masse. De cette manière, les contes des familles Saroyan et Margosyan, continueront à faire partie de la mémoire des générations futures, pas comme la transmission classique de l'histoire orale mais comme un nouveau type de transmission, en forme de conte cinématographique.

4.3. Reconstituer le passé : Le génocide en fiction

> « Sachez ce qui s'est passé, n'oubliez pas et, en même temps, jamais vous ne saurez. »[1320]

Nous nous intéresserons dans ce chapitre aux premiers films de fictions réalisés en Turquie qui abordent le sujet du génocide arménien. Nous tenterons d'analyser leur construction narrative et mémorielle et nous essayerons de mesurer leur impact dans l'espace public. Même s'il a fallu attendre les années 2000 pour voir apparaître ces premiers films en Turquie, le sujet n'est pas une

---

[1317] Entretien avec Lusin Dink, extrait no 8.
[1318] Entretien avec Yusuf Kenan Beysülen, extrait no 8.
[1319] David Macdougall, *op.cit.*, p. 70.
[1320] Maurice Blanchot, *L'écriture du desastre*, Gallimard, Paris, 1980, p. 131.

nouveauté au niveau international. Le premier film de fiction sur le génocide a été réalisé en 1919 dans les studios d'Hollywood. Il était basé sur le témoignage écrit d'Aurora Mardiganian, une jeune arménienne survivante du génocide et réfugiée aux Etats-Unis. Phénomène rare dans l'histoire du cinéma, le rôle principal[1321] de ce film a été interprété par Mardiganian elle-même. Ce film de fiction retraçait donc une histoire très « réelle » pour l'actrice. De plus, en 1919, les conséquences du génocide et de l'exil étaient encore très présentes. Elle a raconté par la suite, qu'elle était tellement traumatisée – mais aussi tellement étrangère au travail d'actrice – que, lorsqu'elle a vu apparaître des acteurs en costume de gendarmes turcs, elle a pensé : « Ils m'ont dupée. Je croyais qu'ils allaient me donner à ces Turcs pour finir ma vie »[1322]. Depuis ce premier film, la diaspora arménienne a produit plusieurs films sur ce sujet, surtout après la vague des films sur la Shoah, durant la deuxième partie du XXème siècle.

Il faut ajouter qu'à la différence des documentaires, qui ont été longtemps consacrés à l'accumulation et à la présentation de preuves et de témoignages pour prouver l'existence du génocide, ces films de fiction racontaient surtout l'Histoire à partir de récits individuels, en se penchant sur les effets destructeurs du génocide sur le peuple arménien dispersé. Selon Robert Rosenstone, l'histoire peut être intégrée dans les films de fiction, à travers des catégories variées telles que « l'histoire comme drame, l'histoire comme document ou l'histoire comme expérimentation »[1323]. Nous verrons que les fictions produites en Turquie sur le génocide rentrent plutôt dans la catégorie des films qui présentent l'histoire comme un drame. Le premier film de fiction turc à aborder le génocide est celui de Fatih Akın, le réalisateur turco-allemand, *The Cut* [La Blessure] en 2014, qui a été suivi par le film d'Özcan Alper, le réalisateur turc-hémichi, *Rüzgarın hatıraları* [Les Mémoires du vent] en 2015. La même année, la fiction des réalisateurs turco-arméniens Aren Perdeci et Ela Alyamaç, *Lost birds* [Les Oiseaux perdus] est sortie au cinéma. En 2017, la dernière fiction sur le génocide, *Kervan 1915* [Caravane 1915] d'Ismail Güneş, réalisateur turc, n'a été visible que pendant une courte durée. Dans ce chapitre, nous n'allons analyser que trois – *The Cut, Les Mémoires du vent, Caravane 1915* – de ces quatre films – car nous n'avons pas eu la possibilité de visionner le film *Les Oiseaux Perdus* malgré tous nos tentatives auprès des réalisateurs.

[1321]https://www.youtube.com/watch?v=uTnCaW-Uo_s, consulté le 20.2.2020.

[1322] Donna Lee Frieze, "Three Films, one genocide: Remembering the Armenian genocide through Ravished Armenia(s)", dans *Remembering Genocide*, Ed. Nigel Eltringham et Pam Maclean, Routledge, New York, 2014, p. 43.

[1323]Robert Rosenstone, "The historical film as real history", *Film-Historia*, Vol 5, No 1, 1995: 5-23, p. 6.

Cette émergence récente du sujet dans le cinéma de Turquie a joué un double rôle pour la mémoire du génocide : premièrement, grâce aux approches variées des films sur les évènements de 1915, ces films ont contribué à multiplier les perspectives et l'imaginaire social actuel sur le génocide ; deuxièmement, ils ont enflammé les débats sur l'existence / l'absence des faits génocidaires. Ces films sur le génocide ont été accueillis par de nombreuses critiques de la part des spectateurs en Turquie, qui insistaient sur leur manque d'« objectivité » supposée. François Niney nous met en garde sur l'utilisation de ce terme « objectif », assez connoté en soulignant qu'aujourd'hui « il sert à couvrir, sous une neutralité feinte, la propagande permanente en faveur du monde comme il est »[1324]. Ainsi, on remarque que la majorité des articles que l'on peut lire dans les médias sur ces films à propos de « l'objectivité », sont négationnistes et correspondent aux thèses officielles en Turquie. Parmi ces trois films, deux (*The Cut* et *Caravane 1915*) sont des reconstitutions historiques qui présentent, de façon fictionnelle les évènements de 1915 ; comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente, la reconstitution historique soulève toujours plusieurs problématiques et débats, voire tabous, surtout lorsqu'il s'agit de la production d'images qui renvoient à des expériences limites et extrêmes. De plus, les films de fictions rencontrent un plus large public que les documentaires, ils ont donc potentiellement une plus grande capacité de « s'ajouter au monde commun »[1325] des spectateurs. Ces films de fictions, par les questions de représentation qu'ils soulèvent et par leur audience plus large, sont au cœur de la problématique de la mémoire dans l'espace public en tant qu'« images prothèses ». Une question majeure subsiste : il s'agit de « la mémoire de QUI ? ». Paul Ricœur définissait la mémoire comme « la gardienne de la problématique du rapport représentatif du présent au passé. »[1326] Ces trois différentes représentations du génocide de 1915 multiplient donc les « gardiennes du rapport représentatif du présent et du passé en Turquie », ce qui nourrit et entretient la controverse historique et mémorielle.

En s'appuyant sur des images cinématographiques, ces mémoires collectives deviennent des « collages multimédia »[1327], comme l'explique Wulf Kansteiner. De plus, il faut rappeler l'absence de prises d'images réelles de l'époque. Les codes visuels, auditifs et verbaux de la narration cinématographique « glissent à travers différents registres cognitifs d'une manière qui

[1324]François Niney, *op.cit.*, p. 74.
[1325]*Ibid.*, p. 50.
[1326]Paul Ricoeur, *op.cit*, p. 106.
[1327] Wulf Kansteiner, "Finding meaning in memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies", *History and Theory*, Vol. 41, No 2, Mai 2002: 179-197, p. 190.

nous parait familière »[1328] et s'ajoutent ainsi à la construction du sens de l'évènement historique concerné. Les différentes constructions narratives et sens sur le passé sont également déterminants d'une possible construction mémorielle à travers le film. Tous ces films font appel à des scénarios différents pour aborder le même événement et ces scénarisations conditionnent les outils de leurs narrations cinématographiques. Avant de passer à l'analyse des codes de narration de ces trois films, il faut d'abord raconter brièvement leurs synopsis.

L'histoire du film de Fatih Akın, *The Cut*[1329], commence en 1915 dans l'est de l'Anatolie, à Mardin, dans le tumulte de la Première Guerre Mondiale. Notre protagoniste, le jeune forgeron arménien Nazareth Manoogian, se sépare brutalement de sa femme et de ses deux filles jumelles, suite au décret qui oblige les hommes arméniens à s'engager dans l'armée. Nazareth casse des pierres dans les montagnes avec d'autres Arméniens, jusqu'à l'arrivée d'un groupe chargé de les massacrer. Il survit miraculeusement à ce massacre, grâce à l'incompétence de l'homme qui est censé le tuer. Resté muet après une blessure profonde au cou, Nazareth se sauve de cet endroit avec l'aide de celui qui a essayé de le tuer. Après avoir passé du temps avec les déserteurs de l'armée, il commence un long et éprouvant voyage jusqu'au désert de Syrie, pour tenter de retrouver sa famille déportée. Durant ce dangereux voyage, il apprend que presque tous les membres de sa famille sont morts, y compris sa femme, mais pas ses filles jumelles. Alors, porté par l'espoir de les retrouver, Nazareth se lance dans une quête éperdue, du désert de Syrie jusqu'aux Etats-Unis.

L'histoire du film *Caravane 1915*[1330] commence à Giresun, dans la région de la mer noire, en Juin 1915. Le gouvernement ottoman ordonne de déporter tous les arméniens de la ville et il lance des appels d'offres pour le transport des Arméniens. En échange d'argent, le muletier nommé Salih prend en charge un groupe de deux cent femmes et enfants pour les déporter vers Alep. Habitué à transporter des produits commerciaux, Salih traite les Arméniens comme des marchandises au début du voyage. Les conditions de la guerre rendent cette marche encore plus difficile et dangereuse. Durant le voyage, ils découvrent les traces des massacres commis par les gangs – 'des arméniens et des kurdes déserteurs de l'armée'. L'un des personnages principaux est une femme, Hayganuş, déportée avec sa fille, Suzan. Au cours du voyage, débute une relation amoureuse entre Suzan et le muletier Ahmet. A la fin, le convoi de 200 personnes arrive à Alep sans aucun mort, grâce à l'attention consciencieuse de Salih.

[1328]David Macdougall, *op.cit.*, p. 79.
[1329]https://www.imdb.com/title/tt2245171/, consulté le 20.2.2020.
[1330]https://www.imdb.com/title/tt8172068/, consulté le 20.2.2020.

Les Mémoires du vent[1331], à la différence des deux premiers films, se déroule au début des années 1940. Aram, le protagoniste principal, traducteur et peintre d'origine arménienne, s'enfuit d'Istanbul pour sauver sa vie après le décret sur 'l'impôt sur la fortune', que nous avons évoqué dans la première partie de cette thèse, qui cible les non-musulmans du pays. En espérant passer en Géorgie Soviétique, il se cache dans un village frontalier de la région de la mer noire. La frontière demeure fermée et il doit passer du temps caché dans une cabane au milieu de la forêt. Dans ces conditions d'isolement et d'exil, il retourne la nuit à travers ses rêves/cauchemars aux temps de la déportation de 1915. Il était alors un enfant de dix ans et il a assisté au viol et à la mort de sa mère. Son exil fait resurgir ces images encore et encore, mais il n'arrive plus à se souvenir du visage de sa mère. Au cours de l'attente dans le village, il tombe amoureux de la femme du paysan qui l'héberge, qui est une exilée russe. Un jour, ils essayent de traverser ensemble la frontière, mais ils sont fusillés peu de temps après, dans leur barque.

Halbwachs a écrit que « chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective »[1332] et chacun de ces points de vue change selon le positionnement de l'individu et de son entourage, ses relations aux autres, etc. On peut considérer que cette citation s'applique également aux productions de mémoire ainsi qu'à leurs auteurs. Ainsi, chacun de ces trois réalisateurs est porteur d'une mémoire différente concernant 1915.

Lors de notre entretien avec İsmail Güneş, il nous a raconté que le tout premier scénario qu'il a écrit se penchait déjà sur le sujet du génocide. C'était au début des années 1980, et le livre intitulé *Tohum* (graine) de Necip Fazıl Kısakürek, un écrivain et poète turc qui a écrit des œuvres favorables à l'islamisme, était sa première inspiration. Il explique son état d'esprit à l'époque ainsi :

> « Mon projet était un peu plus nationaliste à l'époque, parce que nos émotions d'alors étaient différentes et elles étaient plutôt liées à l'émotion liée aux assassinats de nos consuls et de nos ambassadeurs par l'ASALA. On se demandait ce que pouvaient être les affaires derrière ces événements, pourquoi des gens pouvaient en arriver à commettre ces assassinats. Les actions de l'ASALA ont attiré toute mon attention sur ce sujet. » [1333]

Ce premier projet n'a jamais été réalisé mais İsmail Güneş a réalisé plusieurs films avant *Caravane 1915*, s'inscrivant dans le courant du cinéma 'national-spiritualiste', empreint de conservatisme,

[1331]https://www.imdb.com/title/tt4938790/, consulté le 20.2.2020.
[1332]Maurice Halbwachs, *Mémoire Collective*, p. 24.
[1333]Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 1.

de moralité islamiste et de nationalisme. En 2000, İsmail Güneş a pensé de nouveau à réaliser un film sur la question arménienne lorsqu'il a entendu qu'Atom Egoyan allait réaliser *Ararat* : « Donc je me suis dit que nous aussi, il fallait qu'on fasse quelque chose avant eux, pour exprimer nos point de vue. »[1334] Nous pouvons ici citer la formule de Karl Jaspers qui affirme que « quand nous n'avons pas conscience d'être coupables, notre réaction à toute attaque est la contre-attaque »[1335]. Le réalisateur a écrit plusieurs versions du scénario avant d'atteindre sa forme finale. Malgré toute sa bienveillance, son point de vue sur la question du génocide était évident. Lorsqu'il dit que « chaque 24 Avril ils (ceux qui veulent la reconnaissance du génocide) font une manifestation et *les nôtres* font une contre-manifestation »[1336], il se positionne clairement du côté des négationnistes. İsmail Güneş ne se sent ni coupable ni responsable concernant le passé mais il veut affirmer plutôt la compréhension et la bienveillance des musulmans. Pour lui, c'est la guerre qui est coupable et c'est pour cela que ces peuples se sont entretués.

L'atmosphère politique à ce sujet en Turquie, durant l'écriture et le tournage du film, correspond parfaitement à son point de vue. Le message de condoléances de Tayyip Erdoğan était ainsi un signal lancé pour enfin réaliser un film sur le sujet, du point de vue des musulmans :

> « Même Erdoğan avait écrit en 2014 une lettre bienveillante au sujet des événements de 1915, pour partager et comprendre la souffrance liée à ces événements – Imaginez-vous que c'est un film que la Turquie attend depuis 100 ans. »[1337]

En regardant le film d'Ismail Güneş, on ne peut que constater une application des thèses officielles dans le domaine de la narration cinématographique. Néanmoins, au cours de notre entretien, le réalisateur a évoqué les photographies, les récits et les mémoires de l'époque, comme sources de sa recherche, sans citer un nom en particulier[1338]. Quant aux sources arméniennes sur le sujet, le réalisateur prétend les avoir lues, malgré sa conviction que ce sont des textes conspirationnistes. Pour Ismail Güneş, la version historique basée sur les témoignages des Arméniens (qui racontent la marche jusqu'au désert, les massacres, les viols, les assassinats des hommes arméniens dans

---

[1334]Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 1.
[1335]Karl Jaspers, *op.cit.*, p. 123.
[1336]*Ibid*.
[1337]Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 1.
[1338]"J'ai lu tellement de livres que je ne serai pas en mesure de vous donner un nom en particulier. Je ne peux pas vous donner de nom tout de suite car je ne regarde pas cette histoire d'un point de vue académique. Je ne voulais juste pas contredire la réalité." Entretien avec Ismail Güneş, extrait no 3.

l'armée, les gendarmes cruels et l'organisation de cette annihilation par l'état ottoman) est irréaliste et construite dans l'intérêt des Arméniens :

> « Bien sûr qu'il y a d'autres motivations derrière ces textes. Ils veulent tirer l'histoire vers un but concret. Ils veulent amener à la question du génocide. C'est pour cela qu'ils écrivent tout ceci. Ils ont même fait un montage sur Photoshop pour représenter Mustafa Kemal jouant avec son bâton sur un cadavre arménien, alors qu'il s'agissait en réalité d'un chien. C'est un montage qui a été fait dans le but de créer la confusion »[1339].

Pour ce film, le réalisateur a absolument voulu travailler avec des arméniens de Turquie, croyant que c'était 'la bonne manière' pour sortir des débats hostiles entre les deux peuples. Aucun arménien de Turquie n'a accepté de participer à ce film[1340].

Le dernier film d'Ismail Güneş intitulé *Caravane 1915* (2017) a nécessité un grand budget de 20 millions de liras (ce qui correspondait à environ 4 millions d'euros à l'époque) dont l'origine demeure assez floue. Au sujet de son financement, İsmail Güneş parle mystérieusement de « gens qui m'avaient contacté » sans donner de nom ou de piste, car, dit-il, il n'a pas le droit de révéler les noms[1341]. Cependant, malgré cette énorme aide financière, le réalisateur pense qu'il y a eu un complot contre lui et son film, « une force secrète » qui a tenté de nuire à son film. Au début, il a eu des problèmes avec les acteurs, qui ont abandonné le projet sans explication, puis des problèmes de distribution et de projection ont suivi[1342]. Comme pour le financement du film, la force mystérieuse qui a freiné son travail reste inconnue. « Comme si une force invisible nous empêchait d'avancer. Nous étions en train de lutter pour arriver à le finir mais cette force invisible nous a même empêché de visionner notre film. » Sorti en salle le 6 Octobre 2017, *Caravane 1915* a été vu par 2070 personnes en une semaine et a été ensuite retiré des écrans de cinéma, suite à la demande de son réalisateur, brouillé à la fois avec la société turque et avec l'industrie de cinéma.

L'approche de Fatih Akın sur ce sujet est l'inverse de celle d'Ismail Güneş. Né en 1973 à Hambourg dans une famille turque, Fatih Akın a grandi dans le milieu des immigrants turcs en Allemagne, mais il était plus intégré que ses parents dans la société allemande, comme la plupart des membres de la deuxième génération d'immigrants. Fatih Akın s'intéresse au génocide depuis

---

[1339]Entretien avec Ismail Güneş, extrait no 3.
[1340]Entretien avec Ismail Güneş dans la chaine nationale de télévision, https://www.facebook.com/watch/?v=1702141326464327, consulté le 23.2.2020.
[1341]Entretien avec Ismail Günel, extrait no 1.
[1342]Le réalisateur raconte ainsi: "Ils m'ont d'abord donné 50 salles mais suite à mon objection ils m'en ont donné 90. Ils m'ont donné les pires sales du pays. Et seulement les séances du matin à 10h30. Même les centres commerciaux nous ouvrent leurs portes qu'à 10h du matin!" Entretien avec Ismail Güneş, extrait no 5.

qu'il en a entendu parler pour la première fois. Au début, il n'arrivait pas à accepter qu'un tel crime puisse exister dans l'histoire turque, mais cela ne l'a pas empêché d'approfondir ses recherches[1343]. En 2010, trois ans après l'assassinat du journaliste arménien, Fatih Akın décide de faire un film sur Hrant Dink. En suivant les conseils de Dink, il a voulu faire un film avec un financement turc, une équipe turque, des acteurs turcs et tourné entièrement en Turquie car Dink croyait que la question du génocide devait se résoudre seulement entre les deux pays, la Turquie et l'Arménie, et pas avec les autres. L'année 2010 était trop précoce pour ce projet de film en Turquie, car il n'existait que des documentaires de propagande étatique et le documentaire de Berke Baş, *La Chanson de Nahide (2009)*. Les comédiens ne voulaient pas jouer dans son film car ils le trouvaient tendancieux. Le réalisateur a dû abandonner ce projet, pensant qu'il était trop tôt pour faire un tel film en Turquie.

Les deux films réalisés avant le tournage de *The Cut* ont été déterminants pour le réalisateur. *Duvara karşı* (Contre le mur-2004), *Yaşamın kıyısında* (Au bord de la vie -2007) forment avec *The Cut* (La Blessure – 2014) une trilogie qui représente son point de vue sur la Turquie[1344]. Alors qu'il travaille sur *Yaşamın kıyısında*, plusieurs évènements autour de la question du génocide et de l'arménité, tels que l'assassinat d'Hrant Dink, les déclarations d'Orhan Pamuk et d'Elif Şafak sur le génocide, interpellent Fatih Akın : tout cela lui montre que la confrontation avec le passé et le travail de mémoire sur le génocide n'a pas encore eu lieu en Turquie. Dans son entretien donné à la télévision arménienne, Fatih Akın déclare ouvertement que c'est le fardeau de la responsabilité qui l'a conduit à réaliser ce film[1345]. Nous pouvons ici citer Karl Jaspers et sa définition de la culpabilité morale : « la culpabilité morale suscite une prise de conscience, et ainsi le repentir et le renouvellement de soi ; il s'agit là d'un processus intérieur qui aura ensuite aussi des conséquences objectives dans le monde extérieur. »[1346] Pour l'écriture du scénario, il a été aidé par Mardik Martin, fameux scénariste américain d'origine arménienne ; et par les historiens Wolfgang Gust et Taner Akçam, qui sont parmi les premiers historiens turcs à avoir prouvé le caractère organisé et étatique des massacres des arméniens en 1915-1916. Fatih Akın a fait plusieurs voyages en Arménie et a approfondi ses recherches sur le sujet à travers ses rencontres sur place. Selon lui, pour faire un documentaire sur ce sujet, il faudrait réaliser un film d'au moins dix-douze heures, car il faudrait commencer par raconter l'histoire depuis l'arrivée des turcs en Anatolie vers l'an

[1343]http://www.altyazi.net/soylesiler/tarihimizde-bir-kesik-fatih-akinla-cut-uzerine/, consulté le 23.2.2020.
[1344]*Ibid.*
[1345]https://www.youtube.com/watch?v=RwCUGyDmWJ4, consulté le 23.2.2020.
[1346]Karj Jaspers, *op.cit.*, p. 50.

1000[1347]. Même s'il avait déjà réalisé des documentaires auparavant, Fatih Akın a choisi de réaliser un film de fiction avec les 16 millions d'euros de fond qu'il a obtenu et il a décidé de s'approprier le langage cinématographique des 'Westerns'. Après plusieurs débats et polémiques autour du film, *The Cut* est sorti au cinéma en Turquie le 5 décembre 2014 et a été vu par 20.705 personnes pendant sept semaines. Le film est désormais accessible sur internet[1348].

Le réalisateur du film *Les Mémoires du vent*, Özcan Alper, avait, quant à lui, déjà réalisé des films sur « la mémoire traumatique » non-résolue en Turquie, avant de traiter le sujet du génocide. Son premier film, *Sonbahar* (L'Automne-2008) se penchait sur le retour au village d'un jeune révolutionnaire emprisonné et maltraité pendant des années. Après ce film sur la mémoire douloureuse de la gauche, il réalise en 2011 un autre film, *Gelecek uzun sürer* (L'Avenir dure longtemps) sur les disparitions forcées au Kurdistan dans les années 1990. Pour le réalisateur, ces trois derniers films correspondent « à la mémoire de la Turquie moderne »[1349]. Ce qui a surtout motivé son projet a été le tournage et le travail de recherche pour son film sur la mémoire au Kurdistan. Le réalisateur explique qu'après avoir voyagé dans plusieurs villages du Kurdistan :

> « Les villageois kurdes m'ont raconté souvent la même histoire : « Les Arméniens nous avaient dit qu'ils étaient le déjeuner et que nous serions le dîner ». C'était très intéressant. Les villageois disaient cela. Quand on parlait, ils finissaient toujours par parler des Arméniens. C'est donc normal que quand vous réfléchissez sur de tels sujets, vous finissez par réfléchir sur le génocide arménien. »[1350]

Son intérêt pour le génocide, pour l'arménité ou simplement pour la mémoire, n'était pas non plus le fruit du hasard. Ses activités politiques lorsqu'il était un jeune étudiant dans les années 1990 ont été les premiers pas, avant de s'intéresser à la question du génocide avec un regard critique sur l'histoire turque. Sur cette période, il s'exprime ainsi :

> « Premièrement, dans les années 90, je participais à un mouvement politique étudiant. C'était une participation périodique. Je pouvais être dedans pendant un moment et parfois je me retirais. Je questionnais des choses. La lutte pour la liberté et la démocratie en Turquie était ma problématique… Tout c'est lié à une vision, une imagination de l'avenir et quand vous commencez à penser à l'avenir,

[1347]http://www.altyazi.net/soylesiler/tarihimizde-bir-kesik-fatih-akinla-cut-uzerine/, consulté le 23.2.2020.
[1348]https://www.fullhdfilmcehennemi.pw/kesik-izle.html, consulté le 23.2.2020.
[1349]Entretien avec Özcan Alper, extrait no 3.
[1350]Entretien avec Özcan Alper, extrait no 4.

bon gré mal gré, le passé vous trouve... »[1351]

Ce positionnement politique l'a conduit à faire des recherches critiques sur l'histoire de la Turquie et de l'Empire Ottoman et ce 'regard critique de l'histoire' l'a dirigé, 'bon gré mal gré', vers la question de la mémoire, une mémoire dominée par l'histoire officielle hégémonique. Cela a permis sa rencontre avec les deuils non-réalisés de la Turquie : La question kurde et la question arménienne. Ainsi, une connexion logique entre la négation du génocide arménien et la guerre au Kurdistan s'est construite : « ceux qui ignorent leur passé sont condamnés à le revivre »[1352], peut-être cette fois avec de nouvelles victimes. De plus, malgré les tabous familiaux, l'assimilation et la peur, ses origines ethniques ont aussi beaucoup influencé son intérêt pour la question arménienne :

> « En fin de compte, je suis un Hémichi [les Arméniens islamisés de la région de la mer noire, qui parlent un dialecte arménien] qui a grandi à Artvin et je n'ai appris le turc qu'ultérieurement. La langue que je parlais était inconnue, on ne m'a pas expliqué ce que c'était. C'était pareil dans la famille et dans la société. C'était toujours un problème de parler ou de ne pas parler cette langue. J'interrogeais ces choses-là. »[1353]

Pour préparer son film, Özcan Alper a plutôt orienté ses lectures sur la période de 'impôt sur la fortune' (1942-43) et il a essayé de créer un personnage à l'aide des souvenirs et des textes des intellectuels de l'époque, des écrivains, des poètes et des peintres turcs ou arméniens[1354]. Toutefois, les années 1940 étaient plutôt une toile de fond historique, le cœur de sa narration était l'expérience de l'exil. Le réalisateur ne s'est pas limité cet intervalle temporel et géographique, il a également lu des intellectuels du début du siècle comme Zabel Yesayan et Gomidas, et des intellectuels européens comme Walter Benjamin, Theodore Adorno et Hannah Arendt. Le suicide de W. Benjamin à la frontière franco-espagnole entre les deux guerres a été un exemple frappant. Ces auteurs et ces références sont importants pour comprendre la mémoire que ces réalisateurs ont décidé de transmettre. Par ailleurs, Özcan Alper est aussi marié à la réalisatrice Lusin Dink, la réalisatrice du film *SaroyanLand.* Aussi, le fait d'être marié à une Arménienne issue d'une famille

---

[1351]Entretien avec Özcan Alper, extrait no 3.

[1352]Jacques Ranciere, "La politique des images" dans *Chronique des temps consensuels*, Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 202.

[1353]*Ibid.*

[1354]Lors de notre entretien Özcan Alper a aligné de noms ainsi: Sabahattin Ali, Abidin Dino, Rıfat Ilgaz, Nazım Hikmet, Sabiha serter, Zekeriya Serter, Aram Andonyan.

importante et connue de la communauté arménienne d'Istanbul, a dû jouer un rôle important dans son approche de la question du génocide.

Le budget total de son film était d'environ un million d'euros (selon le taux de change de l'époque) et a été financé par Eurimages. Après le refus de financement du ministère de la culture, l'apport financier d'Eurimages a déclenché des diffamations et des rumeurs, liées en réalité au thème de son film. Au cours de notre entretien le réalisateur raconte une anecdote :

> « Avant le tournage du film, j'ai eu une rencontre avec Eurimages, on leur avait envoyé notre scénario et on avait gagné un fond de 7000 euros. Certains cinéastes ici ont diffusé cette information dans le milieu comme si on m'avait donné 7 millions d'euros, car mon film traiterait du génocide arménien. La France paye pour ce genre de projet ».[1355]

Selon Özcan Alper, ce ne sont pas seulement la mentalité étatique et la droite qui nient le génocide, cette négation existe bel et bien dans la culture de gauche. Elle se manifeste souvent sous la forme d'une opposition au fait de rappeler le passé et les évènements historiques : « A quoi ça sert d'en parler ? Nous allons faire de très bonnes choses à l'avenir ! »[1356]. Cette vision de la gauche nationaliste turque des années 1970 est toujours très présente. Cela nous rappelle ce que Nicole Loraux a nommé « faire taire le non-oubli de la mémoire »[1357], ce qui a pour fonction de réduire au silence ceux qui souhaitent aborder la confrontation, faire le deuil et construire une vision critique du passé. Özcan Alper est d'accord avec l'idée d'oubli, mais seulement après un véritable travail de mémoire :

> « Je crois qu'il faut d'abord se confronter aux problèmes du passé afin de les oublier pour ouvrir de nouveaux espaces par la suite. Vous ne pouvez pas vous balader dans les cimetières du passé sans arrêt. Mais oublier sans confrontation, ce n'est pas un oubli sain. Sinon les fantômes ne vous laisseront pas tranquille. »[1358]

Le réalisateur pense que nous sommes en train de vivre une période similaire à celle située entre 1909 et 1915, à cause de la situation d'emprisonnement des élus, des journalistes, des intellectuels et de l'ascension du racisme et du nationalisme. Le nationalisme ambiant ne rendre pas facile le choix de sujet tel que le génocide. Cela est devenu évident au cours de l'étape de distribution et de

---

[1355]Entretien avec Özcan Alper, extrait no 7.
[1356]Entretien avec Özcan Alper, extrait no 3.
[1357]Nicole Loraux, *La cité divisée*, p. 171, cité par Paul Ricœur, *op.cit.*, p. 587.
[1358]Entretien avec Özcan Alper, extrait no 3.

projection : en tant que réalisateur indépendant, Özcan Alper est relativement connu et considéré, néanmoins, il n'a pas eu la possibilité de montrer suffisamment son film, même s'il était convaincu que le film trouverait son public potentiel. Il l'explique par deux raisons principales : premièrement, les monopoles dans le cinéma (aux étapes de distribution et de projection) et deuxièmement, l'hésitation des salles de cinéma concernant le sujet (tabou) du film[1359].

Cette plainte d'Özcan Alper résonne avec celle d'İsmail Güneş qui blâme l'hégémonie des comédies dans le marché du cinéma. Pour ce dernier, le désintérêt des gens au sujet du génocide était au cœur de sa déception :

> « Aucune chaîne de télé n'a voulu diffuser mon film, par exemple pour le 24 avril, pourtant c'est un film qui peut permettre de susciter le débat. Quand je le propose moi-même ils ne me répondent pas. Je veux le proposer à Digiturk mais ils ne répondent plus à mes appels depuis longtemps. »[1360]

A la différence d'Özcan Alper, İsmail Güneş se situe politiquement plutôt au 'centre-droit' mais il déplore lui aussi la question récurrente suivante « pourquoi parles-tu de cela maintenant ? ». Özcan Alper et İsmail Güneş ne représentent pas du tout la même mémoire face à cet évènement, mais tous deux sont confrontés à des réactions négatives. Quant à Fatih Akın, il a vécu un autre type de discrimination au cours de la production de son film, cette fois de la part des Arméniens :

> « Pendant le processus de préparation du film, soit à Cannes soit ailleurs, certains groupes arméniens n'ont pas voulu m'aider dans ma recherche, juste parce que je suis turc, ils se sont éloignés de moi, ils m'ont boycotté. Uniquement parce que ma mère et mon père sont turcs. Mais je le comprends. 1915 était vrai, nous ne l'avons pas accepté, on a même dit que c'était eux qui nous avaient tués et après ils ont développé ce sentiment envers nous. »[1361]

Cependant, cela ne l'a pas découragé de faire son film, au contraire cela l'a encouragé à essayer de changer les préjugés envers les Turcs.

4.3.1. The Cut – L'odyssée du forgeron Nazareth

L'histoire du jeune forgeron Nazareth, permet à son auteur de présenter une version critique

[1359]Entretien avec Özcan Alper, extrait no 6.
[1360]Entretien avec İsmail Güneş, extrait no 8.
[1361]http://www.altyazi.net/soylesiler/tarihimizde-bir-kesik-fatih-akinla-cut-uzerine/, consulté le 23.2.2020

de la période de la fin de l'Empire Ottoman. En accompagnant Nazareth dans son odyssée remplie des souffrances de l'exil et de la perte, les spectateurs découvrent les tumultes de la première guerre mondiale et de la période située entre 1918 et 1923. La vision du film sur cette période diverge radicalement de celle des manuels d'histoire turcs qui la nomme la 'guerre d'indépendance'. Paul Ricœur nous rappelle que « ce que nous célébrons sous le titre « évènements fondateurs », sont pour l'essentiel des actes violents légitimés après coup par un état de droit précaire. Ce qui fut gloire pour les uns, fut humiliation pour les autres. »[1362] De même, le film de Fatih Akın, *The Cut*, nous rappelle que la période fondatrice de l'état-nation turc fut également la période d'annihilation et d'exil pour les arméniens de l'Anatolie. L'histoire du forgeron Nazareth commence en 1915 et continue jusqu'aux années 1920, à la recherche de ses filles. On découvre la fin de la guerre, l'occupation de la Syrie par les français, les orphelinats arméniens en Syrie et au Liban d'après-guerre. Cette lecture historique est proche de ce que Nietzsche appelle « l'histoire critique »[1363] lorsqu'il énumère les différents usages de l'histoire. Le spectateur suit le personnage principal de la ville jusqu'aux montagnes, des montagnes au désert, du désert à Alep, d'Alep au bord de la mer au Liban, du Liban à Cuba et de Cuba au Dakota. Tous ces épisodes forment une historiographique critique qui contredit tune par les thèses officielles turques.

Dans le film de Fatih Akın, plusieurs faits racontés dans les témoignages des rescapés arméniens sont représentés. Par exemple, le fait d'obliger les hommes arméniens, embauchés par l'armée ottomane pendant la guerre, à casser des pierres au milieu de nulle part est raconté dans plusieurs témoignages et dans les chansons arméniennes de l'époque. Comme le raconte la courte chanson composée par le survivant du génocide Annik Marikyan (né à Tokat en 1892) :

> « On ne m'a pas donné de pistole, on m'a engagé dans le bataillon d'ouvriers / Le village Yatmış de Tokat était à quatre jours à pied / Il fallait casser les pierres de Yatmış / Je vais, je vais, je vais à l'armée / Je vais pour casser des pierres. »[1364].

De plus, Fatih Akın est devenu le premier réalisateur à représenter les camps dans le désert de Mésopotamie. Le célèbre film d'Atom Egoyan, *Ararat*, ne montrait pas l'image des camps, il nous montrait au contraire la difficulté de représenter cette réalité. Mais Fatih Akın a décidé de représenter ces camps et leurs conditions affreuses au milieu du désert, remplis de gens misérables,

---

[1362]Paul Ricoeur, *op.cit.,* p. 96.
[1363]Marie-Claire Lavabre, "Usages et mesusages de la notion de mémoire", p. 53.
[1364]Verjine Svazlian, *Ermeni Soykırımı ve Toplumsal Hafıza* [Le génocide arménien et la mémoire sociale], Belge Yayınları, Istanbul, 2005, p. 38.

affamés, malades, et où des milliers d'arméniens sont morts à leur arrivée. Tout le monde sait que la déportation a eu lieu, mais personne ne sait à quoi ressemblait la destination, connue sous le nom des « déserts de Mésopotamie ». En dehors des seules photos prises par le soldat allemand Armin Wegner[1365], il n'y a aucune image filmique des camps.

Selon Marie-Aude Baronian, la difficulté de représenter les camps est liée au fait que cette horreur n'a pas vraiment été filmée à l'époque[1366] et c'est aussi ce qui favorise le caractère de « double annihilation » du génocide et qui encourage les négationnistes à nier le crime. Dans ce contexte, l'image prothèse créée par le film devient « une réponse à l'évènement »[1367] qui a longtemps été la source d'une souffrance sans images pour les descendants des survivants. L'image du camp représentée dans *The Cut* sert à façonner notre imaginaire sur le passé génocidaire. A propos de ce film, la réalisatrice arménienne Lusin Dink a fait une remarque similaire :

> « Qu'est-ce qu'a fait *The Cut* ? On en parle toujours. Vous pouvez critiquer certaines parties du film, mais ce film a mis finalement une photo du génocide dans la mémoire des gens. Pour cette raison, ce film était très important pour moi. Si les gens ont aimé ou n'ont pas aimé cette photo ? C'est un autre débat. »[1368].

De même, le réalisateur Özcan Alper explique l'importance de ce film en soulignant le fait qu'il a donné une image des camps de concentration des déserts syriens, radicalement différente de l'image proposée par les négationnistes, qui renvoie à l'image d'un camp de vacances[1369].

Néanmoins, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la reconstruction de l'image d'un évènement extrêmement violent suscite toujours une crise de la représentation. Cela ne correspond pas au tabou de la représentation, mais plus à une insatisfaction absolue concernant l'image créée. Cette image est toujours manquante. Comme le disait Lusin Dink, une fois que l'image est créée, le débat qui suit sera celui de savoir si les gens aiment cette image ou pas. Dans le contexte d'une controverse historique en cours, cette image sera jugée excessive et démesurée pour certains, manquante et insuffisante pour les autres. Dans son effort de reconstituer l'évènement, Fatih Akın semble négliger tout ce questionnement sur la crise de la représentation. Selon Tümay Aslan, même s'il s'agit du premier film traitant de ce sujet en Turquie, son langage cinématographique épique, son grand récit et sa fin consolante referme le passé sur lui-même, sans

---

[1365]http://www.genocide-museum.am/eng/armin_wegner.php, consulté le 23.2.2020.
[1366]Marie-Aude Baronian, *Mémoire et Image*, p. 53.
[1367]Marie-Aude Baronian, *Cinéma et Mémoire*, p. 111.
[1368]Entretien avec Lusin Dink, Extrait no 10.
[1369]Entretien avec Özcan Alper, Extrait no 12.

proposer un vrai travail de mémoire : « une crise de représentation qui exclue toute narration épique est inhérent à toutes les catastrophes inconcevablement grandes comme un génocide »[1370]. C'est peut-être pourquoi Fatih Akın ne conçoit pas son film comme un film sur le génocide mais plutôt comme un western qui se déroule au moment du génocide arménien.

La musique qui accompagne le film, un genre de *heavy metal-rock*[1371], et le thème du voyage renforcent le genre du western. Comme le soulignait Sigmund Kracauer, au cinéma, la musique est employée parfois pour ajouter un sens nouveau impossible à construire avec les images seules, sans la synchronisation de l'image-son[1372]. A la différence de la plupart des films sur le génocide arménien, qui utilisent une musique mélancolique jouée au *duduk*[1373], le choix de Fatih Akın correspond aussi à son choix de genre. Peu importe qu'il s'agisse d'un drame ou d'un western, pour notre analyse de la production mémorielle via le cinéma, il est utile de regarder de près la construction de la narration et du discours historique. La construction de la narration correspond aux évènements, aux personnages et à la construction de l'espace dans le film, tandis que la construction discursive indique le trait idéologique de cette narration[1374].

En difference avec les documentaires, dans les films de fiction, l'identification, voire la « projection-identification »[1375] devient une partie intégrante du spectacle visuel. Dans *The Cut*, le réalisateur construit l'identification autour du personnage du forgeron Nazareth. Nazareth est un jeune et beau garçon, père de deux filles, séparé de sa famille et survivant d'un massacre, avec une blessure grave qui ne l'a pas tué mais l'a laissé muet. Dans le film, Nazareth est le plus souvent muet, mais son silence ne l'empêche pas d'agir et de devenir l'acteur de sa propre vie. Sven Raeymaekers expliquait que le silence métaphorique dans un film est souvent connecté à l'ordre symbolique[1376]. Dans ce contexte, le silence de Nazareth représente, en quelque sorte, tous les Arméniens réduits au silence par cette Catastrophe. En Turquie, la parole des rescapés était

---

[1370]Umut Tümay Aslan, "Kesik'in açtığı yerden kat kat notlar", *Altyazı*, 27.3.2015, https://www.altyazi.net/yazilar/kesikin-actigi-yerden-kat-kat-notlar/, consulté le 24.3.2020.

[1371]Selon le réalisateur *heavy metal* est la style musicale le plus adapte pour son film car ce qu'il raconte est aussi une histoire un peu *heavy metal*. http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7704/quot-parcasi-oldugum-turkiye-bu-filme-hazir-quot, consulté le 24.2.2020.

[1372]Sigmund Kracauer, *Film Teorisi*, Metis Kitap, Istanbul, 2015, p. 279.

[1373]Le duduk est un hautbois essentiellement joué dans la musique caucasse, principalement dans la musique arménienne.

[1374]Sevcan Sönmez, *Filmlerle Hatırlamak* [Se souvenir avec les films], Metis Kitap, İstanbul, 2015, p. 70.

[1375]Caroline Boudet-Lefort et Daniel Cassini, "Cinéma et Identification", *Seminaire 97/98: Clinique sociale clinique individuelle*, 1998, p. 49. Selon les auteurs "ce n'esst pas pour rien que la vision d'un film s'appelle une projection..."

[1376]Sven Raeymaekers, *op.cit*, p. 12.

longtemps étouffée, ne laissant qu'un espace minime pour s'exprimer, et seulement si cette expression est conforme au discours officiel. La mémoire de cette catastrophe chez les Arméniens était elle aussi silencieuse : soit à cause de la peur, soit à cause de l'occultation et de la négation. Quand la mémoire était transmise, cela se faisait en chuchotant, comme Nazareth muet qui arrive à chuchoter à sa fille retrouvée, à la fin du film. Muet, Nazareth est déterminé à retrouver ses filles. Quand il tombe de faiblesse dans le désert ou dans le bateau, il entend la voix de sa femme dans ses rêves ce qui lui redonne de la force. Dans le film, cela devient un symbole pour représenter la mémoire et les souvenirs.

Comme l'expliquait Winfried Fluck, dans les films de fiction « l'acte de se souvenir peut devenir part de la recherche de l'individu pour la justice. »[1377] La mémoire de Nazareth devient aussi la source de sa puissance et de sa détermination. Mais, dans ce film, personne n'est entièrement bon ou mauvais. On voit aussi Nazareth en train de battre un homme riche pour lui voler son argent. Quand il rejoint les fuyards de l'armée pour sauver sa vie, ils s'attaquent aux gens dans les montagnes, il n'essaye pas de protéger les arméniens déportés. Il n'arrive pas non plus à sauver la femme arménienne violée. Le film ne crée donc pas de figure de héros. Son ami arménien, qu'il rencontre à Alep, n'est pas non plus toujours correct. On découvre Alep pendant la défaite de l'Empire Ottoman et sous l'occupation française. Lorsque les musulmans quittent la ville, les arméniens leur jettent des pierres. Quand Nazareth veut lui aussi jeter une pierre, le plan d'un enfant musulman blessé par une pierre apparait. Nazareth laisse sa pierre et s'éloigne. Et si « le spectateur s'approprie cette mémoire à travers l'angle de la caméra »[1378], cette scène jouera un rôle important à la fois pour la narration des évènements et pour l'effet d'identification.

Un autre personnage essentiel est Mehmet, le bandit turc qui n'a pas réussi à couper la tête de Nazareth mais la laisse muette. C'est un personnage assez symbolique, car c'est lui qui le blesse mais qui le sauve ensuite. Dans le film, on comprend que Mehmet était en prison mais qu'il n'est pas forcément un assassin. Quand il revient pour sauver sa victime, il raconte : « ils nous ont libérés de prison pour qu'on vous tue ». Cette phrase est très importante politiquement car elle affirme la responsabilité du gouvernement dans les massacres systématiques des Arméniens, notamment grâce à l'organisation spéciale [*teşkilat-ı mahsusa*] composée de criminels libérés[1379]. Mehmet

[1377]Winfriend Fluck, "Film and Memory", p. 225.
[1378]*Ibid.*, p. 221.
[1379]Dans les chapitres intitulés "Cinayetlerde Teşkilatı Mahsusa'nın Rolü" [Le role de l'organisation speciale dans les massacres] et "Dahiliye Nezareti ve Teşkilat-ı Mahsusa İlişkisi" [La relation entre le ministere de l'interieur et

incarne l'existence de l'organisation spéciale mais il a un rôle contradictoire. Après avoir réfléchi sur la façon de représenter les turcs dans son film, pour ne pas reproduire un Schindler turc, Fatih Akın a décidé de créer ce personnage symboliquement fort. Après avoir vu que Nazareth n'est pas mort mais juste blessé, Mehmet revient pour le sauver en prenant de grands risques et ils rejoindront les fuyards ensembles. Quand Nazareth le quitte pour chercher sa famille, Mehmet lui demande pardon et lui donne ses chaussures. Ce personnage représente à la fois 'la banalité du mal' qui suit les ordres de massacre sans les questionner et 'la conscience coupable' qui le fait se sentir responsable de ses actes. Dans l'un de ses entretiens, le réalisateur explique que le personnage de Mehmet est en fait le réalisateur lui-même, et qu'il représente tous les turcs qui, comme lui, pensent que cette hostilité ne peut se résoudre que grâce aux relations personnelles et sincères[1380]. Selon Ayşe Günaysu, « nous (les turcs) nous sommes au moins responsables de la négation car nous sommes membres d'une société fondée sur l'absence de certains peuples, déportés et exterminés au nom de l'identité nationale turco-musulmane.[1381] » C'est peut-être pourquoi, en raison de son sentiment de responsabilité et de honte, Fatih Akın n'a pas voulu créer un sauveur pur pour représenter son positionnement mais un personnage avec des défauts.

Mehmet n'est pas le seul personnage dans le film qui essaie de sauver Nazareth. Il y a aussi le savonnier syrien qui cache Nazareth d'abord dans sa carriole, ensuite dans sa maison pendant des années. L'importance de ces 'sauveurs' musulmans dans les histoires de survie de rescapés est connue. En outre, il est aussi connu que « le thème des justes a été accueilli avec prudence par ceux qui craignaient qu'il ne déformât la vision globale du génocide, voire qu'il servit de circonstance atténuante »[1382]. La mentalité négationniste dominante en Turquie invoque les survivants comme une preuve de non-existence de l'acte génocidaire (« s'il y avait un vrai génocide, il n'y aurait pas de survivants ! »), d'où cette réticence compréhensible des Arméniens. Mais comme l'explique George Shirinian, les sauveurs musulmans occupent une grande place dans la mémoire des rescapés

---

l'organisation speciale] du livre *'Ermeni Meselesi Hallolunmuştur': Osmanlı Belgelerine Göre Savaş Yıllarında Ermenilere Yönelik Politikalar* ['La question arménienne est resolu': Les politiques envers les arméniens durant la guerre selon les documents ottomans] de Taner Akçam explique clairement cette organisation. Prouver l'existance de l'organisation speciale était aussi la preuve de l'acte génocidaire dirigé par le gouvernement CUP. C'est pourquoi les negationnistes en Turquie nient toujours l'existence de cette organisation. Taner Akçam, *op.cit*, pp. 168-181.

[1380]http://www.altyazi.net/soylesiler/tarihimizde-bir-kesik-fatih-akinla-cut-uzerine/, consulté le 23.2.2020.

[1381]Ayşe Günaysu, "Türkiye toplumu gündelik hayatta inkarın içinde yaşıyor", 28 Mai 2015, https://repairfuture.net/index.php/tr/ermeni-soykirimi-tanima-ve-tazminatlar-turkiye-den-bakis/turkiye-toplumu-gunluk-hayatta-inkarin-icinde-yasiyor, consulté le 23.2.2020.

[1382]Michel Marian, *op.cit.*, p. 131.

du génocide[1383]. Contrairement à l'universitaire turc Fatma Müge Göcek qui refuse d'appliquer le terme de 'justes' pour les musulmans, à cause de la racine judéo-chrétienne[1384] de ce concept, George Shirinian pense que l'application du terme 'les turcs justes ou conscients' est valable pour le génocide arménien. Les musulmans qui aidaient les arméniens pendant et après la guerre risquaient de perdre leur travail ou d'être licencié de l'armée, s'il s'agissait de soldats[1385], voire d'être condamné à mort. Plus important encore, l'existence de sauveurs musulmans (comme exception) affirme la règle génocidaire. En outre, il propose une vision de l'histoire plus humaine, porteuse d'espoir, qui montre que certains musulmans ont refusé participer aux massacres, qu'ils ont aussi pris des risques pour sauver les non-musulmans[1386]. L'inquiétude de certains Arméniens vis-à-vis de la récupération des 'justes turques' afin de minimiser le génocide, n'est pas sans fondement dans le champ cinématographique. « L'aporie de vérité en histoire »[1387] rentre en jeu dans toutes les tentatives de reconstitution historique au cinéma. Marc Ferro soulignait le fait qu'avec « la possibilité de consulter les mêmes sources, les historiens n'ont pas tous écrit la même histoire de la Révolution »[1388], tout comme les films de fiction qui recréent chacun le génocide/la déportation des Arméniens d'une manière complètement différente.

4.3.2. Caravane 1915 - Le négationnisme du Schindler turc

Dans le film d'Ismail Güneş on voit la déportation des arméniens sous un angle très différent. Le muletier Salim, qui prend en charge environ deux cents arméniens pour les emmener à Alep, apparaît comme une figure de 'Schindler Turc' qui sauve ces Arméniens en affrontant les conditions difficiles de la première guerre mondiale. Comme l'écrivait Etienne Copeaux « la nation

[1383]George Shirinian, "Ermenileri kurtaran müslümanlar: soykırım günlerinde insanlık arayışı" [Les musulmanes qui ont sauvé les arméniens: à la recherche de l'humanité pendant le génocide], dans *Ermeni Soykırımı'nda Vicdan ve Sorumluluk* [La conscience et la responsabilité dans le génocide arménien], Hrant Dink Vakfı Yayınları, Istanbul, 2015, pp. 25-55.
[1384]Fatma Müge Göcek, "In search of 'the righteous people': the case of armenian massacres of 1915", dans *Resisting Genocide: The multiple forms of rescue*, New York, Columbia University Press, 2011.
[1385]George Shirinian, *op.cit.*, p. 26.
[1386]*Ibid.*, p. 39.
[1387]Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 311.
[1388]Marc Ferro, "Le film, une contre analyse de la société?", *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 28e année, No 1, 1973, p. 112.

demande qu'on aime son histoire et ses héros »[1389] et dans le film *Caravane 1915*, on constate un effort en ce sens dans la construction de la narration et des personnages. La version historique de l'évènement du film, s'appuyant sur les thèses officielles, montre au spectateur la déportation plutôt comme une sortie scolaire en montagne, avec des habits tout propres, sous un ciel ouvert et beau, guidée par des muletiers justes. On ne voit aucune justification de cette déportation ni aucune opposition de la part des arméniens.

Le réalisateur semble adopter une stratégie de « remède »[1390] (*cure*) rassurante, parmi les catégories définies par Ann Kaplan et Ban Wang, avec sa narration épique et sa fin réconfortante. Pour traiter la mémoire de cet évènement, traumatisant pour certains et dérangeant pour les autres, cette stratégie narrative vise à écarter les doutes et l'inconfort historique du spectateur turc en lui donnant finalement une fiction qui correspond aux récits dominants sur 1915. La représentation du pouvoir étatique comme « le père protecteur » est en accord avec l'idéologie du courant cinématographique national-spirituel auquel Ismail Güneş appartient. Dans ce film, ce n'est pas seulement notre protagoniste muletier mais aussi les gendarmes qui sont « justes' et consciencieux ». Même si nous savons, à partir de quelques exemples cités par George Shirinian[1391], qu'il y a eu des gendarmes ou des officiers justes pendant les déportations, la plupart des témoignages contredisent ce fait. Quand le convoi du muletier Salim arrive à Alep, l'officier turc demande aux arméniennes déportées si les muletiers les ont mal traitées et, suite à la plainte d'une Arménienne, Hayganuş, il punit un de ces muletiers musulmans. Cette version réconfortante de l'histoire pour le public turc est contredite par les rapports des témoins oculaires de la situation à Alep qui ont raconté que les gendarmes interdisaient aux habitants d'Alep de donner de l'eau et du pain aux déportés[1392]. Pourtant, cela n'écarte pas la possibilité que l'histoire du muletier Salim soit 'vrai', même si c'est une exception. On pourrait voir Salim comme l'un de ces musulmans, dont parle George Shirinian, qui se sont opposés à la lâcheté envers les Arméniens, en expliquant que l'Islam interdit de maltraiter les non-musulmans sous la protection des musulmans[1393]. Néanmoins, dans l'entretien avec le réalisateur, nous pouvons constater une autre intention, plutôt

[1389]Etienne Copeaux, "La violence et ses masques. Notes préparatoires 4. Sigmund Freud", 19 Janvier 2018, http://www.susam-sokak.fr/2018/01/la-violence-et-ses-masques.notes-preparatoires-4.sigmund-freud.html, consulté le 23.2.2020.
[1390]Ann Kaplan et Ban Wang, *Trauma and Cinema*, p. 9.
[1391]George Shirinian, *op.cit.*, p.30.
[1392]*Ibid.*
[1393]*Ibid.*, p. 33.

négationniste.

Selon le résultat de ses propres recherches historiques, le réalisateur conclut que la déportation s'est déroulée ainsi :

> « Il fallait donner à chacun un demi pain par jour par exemple. Tu ne pouvais pas les faire marcher plus de 8h par jour. J'ai trouvé ces règles lors de mes recherches. Nous avons donc essayé d'imaginer une histoire qui ne rentre pas en contradiction avec ces informations, liées à cette recherche. Bien sûr que personne ne sait tout. Et le but de mon film était d'informer les gens par rapport à cela par exemple. »[1394]

Ce film, dédié à l'un de martyrs de la tentative du coup d'état du 15 Juillet 2016, présente les bandits qui s'attaquent aux convois des arméniens comme seuls responsables des massacres. Le film présente l'idée que ce sont des sauvages kurdes ou arméniens qui se sont échappés de l'armée pendant la grande guerre. D'ailleurs, lors de notre entretien, le réalisateur défend cette idée cette fois pour se positionner dans la controverse historique qui blâme les turcs :

> « La plupart des massacres ont été commis par des Kurdes. Le plus grand problème de la Turquie par rapport à ce sujet est le suivant : pendant longtemps ils ont dit que les Kurdes n'existaient pas, qu'ils étaient Turcs. Alors comment pouvait-on dire que ce n'était pas nous, les Turcs, qui avions tué les arméniens, mais que c'était eux, les Kurdes, vu qu'ils n'existaient pas ! »[1395]

Selon le réalisateur, l'organisation spéciale (*Teşkilat-ı Mahsusa*) est une invention des arméniens pour culpabiliser l'état ottoman :

> « L'organisation spéciale est une thèse arménienne. La thèse arménienne veut que tous ces massacres et déportations aient été accomplis dans un but génocidaire. Selon eux c'était pour anéantir tout l'ensemble d'une race. Alors ils vont rechercher des preuves et des choses qui permettent de renforcer leur point de vue. »[1396]

Le conflit autour de la dénomination de cet évènement est connu dans le monde entier. Mais quelles sont les différences entre le génocide et la déportation forcée du point de vue de l'histoire critique ? Hrant Dink posait la question : « Soit génocide, soit déportation… Si on ne condamne pas l'un

[1394]Entretien avec Ismail Güneş, extrait no 2.
[1395]Entretien avec Ismail Güneş, extrait no 10.
[1396]Entretien avec Ismail Güneş, extrait no 7.

autant que l'autre, quelle partie de notre dignité humaine sauve-ton en le faisant ? »[1397].

Caravane 1915 choisit de présenter au spectateur une histoire de sauvetage pas seulement pour donner un 'bon' exemple historique mais parce qu'il veut aussi annuler toutes les lectures et les usages critiques de l'histoire, en posant « un regard fidèle et aimant sur ses origines »[1398]. En vrai réalisateur national-spiritualiste, Ismail Güneş s'attache tellement aux thèses étatiques qu'il finit par affirmer sa propre position de victime face aux arméniens. En parlant des autres génocides, Jacques Semelin soulignait que le fait que les bourreaux prétendent être les vraies victimes, est une réaction logique[1399]. De la même façon, dans le discours négationniste du réalisateur, une logique de comparaison rentre en jeu tout de suite, pour redéfinir la vraie victime :

> « Le vrai génocide a eu lieu lors de l'indépendance des Balkans. Il y a eu une perte de 3 millions de musulmans. Qui les a tués ? Ils ont été tués parce qu'ils étaient musulmans. Comme ils ont été tués seulement parce qu'ils étaient musulmans, on peut donc appeler cela un génocide. »[1400]

Cette réaction d'attaque correspond tout-à-fait au mécanisme du négationnisme turc après les années 1980. Politisé dans des groupes de droite pendant la période de la systématisation du négationnisme, le discours d'Ismail Güneş correspond parfaitement à celui de la raison d'état et de ses disciples. Accuser la diaspora arménienne de s'enrichir par le rappel des souffrances du passé[1401] et glorifier les musulmans pour leur humilité qui leur fait oublier leurs propres souffrances est constitutif du négationnisme turc. En fait, la définition du négationnisme dans douze articles définis par Dr. Gregory Stanton, éclaire assez bien le discours du réalisateur ainsi que la représentation de la déportation dans son film : « 1) Questionner et minimiser les statistiques. 2) Attaquer les motivations des diseurs de vérité. 3) Affirmer que les morts étaient involontaires. 4) Souligner l'étrangeté des victimes. 5) Rationaliser les décès comme suite à un conflit tribal. 6) Accuser les forces « hors de contrôle » d'avoir commis les meurtres. 7) Eviter de contrarier les génocidaires qui pourraient sortir du « processus de paix». 8) Justifier le déni en faveur des intérêts économiques actuels. 9) Prétendre que les victimes reçoivent un bon traitement. 10) Prétendre que

---

[1397]Hrant Dink, *op.cit*, p. 75.
[1398]Marie-Claire Lavabre, *op.cit.*, p. 52.
[1399]Jacques Semelin, *op.cit*., p. 72.
[1400]Entretien avec Ismail Güneş, extrait no 7.
[1401]Entretien avec Ismail Güneş, "Kervan 1915 adil hafızanın filmi" [Caravane 1915 le film de mémoire juste], *Sabah*, 8.10.2017, https://www.sabah.com.tr/pazar/2017/10/08/kervan-1915-adil-hafizanin-filmi, consulté le 23.2.2020.

ce qui se passe ne correspond pas à la définition du génocide. 11) Blâmer les victimes. 12) Dire que la paix et la réconciliation sont plus importantes que de blâmer les gens pour génocide. »[1402]

'Négationnisme' ne constitue pas un terme légitime et correct pour le réalisateur, car il ne voit aucun génocide, seulement des complots. Pour lui, son film représente plutôt le point de vue de « la mémoire juste » définie par l'ancien premier ministre turc Ahmet Davutoğlu. Cette mémoire entretenait la thèse 'des peuples qui s'entretuent' et qui ont tous souffert de la grande guerre. Ahmet Davutoğlu explique son propos ainsi :

> « La plus grande injustice qui ait été commise à la fois pour l'histoire et pour les peuples en question, est de mettre de côté l'histoire commune des deux peuples et les riches siècles précédents, en commençant plutôt par des événements traumatisants comme la guerre et les conflits, ou en reconstruisant les siècles précédents en faisant de ces événements traumatisants le centre de tout. La 'mémoire injuste' créée autour des événements de 1915 constitue l'exemple le plus important de ce phénomène car il hypothèque le passé commun et l'avenir des Turcs et des Arméniens. »[1403]

Pourtant, au lieu de favoriser la paix et la réconciliation mutuelle, ce raisonnement sert plutôt au prolongement de l'asymétrie historique, en mettant sur le même plan les coupables et les victimes. De plus, malgré sa prétention à la neutralité, ce propos est souvent instrumentalisé par les responsables afin de réduire la demande de justice des victimes en discréditant leur parole[1404]. Les discours sur la « fraternité des peuples », « le vivre-ensemble des peuples en paix » et « notre passé commun » sont vécus comme des provocations par les descendants des victimes, qui font face à l'orgueil et à l'indifférence des descendants de ceux qui ont forcé leur grands-parents à s'exiler. Comme l'expliquent Ayda Erbal et Talin Suciyan, le discours récent sur 'la douleur commune', prononcé plusieurs fois par Ahmet Davutoğlu ainsi que par Tayyip Erdoğan, « manque son but puisqu'il établit une fausse parité, assimilant la guerre a un génocide organisé par l'Etat ciblant une partie de ses propres citoyens » et qu'il finit par réduire « la responsabilité des responsables, des 'passants', des négationnistes et de leurs institutions, et leur évite de 'ressentir la douleur' »[1405]. De

---

[1402]Gregory Stanton, "Twelve ways to deny a genocide", 2005, http://genocidewatch.net/genocide-2/12-ways-to-deny-genocide/, consulté le 23.2.2020.

[1403]Ahmet Davutoğlu, "Turkish-Armenian relations in the process of de-ottomanization of "dehistorization": Is a "just memory" possible?", *Turkish Policy Quarterly*, Spring 2014, p. 28.

[1404] Umut Tümay Arslan, "Türklük ethosu ve suçluluk" [L'ethos de turcité et la culpabilité], *Azad Alik*, https://azadalik.com/2015/10/02/turkluk-ethosu-ve-sucluluk-sorunu-mesele-dergisinde-19151/, consulté le 23.2.2020.

[1405] Ayda Erbal et Talin Suciyan, "One hundred years of abondonment", *Armenian Weekly*, 29.4.2011, https://armenianweekly.com/2011/04/29/erbal-and-suciyan-one-hundred-years-of-abandonment/, consulté le 23.2.2020.

cette façon, les demandes de justice et l'exigence d'un véritable travail de mémoire sont esquivés. Ismail Güneş souligne le fait qu'il voulait célébrer l'amour et la paix avec ce film dont la devise est « l'homme est fait d'amour ». Au regard des controverses historiques non résolues, donner une telle devise à un film, non sur le génocide mais sur la déportation forcée d'un peuple, apparait assez naïve, ou bien cynique.

Ismail Güneş exprime ouvertement son désir de montrer son film aux lycéens, afin de leur apprendre 'la vraie histoire' de la déportation. Le film d'Ismail Güneş a été présenté dans les médias qui l'ont diffusé comme un récit « basé sur une histoire ayant réellement existé », ou « d'après des faits réels ». Le régime de croyance que le réalisateur demande ouvertement au spectateur est de prendre son film pour l'histoire même. Bien évidemment, il accepte le côté fictif et dramatisé de sa narration – par exemple l'histoire d'amour entre le muletier turc et la jeune déportée arménienne – mais il insiste sur la vérité historique d'un bon traitement des déportés et sur l'innocence des gendarmes. Bela Balazs affirmait, concernant la réalité dans un film de fiction, qu'« une suite de détails vrais n'empêche pas l'ensemble d'être faux. »[1406] Le propos d'Ismail Güneş selon les reproches de spectateurs qui n'ont pas trouvé le récit du film suffisamment réaliste, dévoile clairement 'la vérité subjective' du réalisateur concernant les faits historiques :

> « J'ai reçu des critiques par rapport aux costumes de mes personnages. Par exemple on m'a dit que les costumes n'étaient pas réalistes parce que les habits des personnages n'étaient pas déchirés. Mais les acteurs ont porté ces habits pendant trois mois, ils ont dormi avec, on ne les a jamais lavés, et ils ne se sont pas pour autant déchirés ! »[1407]

Le réalisateur et son acteur principal Murat Han[1408] croient et déclarent qu'ils ont compris d'une manière empathique, la souffrance des arméniens qui ont dû parcourir plusieurs centaines de kilomètres à pied, en le comparant à leurs expériences pendant le tournage. Cette comparaison évoquée permet aussi à son auteur de réduire la marche de la mort des arméniens à la fatigue d'un marathonien qui a dû marcher longtemps. Peut-être est-ce en raison de ces incohérences et de ces fausses équations, que les spectateurs de cinéma en Turquie n'ont pas répondues massivement à la demande du réalisateur de « s'approprier ce film »[1409].

[1406]Cité par François Niney, *op.cit.*, p. 51.

[1407]Entretien avec Ismail Güneş, extrait no 9.

[1408]https://www.youtube.com/watch?v=ovhG7KNL_zA, consulté le 23.3.2020.

[1409] Lors d'un entretien télévisé avec le réalisateur émit par TRT, le réalisateur demande aux spectateurs de s'approprier ce film contre 'les puissances invisibles' qui essaye de l'empêche ce film en toutes les étapes, en soulignant le fait que 'ce film est le film de tous les spectateurs turc'. https://www.facebook.com/watch/?v=1702141326464327, consulté le 23.2.2020.

Selon Emmanuel Ethis, l'un des principaux domaines de la sociologie du cinéma est 'l'étude du cinéma en tant qu'institution sociale de production et de réception culturelle et artistique'[1410]. Ce domaine est également lié à la production mémorielle du cinéma car il englobe aussi la production de l'opinion publique sur le film à travers les interprétations qui en sont faites dans les médias. Comme il n'est pas vraiment possible de mesurer les réactions de tous les spectateurs (car depuis que les films sont en ligne, les chiffres du *boxoffice* ne sont plus aussi déterminants), les critiques dans les médias peuvent nous donner une idée de la tendance générale de l'état d'esprit du public. Les spectateurs décident d'aller voir tel ou tel film selon leurs goûts mais aussi selon les critiques qu'ils rencontrent dans l'espace public. Ce sont des représentations qu'on peut appeler, en empruntant le terme de Marc Bloch, des « aide-mémoires »[1411] car ils mobilisent aussi des symboles sociaux afin de créer du sens. Le cinéma sert à redésigner l'image du possible, du dicible, du visible et du pensable, comme pour les autres arts[1412], et ses images deviennent une propriété commune une fois qu'elles ont atterri dans l'espace public.

Si le film en question traite d'un évènement conflictuel non résolu, la polarisation (entre ceux qui ont aimé ces nouvelles images du possible et ceux qui les rejettent) ressurgit inévitablement. Car chaque perception est aussi un acte de sélection et d'élimination, comme le disait Deleuze, il y a toujours *moins* dans notre perception[1413]. Il existe toujours un certain régime de croyance demandé au spectateur mais le spectateur décide de ce qu'il juge vrai ou non, selon sa propre trajectoire culturelle, sociale et politique. Il sera, consciemment ou pas, plus sensible pour détecter certains discours en connexion avec certaines idéologies. Si le cinéma est vraiment « une machine de projection-identification » « comme une institution de l'imaginaire social »[1414], les spectateurs ne sont pas des robots qui reçoivent et adhèrent à cent pour cent au désir du réalisateur ; ils peuvent aussi refuser l'identification si l'imaginaire social proposé par le film ne correspond pas au leur. Autrement dit, les spectateurs ne sont pas membres d'un seul groupe de mémoire mais de différents groupes de mémoire(s), surtout quand il s'agit de la mémoire d'un évènement génocidaire chez les descendants de la nation coupable. C'est pourquoi, dans les différents médias

[1410]Les deux autres domaines principaux sont l'étude du cinéma en tant qu'industrie culturelle et ses aspects socio-économiques et l'étude de la représentation du monde social par le cinéma. Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 9.
[1411]Marc Bloch, *Mémoire Collective, tradition et coutume*, p. 75.
[1412]Jacques Ranciere, Özgürleşen Seyirci [Le spectateur emancipé], p. 95.
[1413]Gilles Deleuze, *Müzakereler* [Pourparlers], Istanbul, Norgunk Yayınları, 2013, p. 53.
[1414]Edgar Morin, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1958, p. 62.

turcs, on constate différents positionnements pour chacun de ces deux films. Bien évidemment, la relation entre le média en question et l'autorité politique devient, dans ce contexte, un trait important qui influence les interprétations des chroniqueurs.

Il est possible, par exemple, de trouver dans les médias turcs des critiques totalement contradictoires au sujet de *Caravane 1915*. Le positionnement majoritaire est le soutien des journalistes nationalistes. Chroniqueur dans le journal nationaliste intitulé *Karar* [Decision], Akif Beki, encense le réalisateur « qui montre une controverse historique tabouisée au public, sans préjugés avec une méticulosité de documentariste »[1415]. L'auteur ne cache pas non plus son identification à Salim, le personnage du muletier, pour son caractère honnête, consciencieux et digne. Sur un autre site collectif de cinéphiles, *Film Arası Dergisi*, sans orientation politique claire, nous trouvons un article qui propose une autre approche du film. Ce qui a le plus impressionné l'écrivain Abdullah Çevik, rédacteur de l'article, est la manière dont Caravane 1915 expose les motifs de la déportation.[1416] Voir dans le film des personnages qui racontent les crimes du passé commis par les Arméniens – avec l'exemple de Talat Ağa qui a perdu sa famille à cause de bandits arméniens pendant la guerre de 1877-78 avec les Russes – semble soulager l'écrivain, en légitimant la décision de ses ancêtres de déporter les Arméniens. De même, les encouragements et l'admiration du présentateur de la chaîne nationale TRT lors de son entretien avec le réalisateur[1417], montrent l'harmonie entre la thèse officielle turque et le mythe crée par *Caravane 1915*.

Néanmoins, il existe aussi des chroniqueurs qui sont profondément critiques envers ce film. On peut prendre ici l'exemple du long article d'Aziz Yağan, écrivain dans le journal de gauche Duvar, qui reproche au réalisateur d'acquitter complètement la responsabilité des décideurs. Selon lui « le film dit qu'il y a eu cette décision innocente de déportation mais que ce n'est pas les décideurs qui sont les responsables de la tragédie qui est advenu. »[1418] Aziz Yağan critique également les choix de cadrage de la caméra qui font tout pour éloigner le spectateur des sentiments tristes en se concentrant sur les belles couleurs des paysages, le ciel ouvert etc. Selon l'écrivain, une nouvelle fois, les Arméniens n'arrivent pas à devenir des sujets dans ce film, car il traite

[1415]https://www2.karar.com/yazarlar/akif-beki/kervan-1915-niye-ortada-kaldi-5180#, consulté le 24.2.2020.
[1416]https://www.filmarasidergisi.com/sartlari-unutulan-tehcir-kervan-1915/, consulté le 24.2.2020.
[1417] https://www.facebook.com/watch/?v=1702141326464327, consulté le 23.2.2020. Le présentateur prend tellement au sérieux le discours « d'après des faits réels », il demande sans hésitation au réalisateur, si on peut appeler ce film en tant que documentaire. Ismail Güneş répond en disant qu'il n'est pas un documentaire mais un film de fiction.
[1418] gazeteduvar.com.tr/forum/2017/10/10/beyaz-ve-temiz-cadirlarda-ermeniler-kervan-1915/, consulté le 24.2.2020.

l'histoire « à partir du point de vue des souverains, et pas des victimes » donc ce qu'on voit se limite à « la compassion et la commisération des musulmans au lieu de la souffrance des Arméniens déportés »[1419]. Un commentaire a été publié récemment par un figurant du film sur le célèbre dictionnaire en ligne collectif *Ekşisözlük*. Ecrit sous pseudonyme, comme tous les articles de ce site, le figurant soutient, concernant le grand financement secret du film, que le réalisateur a blanchi de l'argent grâce à ce film car pour lui, le film ne raconte rien du tout[1420].

Quant à Fatih Akın, dans son interview donnée au New York Times, le réalisateur avait exprimé ses craintes concernant la réception de son film : « Deux de mes amis, tous les deux producteurs, ont lu le scénario. L'un d'eux a dit que les spectateurs te jetteraient des pierres, l'autre a dit qu'ils jetteraient des fleurs. C'est ça – *guns and roses.* »[1421] Ces mêmes oppositions exprimées par ses amis se retrouvaient dans les media turcs. Le figurant évoqué plus haut souligne qu'« avec un évènement aussi important, celui qui fait le film doit garder à l'esprit une grande responsabilité ». Il existe également un autre article sur le film de Fatih Akın sur le site Internet d'un autre critique du cinéma, Mehmet Muharrem. Pour lui, en tant que premier film de fiction sur le génocide arménien réalisé par un réalisateur turc, *The Cut*, loin d'être un film qui *nous* fait honte, est un film auquel il faut rendre hommage et regarder attentivement[1422]. De même, le journaliste de gauche – qui a dû s'exiler en Allemagne en 2016 –, Can Dündar, définit le film de Fatih Akın comme « un film de confrontation » ou un film de travail de mémoire[1423]. Pour le journaliste, l'une des qualités la plus importante de *The Cut* est le fait qu'il n'est ni raciste envers les arméniens ni envers les turcs. En rappelant aux lecteurs que les sauveurs étaient également leurs ancêtres, Can Dündar incite les gens à prendre position contre les coupeurs de tête actuels en Mésopotamie, comme au siècle précédent. Interpréter ce film comme un appel à la mémoire et à la confrontation et être heureux de savoir qu'un tel film a été réalisé par un turc, est probablement lié au sentiment de responsabilité historique et au regard critique sur les mythes nationaux.

Selon David Macdougall « comme tout deuil, la vision de la souffrance passée comporte une part de soulagement empreint de culpabilité liée à notre propre survie. »[1424] Tandis que ceux

---

[1419]*Ibid.*
[1420]https://eksisozluk.com/kervan-1915--4775865?p=2, consulté le 24.2.2020.
[1421]https://www.nytimes.com/2014/08/27/arts/international/fatih-akin-on-his-new-film-the-cut.html?_r=1, consulté le 24.2.2020.
[1422]http://mb.muharrem.co.uk/fatih-akin-the-cut-kesik-filmi-uzerine-notlar/, consulté le 24.2.2020.
[1423]http://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/can-dundar/kesik-bir-hesaplasma-filmi-113509, consulté le 24.2.2020.
[1424]David Macdougall, *op.cit.*, p. 71.

qui ne se sentent pas coupables ou responsables de ces faits historiques, n'ont pas eu, avec ce film, l'expérience d'un soulagement, mais plutôt d'une offence à leur croyance, qui a donné lieu à des contre-attaques. Par exemple, les turques turanistes ont publié une menace ouverte, dans leur journal *Ötüken*, qui visait non seulement le réalisateur Fatih Akın mais aussi le journal arméno-turc Agos[1425]. Le groupe radical s'opposait à la projection du film en Turquie et il déclarait qu'il poursuivrait l'affaire avec leurs drapeaux d'Azerbaïdjan à la main et leurs « bonnets blancs »[1426] sur la tête.

Les commentaires plus modérés sur le film lui reprochaient de ne pas être 'objectif'. Ce qui nous ramène à la problématique de l'objectivité soulevé par François Niney et évoqué plus haut dans ce chapitre. Dans cet article, l'objectivité en question signifie le point de vue des turcs innocents[1427]. Parmi les dizaines d'exemples qui encensent ou attaquent le film de Fatih Akın, il faut évoquer pour finir la critique d'Atilla Dorsay, l'un des critiques de cinéma le plus connu de Turquie. Atilla Dorsay reproche au film de ne pas montrer pas les évènements précédents, le *background*, l'infrastructure et les raisons de la déportation. Autrement dit, Atilla Dorsay est insatisfait du film car il attendait une chaine de causes et de conséquences historiques, malgré le fait que le film soit une fiction dans le style des westerns[1428].

A la différence du film d'Ismail Güneş, *The Cut* a déclenché des débats dans le monde entier. Ces débats se polarisent entre ceux qui apprécient le film, malgré ses défauts, pour son approche juste pour un premier film turc sur le sujet et ceux qui soulignent plutôt les défauts narratifs et la difficulté de prendre en main un tel sujet, en reconstituant les évènements, ce qui le condamne à être une représentation manquante. Toutes ces critiques répondent indirectement à une question essentielle à propos d'un film : « Est-il un produit de son temps ? La narration cinématographique est-elle en retard ou en avance sur le discours général de son temps ? »[1429] Vis à vis des controverses actuelles sur le sujet, mais aussi des différents positionnements qui ont émergés depuis les années 2000, on peut dire que ces deux films opposés représentent l'esprit de leur temps. Dans ce contexte, le film d'Özcan Alper, le troisième film de fiction sur le sujet, se distingue des deux autres à la fois par son récit et par son langage cinématographique.

[1425]https://onedio.com/haber/otuken-dergisi-nden-agos-a-acik-tehdit-agos-345956, consulté le 24.2.2020.
[1426]'Le bonnet blanc' fait référence au bonnet d'Ogün Samast, le jeune nationaliste qui a assassiné Hrant Dink le 19.1.2007.
[1427] https://kulturgundemi.com/sinema/kesik-the-cut-yetmez-ama-hayir-haber-4414, consulté le 23.2.2020.
[1428]https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/1915-ermeni-olayi-yine-filmini-bulamadi,10749, consulté le 23.2.2020.
[1429]Lale Kabadayı, *Film Eleştirisi* [La critique de film], Istanbul, Ayrıntı Kitap, 2018, p. 65.

4.3.3. Les mémoires du vent - La continuité du mal

Le film d'Özcan Alper, le réalisateur hemichi, commence par une phrase de William Faulkner « le passé n'est jamais mort, voire il n'est même pas passé » et se termine avec une dédicace « à la mémoire des naufragés, des rescapés et des sans-tombes ». Ces deux phrases nous éclairent sur l'intention d'Özcan Alper dans la réalisation de ce film, dont l'histoire ne se limite pas au génocide arménien mais s'ouvre aux autres tragédies humaines. Selon Nietzsche, seuls ceux qui se sentent oppressés par le présent et ceux qui veulent se débarrasser de leur fardeau ont la nécessité de faire un usage critique de l'histoire[1430]. Le point de vue politique du réalisateur indépendant Özcan Alper correspond suffisamment à ce besoin critique de l'histoire pour partager le fardeau du deuil non porté des naufragés de l'histoire.

A la différence des deux premiers films, *Les Mémoires du vent* se déroule au début des années 1940, pendant la période du gouvernement kémaliste de Şükrü Saraçoğlu, responsable du décret de l'impôt sur la fortune visant à ruiner les non-musulmans[1431]. C'était l'époque où le « turquisme » régnait sur la société, comme on le voit dans le film, avec la prière (*ezan*) en langue turque au lieu de la langue arabe. L'Europe est en guerre et la Turquie, même si elle n'y prend pas part activement, avec le gouvernement de l'époque, ne cache pas sa sympathie envers son allié historique de toujours, l'Allemagne. Le protagoniste du film, Aram Demirciyan, est à la fois un peintre et un journaliste qui participe à la rédaction d'une revue en arménien et en turc. On constate qu'il est aussi communiste car, avec ses amis, ils dénoncent en gros titre dans leur revue, l'alliance entre le gouvernement turc et les Nazis. Mais ce qui l'oblige à s'exiler n'est pas la rédaction de cet article mais plutôt l'impôt sur la fortune qui a frappé tous les non-musulmans de l'époque. Aram comprend que la situation est sérieuse quand les musulmans nationalistes attaquent l'immeuble de leur imprimerie à la main, avec des bâtons et des pierres[1432]. Pour Aram, ce n'est pas une nouveauté,

---

[1430]Friedrich Nietzsche, "On the use and abuse of history for life", *Untimely Mediations*, 1874, http://la.utexas.edu/users/hcleaver/330T/350kPEENietzscheAbuseTableAll.pdf, consulté le 24.2.2020.

[1431] Comme nous avons expliqué dans la partie antérieure, cet impôt obligeait les non-musulmans (les juifs, les grecs et les arméniens) à payer des montants irréalistes. Le gouvernement envoyait les non-musulmans qui n'ont pas pu payer leurs impôts aux camps de travail à Aşkale, tout en donnant la possibilité aux musulmans d'acheter les biens des non-musulmans presque gratuitement. En résultat, plusieurs non-musulmans ont choisi encore l'exile et le capital industriel a encore changé la main entre les non-musulmans et les musulmans.

[1432] Des pogroms de ce genre se sont souvent produits tout au long de l'histoire républicaine à Thrace, à Çorum, à Maraş, à Sivas, à Adana etc.

car il est également rescapé du génocide arménien de 1915. L'un des traits le plus remarquable du film est ainsi la démonstration de la continuité de la mentalité génocidaire. Aram voyage, dans ses pensées, entre 1943 et 1915, la grande catastrophe de sa vie. Quant à Özcan Alper, il porte cette continuité jusqu'à nos jours :

> « Après la tentative du coup d'Etat du 15 Juillet (2016), toute la culpabilité a été renversée sur certaines personnes. Là, vous voyez la continuité étatique. Parfois ça vous choque et parfois ça ne vous choque plus. »[1433]

Il relie l'histoire de son film avec l'assassinat d'Hrant Dink et de Tahir Elçi. Halbwachs disait que la réémergence de certaines mémoires est plutôt liée à leurs relations avec notre monde d'aujourd'hui[1434]. La continuité étatique nous rappelle ainsi la continuité de la mémoire des autres évènements non résolus jusqu'à nos jours. Pour accentuer ce propos, le réalisateur raconte qu'il a essayé d'éviter d'utiliser trop ostensiblement des costumes d'époque afin de rendre le film intemporel[1435].

Le protagoniste Aram est un personnage qui rend difficile le processus d'identification. Il porte le stigmate de son identité arménienne, de la même façon que Jean Amery a été assigné à une identité juive destructive « sans aucun déterminant positif »[1436]. Aram veut d'abord se réfugier dans un village reculé en Anatolie, mais son ami insiste pour quitter le pays, en lui rappelant qu'il est comme 'un mouton noir dans une troupe de moutons blancs'. C'est pour cette raison, qu'au cours de son exil, il abandonne son identité arménienne et se présente par le prénom Ahmet. A la différence de Nazareth, Aram n'immigre pas à l'étranger et reste en Turquie après le génocide. Pendant son exil au village frontalier, il se souvient souvent de la catastrophe de 1915, de la mort terrible de sa sœur Shushan, de sa grand-mère et de sa mère, mais il ne souvient pas du visage de sa mère. Selon le réalisateur, c'est un phénomène courant qui arrive aux gens traumatisés[1437], tout comme le peintre Archile Gorky qui n'arrivait pas dessiner les mains de sa mère.

Bela Balazs explique que l'utilisation des rêves dans le cinéma fournit au spectateur la possibilité de mieux connaitre le personnage, en faisant le lien entre le rêve et le rêveur[1438]. Pendant les voyages imaginaires d'Aram en 1915 dans ses rêves et ses souvenirs, nous trouvons une chance

---

[1433] Entretien avec Özcan Alper, extrait no 5.
[1434] Maurice Halbwachs, *Hafızanın toplumsal çerçeveleri* [Les cadres...], p. 184.
[1435] Entretien avec Özcan Alper, extrait no 5.
[1436] Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı* [Le parte du silencieux], Istanbul, Metis Kitap, 2015, p. 127.
[1437] Entretien avec Özcan Alper, extrait no 2.
[1438] Bela Balazs, *op.cit.*, p. 80.

d'approfondir le caractère du personnage. Né en 1905, Aram était un enfant de dix ans pendant le génocide. Le spectateur ignore où il était et comment il s'est sauvé. Nous découvrons seulement les souvenirs qui l'ont frappé profondément, comme la mort de ses proches. Il continue à dessiner dans son cahier les images de 1915 qui lui viennent à l'esprit. Ce ne sont pas des représentations parfaites mais plutôt des représentations manquantes, proche du fonctionnement de la mémoire. Concernant les représentations du génocide arménien, Marie-Aude Baronian notait que « l'irreprésentable n'est pas le contraire du représenter, mais intensifie quelque chose qui envahit, de manière silencieuse, ou hurlante, la capacité à exprimer, à imaginer »[1439]. Dans ce contexte, pendant son attente silencieuse et inquiète, on voit des images d'un autre exil passé envahir les jours et les nuits d'Aram. Selon David Macdougall, la représentation de la mémoire la plus pertinente est celle du rêve, pour les images irréelles et subjectives qu'elle génère, ce qui correspond également à une caractéristique propre du cinéma[1440]. La réalité du génocide ne constitue pas un passé révolu pour Aram, il continue à vivre avec cette réalité, il est hanté par cet évènement. Comme l'expliquait Bella Habip, l'expérience génocidaire, entourée de négation et de silence, qui n'a pas correctement été partagée avec les autres ou qui n'a pas pu suffisamment prendre un sens, reste coincée dans un coin isolé de l'esprit humain[1441].

Dans le film, chaque entrée dans cet univers génocidaire est aussi accompagnée par une musique mélancolique au piano et une élégie en arménien. Ces *flashbacks* qui hantent Aram nous montrent également que « notre connaissance historique est toujours une construction rétrospective »[1442]. Aram est clairement une victime d'abord du génocide et après de l'impôt sur la fortune mais il ne provoque pas forcement la pitié du spectateur. Il ne pleure pas facilement, retient ses émotions, son chagrin et sa rage et il n'est pas non plus l'exemple d'un héros parfait, moral ou fort. Il couche avec la femme du villageois qui le cache, il s'évanouit en pensant à son passé et il tombe malade.

L'intention d'Özcan Alper n'est pas de montrer les faits historiques directement mais leurs projections subjectives dans l'esprit de son personnage. Dans ce contexte, *Les Mémoires du vent* apparaissent comme un vrai film de fiction sur la mémoire. En l'absence de véritables images

---

[1439] Marie-Aude Baronian, *Mémoire et image*, p. 56.
[1440] David Macdougall, *op.cit.*, p. 68.
[1441] Bella Habip, "Presentation", dans Geri Dönüş Yok [Aucun retour possible] de Vahram et Janine Altounian, Istanbul, Aras Yayınları, 2014, p. 7.
[1442] Winfried Fluck, *op.cit.*, p. 221.

tournées de l'évènement, cette stratégie mémorielle devient également une proposition de réponse à la question de Jacques Rancière – « comment concilier les réquisits de la fiction et ceux de l'histoire ? »[1443]. En plus de ses dessins de la catastrophe, Aram écrit également ses souvenirs et ses sentiments dans son carnet, où il note : « Je me rappelle même plus de ce que je sais. Mon imagination est plus forte que ma mémoire ». Dans ses souvenirs, il voit le gendarme qui essaie violer sa mère, qui n'a plus d'argent à donner au gendarme pour acheter des biens. Aram l'enfant prend le couteau qu'il trouve à côté et poignarde le gendarme. Quelques secondes après, il voit que le gendarme n'est pas mort et sa mère qui lui hurle de courir loin. Et on voit Aram courir lorsqu'on entend le coup de feu. Il ne voit pas sa mère mourir mais il le comprend. C'est l'exemple parfait de l'utilisation du « champ aveugle »[1444] au cinéma. Tout comme Aram, le spectateur doit aussi imaginer la mort de sa mère et il le fait sans effort. Le spectateur s'approprie le regard d'Aram dès le début.

En réalisant ce film, le réalisateur a déclaré avoir « voulu porter un deuil modeste », en espérant un jour changer « ce maudit destin, ce maudit état »[1445]. Pour ce faire, sachant la difficulté de la reconstitution des évènements, il a choisi de se pencher plutôt sur l'esthétique cinématographique du film. La photographie du film, grâce aux efforts de son directeur de photographie Andreas Sinaos – qui travaille principalement avec Theo Angelopoulos – est d'une beauté somptueuse, avec une attention particulière pour les paysages. Özcan Alper explique ses réflexions artistiques ainsi :

> « C'est le côté artistique de mon travail qui m'intéresse le plus. Nous faisons de l'art, pas de la propagande. Vous produisez votre œuvre artistique à partir de votre propre confrontation avec cette question et bien sûr, vous voulez la partager avec d'autres. Je réfléchis beaucoup au langage cinématographique selon la philosophie de l'art et de l'esthétique. L'art a toujours été instrumentalisé mais au fond, l'art a son propre but. Il crée quelque chose en toi. »[1446]

Dans le langage cinématographique d'Özcan Alper, l'influence d'Andrei Tarkovsky et de Theo Angelopoulos est évidente. S'il a réalisé, jusqu'à maintenant, seulement des films indépendants qui rentrent dans le genre du cinéma d'art et d'essai, Özcan Alper est aussi connu pour son positionnement politique à gauche, qui est aussi décelable dans le choix des sujets de ses

---

[1443] Jacques Ranciere, "La politique des images", p. 199.
[1444] Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle : Essais sur le réalisme au cinéma op.cit.*.
[1445] Entretien avec Özcan Alper, extrait no 9.
[1446] Entretien avec Özcan Alper, extrait no 8.

films. Néanmoins, selon certains spectateurs du site *filmloverss.com*, ce spectacle visuel passe à côté du vrai souci politique du film et il réduit l'ensemble à une belle photographie dans laquelle la Catastrophe se retrouve au second plan[1447]. Car si « le cinéma peut nous aider à ouvrir nos yeux, il peut aussi nous aveugler »[1448]. A partir des critiques des spectateurs que l'on trouve sur internet, nous remarquons que l'esthétisation exagérée et la narration au ralenti du film ont plutôt éloigné les spectateurs. Néanmoins, il existe aussi plusieurs critiques positives sur la narration cinématographique du film *Les Mémoires du vent* qui insistent sur le fait que le réalisateur s'approprie une technique nouvelle et méconnue dans le cinéma de Turquie[1449].

Pour conclure ce sous-chapitre, nous pouvons nous interroger sur la place et l'utilité de 'ces images prothèses' dans la société turque. Selon Marie-Aude Baronian, face au déni de la Catastrophe, « c'est dans l'acte de faire-image que la mémoire catastrophique, déplacée, vient *tranquillement* bouleverser cette même Catastrophe, alors remplacée dans notre imaginaire. »[1450] Les films peuvent permettre de donner un visage à l'évènement catastrophique, en remplaçant l'irreprésentable. Cependant ces images cinématographiques sont condamnées à être manquantes et incomplètes, le sens sera construit collectivement, tout comme la mémoire. Les images cinématographiques s'attachent ainsi à nos mémoires comme des prothèses pour nous fournir des points de repères. Toutefois la question de savoir qui choisira de s'approprier l'une de ces différentes versions de 'mémoires prothèses' reste posée ? Car si quelqu'un ne porte pas la mémoire de cette Catastrophe, s'il réfute même l'existence de cette Catastrophe, voudra-t-il d'une image prothèse ? Si ces images prothèses ne servent pas à remplacer une mémoire douloureuse ou à soulager une conscience écrasée par un fardeau historique, seront-elles reçues par ceux qui nient l'événement de cette mémoire ? Y trouveront-ils une quelconque utilité ?

Même Ismail Güneş, le réalisateur du film négationniste *Caravane 1915*, se plaignait de l'indifférence du public turc face à son film. De même, les films de Fatih Akın ou d'Özcan Alper, malgré les succès précédents de ces réalisateurs, n'ont pas rencontré un large public. Talin Suciyan attire notre attention sur un point significatif : « Si, à partir de notre histoire, nous n'avons pas appris les dimensions sociales, politiques, économiques et culturelles du génocide et sa négation

[1447] https://www.filmloverss.com/ruzgarin-hatiralari/, consulté le 23.2.2020.
[1448] Ulus Baker, *op.cit.*, p. 288.
[1449] https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/197/2015%E2%80%99te-turk-sinemasinin-genel-gorunumu, consulté le 24.2.2020.
[1450] Marie-Aude Baronian, *Mémoire et Image*, p. 162.

jusqu'à aujourd'hui, n'est-ce pas à cause justement de la négation elle-même ? »[1451].

Cependant, à partir des années 2000, on note que le négationnisme n'est plus le seul discours présent dans l'espace public et qu'il est de plus en plus possible d'écouter plusieurs groupes de mémoire. Comme le disait Barış Ünlü, la raison de l'inconnaissance n'est pas le manque d'information mais une fuite active face à l'information, pour échapper aux sentiments comme la honte, la responsabilité et la culpabilité[1452]. Partie intégrante du 'contrat de Turcité', ce 'contrat d'inconnaissance' (*bilgisizlik sözleşmesi*) fournit la possibilité aux privilégiés de se protéger et de rester dans leurs zones de confort. Pour la majorité négationniste, ces images prothèses sont vues comme un fardeau qu'ils ne veulent pas porter. Pourtant, on constate que des nouvelles productions artistiques, culturelles et scientifiques au sujet du génocide se multiplient aujourd'hui, mais il est trop tôt pour affirmer un changement de la majorité négationniste du pays, qui plus est dans le contexte actuel de guerre et d'ascension du nationalisme en Turquie.

[1451]Talin Suciyan, "Bir cumhuriyet açmazı" [Une dilemme républicaine], p. 79.
[1452]Barış Ünlü, *Türklük Sözleşmesi* [Le contrat de Turcité], p. 53.

CHAPITRE 5 – Le tournage au plan large : Les schémas mémorielles du génocide aux échelles locale, communautaires et 'nationale'

Introduction

Dans ce dernier chapitre, nous allons analyser les sept films restant de la recherche, qui se situent, cette fois, sur des échelles mémorielles plus amples que l'échelle familiale, autrement dit d'une manière métaphorique, qui traitent la mémoire du génocide avec un *wide shot*, un plan plus large. Les sept films portent tous sur des échelles variées : l'échelle locale des villes anatoliennes, l'échelle communautaire et l'échelle nationale. Comme dans le chapitre qui précède, nous allons utiliser la même méthode d'analyse filmique de la production mémorielle, en deux étapes. Ce chapitre est ainsi divisé en trois sous-chapitres, relatifs aux échelles mémorielles traitées dans les films.

Le premier est le groupe le plus large, et se compose des quatre films documentaires portant sur la réécriture de l'histoire anatolienne : *Un sur un million* de Mahmut Wenda Koyuncu, *Les Enfant de Vank* de Nezahat Gündoğan, *Les Autres* d'Ayşe Polat et *Maman Derdo et le noyer* de Serdar Önal. Chacun de ces réalisateurs est allé dans différentes villes d'Anatolie, afin d'écrire et de montrer l'histoire cachée et occultée de ces villes, à l'aide des témoignages locaux de Turcs ou de Kurdes, d'Arméniens, d'Arméniens de la diaspora, etc.

Le deuxième groupe est formé des deux films : *Beginnings* de Somnur Vardar et *Le Sommeil des orangers* d'Eylem Şen, qui circulent dans la mémoire de la Catastrophe chez les différentes communautés des Arméniens : celles en Turquie et en Arménie. Le premier est un film issu d'un projet émanant de la société civile internationale, destiné à renforcer les relations entre les peuples turcs et arméniens. Le thème et le débat principal de ce film est ainsi la réconciliation et les possibilités de paix. Le deuxième film suit le voyage d'une jeune fille arménienne d'Arménie vers la terre de ses ancêtres à Musa Dagh.

Enfin, le dernier groupe est constitué par un seul film, *Sarı Gelin* d'İsmail Umaç, qui sera le seul film documentaire de propagande étatique et qui nourrit les thèses négationnistes de l'Etat turc. Ce film est le seul qui prétend représenter une mémoire nationale et officielle sur le sujet.

5.1. Dans les débris de l'histoire : en quête d'une nouvelle historiographie pour l'Anatolie

« Les beaux jours de ce positivisme sont bien finis.
Depuis, c'est le temps de la méfiance. »[1453]

« Le passé lointain peut alors devenir promesse du futur,
et parfois défi lancé à l'ordre établi. »[1454]

Dans ce sous-chapitre, nous nous intéresserons à quatre documentaires qui abordent la problématique de la relation entre la mémoire et l'historiographie officielle en Anatolie au sujet du génocide arménien. Au travers d'exemples concrets tirés de ces documentaires, cette relation analysée dans ce sous-chapitre nous aidera à approfondir notre regard sur le conflit autour de la mémoire collective du génocide arménien en Turquie, notamment son interaction indispensable avec l'identité et l'histoire nationale – le sujet de notre troisième hypothèse. Dans le champ des sciences sociales et politiques contemporaines, la notion de « mémoire » désigne entre autres la gardienne d'une 'vérité' historique, face aux contours strictement définis de l'histoire officielle. Néanmoins, on observe un usage très récurent de cette notion polysémique de mémoire dans les différents discours et mécanismes du pouvoir, afin de l'instrumentaliser. Cependant, s'agissant du génocide arménien, tabou politique de l'état nation turc dont l'historiographie nie même l'existence de toute mémoire commune à ce sujet, la mémoire vécue et transmise peut resurgir comme une rivière souterraine qui a longtemps cherché à couler. Cette rivière contiendra certainement des fragments de vérités, qui n'ont jamais été exposés à la lumière de jour.

Selon Maurice Halbwachs, la mémoire collective est « un courant de pensée continu (…) puisqu'elle ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient. »[1455] Ce qui reste vivant dans la mémoire, malgré l'oppression et la négation, c'est une vérité que l'histoire officielle n'a jamais acceptée. Car, comme le disait Halbwachs, l'histoire divise le temps en périodes définies où les images de changements brutaux, d'innovations et de réformes voilent les continuités dissimulées. L'histoire

[1453] Michel de Certeau, "L'opération historique", dans *Faire de l'histoire: 1. Nouveaux Problemes*, Gallimard, Paris, 1974, p. 21.
[1454] Michel Pollak, *Une Identité Blessée*, Editions Métailié, Paris, 1993, p. 33.
[1455] Maurice Halbwachs, *Mémoire Collective*, p. 46.

nationale officielle vise à créer une image unie et homogène de la nation, alors que les mémoires collectives des différents groupes qui constituent cette nation, peuvent contredire cette vérité historique, surtout s'il s'agit de mémoires dominées. Halbwachs explique que dans une société, il n'y a pas une seule mémoire collective mais plusieurs[1456]. Les mémoires collectives plurielles de différents groupes sociaux, porteurs d'expériences variées sur un même évènement historique, représentent ainsi la base d'une approche critique de l'histoire contre la narration limitée et discriminante de l'histoire officielle.

La propagation et l'enracinement d'une pensée critique contre l'historiographie officielle a débuté au sortir de la deuxième guerre mondiale, et a secoué profondément sa légitimité, en dévoilant le caractère indéterminable et ambigu de l'histoire. Dans cette nouvelle approche, les sources d'information changent et ne sont plus seulement les documents d'archives, mais les mémoires écrites ou orales – des témoins – afin de reconstruire l'historiographie du 20e siècle, c'est-à-dire « l'histoire du temps présent »[1457]. Cette nouvelle historiographie, dans le champ universitaire mais aussi dans les champs artistiques et culturels, cherche à faire ressurgir les mémoires négligées par le discours dominant afin de les maintenir hors de l'oubli et pour découvrir de « nouvelles vérités » historiques et sociales. Malgré le récit de l'Histoire officielle qui présente chaque révolution, libération ou coup d'état militaire comme une rupture profonde, c'est la continuité de la domination et des discriminations sur les opprimés, la reproduction des catastrophes humaines usant des mêmes mécanismes despotiques contre différentes cibles qui ont sans doute motivé le désir et la lutte pour une nouvelle historiographie.

Youri Afanassiev nous avertissait des risques de la perte de mémoire à travers l'expérience soviétique : « comme l'amnésie détruit l'individu, la personne humaine, l'amnésie historique, elle, en détruisant la conscience historique, vide de son sens la vie de la société, la barbarise. »[1458]. Pour renforcer l'amnésie, les autorités pourront mettre en place la création de « lieux de mémoire artificielle »[1459], comme les musées ou les monuments, la re-nomination de villes et de rues, comme cela a été fait en Turquie après la fondation de la République. En plus de la politique mémorielle consistant à renommer plusieurs rues du pays du nom des responsables de la déportation et du

---

[1456] *Ibid.*, p. 48

[1457] Wendy Brown, *Tarihten Çıkan Siyaset* [Politics out of History], Metis Yayınları, Istanbul, 2010, p. 18.

[1458] Youri Afanassiev et Pierre Nora, "Mémoire-Histoire", *50 idées qui ebranlent le monde. Dictionnaire de la glasnost*, Payot, Paris, 1989, p. 412.

[1459] *Ibid.*, p. 414.

génocide des Arméniens, tel que Talat Pasha, les autorités cherchent également à occulter la mémoire du génocide dans le champ cinématographique. Pendant des décennies, la politique de 'l'amnésie historique' voulue par la nouvelle république a donné lieu à une grande quantité de films de propagande nationalistes et de films de divertissement apolitiques, suivie par des vagues de films de différents courants idéologiques. Comme nous l'avons vu précédemment, la nouvelle vague du cinéma documentaire et du cinéma de fiction en Turquie après les années 2000, a commencé à s'intéresser à ces 'amnésies commandées' et aux mémoires occultées par l'idéologie d'état. C'est le cas des quatre films documentaires qui seront analysés dans ce chapitre, dans lesquels les documentaristes tentent de dévoiler 'le double processus' de l'historiographie officielle, définie par Youri Afanassiev comme « l'effacement de la mémoire spontanée et la construction d'une mémoire artificielle. »[1460]

Dans ce sous-chapitre, nous allons donc analyser ces quatre documentaires autour de leur production mémorielle : *Un sur un million* (2015 – Mahmut Wenda Koyuncu), *Les Autres* (2016 – Ayşe Polat), *Les Enfants de Vank* (2016- Nezahat Gündoğan) et *Maman Derdo et le noyer* (2017 – Serdar Önal). Tous ces films ont pour point commun la volonté de créer une nouvelle historiographie anatolienne, afin de ramener à la lumière le passé arménien méconnu ou occulté. Chacun de ces films raconte l'histoire locale de différentes villes de l'est du pays, à travers des témoignages qui partagent certaines ressemblances malgré les différences régionales.

Un sur un million traite de la mémoire de la déportation et du massacre des arméniens de Derik en 1915, à partir des témoignages des habitants de cette ville. Lorsque Zekeriya Sabuncu, le personnage principal du documentaire, retourne dans le pays de ses ancêtres, il n'y reste plus que deux arméniens seulement. Néanmoins, à Derik, la mémoire du passé arménien de la ville est exceptionnellement vivante dans l'espace public.

Le premier film documentaire du cinéaste Ayşe Polat, *Les Autres*, se penche sur la mémoire plurielle et conflictuelle de 1915, dans la ville emblématique du génocide, Van. Le cinéaste aborde le sujet du génocide par le prisme d'une question sur le nationalisme, grâce à la figure du 'chat de Van', emblématique de la région, posée sous cette forme : « qu'est-ce cela veut dire un chat turc, kurde ou arménien ? »[1461]. A partir des témoignages des habitants du village de Çatak dans la région de Van, on comprend que la mémoire occultée de cette période pèse lourd à l'échelle locale.

[1460] *Ibid.*, p. 413.

[1461] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 1.

Le dernier documentaire de Nezahat Gündoğan, se penche sur l'histoire de Dersim (ville à l'est du pays rebaptisée Tunceli en 1937), mais en se focalisant sur le destin des Arméniens de la région. Après avoir réalisé trois films sur Dersim, le couple Gündoğan (Nezahat Gündoğan la réalisatrice et son mari Kazım Gündoğan le producteur) a retrouvé les traces des Arméniens de Dersim et du massacre de 1938, et plus particulièrement les traces de ceux qui vivaient autour du monastère Halvori Surp Garabed. Ils ont suivi les traces d'enfants arméniens enlevés à leurs parents pour être envoyés aux quatre coins du pays, afin d'être islamisés ou turquifiés ; ils nous font découvrir une vérité totalement occultée, même par les descendants de ces enfants arméniens.

Maman Derdo et le noyer, lauréat du prix du meilleur documentaire au festival de film d'Istanbul en 2017, nous raconte la lutte pour la justice d'une femme arménienne de Bitlis, qui a dû quitter son pays en 1975 avec ses huit enfants, après l'assassinat de son mari par des villageois. Après le départ de Derdo, des villageois confisquent ses biens, débute alors un procès qui va durer neuf ans. L'histoire de Derdo, son présent et son passé, éclaire non seulement le passé arménien de cette ville – qui est aussi la ville de la famille de Saroyan – mais également la difficulté d'être une arménienne dans une région où la mentalité génocidaire demeure vivante et impunie.

Ces quatre films nous fournissent une image plus ou moins complète du passé arménien en Anatolie de l'est et ils possèdent de nombreux thèmes en commun. Chacun de ces films, ainsi que certains autres documentaires analysés auparavant, nous raconte des histoires d'Arméniens islamisés, alévisés, kurdisés ou turquifiés, une histoire de chasseurs des « trésors abandonnés » par les Arméniens déportés, l'histoire des biens confisqués aux Arméniens et la nostalgie, pleines de regrets, des terres fertiles et de l'économie riche des villes d'autrefois, avant le départ des Arméniens. Ces thèmes communs permettent de tracer les contours et de construire le paysage d'une mémoire collective locale au sujet des arméniens, dans la terre-témoin des massacres. Cependant, il est impossible de parler d'une seule mémoire collective de l'événement, vu la pluralité des mémoires des différents groupes présents. Un autre thème apparait donc avec ces films, celui de la pluralité et de la multiplicité des mémoires sur le génocide. Néanmoins, on devine l'intention commune de ces films, qui serait de réécrire l'histoire anatolienne, en se basant sur toutes ces mémoires occultées par l'historiographie officielle.

Enzo Traverso voit, à la base de cette méfiance grandissante à l'égard de la version officielle de l'histoire, une « crise de l'historicisme »[1462]. Cette crise nous renvoie à la remise en question du

[1462] Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 24.

paradigme eurocentriste de l'histoire mondiale[1463], liée aux rapports changeants entre les colonisateurs et les colonisés au cours de la période de la décolonisation[1464]. Comme le souligne Enzo Traverso, ce discrédit de l'histoire officielle trouvait un écho dans les débats théoriques portant sur l'écriture historique. À la suite du *linguistic turn*[1465], l'accent était mis sur « la dimension textuelle du savoir historique »[1466], orientée par les intérêts politiques des idéologies au pouvoir. Il s'agit dans notre cas, d'une idéologie nationaliste, car nous parlons de l'histoire officielle promue par l'état nation. L'idéologie nationaliste, qui peut être différente d'une nation à l'autre, est à la base de la construction des « communautés imaginaires », qui prévoit une nation homogène, unifiée, avec une seule Histoire, concrétisant également le trait essentiel de l'identité nationale. L'idéologie nationale construit une Histoire dans laquelle toute la nation est un ensemble homogène, unie sous le même drapeau, par une même langue et, en fonction du nationalisme en question, par une seule ethnie et par une seule religion. Georges Duby, dans son « Histoire sociale et idéologies des sociétés », établit une liste des caractéristiques des différentes idéologies, « globalisantes, déformantes, concurrentes et stabilisantes »[1467], qui confisquent le passé, le présent et le futur d'une société pour la figer dans une image homogène et chauviniste. Par exemple, le discours de Şükrü Kaya, politicien unioniste et kémaliste de l'époque de la construction de la république turque au début du 20e siècle, nous montre clairement la volonté d'aveugler le peuple :

> « L'histoire humaine a commencé par les Turcs. Si le Turc n'existait pas, il n'y aurait peut-être pas d'histoire, ni de civilisation (…) Une histoire sans turc serait tellement obscure. Et l'humanité sans turcs créerait un paysage tellement misérable, comme vous pouvez tous l'imaginer. Une histoire sans Turcs est condamnée à être chaotique et ténébreuse. »[1468]

[1463] *Ibid.*

[1464] Henri Maniot, "L'histoire des peuples sans histoire", *Faire de l'histoire. 1. Nouveaux problemes*, Gallimard, Paris, 1974, p. 153.

[1465] Le tournant linguistique a été un développement majeur de la philosophie occidentale au début du XXe siècle, dont la caractéristique la plus importante est l'orientation de la philosophie et des autres sciences humaines principalement sur les relations entre la langue, les utilisateurs de la langue et le monde. Simon W. Blackburn, "Philosophy of language", Encyclopedia Britannica. Disponible sur: https://www.britannica.com/topic/philosophy-of-language/Skepticism

[1466] Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 66.

[1467] Georges Duby, "Histoire sociale et idéologies des sociétés", *Faire de l'histoire. 1. Nouveaux problemes*, Gallimard, Paris, 1974, p. 207.

[1468] Ahmet Yıldız, *Ne mutlu Türküm diyene: Türk ulusal kimliğinin etno-seculaire sınırları (1919-1938)* [Heureux celui qui dit je suis turc: les limites ethno-séculaires de l'identité nationale turque], İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, p. 144.

Cette pensée nationaliste, qui a rendu possible le génocide arménien et la fondation d'un état nation sur les vestiges de cet évènement catastrophique, triomphe en Turquie depuis longtemps, et encore aujourd'hui, mais à travers des discours plus modérés et rationnels que celui présenté ci-dessus. L'historien anglais A.J.P. Taylor nous alertait sur l'influence des idéologies dans l'écriture officielle de l'histoire et sur « la mémoire sélective des politiciens. »[1469] La lutte anticoloniale, en problématisant le mécanisme qui occulte et délégitime la parole des opprimés et des 'sans-histoire', a montré la relation complexe entre la gouvernance du temps (le passé, le présent et le futur) et le pouvoir politique. L'Histoire comme science a dû s'adapter et changer ses arguments constructivistes suite à ces critiques. Comme le souligne Michel de Certeau, il n'était désormais plus possible « d'analyser le discours historique indépendamment de l'institution en fonction de laquelle il s'est organisé en silence. »[1470]

Le débat sur l'histoire comme dispositif idéologique d'état a incité les penseurs et les historiens de cette nouvelle vague critique à partir à la recherche des non-dits, des voix occultées par l'histoire officielle, suivant les conseils de Walter Benjamin, sur la nécessité de créer une nouvelle conscience historique[1471]. Malheureusement, Benjamin n'a pas pu de son vivant voir émerger la nouvelle vague critique contre l'historiographie officielle, qui a enfin pu tourner les yeux vers les minorités qui avaient été exclues de cette écriture historique ; De plus, avec l'émergence puissante de l'histoire orale face à l'histoire écrite, la mémoire « est devenue l'enjeu. »[1472]. Benjamin nous rappelait, dans sa huitième thèse d'histoire, que « la tradition des opprimés nous enseigne que 'l'état d'exception' dans lequel nous vivons est la règle » et il appelait à trouver une nouvelle « conception de l'Histoire qui corresponde à cet état. »[1473]

La rupture du silence autour des non-dits de l'histoire républicaine, à la fin des années 1990, a également favorisé la libération relative des mémoires souterraines. Comme celles des Arméniens de l'empire ottoman et de la république turque, qui n'avaient jamais trouvé leur place dans l'historiographie officielle où ils étaient exclusivement présentés comme des traîtres dans les

---

[1469] Hakan Aytekin, "Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiastes Olabilir mi? "Hakikati Söylemek" Üzerinden Türkiye'de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış" [Can Documentary Filmmakers Be a Parrhesiastes? A Glance of Documentary Film History in Turkey via Notion of "Telling the Truth"], *SineFilozofi*, Vol 3, No 5, 2018, p. 46-47.

[1470] Michel de Certeau, *op.cit.*, p. 27.

[1471] Walter Benjamin, Theses "sur le concept d'histoire", 1940, https://fr.theanarchistlibrary.org/library/walter-benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire.a4.pdf, consulté le 18.3. 2020.

[1472] Michel Pollak, *op.cit*., p. 18.

[1473] Walter Benjamin, *op.cit.*, p. 20.

manuels scolaires. Leur présence n'a jamais été inclue dans la narration officielle et leurs contributions économiques et culturelles à la vie sociale ottomane n'ont jamais été reconnues par les dirigeants turcs. Leurs histoires étant manquantes dans l'histoire écrite officielle, il fallait donc pour les réintégrer, changer les sources historiques et se tourner vers la tradition orale, où tout est transmis « par la bouche et par la mémoire »[1474]. Mais comme le disait l'un de nos réalisateurs, Mahmut Wenda Koyuncu, cette mémoire n'a pas été vraiment dévoilée et ne s'est pas réellement exprimée dans l'espace public, car « l'espace public en Turquie est encadré par l'idéologie officielle »[1475]. La mémoire du génocide arménien est restée longtemps, enfermée derrière des portes closes, dans des espaces privés, car elle est associée à l'atmosphère de peur et de menaces qui pèse sur les minorités. Tout comme le remarque Youri Afanassiev à propos de la société soviétique, « concilier l'histoire et la mémoire »[1476] n'est pas une chose facile pour la société turque, car cet affrontement porte le risque, pour une majorité écrasante, de tomber dans une crise identitaire, la crise de la Turcité, en attaquant ses bases légitimes.

Au contraire, pour ceux qui ont une vision critique de l'histoire et de l'identité nationale, la crise de la Turcité représente une étape nécessaire afin d'ouvrir un espace de liberté et d'égalité pour toutes les mémoires. Les réalisateurs dont nous allons tenter d'analyser les films dans ce chapitre, appartiennent à ce groupe critique envers le nationalisme, que cela soit lié à leur passé politique ou à leur nouvelle conscience historique, liée à l'histoire des Arméniens. Comme le disait Halbwachs, lorsqu'on parle d'une société, comme la société turque, on ne parle pas d'une société unique mais d'un ensemble de différents groupes de mémoire[1477]. Les réalisateurs, en tant que nouveaux acteurs de mémoire, appartiennent à des groupes différents de celui qui est défini par la mémoire officielle. Mais cette diversité est aussi représentée parmi les différents témoins de ces documentaires. De cette manière, les réalisateurs essaient de contribuer à la construction d'une nouvelle historiographie, qui inclut la multiplicité des mémoires sur le sujet, tout en montrant la coexistence de ces mémoires parallèles. Il est aussi possible de constater, dans cette nouvelle historiographie, que chacun trouve sa propre façon de faire face à ce passé douloureux, chacun décide de « le commémorer, le rejeter, le récréer, s'en échapper ou se battre contre lui »[1478].

[1474] Henri Moniot, *op.cit.*, p. 155.

[1475] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 4.

[1476] Youri Afanassiev, *op.cit*., p. 415.

[1477] Maurice Halbwachs, *Hafızanın sosyal çerçeveleri* [Les cadres...], p. 13.

[1478] Anselm Strauss, *Mirrors and Masks, the search for identity*, Martin Robertson, London, 1977, p. 169.

Étant donné leur volonté de donner la parole aux témoins en favorisant l'histoire orale et de dénoncer ceux qui essaient d'occulter la vérité de ces témoins, nous pouvons qualifier ces réalisateurs de « militants de la mémoire »[1479] ou d'« entrepreneurs de mémoire »[1480], qui agissent selon une éthique déterminée, ou même de « témoins mandataires »[1481] selon la définition d'Hakan Aytekin. Ils sont des intermédiaires entre les témoins ou les porteurs de mémoire et le spectateur. Ils croient au dynamisme de la conscience historique et à la nécessité d'agir, en suivant ainsi le propos de Benjamin : « Ce que la science (historique) a 'constaté', la remémoration peut le modifier. »[1482] Ils cherchent à changer « la vérité historique » des thèses dominantes, qui ont longtemps possédé le pouvoir symbolique qui permet de déterminer et d'organiser 'le régime de vérité'. Ils récoltent les mémoires des gens afin d'en faire un montage et de créer une nouvelle version historique suivant une éthique militante.

Selon Jacques Rancière, l'ambiguïté d'être ou de ne pas être un conte, est une caractéristique propre à l'histoire[1483]. Cette caractéristique oriente le point de vue critique des auteurs qui favorisent le recours à la mémoire pour tenter de modifier l'historiographie officielle. Le changement des thèmes et du style dans cinéma documentaire en Turquie, au cours de ces vingt dernières années, confirme également cette évolution dans le champ du cinéma. En rappelant le propos de Foucault sur la *parrhèsia* – brièvement, la notion qui définit ce qui dit la vérité en Grèce antique – Hakan Aytekin, défend l'idée que les documentaristes de l'époque du multiculturalisme en Turquie peuvent être qualifiés de *parrèsiastes,* car ils n'utilisent plus les documents ou les porte-paroles du pouvoir mais appliquent la méthode de l'histoire orale, en donnant la parole aux gens ordinaires[1484]. Il serait impossible de qualifier les journalistes de la TRT, même la réalisatrice du documentaire *Se souvenir de l'amitié* (2011), Sevinç Yeşiltaş, de *parrhèsiaste,* vu l'intérêt politique particulier qui sous-tend leur démarche. Les réalisateurs présentés ici cherchent à changer la vérité historique en la remplaçant ou en l'élargissant avec la multiplicité des mémoires collectives, à travers un processus créatif qui correspond à la vérité personnelle de ces cinéastes. Comme l'indique Hakan Aytekin, la différence entre le spectateur et le réalisateur qui regarde son film est

---

[1479] Henry Rousso, *Face au passé*, p. 34.
[1480] Michel Pollak, *Une identité blessée*, p. 30.
[1481] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 62.
[1482] Walter Benjamin, cité par Wendy Brown, *op.cit.*, p. 204.
[1483] Jacques Ranciere, *Tarihin Adları* [Les noms de l'histoire], Metis Yayınları, Istanbul, 2011, p. 27.
[1484] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 61.

le fait que le réalisateur a contribué aux processus d'élimination et de sélection des images, afin de décider 'comment raconter cette vérité'[1485]. C'est pourquoi, il faut d'abord regarder la première étape de production mémorielle cinématographique, celle qui se produit entre le réalisateur et son sujet.

Nous avions déjà raconté brièvement, dans le précèdent chapitre, le premier lien de ces réalisateurs avec la question arménienne et le génocide. Nous allons nous pencher ici, sur les intentions esthétiques et politiques de ces réalisateurs et sur leur approche de la conscience historique. Mahmut Wenda Koyuncu, le réalisateur de *Un sur un million*, est originaire de Derik ; il y avait encore des Arméniens dans cette ville –les descendants de la trentaine d'arméniens sauvés de la déportation de 1915 – jusque dans les années 1970-80 ; il a donc même vécu une expérience de convivialité avec eux. Les débats sur les Arméniens et le génocide arménien lui étaient déjà familiers : son but, en faisant ce film, n'était pas de discuter de la réalité du génocide car « le fait même de discuter de cette chose-là, en faire un débat, favorise ceux qui disent qu'il 'n'y a pas eu de génocide. »[1486] Il ne voulait pas non plus rentrer dans la polémique avec les négationnistes car pour lui, il existe une autre manière pour influencer la conscience historique des gens, qui passe par le biais de la mémoire.

> « Mon but est de montrer le présent de l'évènement. Qu'est-ce que les gens pensent aujourd'hui à ce sujet ? […] Ce qui m'intéresse, c'est le rôle, la position de cet évènement à notre époque. Qu'est-ce qu'il signifie aujourd'hui ? Quel endroit occupe-t-il dans la mémoire des gens ordinaires, particulièrement chez les Kurdes ?»[1487].

L'écrivain du journal arménien Nor Zartonk, Hişyar Barzan Şerefhanoğlu, soulignait l'étrangeté qui consiste à ne jamais se demander ce qui est resté chez nous des Arméniens[1488]. Cela indique une vérité plus ou moins connue mais presque jamais évoquée en Turquie dans l'espace public. Nous connaissons l'existence de ruines et d'églises arméniennes, mais leurs histoires demeurent inconnues pour la plupart des gens. Mahmut Koyuncu entendait ces histoires depuis son enfance et il a compris la nécessité de les partager avec tout le monde :

[1485] *Ibid.*, p. 62.

[1486] Enretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 5.

[1487] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 3.

[1488] Hişyar Barzan Şerefhanoğlu, "Bir zamanlar Bitlis ermenileri", NorZartonk, 16.9.2011, http://www.norzartonk.org/bir-zamanlar-bitlis-ermenileri%E2%80%A6/, consulté le 20. 3. 2020.

> « Mon message était adressé aux gens de la rue. Je voulais rappeler à ces gens l'existence de ce peuple (arménien). Je voulais leur rappeler non seulement l'existence du peuple arménien mais aussi le fait qu'ils viennent d'une couche très productive de la société, et qu'ils ont beaucoup contribué à nos vies. Je voulais aussi faire remarquer l'injustice qu'ils ont subie, à partir d'un regard actuel.»[1489]

Les vainqueurs voient une victoire en regardant le passé, mais pour M. W. Koyuncu, le passé est un débris – comme dans la pensée de Benjamin – mais les êtres humains sont capables d'intervenir sur leur propre passé, sur leur histoire. Un jour, la parole d'une femme yezidi à la télévision – « aujourd'hui nous partons mais un jour nous reviendrons chez nous » – lui a fait penser au destin des Arméniens de sa ville. En racontant l'histoire de Zekeriya Sabuncu – qui est retourné dans sa ville natale après des décennies – et celle d'habitants de Derik, qui parlent ouvertement du passé arménien de leur ville, le réalisateur cherche à changer la conscience historique dominante, dominée par la peur et les tabous :

> « C'est une nouvelle historiographie. L'Histoire est un sujet très polémique, tu le sais. La science historique est une science très polémique. Quand on a commencé ce projet, nous avions en face de nous l'histoire comme un dispositif idéologique. Ce n'est pas comme ça seulement en Turquie, mais partout dans le monde. L'histoire est un dispositif idéologique et si tu suis ce dispositif, tu auras une certaine vision du monde. Si tu ne le suis pas, tu trouveras cette fois un autre imaginaire du monde.»[1490]

Hannah Arendt dans *La Crise de la culture* citait la formule de Kant : « Le pouvoir extérieur qui prive l'homme de la liberté de communiquer ses pensées publiquement, le prive en même temps de sa liberté de penser. »[1491] Le réalisateur s'oppose exactement à cette oppression du pouvoir, en appelant à parler publiquement du passé, comme dans son film.

La réalisatrice du documentaire *Les Autres*, Ayşe Polat, a suivi un raisonnement semblable lorsqu'elle a réalisé son documentaire à Van. Comme nous l'avons abordé dans une partie précédente, en tant que turque ayant grandi en Allemagne dans une famille kurde et alevi, elle s'est toujours intéressée au sujet des arméniens, mais sans faire beaucoup de recherches. Le fait que son grand-père soit peut-être arménien et qu'une femme arménienne lui ait raconté ses souvenirs de

---

[1489] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 2.

[1490] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 7.

[1491] Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Gallimard, Paris, 1972, p. 298.

déportation quand la réalisatrice était petite fille[1492], ont sans doute influencé son intérêt pour le sujet. La ville de Van lui fournissait un grand et intéressant terrain d'apprentissage concernant la mémoire hautement conflictuelle de la région. Toutefois, comme le soulignait Hakan Aytekin, le documentariste n'a pas la même 'liberté' que le cinéaste de fiction, en termes d'interprétation et de créativité, car sa liberté est, bon gré mal gré, limitée par 'la réalité' des témoins, dans un temps et un espace donné[1493]. La réalisatrice exprime ainsi son intérêt pour la mémoire :

> « C'est un film. Tu n'es ni politicien ni historien. Tu essaies de trouver une langue juste et un genre correct pour montrer l'atmosphère… Moi, personnellement, je ne voulais pas donner d'information historique aux gens, mais je voulais montrer plutôt comment les gens d'aujourd'hui s'occupent de ce passé, comment ils réagissent. »[1494].

Placer la mémoire en face de l'histoire permet de participer à une nouvelle historiographie. Dans le documentaire d'Ayşe Polat, nous voyons les habitants qui reconnaissent l'existence des Arméniens à Van autrefois, mais 'l'évènement' qui les a séparés d'eux demeure un mystère, même dans les mémoires. Pour la réalisatrice, cette non-connaissance est liée à l'occultation des évènements de 1915 par l'histoire officielle. Dans son film, elle essaie de montrer cet obstacle à la connaissance historique, pour questionner la coupure entre le passé et le présent de la ville. Selon Wendy Brown, pour améliorer et renforcer le lien entre le passé, le présent et aussi le futur, il faut bien réfléchir sur la manière dont on forme le sens de l'existence massive du passé dans le temps présent[1495]. En réveillant les mémoires conflictuelles du génocide à Van, Ayşe Polat vise à questionner le fond légitime des thèses officielles turques et à construire la première marche d'une nouvelle historiographie locale.

Pour le couple Gündoğan, la réalisatrice et le producteur du film *Les Enfants de Vank*, la lutte contre l'historiographie officielle a débuté avec leur premier film sur Dersim. Le couple a produit quatre films documentaires sur l'histoire de cette ville, en approfondissant toujours plus leur regard critique. Lorsqu'ils faisaient une recherche sur le projet de barrage dans la région et ses effets écologiques et sociaux, ils ont remarqué qu'il y avait un autre sujet plus percutant pour les habitants :

[1492] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 1.
[1493] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 51.
[1494] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 5.
[1495] Wendy Brown, *op.cit.*, p. 173.

> « Ils ne parlaient pas d'aujourd'hui, du présent. Car les questions non-résolues du passé sont toujours actuelles pour eux. Ce passé détermine leur présent et aussi leur avenir. Ils nous ont raconté 1938. Cela a attiré notre attention. […] Nous avons donc décidé de nous pencher sur la question de 1938, car les gens sont restés bloqués là-bas. »[1496]

Selon le producteur, les lieux des massacres à Dersim ont été convertis en « lieux de mémoire », voire en lieux de prière[1497]. Leur rencontre avec l'histoire non-écrite du massacre de 1938 les a conduits à reconsidérer les sources qu'ils utilisaient auparavant et, en conséquence, leurs croyances dans les thèses historiques[1498]. Ainsi, ils ont débuté une lutte pour bouleverser « le discours qui essentialise le pouvoir historique »[1499] (d'état) en racontant sans cesse des histoires de victoire et de conquête contre les rebelles, les traîtres et les ennemis de l'état. Pour ce faire, ils ont décidé d'utiliser les témoignages des habitants locaux. En creusant la mémoire du massacre de 1938 contre la communauté *Kızılbaş* – les Alévis kurdes de la région – ils retrouvent la mémoire des Arméniens, qui ont été annihilés d'abord en 1915 et ensuite en 1938, séparément des Alévis. L'histoire des filles arméniennes qui ont été données aux familles turques-musulmanes pendant le massacre de 1938 était complètement passée sous silence, même les témoins ne voulaient plus en parler. Le couple Gündoğan a donc fait confiance à cette « mémoire-souvenir (qui) est fondamentalement une mémoire critique »[1500] pour enfin libérer la parole des victimes et la rendre publique. Pour le couple, cette mission d'être l'intermédiaire entre le témoin et le spectateur est un devoir politique et historique.

Pour perturber l'historiographie officielle, qui néglige les expériences des victimes de l'état, Serdar Önal, tout comme le couple Gündoğan, se penche sur la mémoire d'une femme arménienne de Bitlis dans son film *Maman Derdo et le noyer*. Comme dans *Les Enfants de Vank*, nous découvrons l'histoire des Arméniens qui sont restés en Anatolie après le génocide. Avant de se joindre à la communauté arménienne d'Istanbul, Derdo reste avec sa famille à Bitlis jusqu'en 1975. Ces deux films nous exposent une autre vérité historique, la vérité des témoins, autrement dit « l'image du passé déposée en *eux-mêmes* »[1501]. Originaire d'une ville nationaliste de la région de

---

[1496] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 1.
[1497] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 1.
[1498] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 1.
[1499] Wendy Brown, *op.cit.*, p. 131.
[1500] Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 96.
[1501] Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 19.

la mer noire, Trabzon, Serdar Önal ne connaissait pas l'existence actuelle des Arméniens d'Anatolie, il ne s'était même jamais rendu à l'est du pays (Kurdistan) avant de rencontrer Derdo :

> « Avant, je ne savais presque rien sur les Arméniens de Turquie. J'ai été complètement formé par l'éducation nationale et étatique. Je suis rentré dans un processus d'apprentissage et de sensibilisation après avoir déménagé à Istanbul. Je n'avais pas non plus beaucoup de connaissances historiques, pour être honnête. »[1502]

Après avoir déménagé à Istanbul, il commence à faire quelques recherches sur le quartier arménien d'Istanbul où il habite ce qui déclenche son désir d'en savoir plus sur le sujet. Dans son film, il ne se concentre pas sur 1915 mais plutôt sur 1975, la date de l'immigration de Derdo, car il ne voulait pas « que cette histoire dépasse l'histoire de l'exil de Derdo. »[1503] Néanmoins, les conversations arrivaient sur le sujet de 1915, lorsqu'il faisait des entretiens avec les trois dernières femmes arméniennes du village, qui était autrefois un village entièrement arménien. Le point problématique longtemps discuté entre l'histoire et la mémoire, c'est-à-dire la question de vérité et de justice, était éparpillé dans toute l'histoire de Derdo, qui s'étend de son passé jusqu'à son présent. En dehors de la quête de justice de Derdo, Serdar Önal voulait également montrer les points communs entre les deux peuples « si proches mais si lointains » en s'adressant au spectateur turc :

> « Je ne savais pas du tout comment une famille arménienne vit au quotidien. J'ai vu qu'ils ne sont pas vraiment différents de nous, donc je voulais montrer aussi cela. Nous ne nous sommes pas vraiment différents. Je crois que si les Turcs regardent ce film, leurs préjugés seront détruits. »[1504]

Il décide de faire ce documentaire afin de participer à la reconstruction d'une autre conscience historique, à partir de l'histoire d'un personnage extrêmement fort pour un public turc, concernant sa 'familiarité lointaine'.

Pour ces quatre 'militants de la mémoire', se souvenir est « à la fois une acceptation et une libération de nos pertes »[1505] car la mise en lumière des témoignages et des souvenirs occultés, aide à reformuler et à reconstituer les liens entre le passé et le présent, entre ce qui est mort et ce qui

---

[1502] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 3.
[1503] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 6.
[1504] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 8.
[1505] Wendy Browm, *op.cit.*, p. 210.

n'est pas encore né. Le cinéma et le cinéaste jouent un rôle actif pour rendre cette mémoire publique, pour la sortir de l'ensemble fermé des 'mémoires communes', afin de l'ajouter à la mémoire historique de l'évènement, et à la mémoire collective des différents groupes de mémoire. Comme l'explique Wendy Brown, renverser la manière dont la conscience historique actuelle, qui situe l'évènement en question en tant que 'passé', en le rendant 'actuel', c'est s'opposer à la fermeture de ce passé sur lui-même en tant que fait accompli, ce qui est le cas quand on parle d'indemnisation ou que l'on demande le pardon[1506]. Pour les réalisateurs en question, la manière de 'rendre actuel le passé' est de donner la parole aux témoins qui n'ont jamais parlé auparavant à un public de cinéma.

5.1.1. Conflit, nostalgie et absence : Un sur un million et Les Autres

Comme le montre le schéma de Marie-Claire Lavabre, la mémoire collective ne correspond ni à l'histoire, ni à la mémoire historique, ni à la mémoire commune mais elle est plutôt une potentialité dynamique qui se trouve à l'intersection de ces trois ensembles. Avec la production cinématographique, les réalisateurs créent un lien entre les mémoires communes et la mémoire historique de l'évènement, et, en se présentant dans l'espace public, ils contribuent à la formation de la mémoire collective. Cet effet du cinéma est désormais reconnu par de nombreuses personnes. Comme l'affirme Enzo Traverso, depuis *Shoah* de Claude Lanzmann, la place du témoin dans la recherche historique a changé de façon incontournable[1507]. Néanmoins, ce qui nourrit la production mémorielle d'un film n'est pas seulement le discours du témoin mais aussi celui du réalisateur et l'oeuvre final qui représente l'ensemble des deux. Hakan Aytekin soutient l'idée que la coopération du témoin et du réalisateur, et le film documentaire qui résulte de cette coopération, créent ensemble une *parrhèsia*[1508]. Ce propos nous renvoie au modèle d'analyse filmique en deux étapes au sujet de la production mémorielle. Dans l'entremise du réalisateur et du film, on trouve la mémoire du témoin. Les réalisateurs transmettent la mémoire, mais de la mémoire de qui ? Et la question suivante est : Comment racontent-ils cette mémoire cinématographiquement ?

[1506] *Ibid.*, p. 209.

[1507] Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 69.

[1508] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 54.

Commençons avec *Un sur un million*. Le réalisateur Mahmut Wenda Koyuncu suit l'histoire du retour à Derik de Zekariya Sabuncu qui veut reprendre le métier de ses ancêtres, la production de savon, après des décennies. Avec Zekeriya, il y a désormais trois arméniens qui habitent à Derik. Les deux autres forment un vieux couple qui n'a pas émigré à Istanbul, car ils n'avaient pas d'enfant. L'une des principales raisons de l'émigration des Arméniens d'Anatolie vers Istanbul, en dehors de la discrimination locale et des raisons économiques, a été l'absence d'écoles arméniennes dans les villes anatoliennes, où leurs enfants pouvaient apprendre leur langue maternelle. Aujourd'hui, les 16 écoles arméniennes en Turquie sont toutes situées à Istanbul alors qu'avant 1915, il y avait 1084 écoles arméniennes en Anatolie[1509].

Le film commence par l'histoire de Zekeriya et à partir de là, il s'ouvre vers la mémoire des habitants de Derik portant sur 1915. Depuis son arrivée, Zekeriya a nettoyé les champs abandonnés et y a planté de nouveaux oliviers. Il a réanimé le commerce familial. Selon le témoignage de Zekeriya, avant 1915, il y avait trois écoles arméniennes pour 400 familles dont 300 étaient des familles arméniennes et le reste des familles assyriennes. Son grand-père était parmi la trentaine d'arméniens chanceux qui ont survécu au génocide. Un chef de clan (*ağa*) lui a sauvé la vie et il a travaillé pour l'*ağa*, pendant des années, en fabriquant du savon[1510]. Les Arméniens, restés à Derik après les massacres, ont commencé à former de nouvelles familles et ont continué à agrandir leur population, jusqu'à leur migration vers la grande ville, Istanbul, dans les années 1970. Il y avait des survivants à Derik, peu nombreux, mais dans les autres provinces de Mardin, les Arméniens ont été entièrement annihilés. Selon le réalisateur, à la différence que Kızıltepe où il n'y a plus d'Arméniens, à Derik la coexistence avec les Arméniens pendant 60 ans, a joué un rôle signifiant dans l'entretien de la mémoire commune de l'évènement chez les locaux[1511].

Durant l'époque ottomane, Derik était situé dans le grand vilayet de Diyarbakır et bien évidemment, n'a pas été épargné par les massacres. Mais à Derik, il y a également au des tentatives pour sauver des arméniens. Les Rutans et les Salkans, étaient les deux clans (*aşiret*) les plus

---

[1509] Uygar Gültekin, "Derik'teki kızıl kilise" [L'eglise rouge de Derik], *Agos*, 16.12.2015, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/13722/agos-un-arsivinden-kizil-kilise-ve-derik-in-son-ermenileri, consulté le 20.3.2020.

[1510] "Derik'te yaşayan son üç ermeninin hikayesi" [L'histoire de trois derniers habitants arméniens de Derik], 14.10.2016, https://gazetekarinca.com/2016/10/derikte-yasayan-son-3-ermeninin-hikayesi/, consulté le 21.3.2020.

[1511] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 4.

influents de la région et tous les habitants de Derik, Arméniens ou Kurdes, appartenaient à l'un de ses clans[1512]. La recherche de Burçin Gerçek montre les efforts de sauvetage tels que les appels à refuser de tuer les Arméniens par Pirinççizade Fevzi qui allait de village en village, ou l'organisation des habitants sous l'influence de Naif Dayı contre la confiscation de l'église arménienne par les musulmans[1513].

Dans le film, tous les locaux parlent des évènements de 1915, des massacres et des sauvetages par les familles qui ont contribué ou se sont opposé aux déportations et toutes ces opinions et mémoires sont résumées clairement par le propos d'un historien local de Derik, Eyyüp Güven : il fait appel à des noms et à des chiffres plus précis. Selon lui, environ 1700 Arméniens ont été déportés en 1915, et le chiffre des orphelins restés à Derik était de 30 ou 40 enfants. A la différence de la plupart des régions anatoliennes qui ont perdu leur population arménienne, les habitants de Derik ont, selon Burçin Gerçek[1514], une mémoire collective étonnante sur la période de 1915. Le film de Mahmut Koyuncu est une confirmation de ce propos. Les gens se souviennent en détail des familles qui ont participé aux massacres, de combien de familles ont été sauvées, par qui, où les Arméniens ont été tués, quelles familles ont eu des problèmes avec les autorités pour avoir caché les Arméniens, etc. Certains villageois refusent toujours de manger les raisins venant d'un vignoble où les Arméniens ont été massacrés. La grotte dans laquelle les Arméniens avaient été brûlés est toujours appelée « le four arménien »[1515].

Mahmut Wenda Koyuncu sait que transmettre la mémoire commune des évènements à Derik, dans un espace public plus large via le cinéma, renfoncera la puissance de cette mémoire face à l'écriture négationniste de l'histoire. Il s'exprime ainsi :

> « Si, par exemple, on parle, on discute de plus en plus sur ce sujet dans l'espace public, si les recherches universitaires accèdent à l'espace public, si on en parle aussi à la télévision, si on fait plus de films ou d'autres productions artistiques, on pèsera sur l'Histoire. Et peut-être qu'à la suite de ce changement social, la société réclamera une nouvelle historiographie, tout comme en Europe après la seconde guerre mondiale. Mais si on ne s'y confronte pas, si on dit « on ne peut rien faire », « il faut

---

[1512] Burçin Gerçek, "1915'te Diyarbakır vilyetinde emirlere karşı gelenler"[Ce qui ont tenu la tete aux ordres en 1915 dans la province de Diyarbakır], *Ermeni Soykırımı'nda Vicdan ve Sorumluluk*, Hrant Dink Vakfı Yayınları, Istanbul, 2015, p. 64.

[1513] Ibid., pp 56-65.

[1514] *Ibid.*, p . 65.

[1515] Ayşe Gül Altınay, "Mardin'de torunlar Müslümanlaş(tırıl)mış ermenileri hatırlamak" [Les petits-enfants a Mardin : se souvenir les arméniens islamisés], *Mardin Tebliğleri*, Hrant Dink Vakfı Yayınları, Istanbul, 2013, p. 250.

laisser ce sujet aux historiens », il n'y aura donc aucune possibilité de changer cette écriture historique. »[1516]

Peser ainsi sur l'historiographie officielle permet également de diminuer son influence sur la mémoire historique et en conséquence, sur la mémoire collective. Pour ce faire, le réalisateur installe sa caméra au milieu du village, devant un café local, et enregistre les débats des habitants sur les évènements de 1915. Personne n'est assez vieux pour avoir été témoin oculaire du génocide mais tout le monde possède une mémoire transmise de l'évènement. Ce film, en langue kurde, expose la réalité d'une mémoire vivante du génocide, y compris une mémoire conflictuelle entre ceux qui soutiennent l'idée que les Kurdes n'ont pas collaboré avec les Turcs, et les autres qui avouent la collaboration. Comme le soutient Robert Frank, la mémoire collective « ne peut se réaliser que dans sa réappropriation par les mémoires individuelles »[1517] et les nuances entre différentes versions de l'histoire nous montrent la pluralité des mémoires collectives, qui se différencient selon les différentes manières de faire face au passé.

Le point commun des divers témoignages est le fait que la région a perdu sa force économique et culturelle après le départ des Arméniens. Ils racontent que les champs cultivés par les Arméniens ne sont plus aussi fertiles et que l'artisanat de Derik a disparu. Il est vrai que le rôle des Arméniens dans la vie sociale de ces villes était assez déterminant, avec l'existence d'une classe commerçante arménienne depuis le moyen âge[1518]. Selon la recherche de Stephan H. Astourian, la plupart des arméniens ottomans étaient des artisans et des commerçants qui travaillaient dans des entreprises familiales ; le sultan Mohammed II a emmené des non-musulmans venant de toute l'Anatolie à Istanbul après sa conquête, afin de bénéficier de leurs compétences commerciales, pour faire d'Istanbul un nouveau centre d'affaires[1519]. Cela a aussi été le cas à Derik. La rumeur de l'époque disant que 'les musulmans qui tuent les non-musulmans iraient au paradis' revient également souvent dans la mémoire des habitants de Derik. Mais comme le dit l'un de villageois dans le film, après la chute économique de la ville suite à la déportation des arméniens, une autre rumeur s'est répandue à Derik : « ceux qui sauvent les Arméniens vont aller au paradis ! ». Au-

[1516] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 7.

[1517] Robert Frank, "La mémoire et l'histoire", p. 68.

[1518] Stephan H. Astourian, "Ticaret ve şehir ekonomisinde gayri müslimlerin ve osmanlı ermenilerinin rolü hakkındaki tarihyazımı üzerine düşünceler" [Pensées sur l'historiographie sur le role des arméniens ottomans et des non-musulmanes dans l'économie urbane et le commerce], *Yüzyıl sonra ermeni soykırımı*, İletişim Yayınları, Istanbul, 2016, p. 288.

[1519] *Ibid*., p. 295-296.

delà de la mémoire, c'est aussi la réaction et les croyances des gens qui diffèrent. Les gens qui avouent le fait que leurs ancêtres ont collaboré au massacre des Arméniens expriment leur sentiment de responsabilité et de honte ouvertement et ils présentent une mémoire nostalgique du partage et du temps de la cohabitation avec les Arméniens.

Enzo Traverso souligne le fait que « le témoignage éclaire une part de vérité, filtrée par la sensibilité, la culture et aussi, par les représentations identitaires, voire idéologiques du présent. »[1520] La mémoire des habitants de Derik est conflictuelle, dynamique et changeante selon le contexte politique. Le réalisateur raconte que pendant son enfance, malgré l'existence de la mémoire de 1915 dans l'espace public, les musulmans parlaient, dans les espaces privés, de leur méfiance envers les Arméniens[1521]. Le retour de Zekeriya à la ville approfondit encore plus le sentiment de nostalgie et de perte chez les Kurdes. Lorsqu'il était dans sa ville natale pour quelques jours, les gens de Derik l'ont accueilli très chaleureusement et ont insisté pour qu'il s'installe à Derik. Cet accueil a impressionné et encouragé Zekeriya dans sa décision de revenir, malgré l'objection de sa famille à Istanbul. Comme le disait Ruben Melkonian, « seuls ceux qui peuvent librement conserver leur identité peuvent vraiment aimer le pays dans lequel ils vivent. »[1522] C'était le cas pour Zekeriya et il est possible de le constater à partir de sa bienveillance et de ses efforts pour apaiser les gens lors des débats sur 1915.

L'histoire de Zekeriya Sabuncu, et à partir de lui, des mémoires ouvertement partagées par les habitants de Derik, a inspiré le réalisateur pour accomplir son propre devoir de mémoire face à la mémoire des arméniens de sa ville natale et aux amis arméniens de son enfance qui n'habitent plus à Derik. Son film est aussi un acte politique qui contribue à la critique de l'historiographie officielle, qui veut éloigner cette mémoire partagée de l'espace public :

> « Comment peut-on ranimer nos mémoires et à partir de cela, proposer une nouvelle écriture historique ? Comme l'histoire des dominés, des silencieux n'a pas été écrite, comme ils n'apparaissent pas dans l'histoire officielle, on a dû sortir de l'histoire dominante afin de les écouter. (…) On voit clairement le gouffre entre l'histoire officielle et ce qui reste de l'expérience, dans les mémoires. (…) A partir d'un point de vue éthique, nous pouvons utiliser ces mémoires comme les particules d'une

[1520] Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 20.

[1521] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 4.

[1522] Ruben Melkonian – Kemal Yalçın, *Asbarez*, 30.11.2007 cité par Robina Peroomian, *And those who continued…*, p. 79.

nouvelle historiographie. C'est pour ça que nous faisons ces efforts. Nous désirons une nouvelle écriture historique. »[1523]

La honte, la responsabilité, le devoir mémoriel et la confrontation avec le passé sont les notions les plus employées par le réalisateur. La nouvelle historiographie dont il parle vise à inclure la multiplicité des mémoires communes, y compris celle des arméniens, pour réécrire une histoire plus juste, comme dans la conception de Jacques Derrida sur 'les fantômes du passé qui hantent le présent'. Pour le penseur, sans un principe de responsabilité, la justice apparait impossible[1524]. Cette nouvelle vision de la conscience historique nous invite à ne plus fuir ces fantômes mais au contraire, à créer des espaces où il est possible que les fantômes puissent revenir, car l'horizon politique, basé sur la mémoire, nécessite de pouvoir vivre avec les fantômes[1525]. Les fantômes arméniens ne se trouvent pas seulement à Derik mais partout en Anatolie.

Le film d'Ayşe Polat, *Les Autres*, nous montre comment les habitants de Çatak/Van s'occupent des fantômes arméniens qui les hantent. Van est une ville emblématique pour le génocide. Connue comme le « berceau de civilisation arménienne »[1526] qui est entré sous le mandat Ottoman au 16e siècle, la ville de Van est aussi connue dans l'histoire officielle turque comme une ville rebelle où les insurrections d'avril 1915 ont été l'une des principales raisons de la décision de déporter les Arméniens[1527]. Van était l'une des principales villes arméniennes, où l'on pouvait trouver de nombreuses écoles, églises, monastères et forteresses arméniennes. Elle était aussi un centre pour les Arméniens politisés, qui ont fondé le premier parti politique arménien, Armenagan, en 1885. Ensuite, les autres partis politiques ont ouvert des branches à Van. Les militants d'Armenagan cherchaient à protéger la communauté arménienne, si nécessaire par la force armée[1528]. La vie économique de la ville était sous le contrôle des Arméniens car presque tous les commerçants et artisans était des Arméniens. Les Kurdes vivaient dans des villages montagneux alentour et les turcs s'occupaient de l'administration. Selon les registres de 1871, parmi une population masculine de 25.725 personnes à Van et ses alentours, seulement 6.863 étaient des

---

[1523] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 7.

[1524] Wendy Brown, *op.cit.*, p. 181.

[1525] *Ibid*.

[1526] Richard G. Hovannisian, *Tarihi Kentler ve Ermeniler: Van* [Les villes historiques et les arméniens: Van], Aras Yayınları, Istanbul, 2016, p. 7.

[1527] Ayşe Hür, "Nisan 1915'te Van'da neler oldu?" [Qu'est-ce qui s'est passé a Van en avril 1915?], *Gayrimüslimlerin Öteki Tarihi*, Litaratür Yayınları, Istanbul, 2016, p. 175.

[1528] Richard G. Hovannisian, *op.cit.*, p. 10.

hommes musulmans et le reste étaient des Arméniens grégoriens[1529]. A la fin du 19e siècle, en 1896, le combat entre les organisations nationalistes arméniennes et les Hamidiés (régiments de cavalerie légère du sultan Abdul Hamid) s'est achevé par la mort de centaines d'Arméniens et de musulmans, dans les campagnes, tout comme en ville. C'était l'époque des massacres des Hamidiés dans toutes les provinces arméniennes, principalement à Sassoun, et les forces arméniennes à Van ont organisé une résistance contre les Hamidiés jusqu'en juin 1896, où ils ont subi une défaite sanglante[1530].

Ce conflit s'est réveillé une nouvelle fois pendant les temps tourmentés de la première guerre mondiale. Cet épisode est raconté dans le film de Fatih Akın, *The Cut*, suite à la mobilisation générale, les Arméniens ottomans étaient enrôlés dans 'les bataillons de travail', sans armes, pour enfin être fusillés ou décapités. Pendant cette période, les jeunes arméniens fuyant l'armée ont commencé à se révolter contre l'armée ottomane, d'abord à Zeitoun et ensuite à Van. L'armée ottomane et les milices kurdes massacraient les arméniens qui se réfugiaient à Van. Suite à l'entrée de l'armée russe à Van en 19 Mai 1915, cette fois les arméniens ont formé des groupes armés – comme l'unité volontaire sous Antranik – pour se venger contre les musulmans[1531]. Ce combat sanglant a fini par la défaite et la déportation des Arméniens de Van. Selon l'historienne Ayşe Hür, le fait que les autorités ottomanes aient tout de suite installé les émigrés musulmans de Macédoine dans les propriétés abandonnées des arméniens à Zeitoun et à Van, prouve que la décision de déportation avait été prise avant même les révoltes arméniennes et que les autorités turques ont utilisé ces révoltes/résistances comme prétexte pour le génocide[1532]. Cette histoire suffit pour comprendre la controverse historique qui hante la ville encore aujourd'hui. Pour les Arméniens, ces évènements de 1915 correspondent à une résistance brave et rare contre le génocide, mais c'est une 'révolte de traîtres arméniens' pour l'histoire officielle et comme le montre le film d'Ayşe Polat, c'est un évènement dont le motif et l'explication reste inconnue et qui s'est terminé par le départ des Arméniens pour les habitants de Çatak.

La politologue américaine Wendy Brown souligne l'importance du questionnement sur le sens qu'un évènement historique peut avoir aujourd'hui au regard de la vie politique et culturelle[1533]. C'était aussi le questionnement d'Ayşe Polat en se penchant sur cette controverse

---

[1529] Ayşe Hür, *op.cit.*, p. 175.
[1530] Richard G. Hovannisian, *op.cit.*, p. 10.
[1531] Ayşe Hür, *op.cit.*, p. 180.
[1532] *Ibid.*, p. 179- 181.
[1533] Wendy Brown, *op.cit.*, p. 174.

historique et sa mémoire conflictuelle et incohérente chez les habitants de Çatak. C'était une ville arménienne mais, aujourd'hui, elle est habitée majoritairement par des Kurdes et les descendants des Arméniens, islamisés et silencieux. La réalisatrice fait le choix d'aborder ce sujet via l'image du chat de Van, un animal symbolique pour les Arméniens, les Kurdes et aussi pour les Turcs. Un personnage du film, Isa, explique : « Le chat de Van appartenait aux arméniens mais aujourd'hui ils ne sont plus là, c'est donc nous, les kurdes qui nous en occupons. » Pour la réalisatrice, le chat était un moyen de questionner aussi la notion de 'nation' qui est à la base de tout ce conflit : « Qu'est-ce ça veut dire un chat turc, kurde ou arménien ? »[1534] Les traces des Arméniens sont partout à Çatak, et, à part le chat de Van dont 'la nationalité' est polémique, les églises, les ponts et les autres ruines d'architecture arménienne rappellent l'existence des arméniens autrefois. Ayşe Polat nous montre que les endroits sacrés des arméniens, comme des chapelles ou des tombes, sont devenus aujourd'hui des endroits sacrés pour les Kurdes qui suivent l'héritage culturel des Arméniens.

Le personnage principal du film, que la caméra suit la plupart de temps, est Ali, le petit fils kurdisé et islamisé d'une grand-mère arménienne, survivante du génocide, islamisée suite à son entrée sous la protection d'un chef de clan (*ağa*) de la région. Ali, et tous les autres autour de lui, portent une mémoire conflictuelle sur 'leur' passé arménien. L'existence et la présence passée des arméniens est une réalité indéniable pour tous ces gens, mais chacun à sa propre façon d'affronter ce passé conflictuel. Un homme, Salih, s'exprime en disant qu'il ne sait pas du tout ce qui s'est passé entre les Arméniens et les musulmans et l'oncle d'Ali raconte la mémoire transmise des massacres et l'incendie de villages musulmans par des arméniens. Pour ce dernier, faire la paix avec les Arméniens est impossible alors que, comme on le voit plus loin dans le film, sa propre mère est une arménienne islamisée après le génocide. Les trois jeunes garçons – les guides illégaux de la région – qui font l'ouverture du film, utilisent ouvertement le mot 'génocide des arméniens' lors de leur présentation, tout comme Salih qui avoue que 1915 était une catastrophe pour les Arméniens. Il dit qu'il ne sait pas la vérité historique, que pour lui les Arméniens et les musulmans étaient des frères qui, d'un coup, ont commencé à rivaliser et à se battre, sans raison définie. Michael Schudson disait qu' « une façon de se souvenir est une façon d'oublier. »[1535] On peut sans

[1534] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 1.

[1535] Michael Schudson, "Dynamics of distortion in collective memory", *Memory Distortion: How minds, brains and societies reconstruct the past*, Harvard University Press, Cambridge, 1995, p. 348.

doute inverser cette phrase dans le cas de Salih, car une façon d'oublier devient aussi une façon de se souvenir. Lorsqu'il parle du conflit de 1915, il ne peut pas donner de raison concrète à cet affrontement mais il lui a été transmis très clairement certaines images du conflit, comme l'image d'un bébé arménien et de sa mère mourante. Les 'oublis' ou à proprement parler, les mémoires occultées, conditionnent et créent désormais la mémoire collective de l'évènement.

Le titre du film, *Les Autres*, n'a pas été choisi par hasard. La réalisatrice s'intéresse autant à la question de l'identité qu'à celle du nationalisme. C'est la raison pour laquelle elle a choisi le titre « *Les autres* ». L'oncle d'Ali, qui nous raconte comment les arméniens ont brulé les villages musulmans, raconte aussi que sa mère faisait partie « des autres ». Il porte toujours une photo d'elle dans son porte-monnaie, mais elle continue toujours d'être « une autre » pour lui. « Une autre » qui est devenue une très bonne musulmane et qui n'a jamais parlé « l'autre » langue… Le lien entre l'histoire et la mémoire apparait comme un déterminant important pour l'appartenance nationale et identitaire. Comme l'explique Jonathan Friedman, « les personnes sans histoire sont des personnes qu'on a empêchées de s'identifier aux autres. »[1536]. « L'autre » sert à nous identifier à travers notre différence aux autres, qu'il soit historique, culturel, religieux ou une combinaison de tout cela. Selon Robina Peroomian, pour l'identité arménienne, « l'"autre" peut être une combinaison de toutes les forces à l'œuvre pour entraver le droit du peuple arménien à se perpétuer. »[1537] Pour les habitants de Van, « l'autre » signifie réciproquement la même chose. Néanmoins, lorsqu'ils parlent du passé, ils ne mettent pas en avant leur identité kurde mais plutôt leur identité musulmane, c'est-à-dire, l'indicateur identitaire déterminant de l'époque du conflit. Hrant Dink confirmait également ce positionnement des identités, qui exclue l'un et l'autre, entre les Turcs et les Arméniens. Selon lui, chacune de ces identités sont « l'autre » de l'autre[1538]. Ce que nous montre ce film, c'est la triste réalité de l'énorme éloignement entre ces deux peuples qui fait qu'un vieux monsieur appelle sa mère et son grand-père les « autres ». Un autre personnage du film, un enseignant, raconte le fait qu'il n'a jamais eu une conversation avec un Arménien de toute sa vie. Il ajoute ensuite : « peut-être ai-je parlé à un Arménien, mais il n'a pas osé me dire qu'il était Arménien et moi non plus, je ne dis pas que je suis Kurde. » Ce ne sont pas seulement les mémoires, mais aussi les identités qui sont occultées.

[1536] Jonathan Friedman, "The past in the future: History and Politics of Identity", cité par Robina Peroomian, *and those who continued...*, p. 17.
[1537] *Ibid.*, p. 18.
[1538] Hrant Dink, *op.cit.*, p. 15.

Un autre sujet important traité dans le film concerne les biens abandonnés par les Arméniens. Les Arméniens étaient majoritaires parmi l'ensemble de la population avant 1915, on peut donc dire que la plupart des Kurdes qui actuellement habitent dans la région, ont profité des biens arméniens abandonnés. Mehmet Polatel disait que « la confiscation des biens arméniens est une partie indispensable de l'annihilation de l'identité arménienne »[1539]. Le film montre une approche similaire envers l'identité arménienne et les biens arméniens : les traces des Arméniens sont ouvertement connues par les habitants mais ils renvoient également à un sujet tabou, difficile à énoncer. Ali et ses amis ont fondé une association pour protéger le patrimoine culturel de leur région, constitué des ruines, des églises, des ponts et des châteaux de l'époque arménienne. Plusieurs églises arméniennes sont, à l'heure actuelle, 'sous la protection des individus' et sont utilisées comme jardins ou étables personnelles. C'est pareil dans d'autres régions, comme à Bitlis[1540]. Quand la réalisatrice accompagne Ali voir une église pour la filmer, la résistance de la personne en charge de protéger le site révèle l'acte de confiscation désormais occulté.

Pendant le processus de paix avec les rebelles kurdes et la période d'ouverture démocratique de l'AKP, le gouvernement a fait un geste important en restaurant l'église de l'île d'Akhtamar en 2010. Cela s'est passé un an après le premier protocole diplomatique entre l'Arménie et la Turquie en 2009, qui n'a malheureusement jamais été respecté jusqu'à sa résiliation en 2018. Certains ont vu dans ce geste la tentative de jeter de la poudre aux yeux des pays européens[1541] et peut-être avaient-ils raison. Dans le film, on voit un groupe de touristes allemands qui visitent l'église et qui souhaitent chanter une chanson religieuse. Malgré le fait qu'ils sont le seul groupe dans l'église, l'agent de sécurité s'oppose à leur souhait, comme une affirmation du pouvoir étatique sur les biens arméniens. Mais il ne faut quand même pas négliger l'honnêteté de certains nouveaux habitants kurdes des villages arméniens. Robert Frank disait que « l'interviewé reconstitue ce passé à la lumière de la suite de son histoire, en fonction de son présent. »[1542] Le témoignage de Salih nous confirme ce propos : il dit « franchement, ce n'est pas notre village, il ne

---

[1539] Mehmet Polatel, "Soykırım sırasında ermeni mallarının yağmalanması" [Le pillage des biens arméniens pendant le génocide], *Yüzyıl sonra ermeni soykırımı*, İletişim yayınları, Istanbul, 2016, p. 199.

[1540] Hişyar Barzan Şerefhanoğlu, *op.cit.*, http://www.norzartonk.org/bir-zamanlar-bitlis-ermenileri%E2%80%A6/, consulté le 22.3.2020.

[1541] Dickran Kouyjian, "Ermenilerin mal ve servetlerine el konulup imha edilmesi ve soykırım" [Le génocide et l'annihilation des arméniens en les confisquant leurs biens et leurs fortunes], *Yüz yıl sonra ermeni soykırımı*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2016, p. 339.

[1542] Robert Frank, *op.cit.*, p. 65.

nous appartient pas. Il y a des vrais propriétaires, mais ils sont en Arménie. » Il explique la raison de leur absence par 'la catastrophe' et 'la barbarie' que les arméniens ont subies. Après il ajoute : « Tout comme ce qui se passe aujourd'hui à Sinjar et à Kobane ». Cet exemple de la qualité multidirectionnelle de la mémoire nous montre aussi sa reconstitution à partir des expériences, des opinions et des besoins du présent.

En fait, à Van, les besoins du présent qui conditionnent la représentation du passé sont fortement liés à la situation politique de cette région du Kurdistan. Les dynamiques politiques changeantes dans la région influencent les représentations mémorielles du passé mais aussi l'historiographie locale en général. Jean-François Pérouse proposait quatre différentes manières d'écrire l'histoire locale de la région de Diyarbakır : une manière nationaliste turque (ou turco-ottomane) qui s'intéresse au moment ottoman et à la période républicaine ; une manière musulmane (qui magnifie les « civilisations musulmanes » successives qui ont participé à l'enrichissement et l'embellissement de Diyarbakır depuis les Abbassides) ; une manière anatolienne, qui se déploie sur un temps très long et exalte la diversité culturelle et confessionnelle ; et une manière nationaliste kurde »[1543]. Concernant ces deux films, *Un sur un million* et *Les Autres*, on peut dire que sur ces sujets spécifiques, on constate plutôt une tendance vers la troisième et la quatrième manière d'écrire l'histoire. Les habitants de Derik et partiellement les habitants de Çatak, mettent l'accent sur la convivialité entre les musulmans et les non-musulmans et sur la beauté de la diversité confessionnelle. Comme la déportation des arméniens a été réalisée non seulement au Kurdistan mais à l'échelle anatolienne, les Arméniens sont vus surtout comme un peuple anatolien perdu. Le changement de discours du mouvement kurde, vers une politique qui englobe les différents peuples d'Anatolie, a forcément joué un rôle important dans cette conception. C'est encore le même mouvement kurde qui a changé le regard de nombreux Kurdes envers leur propre histoire et leur identité. On voit des personnages dans ces deux films qui refusent toujours le fait que les Kurdes ont eux aussi massacré les Arméniens, et par ce propos, ils se rapprochent plutôt de la quatrième manière d'écrire cette histoire.

Néanmoins, les sentiments de responsabilité, de regret et d'empathie envers les Arméniens se manifestent le plus souvent. Pour expliquer la conception de la mémoire multidirectionnelle, Michael Rothberg soulignait l'influence des pratiques mémorielles au sujet de la Shoah sur

[1543] Jean François Perouse cité par Taline Ter Minassian, "Le patrimoine arménien en Turquie: de la négation a l'inversion patrimoniale", *European Journal of Turkish Studies*, no 20, 2015, p. 13.

l'émergence des mémoires du colonialisme et du passé esclavagiste. De la même façon, l'oppression actuelle des Kurdes par l'état renvoie désormais à l'expérience des Arméniens, fournissant un facteur important d'empathie et d'identification. De plus, l'éveil de la mémoire kurde vers la fin des années 1990 a aussi influencé la résurrection de la mémoire arménienne. Au-delà des discours de « mémoire juste » de l'ancien premier ministre Ahmet Davutoğlu et du message de condoléances du président Erdoğan en 2014, le Parti Démocratique des Peuples (HDP) – fondé à l'initiative du mouvement kurde – est le seul parti politique en Turquie qui reconnaisse le génocide arménien et qui lutte pour sa reconnaissance à l'échelle nationale. Bien évidemment, ce rapprochement historique a été instrumentalisé par l'état turc pour faire un amalgame entre les guérillas kurdes et les arméniens en général[1544]. Le réalisateur Mahmut Wenda Koyuncu analyse ainsi cette situation :

> « L'argument qui lie les Kurdes qui défendent leur liberté avec 'les traitres arméniens', l'ennemi numéro un de l'état, est un argument très commun. L'état criminalise le discours des Kurdes en disant qu'ils sont 'les rejetons des Arméniens'. Ils ont créé une telle mémoire en Turquie qu'il est plus simple de criminaliser ainsi les Kurdes, car l'arménité est une insulte depuis longtemps. »[1545]

Mais en dehors de ces politiques de contorsion de la mémoire, on voit clairement un changement dans la mémoire collective et dans l'historiographie locale, concernant la mémoire du génocide chez les Kurdes. Les Kurdes qui interprétaient le passé en termes de relation entre les musulmans et les non-musulmans, mettent désormais l'accent sur la fraternité ancestrale malheureusement rompue entre ces deux communautés confessionnelles. Mahmut Wenda Koyuncu, qui est aussi originaire de Derik, explique ainsi ce changement :

> « Ces gens influents faisaient référence à l'Islam, à l'infidélité, au christianisme et à la traîtrise. Cela a changé dans les années 1970. Après les années 1970, un autre point de vue, plus proche de la gauche et du socialisme, est devenu plus influent. Cette idéologie a dépassé les discours traditionnels. « Nous étions ignorants » est un discours fuyant et les gens le savent. C'est un mécanisme génocidaire, ce discours a contribué au génocide des Arméniens et cette mentalité existe toujours et sa nouvelle cible c'est nous (les Kurdes). [...] Ils savent que le mécanisme de violence d'état est capable de discriminer,

---

[1544] Kevork Aksel, "1970 sonrasında Türkiye'de "ermeni" temsilinin üç tarzı" [trois manieres de représenter les "Arméniens" en Turquie apres les années 1970], *Toplum ve Kuram*, no 7, 2012, p. 257.
[1545] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 9.

marginaliser un groupe social afin de le massacrer. Les Kurdes le savent. C'est pour cela que le débat sur le travail de mémoire est très important. »[1546]

La qualité multidirectionnelle de la mémoire fonctionne ainsi, en construisant des représentations 'intertextuelles' s'influençant les unes les autres, comme dans l'explication donnée par Julia Kristeva : « tout texte est construit comme une mosaïque de citations ; tout texte est l'absorption et la transformation d'un autre. »[1547] De façon similaire, les gens empruntent les discours et les représentations autour d'eux, parmi les gens de leur propre groupe de mémoire, afin de former leur propre mémoire individuelle.

Il faut peut-être noter ici que les proportions des votes après les élections de 2014 étaient de 67,7% pour BDP (le parti politique kurde) - 29, 38 % pour l'AKP à Van/Çatak et de 64% pour BDP - 32% pour l'AKP à Mardin/Derik. Cet effet du discours des partis politiques sur la mémoire du génocide est interprété ainsi par la réalisatrice du film *Les Autres* :

> « Les gens qui habitent dans des petits villages utilisaient le mot génocide. Tu peux aussi trouver là-bas des villages politisés par l'HDP, ils regardent IMC TV et ainsi, ils s'approprient ce vocabulaire. Ils le font vraiment. Les villageois qui ne sont pas pour le HDP, n'utilisent pas ce mot. Ils peuvent habiter des villages voisins. Les gens qui ont un lien politique avec le mouvement kurde sont vraiment conscients à ce sujet. Mais ceux qui votent toujours pour l'AKP n'utilisent pas le mot 'génocide'»[1548].

Cette nouvelle conscience historique chez les Kurdes, porte ainsi un possible futur dans lequel les gens peuvent vivre en paix avec les fantômes du passé, en luttant pour la justice afin d'apaiser leurs esprits blessés.

Il est sans doute éclairant d'ajouter quelques informations concernant les étapes de production et de projection du film, pour mieux comprendre les conditions et les paramètres de production mémorielle de ces films. *Un sur un million* était le premier et dernier documentaire de Mahmut Wenda Koyuncu, qui exerce normalement le métier de commissaire d'exposition et de professeur au lycée. Malgré ses nombreux efforts, il n'a pas vraiment réussi trouver une aide financière suffisante pour son film, et il a dû le terminer avec ses propres ressources. Il a appliqué

[1546] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 9.

[1547] Julia Kristeva, cité par Alexandre Dessingué et Jay Winter, "Remembering, forgetting and silence", *Beyond Memory: silence and aesthetics of rememberance*, London, Routledge, 2016, p. 2.

[1548] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 5.

différentes stratégies en faisant des demandes à différentes institutions, mais le résultat n'a pas vraiment abouti :

> « Bien évidemment, j'ai un peu modifié le ton de la présentation du projet quand je l'ai envoyé au ministère de la culture. J'ai présenté mon projet en m'appuyant sur un discours plutôt conforme à l'image de la 'mosaïque culturelle' et du 'multiculturalisme', vus comme une rencontre interculturelle. Pour les autres institutions, j'ai raconté mon vrai projet en soulignant la question de la 'confrontation avec le passé' et du 'travail de mémoire'. Mais je n'ai reçu aucune aide de leur part. »[1549]

Osman Kavala, le président de la fondation Anadolu Kültür, a été le seul à lui fournir une aide, personnelle et limitée, pour leurs déplacements[1550]. Quand le réalisateur était en tournage à Derik, le maire de Derik, Sabahat Çetinkaya (BDP) a fourni de l'aide à l'équipe de tournage[1551].

Concernant les conditions de production, Ayşe Polat a été plus chanceuse que Mahmut Koyuncu. En tant que cinéaste chevronnée et connue, elle a pu trouver une aide financière de l'Institut Goethe, dont le directeur venait aussi du secteur du cinéma et connaissait déjà et aimait les films d'Ayşe Polat[1552]. Connue pour ses films de fiction, Ayşe Polat décide cette fois d'utiliser le genre du documentaire pour traiter du sujet de la mémoire du génocide en Turquie :

> « Au début, je pensais faire un film de fiction, mais ensuite, j'ai pensé que ce genre n'était pas adapté. Il est toujours très difficile de traiter des évènements historiques. Dès que tu réalises une fiction, tu adoucis l'événement…c'est dangereux, notamment quand il s'agit d'un évènement nié. »[1553]

C'est à dire que le choix du documentaire n'était pas seulement lié aux conditions de production et aux possibilités pratiques, mais qu'il renvoyait aussi à un choix éthique. Les processus de tournage de ces deux films coïncident avec la fin du processus de paix, juste avant que l'autoritarisme de Tayyip Erdoğan commence à se manifester ouvertement. Même si la première projection de *Les*

[1549] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 1.

[1550] Qualifié de « véritable entrepreneur patrimonial » par Taline Ter Minassian (Taline Ter Minassian, op.cit., p. 35.), Osman Kavala est emprisonné depuis fin 2017, accusé d'organiser plusieurs évènements – comme le soulèvement du Parc de Gezi et la tentative de coup d'état du 15 Juillet 2016 – qui 'visaient à détruire l'état turc et son gouvernement'.

[1551] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 1. Suite à la rupture du processus de paix en 2015, Sabahat Çetinkaya a été arrêté comme plusieurs maires de villes kurdes et sa position est désormais occupée par un représentant de l'état (*kayyum*).

[1552] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 2.

[1553] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 2.

Autres a eu lieu en 2016, le tournage du film – heureusement – a été fait avant. Ayşe Polat présente le déroulement ainsi :

> « J'ai eu toutes les permissions nécessaires, à l'époque, en 2014-2015, ce n'était pas très difficile. C'était une période d'ouvertures. Ouverture pour tout le monde, aux Arméniens aussi. Les gens se mobilisaient pour ça, il y avait un mouvement. Sinon je ne serais jamais arrivée à faire ce film. »[1554]

Les Autres et Un sur un million ont la chance d'avoir été produit juste avant le changement de contexte politique qui rend la production de tels films désormais beaucoup plus difficiles. Car le maire de Derik a été démis de sa position par l'état après le tournage d'Un *sur un million* et l'AKP a gagné les élections municipales à Çatak en 2019. Quand son film a gagné le prix de 'Solidarité, Humanité et Vérité' dans le cadre du 59e festival de documentaire et d'animation à Leipzig[1555], Ayşe Polat l'a dédié aux deux co-présidents emprisonnés du HDP et aux autres élus emprisonnés, indiquant clairement sa position politique.

Selon Marie-Jo Binet « au regard du cinéaste s'ajoute celui du spectateur dont la participation devient en quelque sorte (…) un acte de création. »[1556] Ce propos met l'accent sur le rôle de l'interaction entre le film et le spectateur, à la fois dans la production du sens et celle de la mémoire. Tous les films sont réalisés pour les spectateurs : certains visent à endoctriner et éduquer le spectateur –comme les films de propagande étatique- et certains ont pour but d'élargir le monde des possibles, à travers les images cinématographiques, en posant des questions et en questionnant les codes sociaux cristallisés. Mahmut Wenda Koyuncu évoque ainsi la mission qu'il a donnée à son film :

> « Ce film est, à la base, un appel à se confronter avec le passé, à faire un vrai travail de mémoire. C'est un appel à parler de ce sujet dans l'espace public, sans avoir peur. C'était ça ma principale préoccupation. Je voulais encourager les gens à contribuer à briser ce tabou. »[1557]

Pour ce faire, il montre des gens qui parlent du passé génocidaire sans peur et sans offense, afin d'encourager d'autres à prendre la parole. D'ailleurs, les réactions du public après les projections,

---

[1554] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 1.

[1555] https://m.bianet.org/bianet/sanat/180471-dok-leipzig-den-ayse-polat-a-odul, consulté le 23.3.2020.

[1556] Marie-Jo Binet, "Robert Morin: "Papa a la chasse aux lagopedes" ou filmer l'absence", *Revue Canadienne d'études cinématographiques*, Vol 20, No 1, Printemps 2011, p. 79.

[1557] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 10.

surtout après celle qui a eu lieu à Ayvalık devant un public majoritairement kémaliste[1558], montre qu'il a plus ou moins atteint son but. Pour Jacques Rancière, la démocratie consiste à incorporer un regard à l'expérience, ce qui peut changer le régime actuel du visible[1559]. Ainsi, ces réalisateurs essaient de changer le régime du visible sur le génocide en Turquie, en montrant aux spectateurs les non-dits et les non-vus, en espérant que ce changement donnera lieu à une nouvelle conscience historique.

Comment transmettent-ils leur message dans la langue cinématographique, au-delà des paroles des témoins ? Pour comprendre les différents usages des métaphores et des représentations de la mémoire dans les films, il faut nous référer aux 'signes' définis par David Macdougall, déjà utilisés pour l'analyse des autres films étudiés. Dans *Un sur un million*, on constate plutôt l'utilisation des 'signes de survivance', ce qui s'accorde au message positif de construction commune dégagé par le film. Les trois derniers arméniens de Derik incarnent des signes de survivance car ils sont toujours présents dans la ville. Ils entendent les autres et ils communiquent avec eux amicalement. Après être retourné sur la terre de ses ancêtres, Zekeriya commence à replanter des arbres et à travailler les champs comme s'il voulait retrouver la fertilité d'autrefois, à l'époque où les Arméniens vivaient là.

À l'inverse, dans *Les Autres*, on voit plutôt une narration basée sur les 'signes d'oubli', comme les ruines des églises qui ont été converties en étables. « La mémoire est ainsi gardée et solidifiée dans les pierres »[1560] disait Michael Pollak au sujet des vestiges du passé. La mémoire des Arméniens est ainsi gravée dans les pierres de ces ruines qui sont visibles seulement à qui veut bien les voir et les interpréter, sinon elles demeurent cachées comme ces ruines dont les entrées sont condamnées. Seuls, Ali et ses amis de l'association essaient de protéger ce patrimoine culturel contre les chasseurs de trésor et essaient de faire pression sur le gouvernement pour leur restauration. Mais personne n'apparait innocent dans ce paysage. Les rumeurs sur les trésors et les fortunes cachées sous terre des Arméniens forment une histoire très connue et répandue dans la région. Malgré le fait qu'ils essaient de protéger ce patrimoine, Ali et ses amis sont aussi des chasseurs de trésor. Ali a même été emprisonné pour cette activité. La mémoire est conflictuelle, tout comme les actions qui y sont liées. Mais Ali et ses amis se différencient des autres chasseurs

[1558] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 10.

[1559] Jacques Ranciere, *La mesentendre / politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 139.

[1560] Michael Pollak, L'identité blessée, p. 31

de trésor amateurs qui creusent les églises et la terre n'importe comment, sans avoir suffisamment de connaissance sur l'histoire. Eux essaient de le faire sans détruire le patrimoine avec la prudence des 'archéologues'.

Du fait de la tradition arménienne d'enterrer les morts avec un bijou ou un autre objet de valeur, les tombes arméniennes sont souvent profanées. Comme le disait Jacques Maurice, l'exhumation des tombes signifie « le retour des opprimés au sens propre et au sens figuré »[1561]. De la même façon, la réalisatrice Ayşe Polat voit dans l'acte de creuser la terre pour trouver un trésor, une manière forte pour raconter la situation actuelle de la mémoire du génocide chez les habitants de Çatak :

> « La chasse au trésor est aussi une métaphore très forte. C'est la métaphore de la mémoire. Il faut creuser sous la terre, ils y cherchent quelque chose. Il y a même un lien physique dans cette recherche. Ils doivent s'occuper à bras le corps du passé et de l'histoire. Ils savent à quelle famille appartenait telle ou telle maison, ou telle ou telle tombe…. La métaphore est là. Il est interdit de chercher ce qu'ils cherchent. Donc ils cherchent le trésor illégalement, pendant la nuit. C'est une bonne image qui souligne la situation. »[1562]

La mémoire des Arméniens à Van est littéralement cachée sous terre, et du fait de son occultation, elle représente une mémoire dangereuse et menaçante. Mais une fois redécouverte, elle a la force de changer la réalité et le regard actuel vers le passé. Walter Benjamin le disait au début des années 1930 : « Celui qui cherche à approcher son propre passé enfoui doit se comporter comme un homme qui creuse. Surtout, il ne doit pas avoir peur de revenir sans cesse à la même matière, de la disperser comme on disperse de la terre, de la retourner comme on retourne de la terre. »[1563] Ali avoue dans le film le fait que plus il découvre l'architecture et l'art arménien, plus il admire les Arméniens. Il commence à comprendre que c'est aussi sa culture, la culture de ses ancêtres, surtout de sa grand-mère arménienne Piroze. En outre, en présentant la situation économique misérable de cette région, complètement abandonnée par l'état, la réalisatrice présente la chasse au trésor aussi comme un souhait de sauvetage, et non un hobby de riche :

[1561] Jacques Maurice, "Para que recordar? Reflexiones sobre el actual momento-memoria en la vieja Europa", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, No 2, Printemps 2008, p. 4.

[1562] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 6.

[1563] Walter Benjamin, "Excavation and Memory", Selected Writings, Vol 2 (1931-1934), ed. Michael Jennings, Harvard University Press, 1999, p. 576.

> « Les chasseurs de trésor étaient le premier lien avec les Arméniens. Ils veulent trouver une carte arménienne, 98 % des habitants de cette région ont l'expérience de la chasse au trésor. Ils pensent que les autres aussi viennent pour ça. Je crois que le tourisme dans cette région les aide économiquement. Mais les villages là-bas sont très très pauvres. »[1564]

Un autre élément métaphorique de narration dans *Les Autres* est le chat de Van. Le chat contient une double référence. La première référence est celle du nationalisme et des histoires qui tournent autour du chat dans la région :

> « L'histoire de leurs yeux avec deux couleurs différentes est aussi une bonne métaphore. Ils sont moitié kurde - moitié arménien. Il y a des histoires comme ça. Beaucoup de gens dissent que « ces chats sont moitié Kurde moitié Arménien à cause de leurs yeux. » »[1565]

La deuxième référence du chat est métaphorique, c'est le patrimoine 'abandonné' des Arméniens. Comme l'explique très clairement l'historien Taner Akçam, la confiscation des biens arméniens – y compris les jardins, les champs, les magasins, les dépôts, les usines etc. – a commencé dès mai 1915, par un règlement étatique. Ensuite, en Juin 1915, toutes les opérations faites par les Arméniens sur leurs biens, jusqu'à quinze jours avant la déportation, sont annulées par un décret[1566]. Le résultat était prévisible : la proportion de musulmans dans l'industrie est passée à 70-80% dans les années 1930, alors qu'elle n'était que de 15% avant[1567]. Pour la réalisatrice, la situation des chats de Van ressemble à celle des patrimoines arméniens :

> « Le chat est également une métaphore des biens confisqués aux Arméniens. Au siècle précédent, ces chats étaient vraiment une partie intégrante de la vie quotidienne. Aujourd'hui ça n'est plus comme ça. Les chats sont enfermés… C'est comme une prison. C'est une image importante. »[1568]

La vie libre des chats de Van parmi les humains va se terminer car cette espèce est en voie de disparition, tout comme les patrimoines arméniens qui sont laissés à l'abandon et à

[1564] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 3.

[1565] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 6.

[1566] Taner Akçam, "Emval-i Metruke Kanunlarında Soykırımın İzini Sürmek" [Tracer le génocide dans les lois sur les biens abandonnés], 26.8.2012, http://www.altust.org/2012/08/emval-i-metruke-kanunlarinda-soykirimin-izini-surmek/#prettyPhoto, consulté le 23.3.2020.

[1567] http://bianet.org/bianet/ekonomi/162883-1915-in-sifresi-emval-i-metruke, consulté le 23.3.2020.

[1568] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 6.

l'anéantissement depuis longtemps. Désormais les chats de Van sont enfermés dans des fermes spécialisées, comme les églises arméniennes dont les clefs sont confiées aux villageois et qui les utilisent comme étables. Pourtant ce sont des « patrimoines témoins » qui « portent les stigmates de la violence passée »[1569] mais aussi de la violence actuelle.

Ces deux réalisateurs tentent de créer une nouvelle conscience historique, qui revendique la protection et la réparation du patrimoine arménien et de la relation ancestrale entre les deux peuples. Ils savent également que cela n'est possible qu'en débloquant la mémoire occultée et en trouvant une langue appropriée qui éloigne les polémiques racistes. Selon le juriste et élu Mithat Sancar, le seul chemin pour débuter un processus de travail de mémoire actif passe par la recherche d'une langue incluante et respectueuse envers la multiplicité des mémoires collectives de la société, afin de créer une demande sociale forte ensemble[1570]. Bien sûr, cela doit être une langue qui n'exclue plus les arméniens de Turquie, d'Arménie ni de la diaspora. Mahmut Wenda Koyuncu en est conscient et le message de construction commune de son film confirme sa volonté :

> « C'est très important pour éliminer le langage de haine et de discrimination dans le pays […] [Les arméniens] doivent penser que 'nous n'avons pas d'ennemis là-bas'. Ils doivent pouvoir migrer ou immigrer comme ils veulent, comme les autres, et non pas à cause de différences culturelles ou religieuses. »[1571]

On constate un désir similaire d'inclure les mémoires multiples dans le choix d'Ayşe Polat de montrer les opinions des habitants de Çatak. Avant de toucher le public, cela a apparemment déjà changé quelque chose chez la réalisatrice :

> « Je voyais plutôt noir et blanc avant, mais je suis partie là-bas, j'ai vu que c'est plutôt gris, et tous les tons de gris. J'ai vu l'humanité de ces gens. »[1572]

5.1.2. Souffrance, découverte et courage : Les Enfants de Vank et Maman Derdo et le Noyer

[1569] Taline Ter Minassian, *op.cit.*, p. 35.
[1570] Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma*, p. 260.
[1571] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 6.
[1572] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 8.

Les deux autres films de ce sous-chapitre incluent des thèmes similaires qui se répètent, ainsi : le patrimoine arménien abandonné, les Arméniens islamisés et assimilés et la difficulté d'être minoritaire en Turquie. *Les Enfants de Vank* se penche sur l'histoire inconnue des descendants des Arméniens de Dersim assimilés, et *Maman Derdo et le noyer* traite de la vie difficile d'une femme arménienne de Bitlis et de sa lutte contre les injustices. Les chasseurs de trésor sont habituels à Bitlis, comme partout dans l'ancienne région arménienne, à l'est de la Turquie. Le réalisateur Serdar Önal raconte une anecdote sur le fils de Derdo, Sabri, qui habite actuellement en Arménie :

> « Apparemment, il y a beaucoup de chasseurs de trésor là-bas. Par exemple, chaque fois que Sabri vient au village, les chasseurs de trésor le suivent en pensant qu'il est venu avec une carte au trésor. Il dit : « Ils creusent chaque endroit où je suis passé un jour après ! » N'est-ce pas très drôle ?»[1573]

Les chasseurs de trésor ne sont pas le seul point commun de ces films. Le dénominateur commun le plus important qui relie ces films est la recherche permanente d'une nouvelle conscience historique.

Le couple Nezahat et Kazım Gündoğan, en particulier, exprime publiquement sa volonté politique. Leur positionnement contre l'écriture officielle de l'histoire est assez net depuis leurs premières recherches sur le massacre de Dersim. Michel Trebitsch disait qu'en France « il a fallu attendre 1969 pour que le succès du film de Marcel Ophüls et André Harris, Le Chagrin et la Pitié, débloque le syndrome de la guerre. »[1574] De même, en Turquie, il a fallu attendre le succès du film du couple Gündoğan, *Les filles perdues de Dersim*, pour enfin discréditer et dénoncer les thèses officielles sur le massacre de Dersim, qui était qualifié d'opération militaire jusqu'aux débats déclenchés par le film. La dénonciation de cette vérité historique – qui a émergée grâce aux méthodes d'histoire orale – 72 ans après l'évènement, a encouragé la réalisatrice à continuer sur cette voie. Usant de la même méthodologie, il est possible de constater une volonté politique semblable dans leur dernier film, *Les Enfants de Vank*. Dans certaines études sur la mémoire sociale, l'oubli collectif est défini par « l'absence d'une mémoire institutionnalisée »[1575]. Pour les Arméniens de Dersim, cette absence est encore plus criante que pour les Alévis de la région, qui

---

[1573] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 8.

[1574] Michel Trebitsch, "Du mythe a l'historiographie", p. 25.

[1575] Sebastien Mena et al., "On the forgetting of corporate irresposability", *Academy of management review*, Vol 41, No 4, 2016, p. 724.

incarnent une autre figure de l'altérité aux yeux de l'identité dominante turque. Cette mémoire n'a jamais été institutionnalisée et le couple Gündoğan ne connaissait pas ce phénomène avant d'avancer dans leurs recherches.

Selon Hranush Kharatyan, de l'Institut d'archéologie et d'ethnographie, lors des massacres de 1938 à Dersim, l'état a aussi ciblé les Arméniens. Les villages arméniens comme Vartenik avaient déjà été détruits en 1915 mais après 1938, tous les Arméniens de la région ayant survécu se sont convertis à l'alévisme. Ils n'ont plus parlé arménien, ils n'ont pas même dévoilé la vérité à leurs enfants. Ils sont devenus sujets de clans kurdes[1576]. Hranush Kharatyan ajoute également que les rumeurs sur la survie massive des Arméniens de Dersim sont fausses, malgré l'existence d'histoires singulières de survie. La réalisatrice du film *Les Autres* a elle-même évoqué la ressemblance des Arméniens et des Alévis et le mythe des Arméniens de Dersim, lors de notre entretien :

> « Je suis aussi alevi et nous avons souvent un regard critique envers la culture dominante et aussi, nous sommes très proches des Arméniens. Un ministre avait eu une déclaration une fois : « Les Alévis sont des Arméniens convertis ». Je crois que de nombreux arméniens se sont convertis à l'alévisme, car il n'est pas aussi strict que le sunnisme. Mais par exemple à Dersim, il y a beaucoup d'Arméniens là-bas. »[1577]

La mémoire multidirectionnelle entre la mémoire opprimée des arméniens et celle des alévis, qui s'encouragent, est un réel constat, lié peut-être au fait que les Alévis ne sont pas des sunnites, ou au fait qu'ils constituent eux aussi un groupe social que l'état veut assimiler à l'instar des Arméniens[1578]. Néanmoins, malgré les ressemblances entre ces deux communautés, l'Etat les a traitées différemment pendant le massacre de 1938, « à la fois à partir de documents et de témoignages. »[1579]. Comme le racontent les témoins dans le film, lors des massacres, l'état a séparé les arméniens et les alévis en deux groupes différents. Malheureusement, les Arméniens de Dersim n'ont pas été épargnés, ni en 1915 ni en 1938. Une vielle dame de Dersim interprétait la catastrophe

---

[1576] http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6005/dersim-38-ermenileri-hedef-alarak-basladi, consulté le 24.3.2020.

[1577] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 10.

[1578] Le propos d'un habitant de Dersim entretenu par Hranush Karatyan en 2011 souligne le meme fait: "Vardenik était un grand village. Tous ses habitants sont les Arméniens ou les Arméniens convertis à l'alévism. Quand ma mere et mon pere étaient arméniens, ils étaient membres du clan Mirakian (...) Ici tout le monde connaît qui est arménien et qui est alévi. Mais il ne sert a rien de distingue entre les Alévis et les Arméniens. Au bout du compte le gouvernement n'aime ni l'un ni l'autre." https://repairfuture.net/index.php/tr/kimligi-ermenistan-dan-bak-s/dersim-de-kimlik-arastirmasi-ikinci-boelum-dersim-in-alevi-olmus-ermenileri, consulté le 24.3.2020.

[1579] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 4.

ainsi : « nous avons vécu le massacre de 38 car nous n'avons pas réussi à bien protéger les Arméniens en 1915. »[1580]

L'expérience des Arméniens de Dersim nous montre les pratiques extrêmes de la mentalité génocidaire et assimilatrice, comme l'enlèvement des enfants. Aujourd'hui, comme le note Michel Marian, la réémergence de ces Arméniens cachés de Turquie « favorise un élargissement des perspectives »[1581] socio-politiques, mais aussi historiques. Dans ce contexte, la recherche du couple Gündoğan sur les enfants arméniens enlevés de Dersim est très significative. Pour les assimiler, le gouvernement a dispersé ces enfants aux quatre coins de la Turquie. Hilmar Kaiser raconte le fait que le regroupement et la convivialité des Arméniens convertis n'étaient pas permis et comment l'état les dispersait dans différents villages musulmans[1582]. Car le gouvernement continuait de se méfier des arméniens et pensait que les Arméniens allaient continuer à entretenir secrètement leurs croyances s'ils habitaient tous ensemble. Pour le(s) gouvernement(s) turc(s) il est important que la différence entre musulmans et Arméniens soit invisible depuis l'extérieur mais détectable pour les officiers de l'état[1583]. Ce néo-ottomanisme entretient toujours les mémoires de « la nation dominante de musulmans hanéfites », en occultant le laïcisme ou le multiculturalisme que nos réalisateurs essaient de montrer. Ainsi en 2019, on a pu voir en direct sur les écrans de télévision, la mise en scène perturbante de la conversion à l'islam d'un garçon arménien de 13 ans par un théologien.[1584].

Alors, qui sont les enfants de Vank ? Que sont devenus ces petits-enfants du moine du monastère Halvori Surp Garabet ? Ils sont tous dispersés dans les villes occidentales du pays comme « les graines d'un chapelet », en empruntant l'expression de Mıgırdiç Margosyan. De cette manière, ces petits-enfants ont perdu tout en même temps : leur famille, leur culture et leur langue. Le couple Gündoğan a retrouvé certains de ces petits-enfants, en pistant les traces et en suivant les témoignages. Dans le film, on entend certains d'entre eux. Le premier est la grand-mère Aslıhan, devenue Fatma quand elle a été donnée à une famille musulmane. Comme le note Robina Peroomian, les survivants du génocide qui sont restés en Turquie ont dû « surmonter une deuxième

---

[1580] Burçin Gerçek, *op.cit.*, p. 55.

[1581] Michel Marian, *op.cit.*, p. 146.

[1582] Hilmar Kaiser, "Ermeni sürgünlerin asimilasyonu (1915-1917)" [L'assimilation des Arméniens exilés], *Müslümanlaş(tırıl)mış Ermeniler*, Istanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2015, p. 226.

[1583] *Ibid*, p. 233.

[1584] https://t24.com.tr/haber/nihat-hatipoglu-nun-canli-yayinda-dinini-degistirdigi-cocugun-annesi-onayim-alinmadi-cocugum-musluman-olmadi,821299, consulté le 23.3.2020.

phase traumatique » liée à cet « étrange couplage entre victime et agresseur »[1585] qui force les Arméniennes à devenir les femmes, les servantes ou les esclaves des musulmans. La fille d'Aslıhan raconte que sa mère prétendait être la fille d'un Kurde. Ses frères et sœurs dispersés dans différentes familles sont devenus différents les uns des autres, ils sont devenus Kurdes, Turcs ou Alévis. A partir de l'exemple des Juifs européens, Hannah Arendt disait que dans l'assimilation, il n'est pas suffisant que quelqu'un dénonce son propre passé, il doit également assimiler l'antisémitisme[1586]. La réaction d'Aslıhan, suite à la découverte de son arménité par sa fille, évoque une situation similaire :

> « J'ai alors appris que ma mère ne s'appelait pas Fatma mais Aslı. Mon grand-père ne s'appelait pas Eyüp mais Hagop. Et ma grand-mère Havva était nommée Havas dans les registres. A la mairie, j'ai vu qu'il n'y avait personne du nom de ma mère, elle n'était pas enregistrée sous le nom de Fatma. Les informations que ma mère m'avait données n'existaient pas. J'étais sous le choc. »

Quand elle en a parlé à sa mère, celle-ci s'est d'abord écriée : « Non, je ne suis pas Arménienne. »[1587]

Apparemment, ni Aslıhan ni les autres petits-enfants du moine ont dévoilé leur passé arménien à leurs enfants. Cette non-transmission de la mémoire peut correspondre à un blocage de la transmission en tant que « stratégie de survie »[1588], comme l'ont fait la plupart des Arméniens de Turquie. Lors de ses entretiens avec des juifs français, Claudie Vegh constate le même silence douloureux, lié au fait que les victimes n'ont pas eu la possibilité de porter le deuil de leurs parents après la séparation[1589]. Le silence d'Aslıhan et de ses sœurs, qui a duré si longtemps, peut être lié à l'anticipation d'une possible discrimination et à l'instinct de protéger ses enfants. La réalisatrice du film, Nezahat Gündoğan, voulait donner la parole à Aslıhan pour montrer que cette occultation est exercée à la fois par l'état et par les victimes. Un exemple très connu de ce type de sortie du silence est l'expérience de Fethiye Çetin avec sa grand-mère, racontée dans son livre *Ma grand-mère*. Elle raconte qu'après des décennies de silence, sa grand-mère n'a plus pu s'empêcher de

---

[1585] Robina Peroomian, *op.cit.*, p. 88.

[1586] Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen: The life of a Jewish Woman*, California, HBJ Publishing, 1974, p. 224.

[1587] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 3.

[1588] Hira Kaynar, "Türkiye ermenilerinin soykırım hafızası" [La mémoire du génocide chez les Arméniens de Turquie], *Yüzyıl sonra ermeni soykırımı*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2016, p. 386.

[1589] Paul Thompson, *Geçmişin sesi* [La voix du passé], Istanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, p. 138.

transmettre cette mémoire catastrophique, qui l'a hantée si longtemps[1590]. De même, Aslıhan n'avait pas réussi à transmettre la mémoire douloureuse de la circoncision forcée de ses frères et cousins par les soldats, jusqu'à la découverte de sa fille. On voit bien dans le film que pour Aslıhan, parler du passé représente une souffrance, comme si « le trauma d'arrachement violent de la maison »[1591] réapparaissait. La maison de son enfance n'est plus une référence nostalgique mais plutôt cauchemardesque, vu l'impossibilité de la retrouver. D'ailleurs, malgré son identité arménienne 'oubliée', Aslıhan continue dire « je remercie Dieu de m'être convertie à l'Islam. »

Néanmoins, il ne faut pas oublier que les non-dits sont sans doute plus signifiants que ce qui est dit[1592]. Le silence des non-dits se retrouve dans tous ces films : le silence et la réticence d'Aslıhan, le silence de la famille de Derdo lorsqu'ils parlent de leur exil ou même le silence de Zekeriya Sabuncu, pendant que les kurdes discutent au sujet de 1915. Aslıhan cache son visage entre ses mains et demande d'arrêter de filmer. Comme le disait Bela Balazs, parfois un geste ou un regard peuvent raconter toutes les nuances d'un sentiment mieux qu'une description[1593]. Une petite hésitation entre les phrases, un regard songeur ou une larme qui coule en cachette, nous aident à approcher la mémoire de la catastrophe subie, plus que les faits historiques officiels. Comme mentionné par l'un des petits-fils du moine, Ahmet, être un Arménien dans ce pays (la Turquie) est très difficile et cette difficulté ne s'achève pas une fois l'arménité dévoilée. C'est le dilemme des arméniens islamisés de Turquie : ils sont étrangers pour les Turcs mais aussi pour les Arméniens chrétiens, ils sont en quelque sorte dans les limbes.

En tant qu'anciens militants socialistes, le couple Gündoğan souhaite bouleverser le discours continu qui renforce la narration officielle de l'histoire, en documentant son antithèse, c'est-à-dire, les témoignages. Pour ce faire, ils se mobilisent contre les sources utilisées par les historiens du courant dominant. Ils se concentrent sur l'histoire orale et pas sur les archives. La discussion entre le producteur Kazım Gündoğan et un historien turc, spécialiste des évènements de 1938, éclaire bien les différents positionnements : la discussion commence sur l'utilisation de documents d'archives :

[1590] Janine Altounian, "1915 soykırımının ermeni hafızasındaki izleri: hafıza izlerinin belirmesinde ya da silinmesinde siyasetin rolü" [Les traces du genocide de 1915 dans la mémoire des Arméniens], Yüzyıl sonra ermeni soykırımı, Istanbul, Iletişim Yayınları, 2016, p. 335.

[1591] Asuman Susam, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, p. 84.

[1592] Gayatri Chakravorty Spivak, "Madun Konuşabilir mi?", *Methodos: Kuram ve yöntem kenarından*, Istanbul, Anahtar Kitaplar, 2009, pp: 53-114, p. 78.

[1593] Bela Balazs, *op.cit.*, p. 58.

« Il m'a alors dit : « Mais ce sont les documents de l'État. » Et moi : « C'est bien ça le problème. L'Etat planifie un massacre, il le fait exécuter par ses gendarmes là-bas, un lieutenant écrit un rapport de trois paragraphes et vous, en tant qu'historien, vous allez prendre ces trois paragraphes comme étant la vérité historique et vous direz que c'est la science, voire vous allez les soutenir et laver ainsi votre conscience ! Mais il y a des témoins et des victimes qui ont directement vécu cette période. Il y a des centaines de milliers de personnes qui portent toujours la trace de la baïonnette de ce lieutenant. Vous n'avez jamais pensé à parler avec eux ? Dans les documents étatiques, il est marqué que 13 800 personnes ont été tuées et le chiffre réel est au moins trois fois supérieur à ça. Vous n'avez jamais écouté leur histoire ? » Lui : « Qu'est-ce que vous essayez de dire ? » Moi : « Si vous voulez, je peux vous les faire rencontrer. Savez-vous quel est le document le plus important ? C'est l'humain. »[1594].

Reconnaitre le génocide reste très difficile pour la plupart des historiens turcs, car il s'agit d'un évènement fondateur de la république. Ainsi, le déni devient de plus en plus normatif avec la confirmation continuelle des historiens. Carlo Ginzburg disait que « seuls les régimes totalitaires, où les historiens sont réduits au rang d'idéologues et de propagandistes, possèdent une vérité officielle. »[1595] Malgré de nombreuses tentatives démocratiques, de réformes et de périodes d'ouverture, et particulièrement après le tournant totalitaire de l'AKP en 2015, l'état turc continue d'agir comme un régime totalitaire, surtout au sujet du génocide. Mais pour Kazım Gündoğan, cela fait un moment que les allégations de vérité de l'histoire officielle sont réfutées. Il déclare clairement : « La thèse officielle de l'époque républicaine est désormais détruite. »[1596] Pour lui, il faut à présent mettre en question les sources officielles, les archives étatiques servant à l'historiographie officielle et déconstruire leur légitimité. Il faut demander, comme le conseillait François Niney, « qui les a faites, pour montrer quoi à qui ? »[1597]. La création de l'état-nation et l'affirmation de sa légitimité aux yeux de ses sujets apparaissent comme les motifs premiers de l'historiographie nationale. Selon les intérêts politiques actuels du pouvoir étatique, cette écriture peut être modifiée. Les héros nationaux, les récits patriotiques, les discours mythiques peuvent être arrangés, aussi dans l'histoire, selon les besoins du présent. Néanmoins, la question du génocide n'a jamais été profitable à l'état turc, en dehors de la courte période d'admission dans l'Union Européenne, donnant lieu à un fameux protocole qui n'a jamais été respecté.

[1594] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 6.

[1595] Carlo Ginzburg, cité par Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 77.

[1596] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 6.

[1597] François Niney, *op.cit.*, p. 146.

Depuis les années 2000, comme dans le témoignage de Fethiye Çetin, de nombreux petits-enfants d'Arméniens islamisés revendiquèrent cette identité et cette mémoire occultée par l'oppression de l'histoire officielle. Comme dans *Les Enfants du Vank*, cette mémoire dominée, « met en cause le continuum de l'histoire »[1598], pour enfin réveiller et libérer la transmission mémorielle bloquée jusque là. Pour Laure Marchand, la mémoire des arméniens islamisés aide la Turquie à retrouver sa mémoire[1599], comme une nouvelle reconstruction ou une découverte mémorielle contre la mémoire dominante. Selon elle, on peut ouvrir son esprit à un nouvel horizon politique suite à cette découverte, la mémoire retrouvée de leur famille peut aboutir à un nouveau chemin et à une nouvelle conscience. Paul Ricoeur disait que « pour autant que le travail de deuil est le chemin obligé du travail de souvenir, la gaieté peut aussi couronner de sa grâce le travail de mémoire. »[1600] C'est le sentiment des petits-enfants, qui se retrouvent des décennies après, et qui forment désormais une nouvelle grande famille élargie, à la recherche de la mémoire longtemps ignorée de leurs parents.

Une autre similarité existe entre les différentes villes qui étaient autrefois à majorité arménienne, c'est la survivance de certaines croyances arméniennes par les nouveaux habitants kurdes ou alévis de la région. Comme dans l'exemple de Van, à Dersim aussi les endroits sacrés des Arméniens continuent d'être sacrés pour les Alévis, attestant de ce transitivisme confessionnel. Le monastère Halvori Surp Garabet est sacré pour les Arméniens car ils croient que le bras droit du Saint Surp Garabet est enterré là-bas. Et de même, les Alévis de la région croient que le doigt de l'Imam Hüseyin (le fils du prophète Ali, personnage sacré de l'alévisme) y est enterré. Néanmoins, malgré quelques ressemblances confessionnelles et culturelles, être un arménien est malheureusement toujours difficile en Anatolie. L'une des petites-filles du moine raconte dans le film que son père ne leur a jamais raconté la vérité lorsqu'ils habitaient à Konya. Ils n'ont su l'identité arménienne et la vraie religion de leur père qu'après avoir émigré à Istanbul. De la même façon, un Arménien de Dersim raconte à l'ethnologue Hranouch Kharatian que les enfants de la majorité des Arméniens anatoliens habitent à Istanbul car il est plus simple de vivre son identité

[1598] Enzo Traverso, *op.cit.*, p. 42.

[1599] Laure Marchand, "Génocide arménien: un tabou qui se fissure", *Nouvel Observateur*, 2.2.2012.

[1600] Paul Ricoeur, *op.cit,* p. 94.

dans une grande ville où personne ne connait personne[1601]. L'histoire de Maman Derdo confirme également ce phénomène.

Comme pour la famille de Zekeriya Sabuncu, l'une des raisons principales de l'émigration de Maman Derdo et de ses huit enfants à Istanbul était économique. Mais cette raison économique était également la conséquence d'une autre raison socio-politique. Même dans une ville comme Derik, où les Arméniens sont traités relativement bien, être minoritaire peut un poids sur les épaules. Au sujet des petites villes, Mahmut Koyuncu présente la chose ainsi :

> « C'est impossible de ne pas ressentir ton identité stigmatisée face à l'état. La diaspora se forme pour cette raison. Tu veux partir dans un endroit où vous êtes plus nombreux. »[1602]

Ainsi, Maman Derdo quitte sa ville natale, Bitlis, et emmène ses enfants à Istanbul dans les années 1970. Suite à l'assassinat de son mari par les villageois, elle décide de quitter cette ville qui les maltraite. Après son départ, les villageois confisquent leurs biens, y compris leurs champs. Donc cette femme arménienne commence une lutte judiciaire contre les musulmans du village. Dans le film, nous voyons une femme forte et joyeuse qui a l'air d'être solide face à toutes ces injustices. Dans son livre *Identité Blessée*, Michael Pollak transmet le témoignage d'un mineur lorrain : « Mon grand-père français a été fait prisonnier par les prussiens en 1870, mon père allemand a été fait prisonnier par les français en 1918, moi, français j'ai été fait prisonnier par les allemands en 1940 (…) nous sommes toujours du mauvais côté de l'histoire, systématiquement. »[1603] D'une manière similaire, la famille de Derdo aussi était toujours du mauvais côté de l'histoire, et ce phénomène continue même encore aujourd'hui. Le père de Derdo est un rescapé du génocide qui a perdu la trace de toute sa famille. Ensuite, la famille de Derdo a été ruinée avec l'assassinat du mari. L'exil à Istanbul avec huit enfants était peut-être le plus difficile pour elle, mais elle continue d'aller dans son village chaque année pour récolter les noix. Derdo et deux autres femmes arméniennes du village, qui ont également perdu leurs maris, partagent le même destin douloureux mais elles se tiennent débout.

[1601] https://repairfuture.net/index.php/tr/kimligi-ermenistan-dan-bak-s/dersim-de-kimlik-arastirmasi-ikinci-boelum-dersim-in-alevi-olmus-ermenileri, consulté le 24.3.2020.

[1602] Entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu, extrait no 8.

[1603] Michael Pollak, *op.cit.*, p. 26.

L'histoire de Derdo raconte la continuité du regard discriminatoire sur les minorités, à travers l'injustice subie par une Arménienne en Turquie dans les années 2000. Comme Walter Benjamin le disait « la tradition des opprimés nous enseigne que l'état d'exception dans lequel nous vivons est la règle. Il nous faut en venir à une conception de l'Histoire qui correspond à cet état. »[1604] La continuité entre l'histoire ottomane et l'histoire républicaine de la Turquie concernant le traitement des minorités confirme ce propos. La méfiance des autorités turques envers les Arméniens et la discrimination sociale qui se développe sans cesse, liée à cette vision nationaliste, voire raciste, apparait comme l'acceptation d'une règle non-écrite.

Cette règle non-écrite correspond ici au 'contrat de turcité'. Même s'il n'y a plus les mêmes règles écrites entre les communautés confessionnelles ottomanes, qui prévoyaient une hiérarchie socio-politique entre elles, la tradition continue sous une forme dissimulée. À l'époque ottomane les différences et les limites étaient claires : Les maisons des non-musulmans ne devaient pas dépasser la hauteur des maisons des musulmans ; selon l'ordre du Sultan Selim III, les maison des non-musulmans devait être peintes en noir ; les habits des musulmans et non-musulmans devaient être faits de tissus différents ; les non musulmans ne pouvaient pas monter à cheval ou porter des armes ; ils ne pouvaient pas faire de service militaire mais à sa place, ils payaient un impôt ; les cloches des églises ne sonnaient pas, pour ne pas déranger les musulmans et seuls les musulmans pouvaient travailler dans le service public. »[1605] Après les réformes de 1839 qui ont supprimé la hiérarchie entre les nations, en les réunissant sous le terme de 'citoyenneté ottomane', certaines règles ont commencé à changer. Néanmoins, la continuation du système judiciaire inégalitaire qui différencie les non-musulmans et les musulmans a rendu impossible l'application des droits égalitaires indépendamment des religions[1606].

Entre 1909 et 1924, des évènements tels que les guerres des Balkans, le génocide arménien, la guerre d'indépendance, les traités de Sèvres et de Lausanne, l'échange de population entre les grecs orthodoxes et les musulmans, reposaient sur un contrat non-écrit par les musulmans qui régnaient dans le territoire ottoman. Ce 'contrat de mahométisme' a resurgit également plusieurs

---

[1604] Walter Benjamin, *Theses "sur le concept d'histoire*, these VIII, p. 20, https://fr.theanarchistlibrary.org/library/walter-benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire.a4.pdf, consulté le 25.3.2020.

[1605] Gülnihal Bozkurt, "Türk Hukuk Tarihinde Azınlıklar" [Les minorités dans l'histoire judiciaire turc], transcription du cours d'ouverture de la Faculté de Droit de l'Université d'Ankara, 5.11.1992, p. 51. https://www.jurix.com.tr/article/14166, consulté le 25.3.2020.

[1606] *Ibid.*, p. 53.

fois dans l'ère républicaine. Dans la Turquie moderne, dite laïque, on constate toujours que les sunnites hanéfites forment le groupe social favorisé, il faut être turc ou turquifié, et pas être pas Kurde ou Alévi par exemple. Le témoignage d'un citoyen non-musulman de Turquie en 2007 résume bien le tableau actuel :

> « Je ne me sens pas comme un citoyen égal. Je ne l'ai jamais senti. Même pour les lois, je ne suis pas égal…Ils nous ont toujours vus comme une menace potentielle …Nous sommes des ennemis selon le peuple. Le statut de minorité accepté par le traité de Lausanne a privé les non-musulmans de leur droit d'être des citoyens égaux. »[1607]

A cet égard, le réalisateur Serdar Önal explique la situation de Derdo ainsi :

> « Elle a vécu cette pression de n'être pas musulmane dans le village pendant les années 1950. Elle a aussi été discriminée à cause de son arménité et de sa religion. (…) Tout le monde les montrait du doigt dans le village : « Regardez les Arméniens » »[1608].

Dans le film, Derdo ne se plaint pas ouvertement de cette inégalité, mais à la place, nous explique les injustices qu'elle a dû subir. Derdo est arrivée à protéger son identité et sa religion, car elle s'est mariée jeune avec un arménien. Quand les villageois confisquent ses biens, elle est restée « muette », pour reprendre son expression, car elle ne parlait pas le turc pour pouvoir s'exprimer auprès des officiers. Ce phénomène de « ne pas avoir de voix »[1609] chez les Arméniens de Turquie, dépassait les limites métaphoriques de l'expression de Derdo : la bataille judiciaire qui a duré neuf ans pour récupérer ses biens, l'exil à Istanbul, les mois de refuge dans une église avec toute sa famille, la cohabitation dans une toute petite chambre avec ses enfants, les temps difficiles pour les nourrir... Hrant Dink interprétait ainsi le regard sur les Arméniens en Turquie :

> « Tu es diffèrent et tu es non légitime dès ta naissance. Tu peux vivre dans ce pays mais tu ne dois pas t'avancer, t'améliorer, te développer ou te reproduire. Tu peux vivre autant de temps que tu veux dans ces conditions, mais dans le temps tu vas t'épuiser petit à petit. »[1610]

[1607] Minority Rights Group International, *Rapor: Bir eşitlik arayışı: Türkiye'de azınlıklar* [Rapport: la quete pour l'égalité: Les minorités en Turquie, 2007, p. 9.

[1608] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 5.

[1609] Hira Kaynar, *op.cit*., p. 388.

[1610] Hrant Dink, *op.cit.*, p. 25.

Toutefois, Derdo n'était pas seulement arménienne, elle était aussi une femme, une mère de huit enfants, elle était pauvre car on lui avait tout volé et elle ne parlait pas turc.

Dans le film, Derdo nous raconte le passé de son village où il n'y avait aucun musulman, un village entièrement arménien. Selon les chiffres, en 1914, la population arménienne du vilayet de Bitlis était de 240.000 personnes et il y avait 510 églises, 161 monastères et 207 écoles arméniennes[1611]. Aujourd'hui, Derdo et deux autres femmes sont les seules habitantes arméniennes du village, elles viennent y passer quelques mois chaque année ; le patrimoine arménien y a aussi été abandonné : à part les églises et les monastères, les cimetières arméniens de Bitlis ont également été récupérés pour y construire les bâtiments publics. Aujourd'hui, des immeubles d'institutions administratives et un stade de foot se trouvent sur le terrain des cimetières[1612]. Les tombes des maris de ces trois femmes sont dans un endroit séparé, mais selon le témoignage d'Habibe, les villageois ne les laissent pas en paix après leur mort et vandalisent les tombes. De plus, malgré le fait que vandaliser une tombe constitue un crime selon le code pénal, personne n'a été puni pour cela.

Kieran McEvoy et Louise Mallinder nous rappellent que la naissance des droits humains dans les années 1970 était aussi liée « à la lutte contre l'impunité »[1613] car l'impunité inconditionnelle des autorités totalitaires favorisait les injustices, la violence, la torture voire les massacres. Dans des années 2000, l'impunité des crimes commis contre les non-musulmans est toujours maintenue. Derdo raconte que les villageois qui ont tué son mari n'ont eu aucune condamnation car le chef de clan du village a arrangé l'affaire avec le procureur. Lorsqu'elle luttait pour récupérer ses biens, Derdo a dû réclamer l'attestation de mort de son mari. Sur le papier officiel, il était juste noté que son mari était « mort » mais Derdo voulait qu'ils écrivent que son mari « a été tué ». Malgré ses efforts, le document ne sera pas changé.

Un autre point commun entre ces trois autres films et *Maman Derdo et le Noyer* est le thème des chasseurs de trésor. Même le juriste turc qui aide Derdo pour son procès ne peut s'empêcher de faire une blague à propos de « carte au trésor », lorsque Derdo parle avec son fils au téléphone

---

[1611] Ayşe Günaysu, "Bitlis ermenilerini hatırladı" [Bitlis s'est souvenu de ses arméniens], *Agos*, 17.3.2014, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6687/bitlis-ermenilerini-hatirladi, consulté le 25.3.2020.

[1612] Hişyar Barzan Şerefhanoğlu, "Bir zamanlar Bitlis ermenileri" [Il était une fois les arméniens de Bitlis], *NorZartonk*, 16.9.2011, http://www.norzartonk.org/bir-zamanlar-bitlis-ermenileri%E2%80%A6/, consulté le 25.3.2020.

[1613] Kieran McEvoy et Louise Mallinder, "Amnesties en transition:Punishement, Restoration, and the Governance of Mercy", *Journal of Law and Society*, Vol 39, No 3, Septembre 2012, pp. 410-440, p. 414-415.

en Arménie. L'homme demande à Derdo en rigolant : « dis-lui d'apporter des cartes (au trésor) ». Derdo raconte au réalisateur que les villageois veulent acheter son noyer depuis des années. Elle explique qu'ils ne le veulent pas pour ses noix mais pour le soi-disant trésor caché sous l'arbre. Cette histoire date de la génération d'avant. Elle raconte l'histoire de son père :

> « Un jour, ma grand-mère a demandé à mon père d'enterrer une jarre d'argent sous un arbre. Mon père était enfant. Il prend la jarre et l'enterre sous un arbre. Sa mère lui demande si quelqu'un l'a vu. Il dit qu'il y avait une vieille dame et c'est tout. Par ignorance, ils n'ont rien fait tout de suite. Le lendemain, quand il part pour changer d'endroit, il voit que la jarre n'est plus là. Ils étaient sûrs que c'était cette dame. Ils proposent alors de diviser l'argent entre les deux familles mais la dame refuse de rendre la jarre et elle jure sur la vie de ses deux fils […] Personne ne peut vivre heureux sur les ruines de la vie de quelqu'un d'autre, en volant les propriétés des autres. Avant d'aller à l'armée, le fils de cette dame est venu chez nous et a avoué le fait que c'était sa mère qui avait pris l'argent. Cette dame avait menti en jurant sur la vie de ses fils et ni l'un ni l'autre ne sont revenus de l'armée. Ils sont morts. »

Un tel récit qui renvoie à la notion de mauvais 'karma', est assez fréquent au Kurdistan concernant le passé arménien, comme le montrent Adnan Çelik et Namık Kemal Dinç[1614].

Maman Derdo et le noyer ne se concentre pas sur la mémoire du génocide en particulier. On entend l'histoire familiale de Derdo seulement à travers le témoignage de sa cousine en Arménie, une histoire extraordinaire de retrouvailles des cousines qu'elle raconte ainsi :

> « Lors de l'exil de 1915, le père de Derdo est resté en Turquie. En fait, quelqu'un l'a tiré hors du convoi des Arméniens. Sa tante, la sœur de son père, va au marché central avec sa sœur ce jour-là. Quand elles voient que tous les Arméniens partent ensemble, elles rejoignent le convoi sans retourner au village. Le père de Derdo et sa sœur ont ainsi perdu contact. Son père est resté dans le village. Des années plus tard – après la période soviétique – Derdo est allée en Arménie pour retrouver sa famille. En Arménie, tout le monde a construit des quartiers qui portent le nom de leur lieu d'origine. Beaucoup de gens originaires de Bitlis, vivent ainsi ensemble dans le même quartier, les gens de Sasoun vivent ensemble, etc. En demandant autour d'elle, elle a retrouvé les enfants de sa tante. »[1615]

[1614] Adnan Çelik et Namık Kemal Dinç, "Yüzyıllık Ah!", *Ermeni soykırımı'nda vicdan ve sorumluluk*, Istanbul, Hrant Dink Vakfı, 2015.

[1615] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 5.

Ce n'est pas Derdo mais sa cousine qui raconte les atrocités subies par les Arméniens. Elle raconte ouvertement que « les Turcs ont massacré les Arméniens », que « les soldats ont coupé la tête de sa mère avec une épée. » Pour ne pas trop mettre l'accent sur les évènements de 1915, le réalisateur a décidé d'enlever les autres propos concernant le génocide, comme la phrase d'Habibe : « est-ce que tous ces gens-là sont mort à cause d'un rhume ou quoi ? »[1616] Face à de telles injustices passées et actuelles, Derdo maintient sa dignité et elle ne se voit pas comme une victime unique. Elle présente son histoire plutôt comme « une mémoire exemplaire », si on emprunte la notion de Tzvetan Todorov, et elle compare son expérience d'exil à Istanbul avec la situation actuelle des réfugiés syriens.

Selon le réalisateur, les réactions du public après les projections étaient satisfaisantes. Il pense que son film a réussi à atteindre son but : construire de l'empathie et souligner les similitudes entre les deux peuples. Il nous raconte qu'une fois seulement il a reçu un commentaire négatif, celui d'une personne qui lui reprochait de ne pas avoir mérité le prix qu'il a remporté. Ce commentaire répétait la même rhétorique d'attaque conspirationniste utilisée contre tous les films sur les Arméniens, pour discréditer le sujet : « fait un film arménien, prend le prix ! »[1617].

A la différence du documentaire de Serdar Önal, *Les Enfants de Vank* a reçu un soutien financier du ministère de la culture de 25 milles liras. Le producteur raconte qu'il avait fait la demande de fonds pendant le processus de paix et c'est pourquoi cette aide a été accordée. Selon lui, s'il avait demandé l'aide après 2015, il ne l'aurait pas reçue. Pour le couple Gündoğan, cette aide était plus importante symboliquement qu'économiquement :

> « C'était une aide symbolique. Normalement, on pouvait la refuser mais on a pensé que si on acceptait ce financement, il y aurait la signature de l'état turc pour un film qui raconte le génocide et le *tertele*. C'est une reconnaissance. »[1618]

D'une part, c'était l'affirmation de leurs efforts pour changer l'historiographie officielle en dévoilant la vérité sur le massacre de 1938 à la fois pour les Arméniens et les Alévis. Le discours de la réalisatrice lors de la première de ce film – qui a été réalisé en quatre ans – montre clairement leur volonté :

[1616] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 7.

[1617] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 4.

[1618] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 8.

> « Nous savons tous que dans notre pays les vérités historiques sont voilées, cachées et ignorées par l'histoire officielle. Il nous a fallu du temps pour dépister et dévoiler les vérités. (…) Il est difficile d'être « l'autre » sur ces terres. Mais les Arméniens sont « les autres » « des autres ». Aujourd'hui on a écouté les histoires de certains d'entre eux. (…) Je souhaite que ce film crée une conscience qui puisse empêcher la répétition de ce genre d'atrocités et de douleurs. »[1619]

Le militantisme du couple Gündoğan, comparé à celui de Serdar Önal, est repérable à la fois dans leur discours et dans l'esthétique de leurs films. Serdar Önal continue toujours d'exercer son métier de professeur dans un lycée public. Alors que Kazım et Nezahat Gündoğan voient le cinéma comme un instrument pour leur lutte socialiste et antinationaliste. Selon le producteur « le cinéma documentaire, en particulier, est le cinéma des gens engagés politiquement »[1620], comme eux contre le système capitaliste et le néolibéralisme de l'état. En bon *parrhèsiastes*, le couple Gündoğan préfèrent « l'honnêteté au détournement, la vérité à la fausseté, la critique à l'éloge et le devoir moral plutôt que l'indifférence morale. »[1621] Cependant, tout en conservant le même esprit politique, on constate un changement de forme par rapport à leurs films précédents. En utilisant des documents d'archives en plus des témoignages, leurs films précédents étaient plus proches d'un format de documentaire historique classique. Cette fois, ils ont décidé de faire un film qui prend uniquement sa source dans la mémoire des générations postérieures à l'évènement, en leur donnant la parole. La raison de ce choix était la volonté de construire de l'empathie, en transformant la conscience historique à l'aide d'histoires humaines. Kazım Gündoğan s'exprime ainsi :

> « On a fait confiance à deux choses essentiellement : la première, c'est le document, la seconde, c'est l'histoire personnelle des gens. On a pensé qu'ainsi, on pouvait remuer les gens ordinaires mais aussi le milieu universitaire et le milieu bureaucratique, qui sont devenus les fonctionnaires d'une raison d'Etat raciste et fasciste. On voulait les forcer à ressentir de l'empathie. On voulait résoudre cette structure ossifiée par l'empathie. »[1622]

Quant à l'approche de Serdar Önal, on peut sans doute dire qu'elle est plus naïve que celle du couple Gündoğan. Le souhait du réalisateur est d'accroitre la sensibilité et de rompre les

---

[1619] http://www.agos.com.tr/tr/yazi/17698/gundogan-umariz-vank-in-cocuklari-anlatilmamis-diger-hikayelerin-onunu-acar, consulté le 25.3.2020.

[1620] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 7.

[1621] Hakan Aytekin, *op.cit.*, p. 53.

[1622] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 5.

préjugés sur les arméniens de Turquie, en racontant l'histoire d'un personnage féminin, une femme joyeuse et forte comme Maman Derdo. À cette fin, il prend de la distance avec tous les discours politiques, toutes les provocations et toute la propagande, qui peuvent déclencher des polémiques. Son positionnement politique est plus naïf et optimiste :

> « Je crois que ces deux peuples se ressemblent beaucoup. C'est tellement dommage qu'ils se soient éloignés comme ça. Comme s'il y a ait deux peuples qui attendaient de se réunir. Je pense la même chose pour les Grecs. Je suis allé en Grèce dernièrement et j'ai appris beaucoup de choses sur notre culture commune. Je ne pense pas politiquement. Si j'étais l'Etat, si j'étais le gouvernement, je construirai des relations fortes et serrées avec la Grèce et l'Arménie. […] Je crois qu'il faut enlever les frontières entre ces trois pays et construire quelque chose de commun. C'est ridicule comme ça.»[1623]

Dans ces deux films il ne s'agit pas de prouver ou de réfuter le fait génocidaire. Ayşe Gül Altınay se demandait si le paradigme dominant, universitaire et politique, qui se forme autour des efforts à prouver ou réfuter, joue un rôle dans le silence des Arméniens islamisés[1624]. Etant conscient de ce questionnement essentiel, Nezahat Gündoğan et Serdar Önal n'essaient pas de prouver ou de donner un nom à la Catastrophe, mais ils mettent en avant, d'abord, la parole des témoins. Selon Jacques Rancière, la représentation décrit une relation entre une manière de faire et une économie émotionnelle[1625]. À la lumière de cette affirmation, on peut dire que ces deux films utilisent deux manières complètement différentes d'aborder la mémoire de ces sujets. Chacun de ces films laisse une impression et un sentiment différents sur le public.

Dans *Les Enfants de Vank*, le public fait face directement aux douleurs des autres et à la mémoire qui fait fait souffrir ceux qui la portent. On voit les petits-enfants du moine pleurer devant la tombe de la mère, le visage perturbé d'Aslıhan qui ne peut plus parler à cause de son chagrin, les descriptions de massacres et les blessures profondes, non cicatrisables, des âmes. Comme si le film enfonçait un clou dans la conscience du public, il résiste, comme un témoignage qui ne peut pas être facilement oublié. Pour le spectateur, il est difficile de ne pas tomber dans ce sentiment de culpabilité qui avance insidieusement. Bien évidemment, on ne sait pas comment chaque spectateur

---

[1623] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 9.

[1624] Ayşe Gül Altınay, "Mardin Tebliğleri", p. 248.

[1625] Jacques Ranciere, *Görüntülerin Yazgısı* [Le destin des images], p. 114.

réagit face à ce sentiment. Mais le film propose une narration difficile à écouter, à affronter et à digérer. David Macdougall nous avertissait sur l'utilisation manipulatrice de la musique qui « conditionne les spectateurs à voir l'histoire avec une mélancolie simpliste. »[1626] Dans l'exemple du film *Les Enfants du Vank*, on ne peut pas dire que la musique serve à ajouter une nouvelle couche mélancolique au film, mais il est sûr qu'elle renforce la gravité des images. Kazım Gündoğan s'exprimait ainsi au sujet du public ciblé :

> « Si votre but est de créer, de générer une confrontation avec les vérités historiques et d'atteindre un large public pour le secouer, vous devez savoir que cela n'est pas possible avec des discours sévères.»[1627]

En gardant à l'esprit la radicalité des autres films du couple Gündoğan, on note que *Les Enfants de Vank* présente moins de discours grave et dérangeant, mais le propos du film se manifeste quand même assez sévèrement si on le compare avec les films comme *Maman Derdo et le noyer*. Ce commentaire à propos du film démontre une possible réaction du public face au dévoilement de la vérité historique sans censure et à l'écrasement de la conscience par le poids du passé :

> « Etant l'un des premiers exemples sur ce thème, *Les Enfants de Vank* sert à approfondir nos souffrances. Néanmoins, aujourd'hui il est temps d'arrêter d'être écrasé sous le poids du chagrin pour regarder vers l'avenir. Il ne faut pas devenir esclave de traumas et de douleurs. Mais s'étendre vers l'avenir n'est possible qu'en mettant les pieds sur un passé solide, sans tomber à cause de son effet traumatisant. Celui qui fuit son passé, perdra aussi son présent et son futur. »[1628]

Ce commentaire démontre le souhait et la réaction contradictoire de la pensée humaine face à une mémoire douloureuse. D'un côté, on sait bien qu'il ne faut pas 'oublier' les vérités historiques qui ont longtemps été occultées par le pouvoir, et d'un autre côté, on ne veut pas s'enfoncer dans la souffrance de cette mémoire lourde afin de pouvoir regarder vers l'avenir. C'est le dilemme de

---

[1626] David Macdougall, *op.cit*., p. 73.

[1627] Entretien avec Kazım Gündoğan, extrait no 7.

[1628] Aziz Yağan, "Vank'ın Çocukları: Tarihsel Hakikat Mücadelesi" [Les enfants de Vank: La lutte pour la vérité historique], *Bianet*, 11.3.2017, http://bianet.org/biamag/sanat/184394-vank-in-cocuklari-tarihsel-hakikat-mucadelesi, consulté le 25.3.2020.

l'ange de l'histoire décrit par Walter Benjamin[1629]. Chaque film propose une autre façon de faire face à la mémoire de ce passé ruiné.

Maman Derdo et le noyer offre à ses spectateurs un regard plus optimiste, plein d'espoir. Malgré le récit terrible des injustices subies par une vielle dame arménienne, la personnalité enjouée et positive de Derdo tempère, voire adoucit la narration. Derdo a l'air de se moquer de ses oppresseurs par sa posture digne. Le film met l'accent sur la culture et la tradition partagée entre les peuples et leurs similarités. Il raconte la richesse culturelle, sociale, voire économique avant le massacre des Arméniens, mais il transmet aussi le message qu'il n'est jamais trop tard pour compenser nos fautes et pour briser nos préjugés. Le spectateur quitte le film avec un espoir et une curiosité, et pas avec de la culpabilité. Un spectateur interprète le film ainsi :

> « Je crois que la plus grande inspiration que ce film donne au spectateur est le fait que, malgré tout ce qu'elle a vécu, Maman Derdo continue sa vie, elle s'amuse avec la vie. C'est de l'humour noir qu'on voit souvent chez les gens qui souffrent beaucoup. Cela se constate aussi chez les deux autres femmes arméniennes du film. C'est-à-dire que le film ne vise pas seulement à nous faire pleurer en disant « regardez comment les Arméniens ont souffert », mais au contraire, il se termine positivement en nous montrant que la vie peut continuer malgré toutes les mauvaises choses vécues dans le passé. Il est possible de regarder ce film seulement pour voir comment les Arméniens, dont le nom est utilisé encore aujourd'hui comme une insulte, sont en fait pareils à nous. »[1630]

Selon Wendy Brown, même si la mémoire historique est transmise via la narration orale, il faut toujours la retracer à travers des images[1631]. Pour mieux comprendre la transmission imaginaire de la mémoire, il faut aussi se pencher sur les éléments métaphoriques de narration et les différentes représentations qui font référence à la mémoire. Ces deux films utilisent plusieurs métaphores dans

---

[1629] La IX these d'histoire chez Benjamin est ainsi: "Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble être en train de s'éloigner de quelque chose à laquelle son regard reste rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'Ange de l'Histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Là où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui fut brisé. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus renfermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès", Theses "sur le concept de l'histoire", p. 22, https://fr.theanarchistlibrary.org/library/walter-benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire.a4.pdf, consulté le 25.3.2020.

[1630] https://eksisozluk.com/derdo-ana-ve-ceviz-agaci--5321549, consulté le 25.3.2020.

[1631] Wendy Brown, *op.cit.*, p. 203.

la narration. Prenons l'exemple du noyer : selon la productrice du film, Nagehan Üskan, la scène qui montre Derdo en train de nourrir sa petite-fille avec une noix représente la transmission mémorielle[1632]. Le noyer est un lien indispensable entre Derdo et son village, son passé. Mais selon une légende anatolienne, le noyer signifie bien plus que cela :

> « Il y a une légende sur le noyer en Anatolie. Ils disent que quand tu coupes le tronc du noyer, tu verras des figures humaines. Les gens croient que le noyer photographie, en quelque sorte, son environnement, qu'il le dessine. Il y a beaucoup de légendes comme ça en Anatolie. Donc le noyer de Derdo a aussi témoigné. »[1633]

On voit la représentation du noyer aussi dans les récits des petits-enfants de Vank. Une petite-fille du moine chante une élégie sur les massacres de 1938, qui raconte l'histoire de plusieurs hommes tués au pied d'un noyer. Le noyer devient encore une fois le témoin de plusieurs massacres.

Cependant, il est possible de dire que le vrai témoin de la catastrophe de Vank, ce sont plutôt les ruines du monastère Halvori Surp Garabed, le monastère dans lequel leur grand-père et toute la communauté arménienne de la région priaient. Les petits-enfants se baladent autour des vestiges du monastère. Dans une scène, on voit la fille d'Aslıhan, Zeynep, en train de mettre les pierres l'une sur l'autre comme si elle essayait de rebâtir le monastère démoli. Cette scène peut être interprétée comme une représentation visuelle de la renaissance d'une nouvelle vie, suite à la découverte et au dévoilement de la mémoire occultée de sa famille. Son geste gagne encore plus de sens grâce au discours d'un autre des petits-enfants, Ahmet, qui dit « après leur départ, la fertilité de la terre nous a aussi quittée. Nous voulons retrouver cette richesse d'autrefois. ». Les petits-enfants doivent remplir les lacunes de la mémoire avec leurs propres expériences et efforts. L'envie de retrouver la terre fertile d'autrefois est aussi représentée dans *Maman Derdo* : Derdo raconte qu'avant la confiscation, ils avaient beaucoup de champs qui sont devenu arides avec le temps. On voit Derdo en train d'arroser le champ en faisant un chemin d'eau avec sa baston. Cela fait écho à l'histoire de Zekeriya qui essaye de recréer les champs fertiles de ses ancêtres.

Un autre mode de narration symbolique est l'exposition des silences, qui est une particularité propre au cinéma. Alexandre Dessingué et Jay Winter notent que « le silence doit également être considéré comme un processus actif dans le souvenir et l'oubli, comme une

---

[1632] https://bantmag.com/magazine/issue/post/57/933, consulté le 25.3.2020.

[1633] Entretien avec Serdar Önal, extrait no 8.

"troisième dimension". »[1634] Les silences dans ces deux films, comme ceux de la famille de Derdo se souvenant de leur exil ou celui d'Aslıhan ou des petits-enfants qui essayent de raconter le passé, sont les moments mêmes de la réminiscence douloureuse. Les silences sont remplis d'émotions et souvent transmettent les sentiments et construisent l'empathie encore plus fortement que le récit lui-même.

Un dernier symbole à aborder ici est peut-être l'image d'Hrant Dink dans la maison familiale du fils de Derdo, en Arménie. La recherche comparative sur la mémoire du génocide pour les générations en Turquie et en Arménie, ont montré que l'assassinat d'Hrant Dink en 2007 constitue un évènement essentiel pour le réveil mémoriel du génocide chez les Arméniens de Turquie[1635]. Ainsi la photo d'Hrant Dink, en tant qu'objet symbolique mémoriel pour les Arméniens de Turquie, ajoutée aux quatre autres symboles des intérieurs arméniens définis par Michel Marian[1636].

En tentant de réécrire l'historiographie anatolienne à partir d'un point de vue critique, ces films lancent un appel au grand public à restaurer la justice. En interprétant les idées du penseur Jacques Derrida, Wendy Brown affirmait le fait que ce que construit le temps à venir sera aussi la justice[1637], pas seulement pour les morts mais aussi pour ceux qui ne sont pas encore nés. La mémoire, en tant que « lien affectif, parfois mystérieux, qui existe dans l'espèce humaine entre les morts et les vivants »[1638], peut être représentée, puis transmise non seulement d'une manière cognitive mais aussi affective, à travers le cinéma. Pour la réalisatrice Ayşe Polat, en dehors de cette particularité, le cinéma sert aussi à prendre la mémoire au sérieux une fois qu'elle est filmée[1639]. Représentée dans un film documentaire, la mémoire médiatisée se libère de son espace

---

[1634] Alexandre Dessingué et Jay Winter, *op.cit*., p. 4.

[1635] Derya Fırat et. al., "Return to Article DetailsPostmemory of the Armenian Genocide: A Comparative Study of the 4th Generation in Turkey and Armenia", http://www.oralhistoryforum.ca/index.php/ohf/article/view/626/702?fbclid=IwAR2QJDr8Yck_PlPxpgHwYqeQ9jqUcSE1C7NsM2L1PDit7YJIu0S0lT15-AE, consulté le 25.3.2020.

[1636] Michel Marian décrit ainsi les quatre objets symboliques: "Du tableau représentant Ararat, qui évoque le terre et l'origine, vierge puisque rien dans le enneigé et les lignes brumeuses n'indique une présence humaine, *a fortiori* turque. Un bibelot une forme de grenade réaffirme un symbole de vie, hérité de l'ancien testament. Un alphabet, en tissu ou en métal, dont les trente-huit lettres ne sont pas aisément déchiffrables, témoigne du respect pour l'invention qui a le mieux fixé l'unicité du peuple. Une croix de pierre sculptée, plus ou moins miniaturisée, rappelle la contribution spécifiquement arménienne a l'art chrétien, qui, à travers sa décoration végétale, symbolise la résurrection mieux qu'un crucifix." Michel Marian, *op.cit*., p. 161.

[1637] Wendy Brown, *op.cit.*, p. 182.

[1638] Henri Rousso, *Face au passé*, p. 13.

[1639] Entretien avec Ayşe Polat, extrait no 9.

fermé dans les souvenirs des témoins, et devient « une interprétation créative de la réalité »[1640] pour le grand public. Elle gagne la possibilité de toucher plus de monde et de placer des points d'interrogation sur la conscience historique chez nombreuses personnes.

Selon Nietzsche, pour faire une véritable critique et une interrogation des valeurs morales, nous avons besoin d'une information qui n'a peut-être jamais été désirée ou a existé auparavant[1641]. De même, l'émergence des récits des mémoires occultées peuvent servir à ce que Domingo Garcia Sabelle a proposé au sujet de la guerre civile espagnole[1642] : se souvenir de ce qu'on a oublié. En tant qu'instrument qui vise à atteindre un grand public, au moins celui des documentaires, les images cinématographiques prennent place dans un répertoire collectif formant une nouvelle conscience sur le passé national turc. Comme le notait David Macdougall « les images cinématographiques peuvent être réinterprétées dans une variété de contextes nouveaux, mais l'enregistrement inaltérable de l'apparence et du lieu qu'elles contiennent peut en fin de compte s'avérer avoir un effet plus profond sur notre « mémoire » de l'histoire que les interprétations que nous leur attachons. »[1643]

5.2. La réconciliation difficile : l'Arménie, si loin si proche

« Il y a des choses qu'on ne peut voir comme il faut
qu'avec des yeux qui ont pleuré.»[1644]

« En fin de compte, nous entendons des choses
parce que nous ne pouvons pas tout voir. »[1645]

Les films que nous allons analyser dans ce chapitre font aussi écho aux souhaits d'une nouvelle historiographie des films analysés dans le chapitre précédent, avec la différence que cette

[1640] Hakan Aytekin, op.cit, p. 50.

[1641] Friedrich Nietzsche, *On the genealogy of morals*, New York, Vintage Books, 1969, p. 20.

[1642] Domingo Garcia Sabell, cité par Jacques Maurice, *op.cit*., p. 5.

[1643] David Macdougall, *op.cit.*, p. 84

[1644]R. Etchegaray, Homélie pour la clôture du centenaire de l'Eglise au Rwanda, Kigali, 8 février 2001, cité par Michel S. Kamanzi, "Rwanda: Quelle réconciliation?", *Etudes*, 2004/5, Tome 400, pp: 581-586, p. 584.

[1645]Slavoj Zizek, "I hear you with my eyes", *Gaze and Voice as Love Objects: SIC 1*, ed. Renata Salaci et Slavoj Zizek, Duke University Press, Durham, 1996, p. 93.

fois, on mettra en avant la mémoire du génocide chez les Arméniens d'Arménie, qui a toujours été méconnue par la société turque. Dans son article, Theresa Robinson expliquait que la mémoire collective représente la façon dont « les communautés nationales intègrent (ou excluent) leurs passés douloureux dans le présent. »[1646] Les films du chapitre précédent montraient la multiplicité des paysages de la mémoire collective sur le génocide dans la société turque – parfois cachée, parfois niée, parfois assumée – qui sont exclus de l'historiographie officielle. Alors que l'Arménie, au contraire, se révèle comme une communauté mnémonique entièrement opposée à la Turquie au sujet de la mémoire du génocide. En Arménie, se souvenir du génocide arménien est un devoir de mémoire à la fois officiel et personnel, pratiqué par presque l'intégralité de la population. Cette mémoire collective parle au nom d'un « nous », et cela est lié à la grande affinité entre mémoire et identité. En tant qu'élément fondamental de la construction identitaire, dépendant de sa relation avec la mémoire officielle, la mémoire collective d'un groupe peut servir à « définir l'identité, glorifier l'identité, légitimer les actes du groupe ou mobiliser le groupe. »[1647] Les films choisis pour ce chapitre démontrent les différentes formations identitaires liées à la mémoire du génocide chez les jeunes Arméniens d'Arménie, chez les jeunes Turcs et chez la nouvelle génération d'Arméniens exilée de l'Arménie occidentale (Turquie) qui habitent désormais en Arménie orientale.

Le film de la réalisatrice Eylem Şen, *Portakalın uykusu* [Le Sommeil des oranges] raconte l'histoire légendaire de la résistance des habitants de Musa Dagh pendant la déportation des Arméniens à travers la mémoire transmise de cette résistance à une jeune fille arménienne. Cette jeune fille, Hasmik, est née et habite toujours en Arménie/Armavir mais ses ancêtres viennent de Musa Dagh, qui est situé à Hatay (Turquie), à la frontière turco-syrienne. En 1915, selon la loi de déportation, les Arméniens de Musa Dagh auraient dû être conduits d'abord à Alep, avant d'arriver à l'endroit définitif de leur exil. Néanmoins, les habitants de sept villages de la région de Musa Dagh se sont réfugiés dans les montagnes dès qu'ils ont pris connaissance de l'ordre de déportation, et ont ainsi commencé une résistance inattendue qui a duré une cinquantaine de jours. A la fin, ces résistants ont été sauvés et emmenés à Port Saïd (Égypte) par un navire français. La mémoire de cette résistance rare et significative au moment de la déportation a été transmise dans les familles, d'une génération à l'autre. Hasmik a aussi grandi avec les histoires de la résistance et de l'ancien pays, alors même qu'elle n'avait jamais été à Musa Dagh auparavant dans sa vie. Le film d'Eylem

[1646]Theresa Robinson, "A collective reckoning with the past", *Dialogue*, 3: 1, 2005, p. 189.
[1647]Nuri Bilgin, *Tarih ve Kollektif Bellek* [L'histoire et la mémoire collective], Bağlam Yayıncılık, Istanbul, 2013, p. 35.

Şen, raconte d'abord la mémoire de cette résistance chez les exilés de Musa Dagh en Arménie, on assiste ensuite au premier voyage d'Hasmik au village de Vakıflı, le seul et le dernier village entièrement arménien de Musa Dagh, voire de la Turquie. Le nom du film vient d'une histoire écrite par Hasmik intitulé *L'Insomnie des orangers* [Portakalın uykusuzluğu], inspirée par les souvenirs de son grand-père[1648]. Les souvenirs du grand-père d'Hasmik, originaire de Musa Dagh, décrivent sa nostalgie pour son pays d'origine où il avait l'habitude de récolter des oranges. Aujourd'hui, loin de la mer Méditerranée, son grand-père n'aime plus le goût des oranges d'Arménie et il ne peut plus dormir la nuit à cause de la nostalgie qui l'envahit. Le récit qu'écrit Hasmik raconte ainsi cette envie de retrouver l'ancien pays qu'Hasmik va accomplir pour le tournage de ce film.

Le documentaire de Somnur Vardar, *Yolun başında* [Beginnings] est le témoin d'un projet de réconciliation organisé par l'ONG DVV Internationale, qui réunit de jeunes Arméniens et de jeunes Turcs autour d'un projet d'histoire orale. Le groupe commence son projet dans la ville de Muş, une ville habitée par les Arméniens et les Kurdes avant 1915. Dans cette ville située à l'est de l'Anatolie, les jeunes cherchent les traces du passé arménien à la fois dans les rues et dans les mémoires des habitants. Ils se divisent en trois groupes – performance, photographie et histoire orale – chacun formés par un Arménien et un Turc. Six mois après le séjour à Muş, le groupe se retrouve cette fois à Gumri pour rencontrer les Arméniens originaires de Muş qui ont été exilés en Arménie après 1915. Les jeunes continuent à parler avec les anciens habitants de Muş afin de trouver la pièce manquante à la mémoire arménienne du plateau de Muş et chaque soir, ils se retrouvent entre eux pour parler de leurs expériences et de leurs sentiments. Ce projet donne l'impression de voir la scène d'une possible réconciliation entre les deux peuples à une toute petite échelle. Les jeunes deviennent amis et cherchent à s'exprimer sincèrement, néanmoins les préjugés et les convictions établis entre les deux peuples resurgissent toujours lors de discussions. Les débats sur la reconnaissance, la réparation, la confiance et la négation rendent visible des thèmes brûlants, qui doivent faire l'objet d'une discussion dans la perspective d'une future réconciliation et de la paix entre les peuples.

Hrant Dink nous avait déjà avertis sur le fait que les Arméniens d'Arménie, de Turquie et de la diaspora ne constituaient pas une entité homogène[1649]. Il est vrai qu'être Arménien en Turquie

---

[1648]Bedros Çapar, "'Portakalın Uykusu' izleyiciyle buluştu", *Agos*, 27.5.2015, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/11713/portakalin-uykusu-izleyiciyle-bulustu, consulté le 14.4.2020.
[1649]Hrant Dink, *op.cit*.

ou en Arménie implique de vivre dans deux contextes complètement différents par rapport à l'arménité. Les Arméniens de Turquie parlent l'arménien occidental tandis que ceux qui habitent en Arménie parlent plutôt l'arménien oriental. L'Arménie est la mère patrie des Arméniens mais les Arméniens de Turquie, en revanche, forment encore aujourd'hui une toute petite minorité. Cependant, les évènements de 1915, la déportation, le génocide et la survie, se manifestent comme 'un évènement crucial' qui a marqué profondément l'identité arménienne des deux côtés. Outre les Arméniens de la diaspora, il existe également un grand nombre d'Arméniens anatoliens ayant immigré en Arménie suite au génocide. Selon le sociologue Alessandro Cavalli, cela signifie un évènement qui « marque la vie d'individus, de groupes, de communautés ou de sociétés en constituant un tournant historique. »[1650] Le témoignage d'un jeune Arménien de Russie confirme ce propos : « Le génocide est un sujet particulier, toute notre histoire est divisée en avant et en après. La diaspora est apparue après le génocide. »[1651] Après leur séparation en 1915, les vies des Arméniens de Turquie et d'Arménie n'ont plus jamais été pareil, ni en termes de liberté ni en termes de traumatismes. Chaque groupe a vécu différentes étapes concernant le droit de commémorer ses morts. Comme on l'a vu dans les chapitres précédents sur l'histoire du négationnisme, la mémoire des Arméniens de Turquie a longtemps été occultée et réprimée par les autorités turques.

Parallèlement, comme l'explique l'historienne arménienne Julieta Ktshanyan, la commémoration du génocide par les Arméniens d'Arménie a aussi longtemps été interdite par les autorités soviétiques, jusqu'en 1965, car cela était vu comme une pratique nationaliste, opposée à l'esprit soviétique[1652]. Même le complexe mémorial Tsitsernakaberd que l'on voit dans les deux films, n'a été ouvert qu'en novembre 1967. Cette « période de perte de mémoire nationale »[1653] a peut-être réprimé la transmission publique de la mémoire du génocide dans la société arménienne soviétique mais n'a pu empêcher sa transmission dans les espaces privés, dans les familles, entre

[1650]Derya Fırat, Barış Şannan, Öndercan Muti, Öykü Gürpınar, et Fatma Özkaya, "Postmemory of the Armenian Genocide: A Comparative Study of the 4th Generation in Armenia and Turkey," *Oral History Forum d'histoire orale* 37, Special Issue on Generations and Memory: Continuity and Change, 2017, p. 4.

[1651]Dimitry Chernobrov et Leila Willmers, "Diaspora identity and a new generation: Armenian diaspora youth on the genocide and the Karabakh war", *Nationalities Papers*, Juin 2019, p. 9.

[1652]Julieta Ktshanyan, "Problems around teaching the history of the Armenian Genocide in Armenian schools", *History Can Bite : History Education in Divided and Postwar Societies*, ed. Denise Bentrovato, Karina V. Korostelina et Martina Schulze, V&R Unipress, 2016, p. 210.

[1653]Zaruhi Shushanyan, Between memories and the present: on the Armenian Genocide, Mémoire de master en International Institute of Social Sciences, Programme de Conflit and Peace Studies, The Hague, Pays-bas, decembre 2013, p. 15.

les générations. Le passage de la mémoire du génocide du côté des mémoires communes vers la mémoire historique s'est réalisé ainsi seulement cinquante ans après la catastrophe[1654].

Pour les Arméniens d'Arménie, il y a eu deux autres évènements cruciaux qui ont réveillés la mémoire du génocide en 1988 : le tremblement de terre à Gumri et la guerre de Nagorno-Karabakh. Comme l'explique sociologue Ulrike Ziemer, la guerre de Karabakh « est un événement qui s'est juxtaposé au génocide dans la mémoire collective arménienne »[1655], à cause de la fraternité ethnique et politique entre Turcs et Azéris. Pendant la guerre de Karabakh, l'Arménie est devenue une nouvelle fois un pays indépendant, en 1991, et cet évènement a ouvert la voie pour faire finalement entrer les informations sur le génocide dans les livres scolaires d'histoire[1656]. Le protagoniste du documentaire d'Eylem Şen, Hasmik, et tous les autres jeunes Arméniens dans le film de Somnur Vardar, appartiennent à cette génération qui a grandi avec une version officielle du génocide, en plus des souvenirs partagés dans leurs familles.

De plus, la négation persistante de l'État turc joue également un rôle déterminant dans la construction identitaire chez les Arméniens[1657], en les empêchant de se libérer du poids de l'histoire. Pour les exilés de l'Arménie occidentale, leur ancien pays est la source d'une nostalgie immense. Il est toujours au centre de tous les récits familiaux, l'endroit de toutes les merveilles dans les souvenirs, mais aussi la source d'un malheur profond, à cause de l'impossibilité de retourner sur cette terre, désormais entourée par le négationnisme qui nie leur existence. Le film d'Eylem Şen nous montre le plus grand désir des anciens habitants de Musa Dagh : ne plus se séparer et pouvoir se réunir afin de protéger leur identité. Ils portent la trace de l'arrachement de leur terre ancestrale en 1915 comme une blessure noire, tout comme les exilés du plateau de Muş qui habitent désormais en Arménie. Un des coordinateurs du projet de réconciliation, Ragıp Zık, explique que les Arméniens de Muş veulent retourner à Muş pour visiter leurs cimetières mais que les conditions économiques difficiles les en empêchent : « Si vous leur demandez s'ils veulent que tu rapportes quelque chose depuis la Turquie, ils te demandent une poignée de la terre de leur

[1654]*Ibid.*, p. 16.
[1655]Ulrika Ziemer, "Belonging and Longing: Armenian youth and diasporic long-distance nationalism in comtemporary Russia", *Studies in ethnicity and nationalism*, Vol 10, No 2, 2010, p. 296.
[1656]Derya Fırat et. al., *op.cit.*, p. 8-9.
[1657]Dimitry Chernobrov et Leila Willmers, *op.cit.,* p. 9.

village ou une pierre »[1658]. Cette nostalgie est quelque chose qui s'est transmis de génération en génération, jusqu'à la quatrième génération des jeunes Arméniens, après le génocide.

La nouvelle génération n'est pas, bien évidemment, le témoin oculaire de la catastrophe, mais la mémoire transmise sur les récits du génocide et de l'exil a coalisé avec la réalité de guerre de Karabakh dans l'esprit des jeunes Arméniens. Le concept de génération dont on fait ici usage ne renvoie pas seulement à une catégorie d'âge mais également à une catégorie sociologique qui se réfère à « la formation d'un groupe social composé d'individus qui partagent le même espace historico-social et dont l'adoption de positions similaires face aux événements historiques de leur époque les distingue fortement de leurs prédécesseurs. »[1659] Après avoir grandi avec les récits des expériences de leurs grands-parents, la nouvelle génération a tendance à faire le lien entre le responsable du génocide et celui de la guerre de Karabakh, à cause de la réémergence d'anciens traumatismes liés à la perte de leur terre[1660].

En gardant à l'esprit la continuité mais aussi les ruptures identitaires entre les générations, ces deux documentaires se concentrent sur la mémoire de la catastrophe, ses traces et la manière dont les jeunes l'interprètent, plutôt qu'ils n'essayent d'expliquer les faits historiques. Ils évitent la polémique autour du génocide mais, en revanche, ils essayent de montrer comment « la consistance et la constance du déni »[1661] apparaissent comme des obstacles difficiles, mais qui doivent être franchis en vue d'une possible réconciliation, du pardon et de la paix attendus depuis longtemps.

Commençons par l'analyse du documentaire *Le Sommeil des orangers*, réalisé par Eylem Şen en 2015. Comme nous l'avons fait dans les sous-chapitres précédents, nous allons commencer l'analyse par la première étape de la production mémorielle du film, c'est-à-dire par la relation entre la réalisatrice et son sujet. Lors de la première projection de son film à la Fondation Hrant Dink, la réalisatrice s'est exprimée ainsi :

> « Il est possible de documenter et de rendre actuel 1915 à travers les récits de ceux qui ont résisté au génocide à l'époque. Depuis toujours, on apprend l'histoire à partir des chasseurs car les lions ne racontent pas leur histoire. Dans ce pays, l'histoire racontée par les chasseurs est remplie de mensonges. Le génocide de 1915 y compris. Si on ferme les yeux sur la réalité du génocide, on verra

[1658]Bilge Eser, "Umutlu bir yolun başı" [Début d'un chemin qui a plein d'espoir], *Sabah*, 4.5.2013, https://www.sabah.com.tr/gundem/2013/05/04/umutlu-bir-yolun-basi, consulté le 15.4.2020.
[1659]Karl Mannheim, "The Sociological Problem of Generations", *Essays on the Sociology of Knowledge*, Routledge, New York, 1952, pp. 163-195.
[1660]Dimitry Chernobrov et Leila Willmers, *op.cit.*, p. 12.
[1661]Piralian cité par Martine Hovanessian, "L'écriture du génocide des arméniens: un texte a plusieurs voix", *Journal des antropologues*, No 75, 1998, p. 8.

encore plus de massacres comme au Kurdistan dans les années 1990 ou pendant le soulèvement de Gezi. C'est pour cela qu'il y a plus de sens à faire un film raconté par les lions eux-mêmes. »[1662]

Eylem Şen était à Hatay pour un autre projet de film sur les migrants syriens quand une amie lui a proposé de faire une courte vidéo sur le village de Vakıflı, le dernier village arménien de Turquie. La réalisatrice ne voulait toutefois pas prendre part à cette vidéo de présentation car elle se sentait « comme les Européens qui occupent le continent, qui exterminent les Indiens et qui construisent ensuite un musée expliquant que les Indiens habitaient là autrefois »[1663]. Elle trouvait cette idée hypocrite. Elle a en revanche été très impressionnée par sa rencontre avec Misak Hergel, un habitant de Vakıflı qui lui a raconté l'histoire de la résistance contre la déportation à Musa Dagh. Les histoires de résistances des Arméniens de l'époque sont soit occultées, soit représentées comme des révoltes par l'écriture officielle de l'histoire en Turquie. Cette histoire singulière et méconnue a attiré l'attention de la réalisatrice et elle a ainsi décidé de faire un film qui raconte plutôt « l'histoire des lions » :

> « Je ne connaissais pas du tout l'histoire de la résistance de Musa Dagh. Je me demandais : les Arméniens n'ont-ils jamais pensé à s'organiser et à résister pour se protéger ? Ensuite, je me suis rendue compte que ce questionnement était lié à mon ignorance de l'histoire, au manque d'informations sur cette période. La raison pour laquelle le village de Vakıflı existe toujours est la résistance qui a eu lieu dans les montagnes de Musa Dagh. »[1664]

L'historien agrégé de phisophie, Michel Marian parle de la nouvelle génération de Turcs « qui ressentent l'absence des Arméniens comme une amputation » et de la nouvelle génération d'Arméniens « qui découvrent leur envie de revoir 'le pays'. »[1665] Cette jeune réalisatrice politisée, qui se définit comme communiste, rentre dans cette catégorie qui interprète l'absence des Arméniens comme une perte immense pour l'Anatolie, tout en ayant conscience de la responsabilité qui pèse sur sa génération. Pour cette raison, elle se mobilise avec une jeune Arménienne en lui faisant découvrir son 'vrai pays'. A travers son film, Eylem Şen veut montrer « aux peuples anatoliens qu'on a eu une perte historique dans notre passé commun. »[1666]

[1662]http://www.agos.com.tr/tr/yazi/11713/portakalin-uykusu-izleyiciyle-bulustu, consulté le 15.4.2020.
[1663]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 1.
[1664]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 1.
[1665]Michel Marian, *op.cit.*, p. 140.
[1666]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 2.

Le positionnement critique de la réalisatrice est aussi perceptible à travers ses anciens documentaires *Asfur* et *Metropolis* : la première porte sur la discrimination envers les réfugiés Syriens en Turquie et l'autre sur la violence policière et le mécanisme sécuritaire de l'État turc. En refusant la tendance écrasante du négationnisme, elle exprime ouvertement son dégoût envers le silence et le consentement de la majorité au sujet de la négation des massacres et décide de raconter l'histoire de Musa Dagh, car, à son avis, « faire un film sur le génocide arménien est en soi un positionnement politique d'opposition face à l'État turc »[1667] et son hypocrisie. Elle vise à rendre visible l'histoire à partir d'un autre angle, considérablement inconnu pour la société turque. Ses réflexions sont plus politiques qu'historiques. Alors même qu'elle admet la réalité de possibles massacres commis contre les Kurdes par les bandits Arméniens, elle refuse de rendre équivalentes les forces d'un État et celle d'un peuple qui résiste[1668], en négligeant cette évidente asymétrie historique.

Sous le règne de la négation, comme l'écrit Paul Ricœur, ni « la communauté nationale », ni « des parties blessées du corps politique » n'arrivent à « faire mémoire de cette événement d'une manière apaisée »[1669]. Cette mémorisation difficile apparaît donc comme une tâche pour les autres acteurs politiques ou culturels, comme les réalisateurs de cinéma documentaire. En tant que membre provenant d'une société responsable d'un génocide, Eylem Şen sent aussi la nécessité de rendre justice à la mémoire du génocide. Comme « l'idée de dette est inséparable de celle d'héritage »[1670], elle essaye de 'payer sa dette' avec son film :

> « [Ce film est] plutôt comme un devoir de mémoire pour moi. C'est un devoir social qui vise à rendre visible une histoire niée, et aussi un devoir social qui vise à construire une mémoire sociale. »[1671]

Dans le raisonnement de la réalisatrice, son devoir de rendre justice aux Arméniens et l'obligation de faire face à sa propre identité – « une identité de la honte »[1672] – se mêlent. Même si elle est opposante politiquement en Turquie, elle sait bien qu'elle partage son identité privilégiée – « turque et sunnite » – avec les responsables du génocide, ce qui fait qu'elle descend des coupables[1673].

[1667]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 9.
[1668]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 2.
[1669]Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 105.
[1670]*Ibid*., p. 108.
[1671]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 10.
[1672]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 2.
[1673]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 2.

Tout comme les mémoires communes, la responsabilité et la culpabilité sont aussi transmises entre les générations. Comme la mémoire est le présent du passé, la question de la réalisatrice en faisant ce film portait sur le lien entre la nouvelle génération et le génocide. Cela n'est pas valable seulement pour son choix de filmer une jeune Arménienne, mais aussi pour sa motivation à réaliser un documentaire. Pour s'exprimer, la réalisatrice donne l'exemple de la lutte civile des mères de Samedi, qui organisent des manifestations depuis 1995 pour leurs enfants disparus à cause des forces de l'État :

> « Pense à Maman Berfo. Elle a lutté toute sa vie pour trouver les ossements de son fils Cemil. Aujourd'hui Maman Berfo n'est plus là. Qui va s'occuper des restes de Cemil alors ? Qui va les chercher ? N'est-ce pas la responsabilité des générations futures ? »[1674]

Chaque génération a ses propres points de repère pour définir son positionnement politique et une mémoire multidirectionnelle peut révéler la mémoire d'une autre injustice passée. Eylem Şen voit une continuité entre les injustices de 1915, la disparition du fils de maman Berfo et les autres violences étatiques, ainsi dans chacun de ses films, elle essaye de briser le silence qui approfondit les injustices.

Le Sommeil des oranges ne raconte pas seulement la mémoire de la résistance et de la vie avant le génocide chez les autochtones de Musa Dagh, mais aussi les faits historiques sur la déportation de la population de Musa Dagh à travers les récits de plusieurs personnes. Dans la mise en scène, les membres de sa famille, le prêtre, le guide du musée racontent à la jeune Hasmik l'histoire de leur peuple, plus précisément celle des habitants de Musa Dagh. A travers le film, on apprend l'histoire de Musa Dagh depuis l'arrivée des Arméniens à Antioche de 83 à 64 av. J.-C. jusqu'à leur sauvetage par le navire français en 1915. Parmi les sept villages arméniens de Musa Dagh, il n'en reste plus qu'un aujourd'hui – le village de Vakıflı –, car tous les autres habitants de Musa Dagh ont immigré d'abord au Liban, ensuite en Arménie.

La réalisatrice raconte qu'une partiee des déportés de Musa Dagh ne sont pas partis en Arménie mais ont construit leur village de l'autre côté de la frontière syrienne. Les habitants de ce village parlent exactement le même dialecte que les habitants de Vakıflı, et les deux villages ressemblent culturellement « aux deux branches du même arbre qui sont tombés aux deux

[1674]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 8.

extrémités »[1675], selon les propos de la réalisatrice. C'est un fait connu que, comme le gouvernement le leur a permis, les rapatriés ont baptisé leurs nouvelles villes ou villages en Arménie par le nom de leurs anciennes villes en Anatolie[1676]. Le protagoniste Hasmik vient également d'un village fondé entièrement par les autochtones de Musa Dagh, mais en Arménie, pas loin de Erevan, qui porte le même nom que celui de leur ancien pays, « *Musaler* ». Les autochtones de Musa Dagh, désormais éparpillés aux quatre coins du monde, se réunissent encore chaque année en septembre au village de Vakıflı pour commémorer leurs morts et renforcer leur lien avec la terre de leurs ancêtres. Ce genre de commémorations collectives ne sert pas seulement à lutter contre l'oubli ou l'occultation, mais aussi, comme le souligne Theresa Robinson, elles servent aussi « de base à la constitution de communautés d'appartenance. »[1677] L'arménité, en tant que communauté d'appartenance, continue à faire référence à l'Arménie occidentale (« la Grande Arménie ») comme à 'la patrie'. Les appels à la mémoire et les cartes de la Grande Arménie – autrement dit, l'Arménie Unie – que l'on trouve partout dans la ville d'Erevan montrent clairement le souhait de transmettre aux nouvelles générations cette responsabilité sociale et morale de lutter pour la reconnaissance.

Lorsqu'il parle de la transmission transgénérationnelle du trauma, Felix de Mendelssohn mentionne une sorte de transmission « de fantasmes sur ce qui est arrivé à l'ensemble du groupe social »[1678]. Dans le contexte du film *Le Sommeil des orangers*, l'histoire partagée du groupe social ne fait pas seulement référence aux autochtones de Musa Dagh mais englobe l'arménité en général. L'anthropologue Tamar Shirinian attire l'attention sur le fait que dans l'Arménie post-socialiste, qui correspond aussi à la génération de Hasmik, « la nation est pratiquée comme une famille »[1679]. Autrement dit, la nation dans ce contexte ne prévoit pas seulement une unité homogène inséparable dans laquelle tous les membres partagent des responsabilités sociales et morales envers le corps uni, mais aussi une continuité généalogique. Bien évidemment, cette qualité n'est pas propre à l'Arménie, surtout quand on considère les désirs des nationalistes turcs qui s'efforcent

[1675]Volkan Pekal, "Portakalın Uykusu ve Musa Dağ Ermenileri" [Le sommeil des orangers et les arméniens de Musa Dagh], *Evrensel*, 13.5.2015, https://www.evrensel.net/haber/112630/portakalin-uykusu-ve-musadag-ermenileri, consulté le 20.4.2020.
[1676]Zaruhi Shushanian, *op.cit.*, p. 16.
[1677]Theresa Robinson, *op.cit*., p. 187.
[1678]Felix de Mendelssohn, "Trangenerational Transmission of Trauma: Guilt, Shame and the 'heroic dilemma'", *International Journal of Group Psychotheraphy*, 58 (3), 2008, p. 389.
[1679]Tamar Shirinian, "The nation-family: Intimate encounters and genealogical perversion in Armenia", *Journal of American Ethnological Society*, Vol 45, No. 1, pp. 48-59, p. 48.

constamment de maintenir la continuité turque et musulmane du pays. Néanmoins, en Arménie, « petite nation »[1680] qui a survécu à une grande tragédie historique et qui vit toujours coincée entre des frontières condamnées par les pays voisins, l'inquiétude pour préserver la culture est plus répandue. A la fois pour Hasmik, sa famille et les jeunes Arméniens dans le projet de réconciliation de DVV International, l'arménité représente beaucoup plus qu'une ethnie, c'est plutôt un engagement pour la cause nationale[1681]. En gardant à l'esprit que la reconnaissance du génocide de 1915 est aussi une partie importante de la cause nationale, on peut facilement dire que lutter pour la mémoire des injustices vécues par les autochtones de l'Arménie occidentale apparaît comme un trait important de l'identité nationale arménienne.

Le film d'Eylem Şen montre également un autre visage de l'arménité, qui n'est pas tant celui des attentes de l'État nation devant ses sujets, mais plutôt celui du lien émotionnel partagé entre les anciens habitants de Musa Dagh et qui les unit sous le même toit. On voit la famille de Hasmik s'asseoir pour partager leurs souvenirs de l'ancien pays, les souvenirs de leurs villages et l'odeur de leurs orangers. Tout le monde mange, chante ensemble, ils expriment leur nostalgie pour la terre de leurs ancêtres. Malgré leurs visages souriants et accueillants, il est possible d'observer un sentiment d'amertume, de dépit envers Musa Dagh. Ce ressentiment rappelle la transmission mémorielle d'une « crise de la présence », décrite par l'anthropologue Martine Hovanessian chez ceux « qui sont exposés à la mort culturelle, à l'impossibilité de retourner dans le monde de vivants » même s'ils ont pu échapper à la mort physique[1682]. Malgré la curiosité nouvelle des jeunes générations pour découvrir l'ancien pays, ces générations ont aussi hérité de l'amertume de leurs parents ou de leurs grands-parents. Les mots du jeune forgeron Khachik Tosunyan dans le film sont ainsi marqués par ce dépit ancestral : « Je ne suis jamais allé à l'historique Musa Dagh. J'aurais voulu y aller mais cela serait comme détacher un fruit du le jardin de quelqu'un d'autre. » Un autre spectateur arménien du film, Vartkes Hergel, comprend le dépit du jeune forgeron mais il n'est pas d'accord avec lui. Ce n'est pas juste pour le consoler, mais aussi parce que c'est la vérité, que Vartkes Hergel lui rappelle que c'est toujours sa terre, son jardin et son fruit[1683]. Ayant également grandi avec ce ressentiment et cette nostalgie, après avoir écouté toutes ces histoires sur Musa

---

[1680]Sevan Beukian, "Queering Armenianness: *Tarorinakelov* Identities", *Armenian Review*, Vol 56, No 1-2, Printemps-Eté 2018, pp. 13- 38, p. 19.
[1681]Tamar Shirinian, *op.cit*., p. 51.
[1682]Martine Hovanessian, *op.cit.*, p. 5.
[1683]https://www.facebook.com/notes/vartkes-hergel/portakal%C4%B1n-uykusu-%C3%BCzerine/10153342269489571/, consulté le 15.4.2020.

Dagh, Hasmik va au village de Vakıflı avec l'équipe de documentaire, afin de voir pour la première fois la terre de ses arrière-grands-parents et rencontrer les membres lointains de sa famille.

Eylem Şen et la productrice Ferzan Özyaşar ont bénéficié de l'aide financière de la Fondation Hrant Dink pour leurs déplacements entre l'Arménie et la Turquie. Leur projet a ensuite été soutenu par *Eurasia Partership Foundation*. Réalisé avec un budget total d'environ 22 000 euros[1684], en dépit de plusieurs problèmes techniques, notamment sur la prise de son et la traduction de l'arménien, le film a pu rencontrer le public en 2015, au centenaire du génocide. Le film a été projeté dans plusieurs festivals de cinéma documentaire en Turquie et à l'étranger. Pour la réalisatrice mais aussi pour le public, les scènes de Hasmik à Vakıflı apparaissent comme les plus touchantes et les plus impressionnantes. Hasmik rencontre Misak Hergel et les autres habitants de Vakıflı, elle se balade dans les jardins remplis d'orangers et elle sent les oranges de l'ancien pays pour la première fois de sa vie. L'odeur des oranges, comme une métaphore de la mémoire, fait voyager entre les souvenirs. Un couple grec – descendants des Grecs de Turquie – commence à raconter l'histoire d'un pommier qui a appartenu au père de la femme, et de l'apparition soudaine de l'image de ce pommier à travers la mémoire de son père, après avoir vu Hasmik en train de se balader entre les orangers. Elle aussi voulait profondément retrouver ce pommier dont son père lui avait parlé, tout comme dans l'histoire de Hasmik[1685].

Une image de mémoire aide à en réveiller une autre. Un autre spectateur, Vartkes Hergel, s'est imaginé manger les fruits délicieux de son village lorsqu'il regardait le film. Il écrit que rien que cette image, qui démontre une appartenance cordiale et profonde, était suffisante pour se sentir plein d'espoir. Pour lui, cet espoir portait jusqu'au procès de Hrant Dink, de Sevag Balıkçı[1686], jusqu'au génocide et à la résistance pour sauver Kamp Armen (l'ancien orphelinat arménien qui risquait d'être confisqué)[1687]. Pour la réalisatrice, une autre scène très importante du film est celle qui se passe entre Cem Çapar, habitant de Vakıflı, et Hasmik à Vakıflı. Ils parlent en arménien entre eux et Cem demande à Hasmik comment elle se sent en Turquie. Hasmik raconte qu'elle a regretté d'être venue en Turquie quand elle est arrivée pour la première fois à Istanbul, mais que quand elle est venue à Vakıflı, elle s'est sentie immédiatement chez elle. Cette phrase de Hasmik

[1684]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 3.
[1685]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 6.
[1686] Le jeune arménien tué en 24 Avril 2011 lors de son service militaire.
[1687]https://www.facebook.com/notes/vartkes-hergel/portakal%C4%B1n-uykusu-%C3%BCzerine/10153342269489571/, consulté le 15.4.2020.

déclenche les larmes de Cem, puis celles d'Eylem[1688]. Ce sentiment d'appartenance à un endroit où elle n'avait auparavant jamais mis les pieds prouvait qu'ils étaient sur le bon chemin en faisant ce film.

Cependant, il ne faut pas oublier ce fait : faire un film sur le génocide ou la mémoire du génocide en Turquie, c'est marcher sur un terrain miné. Créer de l'empathie, changer la conscience historique, transmettre la mémoire commune ne sont pas des actes faciles à accomplir, notamment pour un film qui cible comme public la société turque. Comme le disait Asuman Susam, les propos et les interprétations sur la mémoire prennent leur sens dans les réflexes et les dynamiques de la culture dans laquelle ils sont exprimés[1689]. Eylem Şen dit qu'elle a fait ce film pour dénoncer les crimes de l'État turc[1690] mais en le faisant, elle ne voulait bien évidemment pas provoquer ou heurter le spectateur. Pour ne pas avoir un langage provocateur, la réalisatrice a fait attention à ne pas utiliser le mot 'génocide', ni le mot 'ennemi' pour désigner les soldats ottomans. Eylem rapporte que quand le père de Hasmik racontait l'histoire de la résistance à Musa Dagh en arménien, il utilisait toujours, par habitude, le mot 'ennemi' pour parler des soldats ottomans. Malgré cela, la réalisatrice ne trouvait pas cette utilisation appropriée[1691], et parce qu'elle ne voulait pas contribuer à l'animosité entre les peuples, elle a décidé d'enlever ces parties. La deuxième hésitation de réalisatrice portait sur le mot 'génocide'. Selon Eylem Şen, utiliser le mot 'génocide' pouvait nuire au film car ce mot rend immédiatement le dialogue avec les Turcs impossible. Ces derniers ont l'habitude de réagir violemment et de se cacher derrière un mécanisme de défense dès qu'ils se trouvent face à ce mot. Selon Eylem Şen, ce mécanisme de défense crée un autre obstacle pour le dialogue :

> « Les gens disent : « D'accord, il y a eu cet évènement dans le passé, c'était la période de la guerre. On sait que cela est mal mais les États font souvent des choses comme ça. C'est le passé, c'est un évènement historique. Point. Pourquoi tu insistes pour parler de cela aujourd'hui ? Ça ne nous concerne pas, ça concernait les gens qui ont vécu à cette époque. Je ne suis pas responsable. » »[1692]

[1688]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 6.
[1689]Asuman Susam, *op.cit.*, p. 79.
[1690] https://www.birgun.net/haber/diyarbakir-dan-istanbul-a-gelen-portakalin-uykusu-118115, consulté le 15.4.2020.
[1691]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 5.
[1692]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 2.

La réalisatrice est au fait de ce mécanisme : dire que le génocide est un événement passé et trouver des excuses pour la déportation – comme la guerre, l'histoire de traîtrise etc. – sont les réactions les plus courantes. Cette réaction fait écho à cette phrase sarcastique d'Adorno, qui répond aux propos du psychologue social Peter R. Hofstatters quant à la question de la culpabilité allemande et de la justice : « Il ne faut pas parler de corde dans la maison du bourreau, sinon on cède au ressentiment. »[1693] D'ailleurs, la contre-campagne de calomnie adressée aux signataires de la campagne de pardon en 2008 pour les évènements de 1915 montre bien que la réalisatrice avait raison d'être prudente. L'un des signataires de la campagne de pardon, le politologue Ahmet Insel, explique que les signataires ont été traités comme des traîtres à la Patrie par « les gardiens des tabous », même si le mot de 'génocide' était absent du court texte signé par 30 000 personnes[1694]. En Turquie, l'utilisation du mot 'génocide' pour parler de la déportation des Arméniens n'est pas un crime selon le code pénal, mais dans ce genre de situations, les lois non-écrites de la société et les tabous collectifs peuvent entrer en jeu, indiquant la complicité entre l'État et le peuple.

Le fait que *Le Sommeil des orangers* ne soit pas un film historique, mais plutôt un film de mémoire, légitime également la non-utilisation du mot 'génocide'. La différenciation du penseur franco-arménien Marc Nichanian entre les faits historiques (génocide) et l'évènement lui-même (catastrophe) invite à les considérer comme deux choses complètement différentes et à ne pas confondre. Avec son film, Eylem Şen veut montrer les conséquences de la catastrophe, plutôt que les faits historiques. Dans ce but, elle utilise plusieurs métaphores pour désigner la mémoire blessée des Arméniens de Musa Dagh. Dans ce langage métaphorique, les arbres et le paysage de Vakıflı apparaissent comme les signes d'une survivance qui peut témoigner de l'histoire. De manière similaire, l'escalade de Hasmik de la montagne de Musa Dagh peut être interprétée comme une métaphore de la transmission mémorielle, tout comme les sentiments de Hasmik qu'elle n'arrive pas à cacher lorsqu'elle sent les oranges. Malgré ses réticences à utiliser un narrateur, Eylem Şen a finalement décidé d'intégrer un texte raconté par un narrateur à la fin du film. Ce texte, écrit par la réalisatrice, résume le dépit des anciens habitants de Musa Dagh, comme de ceux d'aujourd'hui :

[1693] Theodor Adorno, "Que signifie: repenser le passé?", Modeles Critiques, Payot, Paris, 1984, p. 97.

[1694]Ahmet Insel, ""Au nom de l'humanité, cette conduit était un crime". Une analyse de la demande de pardon aux Arméniens", *Esprit*, Juin 2010, https://esprit.presse.fr/article/insel-ahmet/au-nom-de-l-humanite-cette-conduite-etait-un-crime-une-analyse-de-la-demande-de-pardon-aux-armeniens-35683, consulté le 15.4.2020. Pour se rappler, le texte signé en question était ainsi: "Ma conscience ne peut accepter que l'on reste indifférent à la Grande Catastrophe que les Arméniens ottomans ont subie en 1915, et qu'on la nie. Je rejette cette injustice et, pour ma part, je partage les sentiments et les peines de mes sœurs et frères arméniens et je leur demande pardon."

« Il existe ici une histoire où le rêve de fraternité entre les peuples a été pendu. Ce qui en reste est un village solitaire. »

Comme Eylem Şen, la réalisatrice du documentaire *Yolun başında* [Beginnings], Somnur Vardar, a également réalisé un film sur la mémoire de « la pendaison du rêve de fraternité entre les peuples », mais dans un contexte diffèrent. L'ONG DVV international propose à la réalisatrice de filmer un projet d'histoire orale à Muş et à Gumri, et Somnur Vardar se retrouve ainsi au cœur d'un projet de réconciliation entre des jeunes Arméniens et des jeunes Turcs. La réalisatrice avoue qu'avant de travailler sur les minorités de Turquie pour une recherche universitaire, elle n'était pas vraiment au courant de l'ampleur de l'événement génocidaire :

> « Je savais déjà qu'il faut approcher l'histoire officielle avec méfiance mais, par exemple, je n'utilisais pas le mot 'génocide' avant. A l'époque, même les historiens comme Halil Berktay n'utilisaient pas le mot 'génocide'. […] Je me disais : « Si les historiens ne disent pas génocide, moi non plus je ne le dirai pas. » C'était plus simple comme ça. Mais les rapports que j'ai préparés pour la recherche étaient très frappants, ils m'ont beaucoup impressionnée. […] J'avais raison de me méfier de l'histoire !»[1695]

Elle se souvient des débats et des histoires sur les Arméniens dans sa famille quand elle était petite, alors que le génocide était devenu un sujet inévitable avec les attaques d'ASALA. Elle se rappelle l'histoire d'un apprenti arménien que son grand-père avait caché de la vue des soldats, du courage de sa grand-mère, mais aussi du silence de sa mère :

> « Ma grand-mère racontait qu'ils avaient incendié le quartier arménien. […] Ma grand-mère a raconté tout ça à ma mère, mais nos parents ne nous ont pas raconté ces histoires. Il y a eu comme un blocage dans cette génération. »[1696]

Somnur Vardar a des origines bosniaque et circassienne et sa famille est venue en Turquie il y a environ cent ans. Le nationalisme aveugle en Turquie qui ignore les autres civilisations anatoliennes et fait débuter l'histoire du pays avec l'arrivée des tribus turques est loin de la conception historique de la réalisatrice :

[1695]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 2.
[1696]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 2.

> « Les Arméniens de Turquie appartiennent plus à ce pays que moi. Je suis la deuxième génération de ma famille qui est née en Turquie. Du coté circassien, je suis de la troisième et du coté balkan, je suis de la deuxième génération. Les juifs de Turquie sont plus anciens que moi. »[1697].

La mémoire revient en creusant les souvenirs au présent. Ainsi, pendant notre entretien, la réalisatrice s'est souvenue d'un coup d'une image médiatique appartenant à son enfance, celle d'Artin Penik, un Arménien de Turquie qui s'est brûlé en public pour protester contre les attentats d'ASALA, et pour montrer que les Arméniens de Turquie ne pensaient pas comme eux. La peur derrière l'acte d'Artin Penik et le silence de la mère de la réalisatrice résument plus ou moins le paysage mémoriel sur le génocide dans lequel Somnur Vardar a grandi.

En tant qu'acteur de mémoires, le but de DVV International est de « faire discuter du passé […] et de rendre public la mémoire privée »[1698] comme dans les autres exemples des politiques de mémoire. Somnur Vardar témoigne de ce processus avec sa caméra. La production mémorielle du film commence ainsi entre la réalisatrice et son sujet, comme l'exprime la réalisatrice :

> « Si le réalisateur est arrivé à un autre point que celui où il se trouvait au départ, s'il est changé, c'est ça qui est important. S'il n'a rien appris, n'a pas changé, ça ne sert pas à grand-chose. »[1699]

Apparemment, filmer la tentative d'une réconciliation difficile était un processus compliqué mais instructif. La réalisatrice a également participé à la recherche sur l'histoire orale en tant qu'observatrice et elle s'est ainsi rendue compte du fardeau ancestral dont les Turcs ont hérité de leurs ancêtres. A ce propos, elle dit : « Soit tu t'y confrontes, tu fais un travail de mémoire sur ce fardeau, soit tu seras écrasé par lui. »[1700] Tout au long du projet, la réalisatrice a eu la possibilité d'observer les réactions à la fois des Turcs et des Arméniens. Elle a trouvé que la conséquence de cette confrontation avec le passé pour les Turcs, y compris pour elle-même, était plus perturbante que pour les Arméniens : « On était tous face au mur, même l'équipe de tournage. Tout le monde a dû faire face à sa mauvaise connaissance du sujet et à l'agitation de son esprit. »[1701] A Muş, les participants du projet ont fait des entretiens avec les villageois kurdes et on peut observer les différentes réactions des gens face à ces jeunes curieux. Parfois les villageois partagent leurs

---

[1697]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 5.
[1698]Sarah Gensburger et Sandrine Lefranc, *op.cit.*, p. 26.
[1699]Entretien avec Somnur Vardar, extrat no 7.
[1700]http://bianet.org/bianet/toplum/145724-atalardan-miras-bir-yuk, consulté le 15.4.2020.
[1701]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 4.

souvenirs avec eux, parfois ils montrent leur mécontentement de les voir chez eux, parfois ils demandent si les jeunes sont venus pour chercher des trésors, ou bien ils prétendent ne rien savoir sur la cause de l'embrouille entre les musulmans et les Arméniens. La négation rend encore une fois visibles les mécanismes de défense, et la facilité qui consiste à fuir grâce aux privilèges sociaux. Selon la réalisatrice, la négation des crimes commis par l'État est presque devenue une tradition étatique à cause de l'impunité du grand crime de génocide : « [Il y a en Turquie] une grande aisance dans la négation, et à la racine de cette aisance, on trouve 1915. »[1702]

Ce projet de réconciliation met à nu les effets des différents mémoires collectives sur un même événement et sur la construction identitaire des deux côtés du conflit mémoriel. Les participants turcs font face à la question que Theresa Robinson a posé au sujet du conflit entre les Australiens et les Aborigènes : « Dans quel sens les membres ordinaires d'une 'communauté qui se perpétue' devraient-ils reconnaître une part de responsabilité collective pour les torts qu'ils n'ont ni commis personnellement ni soutenu directement ? »[1703] Quant aux participants arméniens, ils essayent de trouver la possibilité de pardonner à leurs partenaires, tout en protégeant leur dignité et leur cause. Les deux groupes sont remplis de questionnements et aussi d'envie de connaître et de comprendre l'autre sans le juger. Ils ont conscience de la difficulté de la tâche de réconcilier une animosité ancestrale dont ils ont tous héritée. Les participants essayent de réorienter les relations sociales qui reposent sur l'hostilité, mais temps en temps, ils ne peuvent pas éviter de tomber dans les pièges des sensibilités identitaires.

Selon Hrant Dink, l'absence de relation entre la Turquie et l'Arménie est profondément liée aux positionnements psychologiques réciproques qui créent constamment des situations de gêne. Pour lui, les Arméniens et leur trauma, et les Turcs et leur paranoïa, correspondent à des cas cliniques distincts quand ils se trouvent face à face[1704]. Ces deux positionnements psychologiques sont transmis différemment des deux côtés. Pour ceux qui vivent la catastrophe comme un évènement crucial, la transmission à la seconde génération est souvent la plus difficile et la plus restreinte, alors que pour les quatrièmes générations, la transmission devient plus facile entre grands-parents (enfants de survivants) et leurs petits-enfants[1705]. Dans ce cas-là, les générations

[1702]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 5.
[1703]Theresa Robinson, *op.cit.*, p. 190.
[1704]Hrant Dink, *op.cit.*, p. 15.
[1705]Isabelle Ponteville et Chantal Kesteloot, "Enfants de résistant ou de collaborateur: grandir sans pere ou mere", Dossier, Universite du Michigan, 2008, p. 25, https://www.cegesoma.be/docs/media/Bulletins/Bull37_dossier.pdf, consulté le 16.4.2020.

postérieures servent à renforcer le lien entre le passé et le futur. Néanmoins, pour les nouvelles générations turques, descendant des responsables du crime, l'acceptation et le jugement sur le passé deviennent plus pressants, surtout en ce qui concerne la non-transmission de la mémoire et le grand gouffre entre les générations. Le seul lien possible stable qui attache le passé au présent et au futur est le négationnisme qui exige « une occultation mémorielle volontaire ».

Cependant, les participants turcs au projet de réconciliation sont déjà des jeunes avec un certain regard critique sur l'histoire nationale turque et ses discours nationalistes, comme celui de la négation du génocide. Pour la plupart des gens, assumer la responsabilité criminelle de ses ancêtres est une tâche difficile à accomplir, qui a des conséquences sur l'identité peut-être plus destructives que la transmission des traumatismes des victimes. L'écrivain Peter Sichrovsky étudie, d'une manière percutante, les différentes expressions identitaires et les différentes manières de faire face au passé chez les enfants des bourreaux Nazis et ceux de leurs victimes[1706]. Une variété d'émotions comme la honte, la culpabilité, le silence, la peur, l'accusation et l'inquiétude, entoure le regard vers le passé lorsque la nouvelle génération découvre la réalité du passé et essaye de trouver son positionnement face aux évènements historiques. Comme le démontrent Hans-Ulrich Wehler et Jeanne Guérout, que ce soit la Turquie face au génocide arménien, l'Allemange face au passé nazi, la France face à la guerre d'Algérie ou la Belgique face au Congo, « les peuples n'assument que très difficilement les crimes qui ont été commis en leur nom »[1707] ou au nom de leur identité nationale. Cette confrontation nécessite un vrai travail de mémoire, comme celui fait en Allemagne après la Deuxième Guerre mondiale, tandis qu'en Turquie, les responsables emblématiques du génocide arménien, comme Talât, Enver et Cemal Pashas, sont toujours vus par la plupart des gens comme des héros de la nation. Loin d'être une honte socialement acceptée, le refus de considérer « ces héros » comme ancêtres ou la condamnation de leurs actes génocidaires « pour le bien être de la nation » risquent toujours d'être vus comme un positionnement tabou, voire égale à celui du « traîtres ». La prise de positionnement face au passé génocidaire diffère ainsi d'une manière tranchée pour les jeunes Arméniens et les jeunes Turcs.

Comme l'explique le professeur de civisation allemande Stephan Martens au sujet des futures générations allemandes face au passé nazi, « la génération suivante assume des

[1706]Peter Sichrovsky, *Naitre coupable, Naitre victime*, Seuil, Paris, 1991.
[1707]Hans-Ulrich Wehler et Jeanne Guérout, "Du peuple bourreau au culte de victimisation ? L'histoire allemande et la rhétorique de victimisation", *IFRI – Politiques Etrangeres*, 2007/ 4, pp. 829-835, p. 829.

responsabilités politiques avec des projets de vie différents, avec une autre culture du débat »[1708]. Selon l'auteur, cela se réalise plus quand le passé en question se transforme en Histoire, ce qui n'est pas encore le cas pour la Turquie. Néanmoins, l'effort et le courage de ces participants portent la possibilité de contribuer à l'écriture de l'Histoire turque, qui changerait profondément les paradigmes ethniques, religieux et historiques de l'identité turque.

La première étape du projet se déroule à Muş. La réalisatrice explique que certains participants ont utilisé le mot 'génocide' et d'autres non pour se référer aux évènements de 1915, mais qu'ils avaient tous une certaine connaissance du sujet. L'un des premiers témoins à Muş, une femme d'âge moyen, explique qu'il y avait des Arméniens à Muş avant leur arrivée, que les Arméniens et les musulmans ont eu une relation de voisinage plutôt paisible mais qu'elle ne sait pas pourquoi les Arméniens sont partis. Ce discours de ne rien savoir sur le passé est un discours assez répandu en Turquie qui correspond à ce que Paul Ricœur appelle « un vouloir-ne-pas-savoir »[1709]. Affronter la réalité du passé dans la terre-témoin du génocide nécessite un changement fondamental dans les appartenances identitaires. Adorno voyait ainsi un parallèle entre l'attitude de ne rien savoir et l'indifférence peureuse[1710], et cela nous rappelle clairement le contrat non-écrit d'inconnaissance qui normalise l'occultation de la mémoire du génocide en Turquie.

Néanmoins, dans le film, on voit aussi d'autres Kurdes qui expliquent que leur maison appartenait à un riche Arménien de la région, Petros Efendi, qui a dû partir de Muş avec sa fille pendant le conflit et qui vécut dans une grande misère suite à son immigration. Le jeune homme mentionne le nom de Petros Efendi avec gratitude, reconnaissant le fait qu'ils mangent toujours les fruits des arbres plantés par lui et sa famille. La famille d'un autre homme a subi l'échange de population entre l'Arménie et la Turquie. Il raconte qu'il a toujours entendu parler de leur village ancestral à Erevan mais qu'il n'a jamais eu l'opportunité d'y aller, car les frontières sont toujours fermées.

L'une des scènes le plus percutantes de la partie à Muş est la scène où une femme kurde offre du yaourt aux jeunes Turcs. On comprend très bien qu'elle ne parle pas turc et les participants turcs ne parlent pas kurde, la communication devient donc difficile et les met mal à l'aise. D'une

---

[1708] Stephan Martens, "La mémoire de la seconde guerre mondiale en Allemagne: Entre travail de mémoire, repentance et oubli, réflexions sur la maitrise du passé", Intervention au panel du Departement d'histoire de l'Universite Laval, Quebec, 1 Novembre 2012, p. 10.
[1709] Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 580.
[1710] Theodor Adorno, *op.cit.*

manière similaire, une jeune Arménienne raconte son dialogue avec une femme kurde. La femme explique que son enfant pleure tout le temps car il ne comprend rien à l'école parce qu'il ne parle pas turc. Cette jeune Arménienne pense que la situation actuelle à Muş, au Kurdistan, est peut-être plus importante que les réalités historiques. En fait, les deux sont intimement liées. La réalisatrice raconte l'aliénation et le choc de participants Turcs à Muş ainsi :

> « Le plus grand défaut du projet était l'absence de participants kurdes. Ils auraient pu créer un lien entre les Turcs et les Arméniens. Les étudiants venant d'Istanbul, en particulier, étaient vraiment choqués à Erzurum et à Muş. Ils n'étaient jamais allés à l'est d'Ankara auparavant, pour eux, ces villes étaient comme un autre pays. C'est pourquoi le tremblement de terre à Van leur a fourni un prétexte pour quitter le projet. Ils se sont sentis mal face aux Arméniens dans cette région pauvre et difficile. Ils ne parlaient pas kurde en plus. Les Turcs étaient plus surpris que les Arméniens. »[1711]

La tension dans le groupe s'accroît à l'annonce de la mort de soldats turcs suite à l'attaque de la guérilla kurde à Çukurca/Hakkari et du tremblement de terre à Van (2011). Les réactions des participants turcs lorsque le groupe écoute les actualités ensemble avec leurs partenaires arméniens évoque une susceptibilité particulière. Une jeune Turque exprime son mécontentement car elle pense que les Arméniens riaient lorsque les Turcs étaient tristes à cause des mauvaises nouvelles. Même si ce débat se termine par une entente amicale et sincère entre les participants, trois participants turcs ont quitté le projet après cet événement.

La deuxième étape du projet se déroule cette fois en Arménie, d'abord à Gumri, puis dans les régions d'Aragotsotn, Armavir et Shirak, chez les exilés de Muş. La réalisatrice explique que qu'à la différence du tournage à Muş, la plupart du tournage en Arménie se déroula dans des espaces privés. Selon elle, la mémoire du génocide se trouve souvent à l'extérieur à Muş, dans les ruines des églises, sur les murs des maisons, tandis que cette mémoire est toujours vivante en Arménie dans les espaces privés[1712]. Le maire d'un village raconte que leurs ancêtres ont tellement bien raconté leur vie à l'ancien pays que tout le monde sait exactement où était la maison de leurs grands-parents dans le plateau de Muş, même s'ils n'y sont jamais allés. Il exprime leur souhait de pouvoir y aller pour acheter les maisons de leurs ancêtres, car cela est le *vasiyet*[1713] de leurs grands-parents. Un autre homme, arrière-petit-fils d'un riche Arménien de Muş, raconte que sa grand-mère

---

[1711]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 7.
[1712]https://www.milliyet.com.tr/pazar/yolun-basinda-iki-ulke-1707181, consulté le 17.4.2020.
[1713]*Vasiyet* veut dire testament en turc. Le maire arménien utilise le mot en turc pour expliquer leur souhait.

a prêché à ses petits-enfants de se rendre en Turquie quand le conflit serait terminé, pour y retrouver les membres de leur famille. Le jeune homme dit chaleureusement : « Les Turcs et les Kurdes sont des membres de notre famille. »

Lors de la recherche de l'histoire orale en Arménie, la question de la nomination de l'évènement apparaît comme un sujet important, surtout dans les villages nationalistes. Comme dans le témoignage d'une jeune fille Arménienne de Erevan – « dans notre société, l'honneur passe avant tout. Parce qu'ils portent atteinte à notre honneur en disant que [le génocide] n'a pas eu lieu »[1714] – la reconnaissance du génocide occupe une place significative dans les discussions du groupe. Une femme arménienne s'adresse aux jeunes Turcs : « Je ne crois pas que vous puissiez vous confronter à la réalité du génocide. » L'une des filles répond qu'elle accepte qu'il y ait eu un génocide, alors que l'autre reste plus réticente : « Si j'accepte qu'il y a eu un génocide, j'ai le sentiment que cela deviendra un fardeau à porter toute ma vie, comme ce qui s'est passé pour les Allemands. » Concernant la société turque, Hrant Dink disait que le problème fondamental des Turcs n'est ni la négation ni la confession, mais que c'est la compréhension[1715]. Ainsi, la peur de reconnaître la responsabilité pèse moralement sur le débat du génocide.

Un autre homme raconte son village ancestral, Muş, alors habité par les Kurdes et les Arméniens. Selon le récit de son père, Sultan Abdülhamid II a brouillé les relations entre ces deux peuples et instrumentalisé les Kurdes pour qu'ils s'attaquent aux Arméniens. Son père a perdu toute sa famille pendant les massacres, sauf un frère, avec qui il s'est exilé en Arménie. L'homme raconte avec un regard pensif : « Les Turcs les ont chassés de leurs maisons. Dès lors, ils n'ont plus jamais été heureux. » La mémoire du génocide et de l'exil ne vit pas seulement dans les mémoires des gens mais aussi dans les objets de mémoire gardés soigneusement dans les familles. Ces objets de mémoire sont des objets emmenés de l'ancien pays lors de l'exil, et pour le reste de la famille, ils sont toujours vus comme des objets sacrés. Une bible manuscrite et un bol gravé sont gardés comme des trésors inestimables par les nouvelles générations.

La sociologue Umut Tümay Arslan soulignait la nécessité de se demander le sens qu'il y a à parler de 1915 aujourd'hui, en termes de justice politique[1716]. Le but d'un projet de réconciliation est d'abord de transformer les relations établies entre les identités « hostiles » afin d'arriver à une

[1714]Derya Firat et al, *op.cit.*, p. 20.
[1715]Hrant Dink, *op.cit.*, p. 63.
[1716]Umut Tümay Arslan, "Türklük ethosu ve suçluluk sorunu" [L'ethos de turcité et la question de culpabilité], http://goo.gl/8wfHKz, consulté le 17.4.2020.

interprétation du passé qui satisfasse les deux côtés. Ce changement est la condition d'un futur paisible et juste. Comme le note Theresa Robinson, la tentative de réconcilier les mémoires conflictuelles « nous invite à réfléchir à ce que nous entendons par identité, par l'idée d'une communauté de mémoire, avec des dettes et des héritages du passé »[1717]. Il est impossible de ne pas constater la manière dont cette relation systémique entre l'identité et la mémoire est abordée par chacun des participants du projet.

Lors d'un débat, une participante turque dit qu'il faut problématiser et condamner le nationalisme arménien autant que le nationalisme turc. Cela peut être un argument correct mais néanmoins, il risque de voiler les différentes conceptions de l'identité chez les Turcs et les Arméniens en ce qui concerne la mémoire du génocide. Les participants turcs du projet appartiennent, en empruntant la définition de la sociologue Derya Firat et de son équipe de recherche, à « la génération de 19 Janvier »[1718], qui se sont politisés et se sont rendu compte de la question arménienne suite à l'assassinat de Hrant Dink le 19 janvier 2007. Pour Michael Rothberg, la commémoration de Hrant Dink par des dizaines de milliers de personnes en Turquie représente les dynamiques changeantes entre négation, conflit et solidarité[1719]. Se renseigner sur le génocide en Turquie apparaît comme une opposition à l'idéologie étatique. Alors que pour les Arméniens, se souvenir du génocide est un impératif social et historique. Julieta Ktshanyan explique que, en dehors de l'éducation historique à l'école, la plus grande partie du travail mémoriel sur le génocide est menée par le biais de l'éducation non formelle, notamment par le complexe Museum-Institut du Génocide à Erevan[1720]. Concernant la mémoire du génocide dont les jeunes Arméniens ont hérité, ce qui est le plus difficile mais aussi le plus souhaitable pour eux est qu'ils libèrent leur identité de la position de victime qu'ils portent comme un fardeau historique[1721]. Les Turcs comme les Arméniens essayent de dénouer un conflit historique infini depuis l'époque des grands-pères de leurs grands-pères. Néanmoins, la relation compliquée entre la justice historique et l'identité actuelle des sujets ne facilite pas la possibilité de réconciliation.

[1717]Theresa Robinson, *op.cit.*, p. 185.
[1718]Derya Fırat et.al., *op.cit*, p. 10.
[1719]Michael Rothberg et Dirk Moses, "A dialogue on ethics and politics of transcultural", https://hgmsblog.weebly.com/blog/a-dialogue-on-the-ethics-and-politics-of-transcultural-memory-part-ii, consulté le 17.4.2020.
[1720]Julieta Ktshanyan, *op.cit*., p. 215.
[1721]Derya Fırat et.al, *op.cit.*, p. 19.

Suite à la visite du groupe au « monument identificatoire »[1722] du génocide le 24 Avril, les débats rendent visibles d'une manière encore plus claire les sensibilités identitaires. Ce monument, consacré aux victimes du génocide et au pays perdu des Arméniens, fonctionne aussi comme un lieu de mémoire officielle où l'État organise des séminaires, des conférences à l'échelle nationale et internationale[1723]. La réalisatrice exprime l'étonnement ressenti devant le constat qu'il s'agissait d'une commémoration entièrement civile, alors qu'elle s'attendait à une cérémonie plus officielle et étatique :

> « Ce n'était pas le genre d'événement que tu pourrais imposer aux gens avec une propagande étatique. Les gens viennent vraiment commémorer leurs ancêtres, leurs grands-parents, et tout était très sincère et naturel. »[1724]

Néanmoins, tous les participants turcs n'ont pas pensé la même chose sur la commémoration. Comme le soulignent Brady Wagoner et Ignacio Bresco dans leur article sur la mémoire conflictuelle, malgré les intentions de réconciliation, le travail de mémoire peut aussi « promouvoir et inhiber les conflits […] en apportant le passé dans le présent et avec lui les vieilles cicatrices, les griefs, les ressentiments, les haines et les sentiments de vengeance. »[1725] Ainsi, le débat commence suite à la comparaison effectuée par un participant turc entre la commémoration et une place de marché bondée. Le Turc demande ensuite pardon à ses amis arméniens et il explique qu'il ne voulait blesser personne et qu'il voulait juste dire que la commémoration n'était pas très ordonnée. Ensuite, une fille turque prend la parole pour exprimer son ressentiment car un participant arménien a commenté la photo de trois participants turcs devant le mémoriel en les comparant aux trois pachas responsables du génocide.

L'historien français Henry Rousso notait que les « batailles de mémoire » sont fortement liées non seulement à la connaissance historique mais aussi aux registres émotionnels[1726]. Les participants turcs apprécient la transformation des préjugés des villageois arméniens envers les Turcs grâce à leur rencontre, néanmoins ils n'ont pas l'air de vouloir mettre de côté leurs positions privilégiées face à leurs partenaires arméniens, qui sont, en fin du compte, les petits-enfants des

---

[1722]Martine Hovanessian, *op.cit.*, p. 3.
[1723]Zaruhi Shushanian, *op.cit.*, p. 28.
[1724]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 1.
[1725]Brady Wagoner et Ignacio Bresco, "Conflict and Memory: The past in the present", *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology*, vol. 22, No. 1, 2016, p. 3.
[1726]Henry Rousso, *Face au passé*, p. 22.

exilés de Turquie, survivants du génocide perpétré par les dirigeants-occupants turcs. Une jeune turque raconte qu'elle s'est sentie mal à l'aise quand on lui a demandé de ne pas dire qu'elle était Turque dans le mémorial. Elle raconte que ce silence a été très difficile pour elle et qu'elle voulait crier qu'elle était Turque. Au lieu de ressentir de l'empathie pour les Arméniens longtemps réduits au silence dans son pays, elle s'attendait à ce que sa présence là-bas en tant que Turque signifie quelque chose d'important pour les Arméniens.

Dans le même registre, un autre Turc exprime son mécontentement face aux regards accusateurs envers les Turcs, alors qu'il est quelqu'un de gauche, qui est en opposition avec l'État turc et qui ne lutte pas seulement pour la question arménienne mais aussi pour les autres luttes sociales (les droits des ouvriers, des LGBT etc.) en Turquie. La réalisatrice critique ce positionnement de « supériorité morale » chez les Turcs, qui est aussi lié à l'habitude d'être le privilégié :

> « Ok, on est allés au monument du génocide, on y a mis des fleurs, on a parlé avec les gens et on a dit que c'était un génocide. Mais juste à cause de ça, on n'a pas le droit d'attendre qu'on nous déroule le tapis rouge. Nous ne sommes pas intouchables juste parce qu'on a fait ce pas. Il faut aussi affronter cette attitude qui nous donnerait une supériorité morale. C'est un grand handicap pour les intellectuels turcs. En fin de compte, cela veut dire : « Moi, je reconnais le génocide, je fais face au passé, là maintenant, ne me touche plus, je suis supérieur car j'ai vécu ma confrontation mais toi, tu es resté bloqué dans le passé ! » Ce propos est très dangereux. Utiliser le mot 'génocide' pour le génocide ne veut pas dire que tu as fini ta confrontation. Le vrai travail mémoriel, c'est autre chose. »[1727]

De manière similaire, le propos d'un autre participant turc sur les identités nationales en général – « les identités sont les prisons de nos âmes » – apparaît ainsi comme un propos abstrait qui ne trouve pas vraiment sa place dans ce contexte tendu.

Il est vrai qu'à la différence des Arméniens, les Turcs n'ont pas derrière eux d'institutions étatiques pour les soutenir. Toutefois, cela ne devrait pas devenir un prétexte pour leur non-compréhension des sensibilités des Arméniens et pour la surestimation de leur regard critique. Un participant turc fait ainsi la gaffe de dire que, selon lui, les Arméniens vont au mémoriel par devoir obligatoire de montrer leurs souffrances. Suite à la réponse d'une participante arménienne à son propos, qui souligne qu'il n'est pas possible de créer artificiellement de la souffrance quatre générations après le génocide et que les Arméniens vont au mémorial non pas pour montrer leurs

[1727]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 5.

souffrances, mais plutôt pour commémorer leurs ancêtres, le même jeune turc répond cette fois qu'il est allé au mémorial non parce qu'il s'agit du génocide arménien mais parce qu'il s'agit d'un génocide tout court. Dire qu'il se rend au mémorial du génocide arménien pour commémorer un crime contre l'humanité est aussi un discours dangereux qui peut servir à rendre invisible notre responsabilité morale en tant que sujets historiques. Selon Umut Tümay Arslan, ce genre d'universalisation risque également de créer de nouveau l'illusion de parler tout en gardant son objectivité[1728]. Tous comme les jeunes Turcs gauchistes dans le groupe qui participent aux différentes luttes sociales dans leurs pays, les jeunes Arméniens aussi luttent pour plusieurs autres sujets – comme la corruption, la lutte féministe etc. – en Arménie. Néanmoins, comme ce projet vise à réconcilier les jeunes Arméniens et les jeunes Turcs et que la source du conflit est un génocide, s'offenser du fait de discuter le génocide montre que les participants turcs ne sont peut-être pas encore prêts pour une véritable confrontation.

Un participant arménien dit clairement que ce n'est pas vrai que les Arméniens n'aiment pas les Turcs, mais que c'est plutôt qu'ils ne leur font pas confiance. Ainsi la conclusion du débat se concentre sur la notion de confiance. On ne voit donc pas de « haine héréditaire »[1729] mais plutôt une « méfiance héréditaire » qui détermine le ton du conflit mémoriel. Malgré toutes les tentatives pour être respectueux et compréhensif des deux côtés, ces méfiances héréditaires arrivent toujours à dominer les discussions. C'est pour cela que la jeune fille arménienne appelle chacun à montrer ses émotions de manière sincère sans tomber dans les pièges de la susceptibilité, à la toute fin du film.

Comment reconstruire la confiance entre ces deux peuples qui a été profondément mis à mal il y a plus de cent ans ? Selon Hannah Arendt, la relation dynamique d'excuse et de pardon apparaît essentielle pour pouvoir construire un nouveau début[1730]. Pour cela, le plus important est d'abord de se sentir coupable et d'être prêt à demander pardon avec une véritable intention d'être pardonné et de transformer les réactions hostiles liées au ressentiment. La relation de confiance dont la jeune arménienne parle fait écho à ce propos. Dans un conflit mémoriel où les descendants du peuple responsable et du peuple victime se construisent toujours en tant qu' « autre », un autre qui est la source de « notre » malheur ou de « notre » malaise, la confiance exigée pour passer au-delà de l'aliénation historique ne sera pas possible. Le psychiatre Cem Kaptanoğlu note qu'être

[1728]Umut Tümay Arslan, *op.cit.*
[1729]Paul Ricoeur, *op.cit*., p. 618.
[1730]Tanıl Bora, "Tüm insanlar önünde özür dilerim", p. 3.

« un bon témoin » face aux douleurs, aux inquiétudes et aux émotions de « l'autre » rend possible de dépasser les limites identitaires héritées, afin de composer des identités mixtes[1731]. Bien évidemment, le plus important ici est de construire la base de ces identités mixtes sans égaliser l'identité des coupables avec celle des victimes, et d'assumer, mais aussi de critiquer le positionnement de l'identité dont on a hérité (coupable ou victime) sans tomber dans la simplicité de la fuite, qui est le mécanisme de défense le plus courant. Pour les participants turcs, il ne sera jamais possible de parler du génocide arménien tout en restant dans le cadre et le langage de la culture dominante turque qui les persuade depuis un siècle de leur innocence[1732]. Il faut donc d'abord adopter une autre posture critique, une posture qui désire excéder les limites des contrats de turcité et aussi d'inconnaissance, afin d'être pardonner, de détruire la méfiance héréditaire et d'éviter les discours de supériorité morale. Comme l'explique Ramin Jahanbegloo, « sans un sentiment de culpabilité, c'est-à-dire un désir de réparation du préjudice causé à autrui, il n'y aura pas de travail de dialogue. »[1733]

Pour la réalisation du documentaire *Beginnings*, le budget total du film – environ 20 000 euros – a été trouvé par l'organisation DVV International à partir du Ministère des Relations Extérieures Allemandes. Quand le montage a été terminé, les premières projections ont donc été faites pour les partenaires et les participants du projet. Contrairement à la réaction très positive de DVV International, un autre partenaire du projet, Hazarashen, une institution arménienne plus conservatrice, a présenté à la réalisatrice une liste de changements qu'ils exigeaient pour donner leur logo au film. Les critiques de l'institution étaient les suivantes :

> « « Ce n'est pas un film qui raconte les réalités de 1915. » […] « Tu montres les pierres des églises anciennes utilisées dans la construction de maisons, tu devrais expliquer la raison derrière cela. » […] « Il y a une scène qui égalise les souffrances des deux côtés, il faut donc l'enlever. » […] « On ne comprend pas qui est Turc qui est Arménien. Il faut qui tu écrives à leur côté le pays d'où ils viennent. » »[1734]

[1731]Cem Kaptanoğlu, "Toplumsal Yas: Travmatik hakikatle yüzleşmek, hesaplaşmak ve belki bağışlamak" [Le deuil social: faire face et confronter la vérité traumatique et peut-etre pardonner], *Türkiye'de sürmekte olan toplumsal travma ile başetmede ilk adımlar*, TIHV, 2012, p. 112.
[1732]Umut Tümay Arslan, *op.cit.*
[1733]Ramin Jahanbegloo, "Politics of guilt", p. 7, http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:UUCYsxX6yIwJ:www.recht-als-kultur.de/de/download/66/364/626/Vortrag%2520Jahanbegloo.pdf+&cd=1&hl=tr&ct=clnk&gl=fr, consulté le 20.4.2020.
[1734]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 4.

Pour la réalisatrice, ces demandes montraient clairement les différences de points de vue et d'attentes esthétiques du film entre elle et l'institution Hazareshen. Elle a refusé de faire la plupart des changements exigés car, pour la réalisatrice, « un film ne vise pas apprendre quelque chose à son public »[1735], du moins ce n'était pas le but de son film. Pour la réalisatrice, le fait qu'on ne comprenne pas à leur simple apparence qui est Turc ou Arménien est plutôt une bonne chose, car il ne s'agit pas ici d'un match de football mais d'un projet de réconciliation entre les jeunes de deux peuples qui se ressemblent beaucoup.

Les autres remarques concernant le récit historique ne rentraient pas dans l'intérêt de la réalisatrice car elle voulait surtout mettre l'accent sur la confrontation mémorielle de ces deux groupes de nos jours. Selon elle, le mécontentement de l'institution est lié aussi à leur méconnaissance de la différence entre le cinéma d'auteur et le documentaire classique d'histoire :

> « Ils avaient peur que le public ne les comprenne pas bien. Je leur ai dit qu'il fallait aussi laisser un espace d'imagination pour le spectateur. Il n'est pas idiot. En plus, dans un documentaire, le spectateur sentira le mystère, il comprendra la tension, il n'est pas obligé de connaître la raison qui se cache derrière tout ça. Le plus important c'est de transmettre l'émotion. »[1736]

Pour elle, « le cadre est un cache et le cinéma un jeu de cadres-caches »[1737] comme le disait le theoricien du cinéma André Bazin, et elle attendait de son public de rentrer dans le jeu.

La réaction du public pendant les projections confirme le propos de la réalisatrice :

> « Ce film fait forcément débat, voire génère des disputes entre les spectateurs. C'était pareil en Turquie et en Arménie. Ceux qui l'ont aimé et ceux qui ne l'ont pas aimé commencent à se disputer. C'est-à-dire que ce film crée un dynamisme. »[1738]

Les débats entre les jeunes dans le film continuent d'être discutés par les spectateurs après les projections, ils génèrent d'autres débats et d'autres questionnements. Chaque spectateur cherche son positionnement ou la possible réponse qu'il donnerait s'il était à la place de ces jeunes, comme Hüseyin Aldemir, un des spectateurs du film, un journaliste freelance. Il écrit qu'à la fin du film, il

---

[1735]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 7.
[1736]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 6.
[1737]André Bazin cité par François Niney, *op.cit*., p. 90.
[1738]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 6.

a remarqué qu'il était complètement tendu à cause des débats, ce qui montre clairement la partialité du « nous les Arméniens et vous les Turcs, ou vice-versa ».[1739] Cependant, selon les observations de la réalisatrice, les spectateurs turcs essayent de ne pas être agressifs et préfèrent activer un mécanisme de défense, comme une réaction psychologique[1740]. Une anecdote racontée par Somnur Vardar montre clairement que le discours de rétorsion lié au positionnement victimaire est toujours en vigueur pour ceux qui préfèrent voir les choses dans le cadre de contrat de Turcité :

> « [Pendant la projection à] la mairie de Maltepe, une mairie du parti kémaliste, CHP, une femme a enflammé la dispute. Là-bas vous voyez très bien que la partie la plus difficile d'accès est les kémalistes. Ils se sont disputés entre eux. On m'a demandé : « Pourquoi vous n'avez pas fait un film sur les Turcs qui ont émigré de force de Bulgarie ? » Je leur ai répondu : « Cette idée aura plus de valeur si un cinéaste bulgare fait ce film. Chacun devrait fait le film de sa propre confrontation, pas de sa victimisation. » »[1741]

C'est clairement un film de confrontation avec le passé pour la réalisatrice à l'échelle personnelle, mais c'est aussi un film qui contribue à la recherche d'une possibilité de réconcilier les mémoires conflictuelles. A cette fin, elle souligne le fait qu'elle a surtout essayé d'être juste envers les sujets du film et d'utiliser les discours sur les hostilités héréditaires d'une manière équilibrée. Par exemple, elle n'a pas intégré au film la scène où des villageois arméniens disent « nous ne voulons pas de musulmanes ici » à une participante turque voilée. Pareillement, elle a aussi enlevé le discours énervé d'un participant turc – « j'en ai marre qu'on me demande toujours mon avis sur le génocide chaque fois que je rencontre un Arménien ! » – face à ses partenaires arméniens. Malgré ses efforts pour construire une narration juste de cette rencontre, la réalisatrice exprime ainsi ses sentiments sur le travail de montage : « J'ai fait le montage de ce film en me sentant coupable pour chaque scène que j'éliminais. »[1742]

Dans le film de Somnur Vardar, la mémoire conflictuelle n'émerge pas seulement pendant les débats des jeunes, mais aussi dans plusieurs scènes de villes à Muş ou à Gumri, qui représentent la mémoire et son état actuel. A Muş, la représentation de la mémoire est cachée dans les vestiges

---

[1739]Hüseyin Aldemir, "Konuşamadığımız sürece hep 'öteki'yiz"[Nous sommes toujours 'l'autre' tant qu'on n'arrive pas parler], *Habervesaire*, 5.5.2013, https://www.habervesaire.com/konusamadigimiz-surece-hep-oteki-yiz/, consulté le 20.4.2020.
[1740]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 6.
[1741]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 6.
[1742]Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 10.

des églises, des monastères, qui servent désormais comme des étables ou des granges, toute comme la mémoire occultée, voire négligée des Arméniens. Sur les murs de la maison, on voit des pierres engravées des croix des églises arméniennes, utilisées comme des briques. Une jeune Arménienne méprise les villageois kurdes, en les traitant de barbares conquérants qui ne comprennent même pas la différence entre une brique et une pierre d'église. Après leur balade dans le village de Muş, la jeune Arménienne est persuadée que les participants turcs n'ont même pas été touchés par le passé arménien, mais seulement par la pauvreté. Son amie arménienne fait progresser la discussion par une réflexion empathique et lui dit : « Tu penses que tu te sentirais vraiment différemment à Karabagh, si tu vois les ruines des mosquées ? » La réflexion sur l'identité-mémoire est représentée ainsi à l'aide de débats sur les conflits du passé et du présent. Toutefois, la meilleure représentation de la cristallisation et de la sacralisation de la mémoire chez les exilés arméniens est indiscutablement celle des images des objets de mémoires – le bol et la bible – gardés religieusement par les familles de déportés pendant des générations.

Beginnings et *Le Sommeil des Orangers* racontent le témoignage des Arméniens de la nouvelle génération, méconnu en Turquie à cause de polémiques et de préjugés assourdissants. Ils nous racontent leur nostalgie, leur devoir de se souvenir, leurs demandes pour se réconcilier, leurs mémoires et leurs souhaits. On assiste à la tentative de réconciliation à la fois entre les réalisatrices et les jeunes Arméniens, et aussi, dans *Beginnings,* entre les jeunes participants du projet. Michel S. Kamanzi, au sujet de la mémoire du génocide en Rwanda, posait cette question : « Quelle justice pourrait à la fois punir, corriger, instruire, réparer et réconcilier ? »[1743] Et sa deuxième question adaptée à notre cas est ainsi : « Quelle justice pourrait contenter à la fois les (descendants de) rescapés, la diaspora, la société turque et aussi la société arménienne ? » La question mémorielle évoque toujours la question de la justice, car les luttes mémorielles sont aussi des luttes pour la justice. Dans le cas des mémoires conflictuelles, toutes les possibilités de justice, de réconciliation et de paix deviennent si sophistiquées et difficiles que nous ne pouvons pas donner ici une recette miraculeuse.

On peut néanmoins réfléchir sur les débats existants pour avoir une idée de la manière avec laquelle on peut s'approcher de la paix et pour savoir quelles sont les conditions nécessaires pour ce but. Selon Michael Rothberg cela implique de passer de l'éthique de la mémoire vers une politique de mémoire : « Nous devons nous demander : quelles sont les conditions matérielles –

[1743]Michel S. Kamanzi, *op.cit.*, p. 582-583.

sociales, économiques, politiques – qui conduisent à un conflit de mémoire et quelles sont les conditions matérielles dans lesquelles une approche éthique du passé devient possible ? »[1744] Le génocide est un crime collectif qui nécessite souvent la complicité active ou passive des citoyens avec les gouvernants, ainsi que la négation des faits. Il existe des constructions sociales et économiques qui rendent possible, voire rentable la complicité idéologique, le silence, la négation, etc. Dans son texte sur la société allemande et le passé nazi, passé également génocidaire, Adorno expliquait clairement qu'on n'arriverait jamais à repenser le passé et à réaliser avec lui une véritable confrontation tant que les conditions qui ont rendu les événements dévastateurs du passé possible demeurent inchangées[1745]. Les conditions qui ont créé le contexte du génocide arménien étaient la montée des idéologies nationaliste et islamistes, et la guerre et ils ont donné lieu à la réalisation d'un projet social et économique sur la Turquisation et l'islamisation de l'Anatolie.

Avec la rechute de la culture démocratique à peine émergée, le règne du néo-ottomanisme et de l'idéologie islamiste qui désire la domination des hanéfites sur l'ensemble des groupes de différentes confessions, la remontée du nationalisme avec la guerre continue au Kurdistan, l'idéologie de conquête qui se réalise avec les interventions militaires en Syrie et bien évidemment, la persistance du discours négationniste, nous ne pouvons malheureusement pas constater un changement fondamental à l'échelle étatique, ni à l'échelle de la culture dominante. Les films dont on parle dans cette recherche et les mémoires occultées qui resurgissent grâce à des efforts culturels et artistiques sont des ruptures sur la culture négationniste consolidée, et ils peuvent toujours potentiellement approfondir les ruptures.

Les débats sur les possibles moyens de constituer la paix sont divers. L'un des sujets les plus fréquents de ces débats est la question de l'excuse. L'écrivain et éditeur Tanıl Bora note qu'à nos jours, nous pouvons sans doute parler d'une politique de l'excuse, notamment avec l'excuse du chancelier allemand Willy Brandt devant le mémorial du ghetto de Varsovie, l'excuse du président américain pour l'esclavagisme, l'excuse du gouvernement australien pour le génocide des Aborigènes, voire, l'excuse du Pape au sujet des croisades[1746]. La réémergence et l'escalade des excuses officielles sont sans doute liées à l'acceptation internationale des droits humains et des crimes contre l'humanité. Mais ces excuses servent-elles vraiment à la réconciliation ou à la

[1744]Michael Rothberg et Dirk Moses, *op.cit.*, p. 33.
[1745]Theodor Adorno, *op.cit*.
[1746]Tanıl Bora, "Tüm insanlar önünde özür dilerim", http://www.birdahaasla.org/documents/papers/tanil-turkce.pdf, consulté le 21.4.2020.

confrontation ? Et à la suite d'une telle excuse, le pardon est-il vraiment possible ? Au sujet du pardon, Paul Ricœur note : « Le pardon, s'il a un sens et s'il existe, constitue l'horizon commun de la mémoire, de l'histoire et de l'oubli. Toujours en retrait, l'horizon fuit la prise, il rend le pardon difficile : ni facile, ni impossible. »[1747] Pardonner pour rendre justice à la mémoire dans le cas d'un conflit est difficile aussi à cause du soupçon d'insincérité qui pèse sur des gouvernements responsables ou négationnistes. Selon Jacques Derrida, il faut absolument écouter les demandes de justice pendant cette crise universelle de la mémoire mais il faut aussi porter « le pardon » à la fois au-delà de l'instance juridique et de l'instance État-nation[1748]. Les demandes de pardon faites par les État-nations sont nombreuses, cela ne veut pas dire que c'est là un acte sincère et non un acte de politique de mémoire qui vise à protéger les intérêts étatiques. Selon la philosophe Alice Maclachan, les excuses officielles de la part des États responsables d'une catastrophe, d'un génocide ou d'un massacre ont deux principes fondamentaux s'ils veulent donner lieu à un résultat constructif : la bonne contextualisation et la thématisation (préciser et développer le thème) de l'excuse[1749]. Ces deux principes servent à la précision dans la définition de l'évènement en question, à lui donner un nom, à distinguer clairement les responsables et les victimes, à reconnaître la responsabilité des coupables et à en assumer les conséquences, et le plus important, à vouloir réparer la faute et à faire la paix.

Néanmoins, comme nous le rappelle Derya Fırat et son équipe de recherche, les mots choisis par les politiciens lors de leurs excuses officielles indique la nature confuse et ouverte à la manipulation politique de leurs actes[1750]. Même s'il ne s'agissait pas d'une excuse officielle, on peut rappeler comme exemple le premier message officiel de condoléances aux Arméniens en 2014. Ce message, donné seulement un an avant le tournant autoritaire définitif de l'AKP, ne nommait bien évidemment pas l'événement 'génocide', ni ne signalait de responsable concret. Le président Erdoğan envoyait ses condoléances aux descendants des Arméniens qui avaient perdu leurs vies « à cause des conditions extraordinaires du début du 20e siècle », qui a causé des conséquences inhumaines. En ajoutant à cela la mémoire d'autres peuples ayant aussi perdu des

[1747]Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 593.
[1748]Jacques Derrida, "Le siecle et le pardon", 12 octobre 2008, p. 2., http://palimpsestes.fr/textes_philo/derrida/derrida-Le%20siecle%20&%20le%20pardon.pdf, consulté le 21.4.2020.
[1749]Alice Maclachlan, "The state of 'sorry': official apologies and their absence", Journal of Human Rights, Vol 9, 2010, pp. 373-385.
[1750]Derya Fırat et.al., "Rapor : 100. Yılında Soykırımı Hatırlamak" [Rapport: Se souvenir du génocide cent ans apres], BEKS, 2017, p. 125.

vies pendant la Première Guerre mondiale, Erdoğan indiquait clairement son positionnement innocent et compatissant face aux douleurs de « tout le monde ».

Selon la réalisatrice Somnur Vardar, le gouvernement AKP a toujours suivi une politique hypocrite concernant la démocratisation de la société et des luttes mémorielles :

> « C'est vraiment intéressant parce que ce processus [d'admission à l'Union Européenne] a aussi eu lieu pendant la gouvernance d'AKP. La première commémoration du génocide et la manifestation de *sitting* ont également eu lieu dans la période d'AKP. La première marche LGBT aussi s'est faite pendant cette période. Ce n'était pas parce qu'ils étaient démocrates, mais ils ont dû jouer ce rôle. […] D'un autre côté, le ministère de la culture du même gouvernement a financé le documentaire *Sarı Gelin*, et aussi d'autres documentaires étatiques comme celui-là. »[1751]

Ce documentaire négationniste sera l'objet d'une dernière analyse au chapitre suivant. Pour Eylem Şen, la réalisatrice du documentaire *Le sommeil des orangers*, la demande de pardon de la part de l'État est obligatoire pour apaiser les mémoires, mais cela ne semble pas réaliste vu l'enracinement profond de ce crime dans la tradition étatique turque :

> « Je ne peux pas demander pardon au nom de l'État. C'est l'État lui-même qui doit demander pardon. Je ne peux servir qu'à exercer une possible pression sur l'État pour qu'il s'excuse. L'État doit faire face à son propre passé, mais je ne crois pas que l'État turc le fera à court terme. Il doit se détruire pour le faire. Il est tellement conçu pour dissimuler tant de massacres et de crimes que se confronter avec le génocide arménien enfoncera ses propres politiques. Quelle que soit la réaction de l'État, ce genre de films et de recherches servent à créer une confrontation avec les réalités pour l'opinion publique et ils servent à alourdir la pression exercée sur l'État pour la confrontation. Si les peuples turc et arménien peuvent se réunir, il sera plus simple de résoudre les problèmes. »[1752]

Tous les débats sur l'excuse officielle soulignent l'importance du fait que le responsable doive d'abord souhaiter d'être pardonné. L'État turc semble à l'heure actuelle loin de reconnaître ses responsabilités et il exprime encore moins son envie d'être pardonné. Supposons que cela soit réalisé. Est-il vraiment possible de pardonner un tel crime ? Est-il possible de se réconcilier ?

[1751] Entretien avec Somnur Vardar, extrait no 9.

[1752] https://www.birgun.net/haber/diyarbakir-dan-istanbul-a-gelen-portakalin-uykusu-118115, consulté le 21.4.2020.

En réponse aux propos du philosophe Vladimir Jankélévitch – « le pardon est mort dans les camps de la mort » – Jacques Derrida soutient l'idée que « l'impardonnable » est « en vérité la seule chose à pardonner. »[1753] Mais le possible pardon de l'impardonnable dont parle Jacques Derrida n'est pas un pardon « avec jugement », fait suite à l'intervention d'un tiers entre le coupable et la victime, au contraire, c'est « un pardon pur » qui engage seulement le coupable et la victime, un pardon « inconditionnel mais sans souveraineté »[1754]. C'est un pardon qui n'est peut-être pas impossible, mais qui est très difficile. Suite à la chute de l'Union Soviétique et à l'indépendance de l'Arménie – c'est-à-dire pendant la période de la « soi-disant Christianisation de la mémoire du génocide » – la reconnaissance du génocide est apparue comme la seule voie pour la réconciliation[1755]. Lorsqu'on parle de reconnaissance et de réconciliation, les sujets de la réconciliation en question sont souvent confus. Parlons-nous de la réconciliation des États ou des peuples ? Est-il possible qu'un État pardonne au nom d'un peuple ? Pour Paul Ricœur, le propos sur « la réconciliation des peuples reste un vœu pieux » car, contrairement aux individus, les corps collectifs n'ont pas « de conscience morale » et, comme on le voit dans le documentaire *Beginnings*, les peuples ont tendance à retomber dans des méfiances héréditaires[1756].

Le discours étatique sur « le soi-disant génocide » et « les allégations arméniennes contre les Turcs et leur État » façonnent également l'opinion publique dominante de la société turque et fonctionnent comme un mécanisme de défense qui chasse les malaises face au passé. Dans ce contexte, le professeur de philosophie Nick Smith propose de former des petits groupes ou des collectifs afin de pouvoir discuter des possibles manières de confrontation et de réconciliation concernant un crime collectif comme le génocide[1757]. L'intention derrière le projet de réconciliation filmé par Somnur Vardar était sans doute similaire à cela. Il est vrai que les débats du film signalent plusieurs potentialités mais aussi des limites à la réconciliation, et se terminent par une discussion qui met l'accent sur la question de la confiance, comme condition indispensable pour la paix. Pardonner ne veut pas dire non plus fermer sans retour le dossier du génocide, ni effacer les injustices et jeter au néant les mémoires des victimes[1758]. Les mémoires doivent rester vivantes

[1753]Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 4-7.
[1754]Ibid., p. 9-19.
[1755]Zaruhi Shushanian, *op.cit.*, p. 24.
[1756]Paul Ricœur, *op.cit.*, p. 617.
[1757] Nick Smith cité par Tanıl Bora, "Geçmişle Hesaplaşma: Niçin ve Nasıl?" [Confronter le passé: Pourquoi et Comment?], *Türkiye'de sürmekte olan toplumsal travma ile başetmede ilk adımlar*, TİHV, 2012, p. 88.
[1758]Avishai Margalit, *The ethics of memory*, Harvard University Press, Cambridge, 2004.

pour que les spectres du passé puissent toujours revenir vivre avec nous le présent. Pardonner ne redonnera pas non plus vie à ceux qui l'ont perdue mais cela peut alléger le fardeau mémoriel. Cela ne mettra pas non plus fin à la lutte mémorielle, mais cela aidera à se libérer de la haine et du ressentiment, surtout pour celui qui pardonne[1759].

Pareillement, et contrairement aux allégations des négationnistes du génocide arménien, demander de se confronter avec les injustices du passé dans un pays responsable du génocide ne vise pas à rouvrir d'anciennes blessures, mais plutôt à les guérir, car ce sont des blessures qui saignent depuis longtemps. La pression exercée sur l'État pour qu'il s'excuse et la lutte pour la confrontation à l'échelle sociale se mobilisent dans le but de renverser les mythes héroïques et chauvinistes, et de reconnaître les fautes afin d'éviter la reproduction des mêmes erreurs à l'avenir. Comme le note Eylem Şen, dans la lutte mémorielle, les productions culturelles et artistiques ne sont pas suffisantes en elles-mêmes sans un effort plus collectif et organisé :

> « Il y a donc deux choses importantes. Premièrement, il ne faut pas voir ces événements comme des événements du passé mais plutôt comme des événements historiques auxquels on doit faire face dans le présent. Deuxièmement, il nous faut des organisations, des collectifs qui mènent une lutte concrète dans ce but. Si ces deux choses n'existent pas, le reste ne signifie rien, que ce soit des livres, des films… »[1760]

Ainsi, en suivant les conseils de Marc Nichanian, nous pouvons peut-être passer au-delà des politiques de réconciliation hypocrites des États vers une véritable politique de l'amitié[1761].

5.3. La propagande de négation : *Sarı Gelin*[1762] – *The True Story*

« […] le fascisme d'État n'est pas fondé sur le mensonge.
Il est fondé sur le crime sans vérité. »[1763]

[1759]Tanıl Bora, "Tüm insanlar önünde özür dilerim" [Je m'excuse devant tous l'humanité], p. 4.
[1760]Entretien avec Eylem Şen, extrait no 8.
[1761]Marc Nichanian, *op.cit.*
[1762] Sarı Gelin est le nom d'une chanson tranditionne qui se trouve dans la culture turque, arménienne et azérie. La chanson s'appele Sarı Gelin en turc et Sari Gyalin en arménien.
[1763] Marc Nichanian cité par Cengiz Aktar, "Le pardon comme catalyseur de politiques de mémoire", dans Gilbert Larochelle, et Jean-François 12 de Raymond (dir.), la Repentance. Le retour du pardon dans l'espace public, Éditions du Cerf, 2014, p. 233.

Lors de ses séminaires à Istanbul (2009) sur *Catastrophe et Littérature*, publiés en livre [Edebiyat ve Felaket], Marc Nichanian soulignait la différence entre l'amitié et la réconciliation et le besoin de « mettre en œuvre une politique d'amitié en lieu et place d'une politique de réconciliation. »[1764] Selon Marc Nichanian, une politique de réconciliation met en avant les intérêts étatiques et la continuité du pouvoir en place, en favorisant des politiques de mémoire qui visent à tourner la page, sans admettre ou confronter la vérité du crime. Alors qu'une politique d'amitié se concentre d'abord sur la compréhension et le respect de la perte de l'autre, l'acceptation du crime et de la faute, tout en rendant possible un deuil digne. Lors de sa conversation avec Cengiz Aktar sur la campagne de pardon pour les évènements de 1915 lancée par des intellectuels turcs en 2008, Marc Nichanian apparait assez pessimiste, il pense que ce type d'actions pour la démocratisation, la confrontation avec le passé et la problématisation de la mentalité nationaliste, ne servent qu'à renforcer l'autoritarisme de l'état turc[1765]. Le fascisme étatique continuera de régner tant que la vérité du crime ne sera pas mise en lumière, malgré l'opposition naïve des intellectuels et des gens conscients. Dix ans ont passé depuis ces séminaires, mais les luttes de mémoires dominées et pour la paix entre les deux pays, n'ont malheureusement pas réussi à changer la résistance ancestrale face à la vérité du crime, c'est-à-dire le discours négationniste. Selon la sociologue Nazan Üstündağ, le négationnisme profond de l'état turc date de l'époque ottomane, voire de la défaite lors des guerres de Balkan (1912), qui ont légué à l'état moderne turc une idéologie nationaliste paranoïaque, empêchant la confrontation avec son premier crime, le génocide des Arméniens[1766].

Le dernier film à analyser dans le cadre de cette recherche semble rassembler à la fois la conviction de Nazan Üstündağ et le pessimisme de Marc Nichanian. En dehors du film de fiction d'İsmail Güneş, *Caravane 1915*, le documentaire *Sarı Gelin : The true story* [La mariée jaune : La vraie histoire], réalisé par İsmail Umaç en 2003, est le seul film documentaire négationniste qui est analysé dans cette recherche. En dehors de *Sarı Gelin*, on trouve seulement quelques courts métrages négationnistes d'Hüseyin, produits pour la chaine TRT, qui sont devenus introuvables, perdus dans les archives.

Nous avons choisi *Sarı Gelin* comme un exemple parfait de film négationniste, non seulement pour sa longue durée, mais à cause des grandes discussions qu'il a provoquées à la fois

---

[1764] *Ibid*, p. 233.
[1765] *Ibid.*
[1766] Nazan Üstündağ, "Siyaset ve Travma" [Politique et Trauma], *Türkiye'de sürmekte olan toplumsal travma ile başetmede ilk adımlar*, TİHV, İstanbul, 2012, p. 109.

à l'intérieur et à l'extérieur du pays et aussi du fait des moyens percutants qu'il a mobilisés pour atteindre un public le plus large possible. Ce documentaire est singulier par son discours négationniste et son déni de la mémoire arménienne, mais aussi par les importants moyens utilisés pendant sa production et sa distribution.

Il existe deux différentes versions du documentaire *Sarı Gelin* : une version longue de six épisodes, uniquement en turc et une version courte de soixante-dix minutes en plusieurs langues étrangères, y compris l'anglais et le français. La version courte est un résumé concentré de la version longue. La version courte est une sélection des entretiens et des idées développées dans la version longue. Pour notre analyse, nous allons nous baser sur la version courte qui illustre clairement les thèses du film d'une manière plus synthétique.

Sarı Gelin n'est pas un film de mémoire, même s'il utilise de temps en temps les techniques de narration des films de mémoire, comme l'utilisation de témoins. Il s'agit plutôt d'un documentaire sur l'histoire, qui prétend dévoiler les vérités historiques grâce aux entretiens avec des historiens de différents pays, à des témoins et des archives. Dans la version longue, le réalisateur a utilisé un présentateur pour narrer l'histoire, alors que dans la version courte, il n'y que la *voix-off* du présentateur, accompagnée constamment par une fond musical tendu. D'après l'entretien avec le réalisateur İsmail Umaç, pour réaliser ce documentaire, il a tourné 160 reportages avec des politiciens, des historiens, des prêtres, des diplomates, des journalistes, des hommes d'affaire, des pédagogues et des organisations de la société civile[1767]. Ensuite, tous ces entretiens ont été sélectionnés, coupés et mis en ordre avec un montage renforçant intentionnellement les thèses négationnistes de l'état turc face aux 'allégations' de génocide arménien.

Afin de mieux comprendre le positionnement du réalisateur et les discours exposés dans son film, il faut faire ici une parenthèse, pour rappeler les différentes formes de négationnisme turc (expliquées dans la deuxième partie de la thèse) et son lien profond avec l'identité nationale, établie par le contrat de Turcité. Selon les écrivains du livre *La raison d'état et 1915*, Güven Gürkan Öztan et Ömer Turan, la notion d'habitus chez Pierre Bourdieu peut renforcer l'analyse du négationnisme turc car, dans la société turque, le négationnisme renvoie aussi à une culture[1768]. Dans la conception de Bourdieu, l'habitus constitue un élément fondamental pour la reproduction de l'ordre social par les agents sociaux. Lors du processus de socialisation, chaque individu utilise et intériorise des

[1767] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 8.
[1768] G.G.Öztan et Ö.Turan, *op.cit.*, p. 410.

normes, des pensées, des convictions sociales pour conserver ou améliorer sa place sociale dans un champ donné. Bourdieu explique la notion d'habitus ainsi :

> « Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des habitus, systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées disposées à fonctionner comme structures structurants, c'est-à-dire, en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but, sans supposer la visée consciente de fins et la maitrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre. »[1769]

Bourdieu utilisait cette notion pour distinguer les différents styles de vies en France, les différentes cultures et les goûts, qui correspondent à chacun de ces styles, qui sont inséparables des différents habitus de classe, comme la classe dominante, la petite bourgeoisie et la classe prolétaire. Selon Bourdieu, il y a toujours un processus de naturalisation qui fait que l'habitus est conçu comme normal et naturel. A propos de la culture négationniste en Turquie, l'écrivaine turco-arménienne, Talin Suciyan propose le concept d'« habitus de négation » qui explique aussi le processus de naturalisation et de normalisation dans la négation du génocide[1770]. L'institutionnalisation et l'acceptation normalisée de la négation en Turquie lui permettent d'appliquer cette notion, car la négation ne s'y limite pas à l'état et ses institutions, ni à une seule génération. Tant que les générations précédentes continueront à refuser de faire face à leur passé et à leur culpabilité, la négation continuera de se répande parmi les générations postérieures[1771]. Mais évidemment, il faut aussi prendre en compte l'existence des opposants aux positionnements contraires, parmi les jeunes générations, ainsi les réalisateurs/réalisatrices des autres documentaires analysés dans le cadre de cette recherche.

La défenseure turque des droits de l'homme, Ayşe Günaysu, qui travaille depuis longtemps pour la reconnaissance du génocide arménien en Turquie, rappelle une nouvelle de BBC News du 8 mars 2005, qui résume explicitement l'essence du négationnisme turc et l'ampleur de sa pensée cadrée par le contrat du Turcité : le fait que la Turquie a rebaptisé les noms d'animaux « diviseurs »

[1769] Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Editions Minuit, Paris, 1980, p. 88-89.
[1770] Talin Suciyan, "Dört nesil kurtarılamayan son", p. 133.
[1771] *Ibid*.

– le renard roux, connu sous le nom Vulpes Vulpes Kurdistanica et le mouton sauvage connu comme Ovis Armeniana – en déclarant que ces noms anciens étaient contraires à l'unité turque[1772]. Vulpes Vulpes Kurdistanica devient alors Vulpes Vulpes, tandis que l'Ovis Armeniana devient Ovis Orientalis Anatolicus. C'est pour elle un bon exemple de la mentalité négationniste turque, qui tend à refuser l'existence et l'héritage des autres peuples dans la culture nationale, y compris les noms scientifiques.

La négation en Turquie ne s'arrête pas avec la seule négation du génocide, elle est appliquée dans l'écriture historique et culturelle, en vulgarisant la déportation et les massacres des arméniens comme des « allégations de la diaspora arménienne ». Comme le note Talin Suciyan, cela réduit l'histoire ottomane à « une histoire allemande sans les juifs ou une histoire de la Californie sans les indiens »[1773]. On peut facilement le constater en suivant la suggestion d'Halbwachs[1774], celle d'un nouveau calendrier national turc, qui note aussi les pogroms contre les Juifs en 1934, les pogroms contre les non-musulmans en 1955, les campagnes de promotion de la langue turque, l'impôt injuste appliqué aux non-musulmans en 1942, l'assassinat de Hrant Dink et Sevag Balıkçı etc.

De plus, la négation n'est pas une caractéristique propre à la droite, c'est aussi une position qui imprègne la culture gauchiste, ce qui réduit à une minorité stigmatisée les défenseurs des droits de l'homme, les intellectuels et ceux qui militent pour une véritable confrontation avec le passé génocidaire. L'arménien de Turquie, Yetvart Danzikyan, se souvient avec étonnement du fait que chaque année, lors de la commémoration silencieuse du génocide à la place Taksim, au centre d'Istanbul, ce ne sont pas les fascistes mais un groupe de socialistes qui viennent avec des pancartes

---

[1772] Ayşe Günaysu, "Learnings from the Sarı Gelin case", *The Armenian Weekly*, 4 mars 2009, https://armenianweekly.com/2009/03/04/learnings-from-the-sari-gelin-case/, consulté le 7.5.2020.

[1773] Talin Suciyan, "Türkiye'de soykırım sonrası devlet ve toplum" [L'état et la société en Turquie apres le génocide], *Agos*, 13 aout 2013, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/5407/turkiyede-soykirim-sonrasi-devlet-ve-toplum, consulté le 7.5.2020.

[1774] Dans son livre *La mémoire collective*, Maurice Halbwachs expliquait le coexistance de differents calendrier dans une société ainsi: "[...] En réalité, il n'y a pas un calendrier unique, extérieur aux groupes et auquel ils se référeraient. Il y a autant de calendriers que de sociétés différentes, puisque les divisions du temps s'expriment tantôt en termes religieux (chaque jour étant consacré à un saint), tantôt en termes d'affaires (jours d'échéance, etc.). Il importe peu qu'ici et là on parle de jours, de mois, d'années. Un groupe ne pourrait se servir du calendrier d'un autre." La mémoire collective, édition électronique réalisée a partir de l'édition de 1950, p. 70. Disponible sur: http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html.

pour maudire 'les allégations du génocide arménien' comme étant 'un jeu impérialiste contre la Turquie'[1775].

Le réalisateur İsmail Umaç est porteur d'un habitus négationniste et il se mobilise pour lutter contre les revendications contestataires. Il explique sa décision de réaliser un tel film par un motif personnel, et par ses motivations nationalistes. Le motif personnel est celui d'une mémoire familiale de la grande guerre :

> « Mes cinq oncles, les enfants de mon grand-père, sont tous allés à la guerre. Deux étaient au front de Çanakkale (Dardanelles), et trois étaient à Sarıkamış. Les cinq ont tombé martyrs. Ainsi mon grand-père a perdu tous ses enfants. Il s'est remarié à 90 ans et il a fait d'autres enfants. Quand je suis allé à leur monument (monument du génocide à Erevan), je pensais à cela, je pensais aux turcs qui sont morts pendant la guerre et j'ai prié. »[1776]

Ismail Umaç avait longtemps travaillé pour plusieurs chaines – publiques et privées – de télévision, notamment pendant 17 ans pour TRT, en tant que réalisateur de programmes grand public. Cependant, il n'avait jamais réalisé un documentaire avant *Sarı Gelin*. Il explique ainsi sa motivation :

> « Quand j'ai commencé ce projet de documentaire, les arméniens avaient déjà porté la question arménienne au niveau mondial : plusieurs pays avaient commencé à accuser la Turquie d'avoir commis un génocide. Normalement, ce genre de sujet doit être discuté par les historiens, mais à cause de la politique de la diaspora arménienne, c'est devenu un sujet politique. Les parlements de différents pays ont commencé à sortir des lois sur le génocide. Cela causait un problème pour la Turquie. J'ai donc décidé de réaliser un documentaire »[1777].

Pour lui, réaliser un documentaire qui défende les thèses turques apparait comme un devoir patriotique, pour soutenir son pays face aux attaques et allégations des autres.

Il se met alors au travail, pour donner une réponse aux « allégations arméniennes d'un soi-disant génocide », comme souvent formulé par le discours négationniste. Esther Benbassa affirmait le fait que la mémoire du génocide juif a assurément servi de modèle pour les autres mémoires

---

[1775] Yetvart Danzikyan cité par Umut Tümay Arslan, "Türklük ethosu ve suçluluk sorunu: Mesele Dergisinde 1915", https://azadalik.com/2015/10/02/turkluk-ethosu-ve-sucluluk-sorunu-mesele-dergisinde-19151/, consulté le 7.5.2020.
[1776] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 4.
[1777] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 2.

opprimées, et en conséquence, le fait de demander officiellement pardon est considéré comme un acte de réconciliation[1778]. Cette démarche mémorielle était vécue comme une menace pour le réalisateur, et pour *la raison d'état* en général. Néanmoins, selon le réalisateur, les gens avaient peur de traiter de ce sujet en Turquie, à cause du terrorisme de l'ASALA pourtant passé. Personne ne voulait s'intéresser au génocide et risquer d'être la cible des militants arméniens[1779]. İsmail Umaç met ainsi en avant sa décision héroïque, il est le seul à réaliser un documentaire par devoir patriotique. Il n'a même pas demandé de l'aide financière au Ministère de la Culture, une somme symbolique, et de toutes façons insuffisantes pour produire son film.

Cependant, *Sarı Gelin* a été réalisé avec un budget d'environ 250 000 dollars, grâce à différents sponsors comme ATO (La chambre de commerce d'Ankara) et TÜRSAB (L'Union des agences de voyage en Turquie). En gardant à l'esprit le fait que le Ministère des Affaires Etrangères est considéré comme un acteur actif de propagande négationniste depuis les années 1980, le sponsoring de ces deux institutions n'est pas surprenant. En effet, depuis plusieurs années, dans chaque consulat turc à l'étranger, il existe des brochures historiques sur les thèses turques au sujet de 1915, à côté des brochures promotionnelles sur le tourisme en Turquie. Ainsi, quand le réalisateur a réussi à distribuer son film avec le *Time Magazine* en Europe, il a aussi ajouté trois petits films de promotion sur le tourisme en Turquie. Tout comme le discours étatique, le réalisateur voit, dans les allégations des Arméniens, une menace qui vise à nuire à l'image de la Turquie à l'étranger. Et donc le documentaire *Sarı Gelin* et les petits films de promotion sur le tourisme en Turquie visent à s'opposer à cette menace et à redresser l'image du pays dans l'opinion publique internationale. Le réalisateur explique ainsi le public cible du film : « On s'adressait à la fois à la Turquie et à l'étranger. On s'adressait à la Turquie pour informer les gens et à l'étranger pour affaiblir les pressions. »[1780]

Ce reflexe nationaliste du réalisateur se défendre contre les pressions internationales envers son pays est un exemple parfait d'un habitus de négation intériorisé. Dans ce but, İsmail Umaç suivait clairement la raison d'état. Lors de son discours à Strasbourg en 2002, le président d'aujourd'hui et premier ministre à l'époque, Recep Tayyip Erdoğan, a pris en main le sujet du génocide pour dire publiquement qu'il ne s'agit pas d'un sujet politique mais d'un sujet entièrement

[1778] Esther Benbassa, "Concurrence des victimes", Culture coloniale en France, CNRS Editions, Paris, 2008, p. 590.
[1779] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 2.
[1780] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 7.

historique, et que c'est aux historiens de résoudre le problème[1781]. Ce discours de « laissons les historiens en discuter » n'était pas une nouvelle position, plutôt un propos récurent du discours officiel turc, alors même que 'résoudre (ainsi) le problème' conduit clairement à approfondir la controverse historique. İsmail Umaç a basé son film sur les références des historiens venants de différents pays, en suivant cette position. Avec un tel objectif pour la recherche historique de son film, le résultat et les preuves qu'il souhaitait trouver était déjà clairs et nets.

Néanmoins, au début des années 2000, les mémoires collectives et les thèses historiques sur le génocide en Turquie se multipliaient, ce qui, selon le réalisateur, était dû à un manque de stratégie nationaliste :

> « En fait, même en Turquie, les historiens de notre pays ne sont pas unis sur ce sujet. Cela a aussi joué dans le fait que le problème a atteint ce point. Deux historiens ne peuvent pas être en accord sur ce sujet en Turquie, ils se contredisent. C'est normal que les historiens aient des points de vue différents, mais quand il s'agit d'un problème national comme celui-ci, il faut d'abord déterminer une stratégie et raconter l'histoire ensembles. »[1782]

Suivant sa stratégie de soutien aux thèses négationnistes par une représentation visuelle, İsmail Umaç a choisi de fonder sa propre équipe d'historiens. Ces historiens sont des « entrepreneurs identitaires » et politiques, si on emprunte l'expression de Jacques Semelin pour décrire les intellectuels, lorsqu'il expliquait les facteurs mobilisés pour les massacres de masse et les génocides[1783]. La négation est une étape importante de l'acte génocidaire pour construire un crime parfait, sans vérité et sans punition. Dans ce sens-là, le travail des intellectuels étatiques ne se termine pas avec l'exécution de l'acte génocidaire, mais continue pendant plusieurs générations, jusqu'à ce que la tradition négationniste d'état disparaisse.

Dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons évoqué les stratégies changeantes du négationnisme turc, et mentionné certains historiens étatiques qui incarnent le rôle d' « entrepreneur identitaire ». İsmail Umaç a pris conseil auprès de certains d'entre eux, ainsi l'écrivain et politologue Mim Kemal Öke et l'ancien directeur de l'Institut Turc d'Histoire, Yusuf Halaçoğlu, en tant que spécialistes. Mais İsmail Umaç était conscient du fait que donner seulement la parole aux historiens turcs risquait d'être interprété comme un choix non objectif en termes de

[1781] G.G.Öztan et Ö. Turan, *op.cit*, p. 311.
[1782] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 2.
[1783] Jacques Semelin, *op.cit.*, p. 80

vérité historique. Il a donc aussi tendu son microphone aux historiens d'autres pays, après avoir bien évidemment fait une bonne sélection et un bon ordre de montage.

Le psychologue Israël Charny, qui est spécialiste des génocides et directeur de l'Institut de Génocide de Jérusalem, prétend que les gouvernements turcs ont fourni « des dizaines, voire des centaines, de milliers de dollars à diverses universités, aux États-Unis et ailleurs, pour créer des chaires d'Histoire turque, qui servent essentiellement aux relations publiques pour les Turcs, et dans lesquelles la négation du génocide arménien joue un rôle important »[1784]. Israël Charny a dénoncé à plusieurs reprises le négationnisme d'universitaires comme Justin McCarthy et Bernard Lewis, que l'on retrouve évidemment dans le film d'Ismail Umaç. Ces deux historiens ont aussi été critiqués par l'avocat et spécialiste de droits de l'homme américains, Geoffrey Robertson, car ils contribuent à la négation d'un crime génocidaire[1785]. Justin McCarthy voit dans la déportation des arméniens ottomans en 1915, une action légitime liée aux révoltes arméniennes et il dénie l'intention génocidaire derrière cette déportation. De même, selon Bernard Lewis, la déportation des arméniens n'a rien à voir avec le génocide des juifs, car les Arméniens ont été exilés à cause de leurs actes déloyaux et sont morts en raison de la guerre. Suite à son entretien avec le journal français *Le Monde* en 16 novembre 1993, le négationnisme de Bernard Lewis a été connu en France[1786].

En dehors de ces noms iconiques, İsmail Umaç s'adresse aussi à l'écrivain et avocat américain Samuel A. Weems, un autre négationniste du génocide arménien, connu à l'échelle mondiale. Dans sa recherche comparative entre la négation de l'Holocauste et celle du génocide arménien, Maria Karlsson dénonçait les propos conspirationnistes de Samuel Weems, qui « a consacré tout son travail à tenter d'expliquer l'existence d'un mythe du génocide arménien. »[1787] Nous allons expliquer plus en détail les discours de ces écrivains dans le film, joints avec les propos d'autres spécialistes choisis pour le film. En dehors de ces historiens turcs et étrangers, İsmail Umaç a aussi demandé leur avis à d'anciens ambassadeurs ou officiers du gouvernement turc, qui défendent « la cause nationale » pour une raison de realpolitik, et qu'Israël Charny définit comme

---

[1784] Israel Charny, "Denial of Genocide", *The Genocide Studies Reader*, Ed. Samuel Totten et Paul R. Bartrop, Routledge, New York, 2009, p. 517.

[1785] Geoffrey Robertson, "Was there an Armenian Genocide?", University of St. Thomas Journal of Law and Public Policy, Vol 4, Issue 2, Printemps 2010.

[1786] https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/07/05/bernard-lewis-negationniste-du-genocide-armenien_669541_3232.html, consulté le 7.5.2020.

[1787] Maria Karlsson, An argumentative and comparative analysis of western denial of Holocaust and of the Armenian Genocide, Centre for European Studies Working Paper Series No. 45, Ed. Barbara Törnquist-Plewa, 2011, p. 58.

« le cas le plus marquant et le plus persistant de négationnisme de la part des personnes n'ayant pas commis ce crime »[1788].

Les années 2000 ont été des années de discussions très vivaces et multiples sur la question arménienne en Turquie, mais elles correspondent aussi à une période d'organisation plus sérieuse de la négation. Suite aux premières commémorations en 1965 et aux attentats de l'ASALA dans les années 1970 et 1980, le génocide arménien est devenu un sujet discuté à l'échelle mondiale. La stratégie de silence de l'état turc a donc évolué vers une négation plus sévère, développée et institutionnalisée[1789]. Ces débats à l'étranger sur la question du génocide arménien ont été une motivation importante pour le réalisateur :

> « C'était exactement la période pendant laquelle la France a reconnu le génocide. Ça doit être en 2001. Nous avions commencé les préparations du film. Même à cette époque-là, il y avait déjà des préparations pour 2015, pour le centenaire du soi-disant génocide arménien. Mais en Turquie, tu ne voyais rien, aucune préparation. »[1790]

En dehors des débats en France, İsmail Umaç savait que le réalisateur arméno-canadien Atom Egoyan réalisait *Ararat,* et il voulait sortir un film 'au nom des turcs' à la même période.

On peut rappeler ici la fondation du Comité de Coordination de la Lutte Contre les Allégations Infondées de Génocide (ASIMKK) – sous le leadership du président du Parti du Mouvement Nationaliste (MHP), Devlet Bahçeli – en 2001. Ce comité visait à éduquer les jeunes à l'échelle nationale afin de renforcer la résistance de l'unité nationale face aux pressions d'autres pays. Ainsi, le comité a fait appel au gouvernement pour pouvoir informer les jeunes sur ces 'allégations infondées sur le génocide' et leur apprendre qu'il s'agit d'un jeu politique des pays occidentaux contre la Turquie[1791]. A partir de 2002, seulement un an avant la sortie du film *Sarı Gelin*, l'approche négationniste de la question arménienne était enseignée aux 5e et 7e années du primaire, ainsi que dans les cours d'histoire dans les lycées. L'éducation sur le « soi-disant génocide » était désormais inscrite dans les établissements scolaires quand İsmail Umaç a sorti son film. Selon Güven Gürkan Öztan et Ömer Turan, la date de cette révision était significative, car il

---

[1788] Israel Charny, *op.cit.*, p. 524.
[1789] G.G.Öztan et Ö.Turan, *op.cit.*, p. 221.
[1790] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 2.
[1791] European Stability Iniciative, Gerçeklerle Yüzleşmek : Ermenistan, Türkiye ve Soykırım Tartışması [Confronter les réalities : L'Arménie, la Turquie et le débat sur le génocide], 21 avril 2009, https://www.esiweb.org/pdf/esi_document_id_110.pdf, consulté 8.5.2020.

était connu en Turquie que peu de temps auparavant, certains états américains, comme la Californie, prévoyaient d'ajouter un chapitre aux livres scolaires sur le génocide arménien[1792].

Comment le réalisateur construit-il alors sa narration négationniste ? La narration du film d'İsmail Umaç, entièrement conforme au positionnement de l'état, mobilise tout d'abord tous les éléments élaborés par les théoriciens des thèses turques. Les bouts de témoignages et les idées historiques et politiques, s'alignent les uns à la suite des autres, suivant un montage de sens préétabli qui soutient la cause nationale. Un narrateur sert ici à construire la narration, en faisant la liaison entre des évènements historiques ou politiques de différentes époques, comme l'assassinat de Talat Pacha, le génocide juif et les attaques d'ASALA. Lorsqu'il parle de mémoire manipulée, Paul Ricœur note que « même le tyran a besoin d'un rhéteur, d'un sophiste, pour donner un relais de parole à son entreprise de séduction et d'intimidation. »[1793] Parmi les documentaires analysés dans cette recherche, l'utilisation d'un rhéteur, d'un narrateur se présente seulement dans *Sarı Gelin*, unique documentaire de propagande négationniste de notre travail. Cette utilisation d'un narrateur est peut-être liée au fait qu'İsmail Umaç cherche à reconstruire la vérité historique, au lieu de rechercher les traces du passé dans le présent, comme dans la plupart des autres documentaires, et cela nécessite une *voix-off*, celle d'un narrateur, pour diriger la perception du public d'une manière didactique quoiqu'orientée. Le réalisateur, avec ses conseillers historiques, savait déjà comment monter les entretiens : « quand on a commencé le projet, on savait très bien quoi demander à qui. »[1794] Le reste apparait comme une habileté de montage qui donne la possibilité de raconter l'Histoire et de créer du sens selon vos intérêts.

Le réalisateur présente son film comme un documentaire de « vérités historiques ». Néanmoins, il est connu que le discours sur « la vérité » appelle toujours à son aide un régime de vérité pour se légitimer. Dans ses recherches sur l'histoire de la pensée, Michel Foucault constatait un lien essentiel entre le pouvoir et le régime de vérité. Il explique que le fonctionnement et l'installation des relations de pouvoir n'est possible qu'avec la circulation et la reproduction d'un discours de vérité qui les soutient[1795]. En conséquence, la pratique du pouvoir ne sera possible qu'en produisant une vérité propre à ses intérêts. C'est la raison pour laquelle İsmail Umaç a

[1792] G.G.Öztan et Ö.Turan, *op.cit.*, p. 299.
[1793] Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 104.
[1794] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 3.
[1795] Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir* [Il faut defendre la société], Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, p. 38.

nommé son film « la vraie histoire », alors qu'il s'agit d'une vérité historique relative et stratégique, axée sur les intérêts politiques du pouvoir actuel. Son discours négationniste est forcément un appel à la société pour prendre parti à ses côtés 'face aux allégations de l'ennemi'.

On peut résumer cet usage essentiel du discours de vérité avec cette formulation de Michel Foucault : « [Le] discours qui déchiffre la permanence de la guerre dans la société, est un discours essentiellement historico-politique, un discours où la vérité fonctionne comme arme pour une victoire partisane, un discours sombrement critique et en même temps intensément mythique. »[1796] Le discours négationniste présenté par İsmail Umaç se base sur la priorité de la raison d'état, tels que la souveraineté, la sécurité et la stabilité. Dans ce but, la narration négationniste organise les informations en mettant en avant certains faits et en en cachant d'autres.

Concernant la question arménienne en particulier, le discours sécuritaire a une place spéciale dans la narration. Le discours sur la sécurité nationale maintient sa légitimité en présentant les arméniens comme des traitres, des ennemis de l'état ottoman et ensuite de l'état turc. En résumé, les fondements du négationnisme turc, tels qu'ils sont représentés dans le documentaire *Sarı Gelin*, peuvent être classifiés en quatre points : le premier point prend son origine dans un discours sur la tolérance et l'équité des Ottomans et des Turcs envers les Arméniens, et sur la culture et le passé commun en Anatolie, en négligeant complètement la présence d'une civilisation arménienne en Anatolie bien avant l'arrivée des Turcs. Le deuxième point se base sur la traitrise des arméniens et leurs révoltes contre les ottomans – dénué de tout contexte historique – et arrive jusqu'à exposer 'le caractère terroriste' des arméniens, en faisant un lien historique avec les attentats de l'ASALA. Le troisième point se concentre sur la justification des raisons de la déportation et différencie la déportation des Arméniens et le génocide, en refusant l'intention génocidaire. Le dernier point manifeste une posture victimaire qui prétend que ce sont plutôt les musulmans qui ont souffert du barbarisme des arméniens. Nous allons maintenant analyser chacun de ces quatre points du négationnisme turc, en montrant comment le documentaire *Sarı Gelin* les représente.

Sarı Gelin commence par une phrase d'Hrant Dink : « Ce n'est ni le président américain ni le parlement français qui peuvent résoudre le problème. Ce sont les turcs et les arméniens qui sont le docteur l'un de l'autre ». Par cette phrase, Hrant Dink s'adressait à la diaspora. İsmail Umaç utilise Hrant Dink et son propos pour faire croire que les arméniens de Turquie sont avec l'état turc

[1796] Michel Foucault, "Histoire des systemes de pensée", p. 364, https://www.college-de-france.fr/media/michel-foucault/UPL6333701613548312955_AN_74_foucault.pdf, consulté le 8.5.2020.

et il divise ainsi les Arméniens entre bons et mauvais. G.G. Öztan et Ö. Turan constataient également que dans cette division, le rôle du mauvais a toujours été attribué aux arméniens de diaspora, qui luttent pour la reconnaissance du génocide[1797]. Le narrateur raconte la belle et paisible vie des Arméniens en Turquie et l'ancien patriarche des arménien de Turquie, Mesrob Mutafyan, confirme ce propos en disant que les ottomans avaient confiance dans les Arméniens et les traitaient bien. Ce propos est suivi de l'image d'une cérémonie religieuse arménienne à Istanbul, pour montrer la liberté de culte en Turquie, à l'encontre des accusations de diaspora arménienne. Néanmoins, la sociologue Talin Suciyan pense que depuis la catastrophe de 1915, tous les arméniens ont dû changer leur lieu de vie et donc qu'ils sont tous désormais en diaspora. Selon elle, la distinction entre les bons arméniens de Turquie et les mauvais de la diaspora est construite par le discours négationniste turc[1798], qui va de pair avec la culture de tolérance ottomane ; dans cette logique, ceux qui obéirent aux ottomans seront les bons et ceux qui résistent ou sont partis seront les mauvais. Ainsi, plusieurs intervenants du film mentionnent la complaisance des ottomans. Un historien italien confirme que tout le monde pouvait parler sa propre langue librement à l'époque ottomane. De même, Geoffrey Lewis, un ancien professeur anglais de langue turque à Oxford, explique qu'il y avait de nombreux bureaucrates arméniens en haut de la hiérarchie dans Empire Ottoman. Le narrateur du film souligne le fait que tous étaient considérés égaux dans l'Empire Ottoman, alors que le fameux système de nations permettait aux musulmans de diriger.

Mettre ainsi en avant la relation paisible entre les peuples et la contribution importante des Arméniens à la culture commune, résonne avec le propos d'Adorno sur les approches étatiques qui font référence aux services et réussites des juifs dans le passé. Selon Adorno, ce genre de discours sent lourdement la propagande et il s'agit d'une manipulation rationnelle[1799]. Tous les propos tenus dans le film ont pour but de confirmer la thèse essentielle du film : le négationnisme. Le réalisateur montre les images de la synagogue de Bursa comme une preuve de la bienveillance et de la liberté dans la Turquie moderne, tout en occultant le fait qu'il n'y a plus de juifs à Bursa de nos jours. Ce genre d'images décontextualisées sert à la fois à faire la promotion touristique et culturelle du pays et à cacher la réalité : que ces endroits religieux sont depuis longtemps privés de leurs

[1797] Güven Gürkan Öztan et Ömer Turan, *op.cit.*, p. 43.
[1798] Talin Suciyan-Eren Barış, "Entretien avec Talin Suciyan", https://www.arasyayincilik.com/tr/services/bookpress?id=767, consulté le 8.5.2020.
[1799] Theodor Adorno, "Geçmişin işlenmesi ne demektir?"[Que sgnifie repenser le passé], p. 133.

communautés, du fait des actions hostiles contre les non-musulmans du pays pendant la période républicaine.

Les propos négationnistes défilent ainsi tout au long du film : « Les autorités ottomanes ont décidé d'installer les Arméniens dans la plus belle ville de l'Empire, à Alep » ; « vu la culture de tolérance envers les minorités, la Turquie est la dernière nation capable d'un génocide » ; « quand les Arméniens prenaient comme exemple les pays des Balkans – qui venaient de gagner leurs indépendances – les pauvres ottomans n'étaient pas au courant », « les ottomans ont vu la traitrise des Arméniens », etc...

Dans le film, il est expliqué que le nationalisme arménien était provoqué par les pays occidentaux et que les Arméniens se sont révoltés contre les ottomans comme les pays des Balkans. Le thème des bons arméniens intervient encore une fois pour distinguer les Arméniens qui ont lutté pour le pays ottoman contre les alliés. Le narrateur cite le décret de déportation – sur lequel aucun nom de nation ne figure – comme une preuve du fait que les ottomans n'avaient rien contre les Arméniens. Il est vrai que dans le décret, aucune nation n'était mentionnée et qu'il ordonnait la déportation de tous ceux qui étaient soupçonnés d'être traitres ou dangereux. Néanmoins, vu qu'en fin de compte, tous les sujets déportés étaient des non-musulmans, majoritairement Arméniens, ce fait est loin de confirmer l'absence d'hostilité envers les Arméniens mais apparait plutôt comme une mesure de précaution pour ne pas laisser de traces derrière le crime organisé. Pour renforcer son discours, le réalisateur ajoute le propos d'un homme politique français, Michel Pelchat, qui refuse de juger l'état turc comme étant génocidaire, disant que c'est un sujet entièrement historique, qui concerne les historiens plus que les politiciens.

Cette description de l'état turc, et aussi de l'empire ottoman, comme une mosaïque des cultures, est suivie ensuite par la démonstration de la méchanceté et la traitrise des Arméniens contre les autorités ottomanes. Les Arméniens sont d'abord démonisés comme un peuple hostile qui politise consciemment un sujet historique pour leurs intérêts politiques. Le réalisateur souligne plusieurs fois que la nature des allégations arméniennes n'est pas historique mais purement politique, et servent de fondement à l'identité arménienne. Il présente les Arméniens à la fois comme traîtres révoltés et barbares. Plus que les Grecs, les Arméniens constituent « l'autre » principal dans la construction de l'identité nationale turque[1800]. Ainsi, l'un des intervenants du film, l'écrivain anglo-russe Andrew Mango, présume qu'à la source du conflit entre les Turcs et les

[1800] G.G.Öztan et Ö.Turan, *op.cit.,* p. 124.

Arméniens, se trouve le nationalisme hargneux des Arméniens. Ce propos est suivi par plusieurs autres qui démontrent la traitrise des arméniens et les massacres dont ont été victimes les Turcs, à la fois en Turquie et en Azerbaïdjan. Selon Israël Charny, c'est une méthode typique des négationnistes :

> « Un autre moyen utilisé par les négationnistes, qui frise le retour à des formes négligées ou flagrantes de racisme, consiste à tenter de stigmatiser le groupe victime en le qualifiant d'improbable, voire de provocateur, de rebelle et de déloyal envers un pays hôte, comme pour justifier, au moins psychologiquement, qu'il mérite d'être attaqué »[1801] .

Confirmant ce constat, le documentaire cherche ainsi à prouver le fait que les Arméniens ont mérité d'être déportés à cause de leurs actes terroristes. Le réalisateur montre d'abord un document d'archive, un télégramme envoyé en Bulgarie, qui prétend prouver l'intention des 20 000 Arméniens de lutter contre les turcs pour leur indépendance. Ensuite, on écoute un historien azéri qui raconte que les Arméniens n'ont pas seulement perpétré des massacres en Turquie, mais aussi en Azerbaïdjan. Selon le témoignage d'une autre historienne russe, Kallerya Bellova, en arrivant en Azerbaïdjan, les troupes russes ont trouvé les traces des massacres de civils par les gangs arméniens.

Le réalisateur veut aussi clarifier les évènements de Musa Dagh[1802]. Selon lui, ce qui s'est passé à Musa Dagh n'était pas une résistance mais une révolte sauvage. Pour raconter la vraie histoire, le réalisateur donne la parole à Erich Feigl, un producteur de film autrichien. Selon ce dernier, les habitants de Musa Dagh possédaient les armes les plus puissantes de l'époque, car tous les autres pays les aidaient. Quant-au-livre de Franz Werfel sur ce sujet, Feigl pense que Werfel était sous la pression nazie lorsqu'il écrivait son livre et qu'il a utilisé injustement 'les Turcs' dans son roman pour représenter les Nazis et les Arméniens pour les Juifs. En soulignant le fait que l'histoire de Musa Dagh est une fiction, le producteur de cinéma nous avertit de ne pas tomber dans le piège.

La stigmatisation des Arméniens continue par une liaison entre le passé et le présent : après avoir souligné 'le caractère rebelle' des Arméniens, le narrateur raconte comment les Arméniens

---

[1801] Israel Charny, *op.cit.*, p. 531.

[1802] Les évènements de Musa Dagh ont été discutés plus en détail lors de l'analyse du film La Sommeil des Orangers, sur les habitants de Musa Dagh et aussi dans le sous-chapitre consacré aux débats sur l'adaptation du livre Les Quarante Jours de Musa Dagh, dans la première partie de la thèse.

continuent à essayer de nuire à la Turquie en demandant de la terre et une compensation par des procès judiciaires. Pour renforcer le propos 'd'arménien barbare', le réalisateur nous montre un morceau de phrase, décontextualisée, d'un universitaire arménien à Erevan qui dit « si quelqu'un tue mon frère, je tuerai son meurtrier ». Suivant l'ordre de montage du réalisateur, chaque phrase ou plan manifeste clairement l'intention qui est derrière. İsmail Umaç explique ainsi l'essence de son langage narratif :

> « Ce qu'on a essayé de faire était un film facile à comprendre, un film simple, pour lequel on n'a pas besoin de beaucoup réfléchir. Tu sais, dans notre société, il n'y a pas beaucoup de réflexion, les gens n'aiment pas interpréter. Je voulais construire une narration compréhensible avec des documents et des reportages. Je voulais que le spectateur comprenne l'histoire facilement. »[1803]

Le récit du film se développe ainsi sans mystère. On écoute un professeur turco-américain, Vamık Volkan, qui raconte le fait que les arméniens éduquent leurs enfants systématiquement dans la haine des turcs[1804]. Ensuite, on voit les images de la deuxième guerre mondiale et de l'armée nazie avec leur leader Hitler. Le narrateur nous raconte cette fois que les Arméniens ont soutenu Hitler, voire ont lutté à ses côtés. Ce propos est confirmé par le fameux négationniste du génocide arménien, Samuel Weems, un juge américain retraité, qui est connu pour son livre conspirationniste sur l'Arménie[1805]. Puis Justin McCarthy, un autre nom connu du négationnisme, prend la parole pour assurer le fait que les arméniens sont des terroristes et qu'ils n'ont pas subi la même chose que les juifs. Ismail Umaç constitue ainsi une image complète d'arménien terroriste par nature, à partir de propos rassemblés qui commencent par les révoltes des Arméniens ottomans, les assassinats des responsables du génocide par l'opération arménienne nommé Némésis[1806], jusqu'à la complicité avec les nazis et les attaques terroristes de l'ASALA. L'intellectuel marxiste turc Tanıl Bora nous avertissait sur le danger et le risque d'utilisation des propos accusateurs en les généralisant contre un peuple entier, comme « les Turcs ont fait le génocide » ou « les Arméniens

---

[1803] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 10.

[1804] Cette méfiance et haine semble d'etre mutuel. Selon La recherhce sur les tendances sociales-politiques en Turquie réalisé par l'Université Kadir Has d'Istanbul en 2019, les arméniens constituent le plus grand groupe que les turcs ne souhaitent pas d'etre voisin (%33,5). http://www.agos.com.tr/tr/yazi/22012/preview?35612db7-6874-42f8-b703-f4e8f2632cdf&fbclid=IwAR12SyYsPH2pjXbXCcj3N76FJv57lFsIix_T7xg-lPW0Ri7majaJ2XW0cf8, consulté le 9.5.2020.

[1805] Samuel A. Weems, *Armenia : Secrets of a 'Christian' Terrorist State,* St. John's Press, 2002.

[1806] C'est le nom de l'opération menée par la Féderation Révolutionnaire Arménienne entre 1920 et 1922 pour executer les personnes responsables du génocide arménien, tels que Talat Pacha, Bahattin Chakir, Djemal Azmi, Djemal Pacha et Said Halim Pacha.

sont des terroristes » etc.[1807] Selon lui, cela ne sert qu'à attiser la haine nationaliste et identitaire, pour cacher les vrais responsables – comme le constate Hannah Arendt dans son livre *La Banalité du mal* : « Dire que tout le monde est coupable revient à dire que personne ne l'est ». Néanmoins, c'est toujours le langage le plus utilisé par les négationnistes du génocide en Turquie.

Actualiser le terrorisme arménien est une technique toujours utilisée en Turquie. Les amalgames entre les arméniens et le PKK sont un exemple de criminalisation des Arméniens et des Kurdes ensembles. Ainsi, le président de la Fondation d'Histoire Turque, Yusuf Halaçoğlu, intervenant du documentaire *Sarı Gelin*, déclare qu'il existe « des terroristes du PKK non circoncis », visant ainsi à ajouter l'ensemble des kurdes et des arméniens dans 'la coalition des ennemis de la Turquie', pour souligner l'importance sécuritaire du sujet.

La méfiance contre les Arméniens est nécessaire et profitable aux négationnistes du génocide, car elle vise à délégitimer tous les actes des opposants démocratiques, qui font appel à la confrontation, la réconciliation et la paix. Il s'agit ici d'une méfiance mêlée à la peur de devoir répondre aux revendications de compensation et surtout, de terres. En 1995, l'ancien ministre des Affaires Etrangères, Şükrü Elekdağ, disait que « la Turquie a des raisons légitimes de se méfier des pays voisins »[1808] du fait de la pression et des revendications de terres de ses voisins arméniens. İsmail Umaç, dans son documentaire, cherche la réponse à ce problème avec Samuel Weems, qui méprise et ridiculise la revendication pour la terre, en faisant le parallèle avec les Etats-Unis qui devraient alors rendre des terres à l'état mexicain. Toutes ses représentations, qui criminalisent les arméniens comme un peuple de nationalistes fanatiques avec une 'tradition d'assassinat et de terreur' servent de base pour démontrer l'innocence des autorités turques. Dans une scène devant le monument du génocide, le réalisateur tend le microphone à un homme qui est présenté par le narrateur comme l'un « des rares arméniens qui refusent de mentir » au sujet du génocide.

Ce témoin rapporte le récit, transmis par son père, qui souligne la bonté des Turcs musulmans envers leurs voisins arméniens et la méchanceté des Kurdes, qui ont profité des conditions de la guerre pour tuer les Arméniens. Comme avec le réalisateur du film de fiction *Caravane 1915*[1809], accuser les Kurdes pour les massacres des Arméniens pendant la déportation, fait partie du discours négationniste turc visant à s'innocenter. Cette accusation, ajoutée aux propos

[1807] Tanıl Bora, "Geçmişle Hesaplaşma: Niçin ve Nasıl", p. 89.
[1808] ESI, *Gerçeklerle Yüzleşmek: Ermenistan, Türkiye ve Soykırım Tartışması*, p. 11.
[1809] Entretien avec Ismail Güneş, extrait no 10.

stigmatisant les arméniens, servira aussi de base pour exposer des motifs légitimes à la déportation de 1915.

« L'intention légitime le moyen »[1810] disaient G.G. Öztan et Ö. Turan, pour expliquer la mentalité négationniste turque. Ici commence le débat sans fin sur la qualification de l'évènement : génocide ou déportation ? Selon la raison d'état, les évènements de 1915 sont une déportation obligatoire des Arméniens, qui n'a rien à voir avec un génocide. İsmail Umaç donne la parole à Kamuran Gürün, un ancien diplomate turc, pour expliquer que la déportation d'une population en temps de guerre est un acte tout à fait normal, ainsi les anglais qui ont déporté les allemands pendant la grande guerre ou les Français avec les alsaciens. Alors qu'est connue l'existence des camps de réfugiés pendant la déportation des arméniens, Gürün prétend que l'état ottoman ne les a pas installés dans des camps. Ses images montrent des scènes de déportation des Arméniens. Un témoin arménien d'Arménie raconte qu'ils ont du immigré d'Adana au Liban puis à Erevan, alors que dans le montage d'İsmail Umaç, ce témoignage est utilisé pour dire 'regardez il n'y a pas eu de génocide mais seulement une immigration'.

Selon le réalisateur, le tournage dans une église du Liban prouve clairement la non-existence du génocide :

> « Cette église était importante pour montrer une chose : vous dites que nous avons tué tous ces gens. Mais regardez, vous avez emmené tout ça jusqu'ici. Vous avez pu transporter ce lustre de trois tonnes pour le mettre dans cette église. Vous avez également emmené cette porte avec vous. Vous avez déménagé l'église ici. Vous avez pu tout emmener ici sans problème, et après vous dites qu'il y a eu un génocide. J'ai dit à notre ministre de la culture que ce sont nos œuvres historiques, et qu'il faut les récupérer. Je leur ai conseillé de réparer l'église d'Adana pour y remettre ces objets. Le ministre n'a rien dit. »[1811]

Ainsi, le réalisateur n'oublie pas d'accuser les Arméniens d'être voleurs de leur propre patrimoine, en défendant instamment la confiscation des biens arméniens. Ensuite, un autre témoin arménien raconte les attaques des gangs arméniens après le génocide et le récit de leur immigration. Cette femme parle des conditions de la guerre comme la pénurie, la misère et les maladies. En plus de l'accusation que des gangs kurdes ont attaqué les Arméniens, présenter les conditions de guerre

[1810] G.G.Öztan et Ö.Turan, *op.cit*, p.193.
[1811] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 6.

comme la cause du décès des déportés est aussi un discours répandu chez les négationnistes. A ce propos, Richard Hovannessian note que le « génocide s'explique dans le contexte des pertes générales en temps de guerre, le nombre de victimes est minimisé et des doutes sont émis sur la fiabilité des témoignages oculaires et des documents relatifs aux massacres »[1812]. De même, en soulignant le fait que les Arméniens d'Istanbul n'ont pas été déportés, Justin McCarthy confirme encore une fois qu'il n'y a pas eu de génocide et ajoute immédiatement que le nombre des musulmans morts excède celui des arméniens. Erich Feigl, l'écrivain allemand du livre *A Myth of terror : Armenian extremism : Its causes and its historical context*[1813], accentue, lui aussi, le fait que les évènements de 1915, ne résultent pas d'un ordre de mort mais d'un ordre d'immigrer, sans le critère essentiel d'intention génocidaire.

Selon la définition de Steven T. Katz, le génocide est « *la réalisation de l'intention*, quelle que soit la manière dont elle a été réalisée, d'assassiner dans sa totalité tout groupe national, ethnique, racial, religieux, politique, social, de sexe ou économique, tel que ces groupes sont définis par l'auteur, par quelque moyen que ce soit »[1814]. Ainsi, tous les efforts des négationnistes se focaliseront pour prouver la non-existence d'une intention génocidaire derrière l'ordre de déportation. Dans le documentaire d'İsmail Umaç, Justin McCarthy (qui est aussi connu comme démographe travaillant sur la population ottomane), tente de rationaliser et normaliser l'ordre de déportation par des propos incertains : il dit d'abord que les arméniens étaient des terroristes et des rebelles et que c'est pour cela qu'ils sont été déportés, sans expliquer alors pourquoi la majorité des déportés étaient des femmes, des enfants et des personnes âgées. Ensuite, il insiste sur le fait qu'il ne peut pas s'agir d'un génocide, puisqu'une partie de déportés a survécu. En sachant qu'il y a toujours eu des survivants après les génocides, y compris après la Shoah pendant laquelle six millions de Juifs ont perdu la vie, ce propos n'est pas fiable. Justin McCarthy voit les évènements de 1915 comme une guerre civile et refuse donc la possibilité que le terme génocide soit appliqué rétrospectivement[1815].

[1812] Richard Hovannessian, "Denial of the Armenian Genocide in Comparison with Holocaust Denial" in Hovannisian, Richard G. (ed.), *Remembrance and Denial: The Case of the Armenian Genocide*, Detroit, Wayne State University Press, 1999, p. 202.

[1813] Erich Feigl, *A Myth of Terror : Armenian Extremism : Its Causes and Its Historical Context,* Editions Zeitgeschichte, 1986.

[1814] Steven T. Katz cité par Pablo Salvador Coderch et Antoni Rubi Puig, "Genocide denial and Freedom of speech", *InDret Revista para el analisis del derecho*, No 4, octobre 2008, p. 9.

[1815] Geoffrey Robertson, *op.cit.*, p. 26.

Le juriste américain Geoffrey Robertson nous avertit de ne pas confondre la loi sur le génocide et le terme génocide, lorsqu'on parle d'application rétrospective. Il ne considère pas que la convention sur le génocide puisse être rétroactive mais que par contre, le terme génocide peut être appliqué rétrospectivement[1816]. En réalité, il est possible de faire une longue liste des génocides si on examine bien l'histoire humaine, comme l'ont fait Pablo Salvador Coderch et Antoni Rubi Puig : une liste qui contient des évènements historiques et actuels comme la bataille de Melos (415 AC), Carthage après la troisième guerre punique (149-146 AC), la conquête des Amériques par les conquistadors espagnols (après 1492), la déportation des Arméniens (1915), les massacres au Bangladesh (1971), Les Khmer Rouges au Cambodge (1975-78), la dissolution de la Yougoslavie et la guerre du Darfour (2003-2008) etc.[1817]. Selon ces auteurs, la déportation entière d'une population dans le cadre d'un ordre politique peut aussi être considérée comme un acte génocidaire, en rappelant qu'à l'époque de Rafael Lemkin (le juriste auteur du terme génocide), « les déportations étaient déjà poursuivies en tant que crimes contre l'humanité. »[1818] Néanmoins, aux yeux des négationnistes turcs, la déportation des Arméniens s'est déroulée comme représentée dans le film de fiction négationniste, *Caravane 1915*, c'est-à-dire, sous une protection stricte des Turcs, qui ressemble à une sortie scolaire plus qu'à une déportation mortelle. Le réalisateur ne réfute pas l'existence de la déportation, mais il la considère comme un acte nécessaire pour le bien de l'état et pour celui de ses sujets arméniens pendant la guerre. Et si la déportation s'est terminée par la mort de milliers des déportés, c'est pour lui du fait de la guerre et à cause des attaques des gangs kurdes. Toutefois, pour Geoffrey Robertson, l'Etat ottoman est « responsable de ce que l'on peut maintenant qualifier de génocide »[1819] car les autorités ottomanes qui ont mis les Arméniens dans ces conditions et « n'ont rien fait pour les extraire ou mettre fin à ces conditions, par exemple, en protégeant les déportés ou en punissant ceux qui les attaquaient. »[1820]

Le dernier propos qui soutient les allégations turques de non-intention repose sur la comparaison avec l'Holocauste et l'unicité de la Shoah. La question de l'unicité du génocide juif a été très critiquée, à la fois dans le cadre des débats sur 'l'industrie de l'Holocauste' et sur sa contribution au négationnisme d'autres génocides[1821]. Le réalisateur de *Sarı Gelin* utilise plusieurs

---

[1816] *Ibid.*, p. 14 et p. 29.
[1817] Pablo Salvador Coderch et Antoni Rubi Puig, *op.cit.*, p. 4
[1818] *Ibid.*, p. 6.
[1819] Geoffrey Robertson, *op.cit.*, p. 21.
[1820] *Ibid.*, p. 12.
[1821] Maria Karlsson, *op.cit.*, p. 22.

témoignages pour aborder cela : après les explications de deux négationnistes connus, Justin McCarthy et Samuel Weems, sur la différence entre l'Holocauste et la déportation des Arméniens, un autre historien italien, Augusto Sinagra, prend la parole pour souligner l'absence de critère d'intention dans le cas turc, à la différence des nazis. Ensuite, le directeur du Comité Juif aux Etats-Unis compare l'expérience juive et celle des Arméniens. Il raconte le caractère unique de l'Holocauste dans l'histoire de l'humanité, un évènement qu'aucun autre peuple n'a vécu. Dans le récit du documentaire, ce propos sert à dire que « ce qu'ont subi les Juifs est un génocide, mais comme vous le voyez, cela n'a rien à voir avec l'expérience arménienne ».

Le dernier discours de négationnisme turc, qui resurgit comme une conséquence de tous les autres, est le renversement des rôles entre bourreaux et victimes, en prétendant que ce sont les turcs qui ont subi un génocide perpétré par les Arméniens. Pourtant, alors que la Turquie est un grand pays avec une population de plus de quatre-vingt millions d'habitants, et que la République d'Arménie a moins d'habitants que la population de la diaspora arménienne, majoritairement crée après 1915, ce propos n'est pas crédible. Néanmoins, pour mieux déconstruire le discours négationniste turc en analysant le documentaire *Sarı Gelin*, il faut expliquer les arguments de cette récupération morale et politique.

G.G. Öztan et Ö. Turan notent que cet argument (« ce sont les Turcs qui ont été massacrés, les vraies victimes sont les Turcs ») est né comme un discours réactionnel aux débats à l'étranger sur la reconnaissance du génocide arménien, en particulier suite aux débats du parlement français en 2001[1822]. La récupération de la position victimaire a émergé comme un mécanisme de défense. Les débats au parlement français ont entrainé des débats dans le parlement turc. Cependant, les débats en Turquie ne se concentraient pas sur le positionnement moral exigé face à un crime contre humanité et ses traces de nos jours, mais sur les diverses techniques pour lutter contre la possible pression internationale et pour acquitter la Turquie des accusations de génocide dans le champ politique et judiciaire. Parmi d'autres propos discutés plus haut, le discours victimaire était important pour renforcer la légitimité du propos négationniste dans la société turque.

Le narrateur de *Sarı Gelin*, nous raconte ainsi l'histoire de Turcs qui ont été massacrés parce qu'ils étaient 'turcs et musulmans'. L'écrivain Andrew Mango prend encore la parole pour dire que les musulmans ont été tués avant les chrétiens mais les chrétiens ottomans y étaient indifférents. Ensuite, il aborde la question du nombre de morts et prétend que seul le chiffre des morts chrétiens

[1822] G.G.Öztan et Ö.Turan, *op.cit.*, p. 293.

a été noté et exagéré, alors que le nombre de morts chez les musulmans, même s'il était plus élevé, n'a pas été noté. Ce propos infondé d'Andrew Mango est aussi mentionné par Samuel Weems. Lui aussi continue d'enflammer la compétition des chiffres et des souffrances des peuples, en comparant 2.5 millions de musulmans morts pendant la grande guerre face à 1.5 million d'Arméniens[1823]. Ce discours a pour but d'occulter l'asymétrie historique entre les Turcs ottomans et les Arméniens ottomans, en comparant les pertes des deux groupes : l'un, le peuple dirigeant d'un empire, détruit après avoir combattu sur les nombreux fronts de la grande guerre, et l'autre, le peuple minoritaire d'un empire, dont les hommes ont été tués avant que les femmes et les enfants soient forcés à l'exil dans le désert de Mésopotamie, sans retour possible, suite à un ordre de l'état. Selon les auteurs du livre *La Raison d'Etat et 1915*, le discours victimaire des thèses officielles turques, qui est construit sur un discours sur le terrorisme des arméniens rebelles et qui néglige les pertes arméniennes, constitue un trait important de la violence épistémologique du négationnisme turc[1824]. La contorsion épistémologique réclame sans retenue que « ceux qui prétendent avoir subi le génocide sont les vrais génocidaires », comme l'exprime le narrateur du documentaire.

Dans ce contexte victimaire, le réalisateur se tourne vers les sources de films de mémoire et, pour montrer la victimisation, il donne la parole, pour la première fois, aux témoins oculaires, et non aux documents ou aux spécialistes. On écoute les témoignages d'environ six personnes, venants toutes de l'est du pays, de villes comme Adana, Van, Ağrı et Erzurum. Les témoins, très âgés (tous ont d'après lui plus de cent ans), racontent comment les arméniens ont commis des massacres dans leurs villages et ils nous racontent les souvenirs horribles qu'ils ont gardés de ces massacres. On entend également le témoignage d'une infirmière de la Croix Rouge russe, Tatiana Karameli, qui est arrivée à Bayburt en 1917, suite aux massacres commis par les arméniens dirigés par le Général Antranik. Le Général Antranik, Antranig Toros Ozanian, est un Arménien ottoman, né en 1865, et qui est devenu un militant et un chef de guérilla arménienne qui a lutté longtemps pour l'indépendance arménienne. Antranik est connu comme un leader terroriste dans l'histoire turque et un héros national pour les Arméniens, du fait de sa lutte contre les autorités ottomanes. Il est vrai qu'Antranik et ses volontaires arméniens ont participé à la défense de plusieurs villes arméniennes avant et pendant les déportations. Les témoignages sur les massacres de villages musulmans par les gangs d'Antranik, racontés par les témoins dans le documentaire, ne datent pas

[1823] Samuel Weems, *op.cit.*, p. 139.
[1824] G.G.Öztan et Ö.Turan, *op.cit.*, p. 35.

de l'époque de la déportation des arméniens, mais sont survenus plus tard, durant la période de « la guerre d'indépendance turque » et des affrontements entre le gouvernement d'Ankara et la République Démocratique d'Arménie (1918-1920), qui se terminera définitivement par la convention de Kars en octobre 1921[1825]. Cette convention, signée entre le gouvernement turc d'Ankara et les états soviétiques d'Arménie, de Géorgie et d'Azerbaïdjan, a donné leur forme définitive aux frontières entre ces pays. Cependant, cette guerre de frontières et la vengeance arménienne est toujours mise en avant par les négationnistes turcs, pour confirmer leur position victimaire.

Ainsi le documentaire *Sarı Gelin* montre les images d'archives de l'excavation des fosses communes dans cette région de conflit à la fin des années 1980 et du début des années 1990. Le réalisateur nous montre les images des charniers et des ossements puis donne la parole à un historien turc, Hüsamettin Yıldırım, qui demande « s'il y a eu un génocide arménien, pourquoi n'existe-t-il pas de fosses communes d'Arméniens ? ». Le réalisateur laisse cette question sans réponse, alors qu'il existe plusieurs fosses communes qui datent des massacres des Arméniens en 1915 et d'autres massacres contre les Kurdes dans les années 1920, recherchés et archivés à l'initiative d'IHD (Association des Droits de l'Homme). Selon les chiffres de l'Association des Droits de l'Homme à Diyarbakır, il existe environ de 348 fosses communes en Turquie, dont la majorité attend d'être excavée[1826]. IHD, qui a réalisé cette recherche après la réalisation du documentaire *Sarı Gelin*, continue toujours de mettre la pression sur le gouvernement pour l'excavation mais, jusqu'à aujourd'hui, n'a pas eu de réponse. Quant-aux-excavations montrées dans le documentaire, il est peut-être important de noter que le professeur d'anthropologie biologique, Metin Özbek, qui y a aussi participé, a quitté le projet après avoir compris son approche tendancieuse. Dans une lettre envoyée à son ami anthropologue-écrivain Tayfun Atay, Metin Özbek raconte que pendant ce projet d'excavation, ils ont aussi trouvé des fosses communes d'Arméniens massacrés, mais que le directeur du chantier a empêché le professeur d'analyser et de publier des informations sur ces charniers[1827].

[1825] *Ibid.*, p. 120.

[1826] http://www.agos.com.tr/tr/yazi/9976/toplu-mezarlar-vakfi-kuruluyor, consulté le 9.5.2020.

[1827] Tayfun Atay, "Bilim ve İktidar: Konuşan kemikler, susturulan kemikler!"[Science et pouvoir: Les os qui parlent, les os qui se sont réduit au silence], *Radikal*, 7 janvier 2014, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/bilim-ve-iktidar-konusan-kemikler-susturulan-kemikler-1169540/, consulté le 9.5.2020.

La pression internationale sur la Turquie, suite aux demandes de reconnaissance faites par les arméniens, a ainsi généré une démarche de contorsion historique, qui vise à enflammer le mécanisme de défense de la société turque. Dès lors, comme l'a formulé Esther Benbassa, « les souffrances entrent en compétition pour éveiller l'attention publique et pour se tailler une place sur l'échiquier sociopolitique, compétition qui induit à son tour inévitablement la démultiplication de revendications de souffrance. »[1828] Cette réaction peut facilement nous rappeler les débats sur le « culte de victimisation des Allemands »[1829] qui se concentrent sur les viols de masse de civils allemands par l'Armée rouge après la défaite de l'Allemagne. Malgré la gravité de ces actions, la concurrence victimaire, dans ce contexte aussi, ne sert à rien d'autre qu'à voiler un autre crime collectif, en comparant deux crimes commis par différents pouvoirs asymétriques. Pour ne pas tomber dans le piège de concurrence des souffrances et des mémoires, qui rendent la confrontation ou la réconciliation encore plus difficiles, on peut suivre l'avertissement d'Hannah Arendt au sujet des débats sur l'Holocauste en Allemagne. La philosophe soulignait le danger qui consiste à discuter ce sujet en provoquant un sentimentalisme excessif chez le peuple, car cela risque d'empêcher l'acheminement d'un processus judiciaire rationnel et conscient, avec des propos concrets[1830].

Dans le sous-chapitre précèdent, nous avions mentionné la critique d'un spectateur sur le film de Nezahat Gündoğan, *Les Enfants du Vank*, qui le considère trop sentimental, d'un niveau dérangeant, ce qui empêche un regard plus constructif sur l'avenir. A la différence du sentimentalisme des témoignages percutants dans le film *Les Enfants du Vank*, celui de *Sarı Gelin* prend une forme plutôt propagandiste dans l'ensemble du récit du film. Il s'agit ici d'un sentimentalisme qui vise à diriger les émotions des spectateurs afin de les désensibiliser à l'égard 'des autres'.

Le propos du narrateur du film « ils [les Arméniens] ont fait des massacres pour satisfaire leurs egos victimaires » prend sens dans ce contexte. De même, la construction d'un monument consacré « à la mémoire des Turcs victimes du génocide commis par les Arméniens » à Iğdır ou à Ardahan, relève de la même mentalité concurrentielle et négationniste. Le culte turc de victimisation ne sert pas seulement délégitimer les allégations arméniennes aux yeux de la société

[1828] Esther Benbassa, *op.cit.,* p. 586.
[1829] Hans-Ulrich Wehler et Jeanne Guérot, "Du peuple bourreau au culte de la victimisation?", *Politique Etrangere*, 2007/4, p. 833.
[1830] Tanıl Bora, *op.cit.*, p. 92.

turque, mais il légitime et encourage, en quelque sorte, l'expression de la haine et de la rage contre les Arméniens. Maria Karlsson interprétait le propos du négationniste Samuel Weems ainsi : « Si l'Arménie et les Arméniens se comportent mal aujourd'hui, affirme-t-il, alors les massacres d'hier ont plus de sens, et deviennent moins graves. »[1831]. Grâce à la sensibilisation sur l'état victimaire turc et la désensibilisation sur l'expérience des arméniens, les massacres d'hier ne perdent pas seulement de sens, mais ils deviennent légitimes aux yeux de nationalistes turcs. Ainsi, à Taksim en 2012, pendant le meeting sur le Massacre de Khodjaly (commis par les Arméniens contre les Azéris de Karabagh en 1992), on pouvait lire sur les pancartes : « que s'unisse le nord et le sud, que se disparaisse l'Arménie ! », « Vengeance ! », « Les loups gris sont là, ou sont les Hrants ? », « Aujourd'hui Taksim, demain à Erevan », « Vous êtes tous des Arméniens, vous êtes tous des bâtards »[1832] , ce qui démontre clairement la haine provoquée par ce discours victimaire.

Un dernier point à aborder au sujet des thèses négationnistes turques, est le débat sur les archives. Face aux allégations arméniennes, les thèses turques insistent sur la falsification des documents par les Arméniens. Dans le documentaire, l'historien Türkkaya Ataöv déclare que les arméniens ont falsifié les documents d'archive. Il indique notamment les recherches de l'historien-journaliste Aram Andonian, en expliquant qu'il interprète les archives ottomanes sans connaitre le langage codifié des documents ottomans de l'époque. De même, le négationniste Samuel Weems raconte de façon allusive que les documents contre les allégations arméniennes disparaissent mystérieusement des archives. Les mémoires de l'ambassadeur américain de l'Empire Ottoman à l'époque des déportations, Henry Morgernthau, éditées par l'historien anglais Arnold Toynbee – connu sous le nom *Le livre bleu* – est le document le plus attaqué par les négationnistes turcs. Ce livre a gagné une grande importance dans les débats sur le génocide arménien, du fait de la notabilité et du prestige de Toynbee à l'échelle mondiale, mais a aussi été le sujet de plusieurs débats sur la question arménienne en Turquie.

Sarı Gelin développe des critiques de ce livre, qui raconte ouvertement l'organisation du massacre des Arméniens par le gouvernement ottoman. Selon le documentaire, les mémoires écrites dans ce livre n'avaient pas été écrites par Morgenthau lui-même mais par ses assistants arméniens, ce sont donc des mémoires falsifiées. Selon le raisonnement négationniste, tous les documents utilisés par les historiens arméniens ou même par des historiens turcs, comme Taner

[1831] Maria Karlsson, *op.cit.*, p. 65.
[1832] G.G. Öztan et Ö. Turan, *op.cit*., p. 316.

Akçam, qui œuvrent pour la reconnaissance du génocide arménien, sont des documents falsifiés et tendancieux. Afin de montrer la confiance de l'état turc en lui-même, le documentaire déclare fièrement que les archives turques sont ouvertes pour tous les chercheurs du monde, au contraire des allégations arméniennes. Les images des archives présidentielles, ouvertes, défilent les unes après les autres, accompagnées par les témoignages de chercheurs étrangers, qui racontent comment ils travaillent librement dans ces archives. Après la confirmation de ce propos par un historien italien, le directeur des archives présidentielles raconte que même l'historien arménien Ara Sarafian a beaucoup travaillé et profité dans les archives turques, sans aucun problème.

Cependant, cette publicité sur les archives turques demeure incomplète et trompeuse. Les historiens turcs Taner Akçam et Oktay Özel contredisent les paroles du président Tayyip Erdoğan, qui a lui-même déclaré que les archives turques sont complètement ouvertes. Selon les historiens, malgré l'ouverture des archives de la présidence, les archives de l'Etat-major (ATASE) qui contiennent les documents militaires les plus importants sur l'époque de la déportation des arméniens, demeurent toujours inaccessibles aux chercheurs[1833]. En gardant à l'esprit que le génocide est une double annihilation – l'annihilation d'une communauté et ensuite, l'annihilation des traces de cette dernière –, essayer de trouver des documents contre l'intérêt des turcs dans les archives turques est une attente naïve. Dans l'introduction de sa recherche basée sur les archives ottomanes où il prouve les intentions génocidaires derrière l'ordre de déportation des arméniens, l'historien Taner Akçam évoque la massive destruction des documents ottomans sur la déportation des arméniens[1834]. Ce n'est pas surprenant, si l'on considère la fonction importante des archives nationales pour légitimer les actes politiques d'aujourd'hui. Selon la sociologue Meltem Akıska, l'archive incarne le fonctionnement de l'ordre politique et, en étant au service de la *raison d'état*, la plupart des archives reconstruisent le passé afin de légitimer le présent[1835].

Le livre du philosophe Jacques Derrida sur la question des archives, *Mal d'archive*, explique aussi leur caractère problématique. Cette question a une importance spécifique pour notre recherche, car elle se situe au seuil entre les films de mémoire et les films d'histoire. Lors de l'analyse du documentaire *Les Enfants de Vank*, nous avions déjà abordé cette question à travers

---

[1833] Uygar Gültekin, "Tarihçiler 'açık' arşivleri anlatıyor"[Les historiens racontent les archives 'ouvertes'], *Agos*, 19 mai 2014, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7148/tarihciler-acik-arsivleri-anlatiyor, consulté le 9.5.2020.
[1834] Taner Akçam, 'Ermeni Meselesi Hallolunmuştur', İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
[1835] Meltem Ahıska, "Arşiv korkusu ve Karakaplı Nizami Bey: Türkiye'de tarih, hafıza ve iktidar" [La peur d'archive et Karakaplı Nizami Bey: L'histoire, la mémoire et le pouvoir en Turquie], dans *Türkiye'de iktidarı yeniden düşünmek*, ed. Murat Güney, Varlık Yayınları , İstanbul, 2009, pp. 59-91.

du propos du producteur Kazım Gündoğan, qui met la mémoire du peuple opprimé en opposition avec les archives étatiques, contenant des documents préparés par les officiers de l'état, donc en quelque sorte, par les auteurs du crime. L'approche de Derrida nous aidera à mieux comprendre la différenciation des sources, entre les films de mémoire, qui se penchent sur la mémoire des gens pour approcher l'événement en question à partir de ses traces aujourd'hui, et les films d'Histoire, qui donnent la priorité aux spécialistes et aux archives pour prouver un certain point de vue politique et historique. Jacques Derrida et Eric Prenowitz déconstruisent d'abord étymologiquement le mot 'archive' et nous rappellent que le mot 'arche' dans sa racine, indique à la fois 'commencement' et 'commandement'[1836]. En Grèce antique, ce mot fait référence à un endroit physique où se trouve celui qui est au pouvoir et qui a le droit de donner des ordres. Les dirigeants sont les premières personnes qui accumulent et préservent des documents. Ce sont eux qui décident quels documents garder, détruire ou éliminer. Il existe aussi un « spectre messianique »[1837] dans l'archive, car l'archive est toujours une réponse, un promis ou un engagement pour l'avenir. Comme une religion ou une histoire, elle reste en vie grâce aux promesses pour le futur. Pour garantir un avenir souverain, les documents témoignant des crimes d'état seront bien évidement les premiers à disparaitre, afin de créer « des lieux de non-mémoires », comme décrits par Nancy E. Virtue à propos de la place de la guerre d'Algérie et du massacre de 17 octobre 1961 dans la mémoire collective française[1838], et s'appliquent à la mémoire du génocide arménien pour la majorité écrasante de la société turque.

Les stratégies uniques de distribution du documentaire *Sarı Gelin* confirment aussi l'expansion du négationnisme turc. Comme nous l'avons fait pour l'analyse d'autres films, la deuxième étape de la production mémorielle du film commence quand le film est terminé et trouve son public. Dans cette étape qui se joue entre le film et le spectateur, différente de la première étape entre le réalisateur et son film, le réseau de distribution et de projection gagne une grande importance. En effet, le documentaire de propagande des thèses officielles turques, *Sarı Gelin*, a eu des opportunités de distribution qu'aucun d'autre documentaire sur ce sujet n'a eu. Le réalisateur

[1836] Jacques Derrida et Eric Prenowitz, "Archieve Fever: A Freudian Impression", *Diacritics*, Vol 25, no 2, été 1995, p. 9
[1837] *Ibid.*, 27
[1838] Nancy E. Virtue, "Memory, Trauma, and the French-Algerian War: Michael Haneke's *Caché* (2005)", *Modern & Contemporary France*, Vol 19, Issue 3, 2011, p. 282

définissait l'opinion publique nationale et internationale comme les deux publics ciblés de son film et il a mobilisé des moyens inattendus pour atteindre son but.

İsmail Umaç donne d'abord son film à TRT (la télévision nationale turque) pour une projection gratuite et la chaine diffuse la version longue de son film à trois reprises. Produit pour la télévision, et non pour les salles du cinéma, la longue version de *Sarı Gelin* est aussi diffusée par la télévision nationale d'Azerbaïdjan. En plus de ces diffusions sur les écrans de télévision, le réalisateur mobilise son réseau au niveau national pour distribuer son film dans toutes les écoles de Turquie, pour les professeurs d'histoire :

> « Le film avait déjà été approuvé par la commission d'Etat et la commission du ministère de l'éducation nationale. Le film devrait être une source pour les professeurs d'histoire. C'était mon idée. Je leur avais donné le film pour qu'ils l'analysent. J'ai eu une autorisation légale pour le faire. Ensuite, avec l'aide des préfectures de chaque ville, nous avons distribué les DVD du film à tous les enseignants d'histoire. Normalement, ce n'était que pour les enseignants, pour qu'ils regardent et s'informent. »[1839]

Cette distribution en 2008 et 2009 commence seulement quelques années après la directive du ministère de l'Education Nationale en 2003, qui était d'organiser des conférences et des concours de composition dans les écoles, sur « les allégations infondées des Arméniens »[1840]. En dehors des écoles, le réalisateur a distribué son film dans d'autres institutions étatiques pour informer l'opinion publique à l'intérieur du pays :

> « J'ai aussi envoyé les DVD du film à toutes les casernes de Turquie, pour que nos soldats puissent le regarder. J'y ai beaucoup réfléchi. On a aussi organisé des projections dans certains endroits. On a envoyé le film aux institutions importantes. »[1841]

Les institutions choisies par İsmail Umaç pour distribuer son film – les écoles et les casernes – sont significatives, et cela démontre clairement son but : former l'opinion publique sur ce sujet, qui est pour lui avant tout « un sujet national », en commençant par les enseignants et les soldats.

Ensuite, il se mobilise pour répondre aux pressions internationales. Une version courte du film, avec des sous-titres en plusieurs langues, est préparée pour la distribution à l'étranger. Ainsi,

---

[1839] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 9.
[1840] G.G.Öztan et Ö. Turan, *op.cit*., p. 304.
[1841] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 12.

en mobilisant ses réseaux aux Etats-Unis, il réussit à distribuer 2 à 3 millions de DVD aux Etats-Unis[1842]. Il cherche à atteindre les gens de pouvoir, qui sont actifs dans la prise de décision et de gouvernance de leurs pays. Pour la distribution en Europe, le réalisateur essaie une technique que personne d'autre n'avait utilisée avant lui : il contacte certaines revues importantes et tente de les convaincre de distribuer son film ensemble avec leur magazine. ATO (la chambre de commerce d'Ankara) lui fournit le financement nécessaire. Le premier magazine avec qui İsmail Umaç voulait travailler en Pologne avait refusé de distribuer ce film après avoir vu son contenu ; le réalisateur a donc dû trouver un autre magazine pour la distribution et cette fois il a gardé le contenu de son film caché. Il réussit ainsi à convaincre un magazine polonais qui a un tirage de 350.000 pour distribuer son film, mais il n'a pas réussi à distribuer le film avec un magazine français du fait d'un problème de financement. Selon lui, le refus de distribution de son film par certains magazines est lié aux pressions de la Diaspora Arménienne en Europe et non pas au contenu négationniste du film.

Ce qui a eu un grand retentissement a été la distribution du film avec *Time* magazine :

> « Pour *Time*, on a fait 600 000 copies DVD de notre film. *Time* était d'une grande importance pour atteindre directement notre public cible. Grace à cela, le film est allé directement chez des milliers d'abonnés. Ces abonnées sont des dirigeants et des élites et c'est pour cela que ce magazine était important pour nous… Le plus important était de publier un documentaire sur la question arménienne. En plus du film, il y avait aussi trois autres petites vidéos de promotion sur la Turquie dans le DVD. »[1843]

Le *Time* magazine correspondait exactement au public ciblé par le réalisateur ; en travaillant avec ce magazine, il a pu envoyer le film chez les 600 000 abonnés du magazine en Europe, sans aucun autre effort. Ce DVD supplémentaire collé à une page portant les images et le logo de la Turquie, fournissait à la fois une publicité touristique pour la Turquie et l'explication des thèses officielles turques concernant la question du génocide. Mais c'est également cette distribution qui a provoqué des critiques internationales contre son film.

Lors de notre entretien, il nous a raconté que les Arméniens de la diaspora ont élevé une contestation contre la distribution du film, et ont demandé un droit de réponse. Après cet incident, le magazine *Time* a décidé de ne plus jamais distribuer un tel film :

[1842] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 7.
[1843] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 1.

« A cause de la publication de notre DVD, l'éditeur en chef de *Time* magazine à l'époque a perdu son poste. Ses supérieurs l'ont accusé d'avoir publié Sarı Gelin. Bien évidemment, il y a eu aussi une pression du part des arméniens. Quand j'ai vu la pression, je me suis défendu en disant que je ne connaissais pas le contenu du DVD, mais bien sûr que ce n'est pas vrai. Quoiqu'ils [les Arméniens] n'en soient pas au point d'ouvrir un procès contre la Turquie. Les arméniens ont gagné le procès contre Time qui leur a versé une compensation de 500.000 dollars, et en plus de cela, ils ont publié et distribué leur propre documentaire dans le *Time*. »[1844].

La distribution de *Sarı Gelin* a aussi déclenché plusieurs débats, voire des procès judiciaires en Turquie. Le journal *mainstream Hürriyet* a annoncé la diffusion du documentaire dans les écrans de TRT en donnant la parole au réalisateur İsmail Umaç et au scénariste Güray Değerli, qui introduisent ainsi leur film : « *Sarı Gelin* est un chant de paix, de fraternité et de d'histoire commune. Nous avons fait ce film pour commencer le dialogue et vivre ensemble fraternellement. »[1845] Dans ce journal, İsmail Umaç présente son film comme le premier film fait en Turquie sur la question arménienne, face aux 250 films produits sur le sujet par la diaspora arménienne, qui, selon lui, sont bien évidemment tendancieux politiquement. Lors de notre entretien, Ismail Umaç a répété sa confiance dans son film, qu'il pense être juste et correct sur les vérités historiques :

« Si c'était un autre film, j'aurais pu être lynché, les gens pouvaient me crucifier… Même en Turquie ! Bien évidemment, je parle d'un lynchage par la presse. Mais personne n'a rien fait car on a expliqué clairement toute la vérité. On n'a pas dit 'celui-là a raison et celui-ci a tort'. Nous avons raconté la réalité. Nous avons voulu que le spectateur prenne lui-même sa décision. »[1846].

Malgré sa déclaration de n'avoir reçu aucune critique sérieuse contre son film, nous constatons que de nombreuses critiques importantes sur le contenu du film ont circulé dans l'espace public. Dans un article publié par le journal en ligne *Haber Vesaire*, Pınar Keleş dénonce le film comme raciste et discriminatoire, produit sur ordre de l'état-major, et ajoute qu'il est dangereux de le montrer dans les écoles, du fait des discours haineux qu'il contient[1847]. Néanmoins, le réalisateur

[1844] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 1.
[1845] https://www.hurriyet.com.tr/trt-den-sari-gelin-belgeseli-38455684, consulté le 10.5.2020.
[1846] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 3.
[1847] Pınar Keleş, "Genelkurmay filmi Sarı Geli tüm okullarda gösterimde" [Le film d'état-major Sarı Gelin est projecté dans tous les écoles], 18 fevrier 2009, https://www.habervesaire.com/genelkurmay-filmi-sari-gelin-tum-okullarda-gosterimde-2/, consulté le 10.5.2020.

a démenti ces accusations pendant notre entretien, en soulignant que ce n'était pas l'état-major mais lui-même qui avait réalisé et produit ce film. Ce qui a enflammé les débats était la projection du film dans les écoles, à destination non seulement des professeurs d'histoire mais aussi des élèves. Selon le réalisateur[1848], ces projections étaient entièrement à l'initiative des professeurs eux-mêmes, mais elles ont attiré la critique de nombreuses personnes et organisations.

A travers le média Hyetert, les arméniens de Turquie ont envoyé une lettre ouverte au premier ministre Tayyip Erdoğan pour faire part de leur désaccord sur la projection de ce film dans les écoles :

> « Nous ne sommes pas des réfugiés dans ce pays – comme l'allèguent certains groupes – mais nous sommes un peuple qui vit sur ces terres depuis des siècles et nous sommes citoyens de la République Turque. (…) Il est évident que la projection de ce film dans les écoles arméniennes, où la majorité des étudiants sont arméniens, créera un sentiment de culpabilité, d'oppression et d'exclusion parmi les étudiants. Obliger les enfants d'école primaire à regarder un film qui raconte que leurs ancêtres sont des traîtres et des diffamateurs est incompatible avec à la fois les droits humains et des minorités et les droits de l'enfant. »[1849].

De même, la lettre d'un parent de Van, adressée au media arménien Hyetert, racontant que son enfant a commencé à poser des questions bizarres sur les arméniens, confirme cet effet ; le film a été montré aux étudiants des quatre coins du pays. Ce désaccord ne concerne pas seulement la communauté arménienne de Turquie ; ainsi, la présidente générale d'*Eğitim-Sen* (Syndicat de professeurs) Zübeyde Kılıç, qui note que les scènes de violence peuvent avoir des influences indésirables sur les étudiants[1850]. Son propos est confirmé par le témoignage d'un autre parent, à Istanbul, qui a lancé un procès judiciaire contre le documentaire. Ce père, Serdar Kaya, racontait que sa fille a commencé lui demander si les arméniens avaient massacré les turcs, une question dérangeante qui risque de nourrir les sentiments hostiles et haineux envers les arméniens chez sa fille, alors qu'il voulait l'élever avec des idées conciliantes et fraternelles[1851]. Suite à la demande du père d'arrêter immédiatement la distribution et la projection de ce documentaire dans les écoles, plusieurs institutions ont pris partie dans le débat. L'une de ces institutions était la Fondation

---

[1848] Entretien avec İsmail Umaç, extrait no 9.
[1849] https://team-aow.discuforum.info/t2695-MEB-Genelkurmay-1915-Sari-Gelin-Belgesel.htm?start=15, consulté le 10.5.2020.
[1850] *Ibid.*
[1851] https://www.hurriyet.com.tr/gundem/sari-gelin-belgeseli-icin-suc-duyurusu-11039796, consulté le 10.5.2020.

d'Histoire (*Tarih Vakfi*), qui a demandé au gouvernement actuel d'agir selon les principes démocratiques et d'arrêter cette pratique dangereuse[1852]. Une organisation culturelle de jeunes arméniens, Nor Zartonk, a dénoncé dans un article le but propagandiste du « soi-disant documentaire » d'İsmail Umaç[1853].

Ce n'est pas tout. L'élu du Parti Démocratique du Peuples (HDP) Sabahat Tuncel, qui est en prison depuis novembre 2016, a porté ce débat au parlement turc et dénoncé le curriculum des cours d'histoire des lycées -dans lequel la note « projection du documentaire *Sarı Gelin* aux étudiants » figure clairement- comme une pratique non conforme au règlement, vu l'absence d'une permission du part du Ministère de l'Education Nationale pour cette projection[1854]. Dans le même mois de février 2019, l'Association de Droits de l'Homme à İstanbul a aussi fait un appel pour retirer le film propagandiste d'İsmail Umaç qui vise à répandre des idées discriminatoires et hostiles[1855]. De même, l'archevêque arménien, Aram Ateşyan, a lui aussi envoyé une lettre au premier ministre Tayyip Erdoğan pour demander le retrait du film que le politologue Ahmet İnsel compare aux films de propagande nazie[1856]. İsmail Umaç avait donné une place à Hrant Dink dans son documentaire, et le journaliste arménien a été assassiné à Istanbul par un jeune nationaliste turc en 2007, quatre ans après la sortie du film. Cependant, la Fondation d'Hrant Dink, fondée suite à son assassinat, était évidemment en désaccord avec le réalisateur et a lancé un procès contre le documentaire. Ils s'exprimaient ainsi :

> « Dans l'ensemble du documentaire, le mot 'arménien' est utilisé une multitude de fois et chaque prononciation de ce mot est accompagnée par une image ou une narration négative. Cela signifie que les petits enfants, qui ne sont pas assez matures pour distinguer la vérité et la propagande, identifieront l'Arménien avec le mal et cette mauvaise image, gravée dans les têtes des enfants, laissera une trace qui les influencera toute leur vie. En outre, le langage discriminatoire du film, qui utilise les mots

---

[1852] https://team-aow.discuforum.info/t2695-MEB-Genelkurmay-1915-Sari-Gelin-Belgesel.htm?start=15, consulté le 10.5.2020.

[1853] Nor Zartonk, "Geleceğimize Sahip Çıkalım!" [Protegons notre avenir!], 17 fevrier 2009, http://www.norzartonk.org/gelecegimize-sahip-cikalim/, consulté le 10.5.2020. "Soi-disant documentaire" nous rappelled immediatement l'expression utilisée par les négationnistes turcs pour designer 1915, "le soi-disant genocide arménien".

[1854] https://team-aow.discuforum.info/t2695-MEB-Genelkurmay-1915-Sari-Gelin-Belgesel.htm?start=15, consulté le 10.5.2020.

[1855] http://www.norzartonk.org/cocuklarimiza-kin-ve-dusmanlik-asilayan-%E2%80%9Csari-gelin-belgeseli%E2%80%9D-genelgesi-geri-cekilsin/, consulté le 10.5.2020.

[1856] ESİ, *op.cit.*, p. 5.

> « nous » et « eux », donnera lieu au développement de sentiments et préjugés hostiles et discriminatoires envers les enfants venants de différents groupes d'identité. »[1857]

En plus de toutes ces oppositions, d'autres organisations civiles comme *Barış Girişimi* (l'Initiative pour la Paix), les représentants des écoles des fondations arméniennes, l'Assemblée Européen des Citoyens et la Fondation de Démocratie Sociale (SODEV) ont publié une déclaration commune, pour s'opposer à la projection de ce film « hautement raciste » dans les écoles[1858].

Toutes ces oppositions contre le documentaire *Sarı Gelin* démontrent clairement la polarisation, dans la société, sur la question arménienne et la multiplication des mémoires collectives sur le sujet, qui ne sont désormais plus limitées par le négationnisme d'état, surtout à partir des années 2000. Néanmoins, il n'est pas surprenant que la Fondation Internationale d'Hrant Dink ait perdu le procès[1859] face au documentaire *Sarı Gelin*, du fait des convictions de l'appareil judiciaire. Malgré la multiplication de différentes mémoires sur le génocide arménien, la *raison d'état* négationniste demeure inchangée. Pour le réalisateur, les critiques sur les discours de haine et de racisme de son film ne sont pas légitimes. Il refuse ces accusations et se défend toujours en alléguant que ce sont les Arméniens qui propagent la haine contre les Turcs. A propos des scènes de violence, il répète que de les montrer aux étudiants n'était pas son idée originale mais une initiative des professeurs :

> « Je fais un documentaire, je montre les documents. Il existe plusieurs charniers et il faut les montrer, tu es obligé. Ces images affectent les enfants. Mais dans le film, on parle avec l'un des meilleurs psychologues de Turquie et il nous raconte que ce genre des choses peut influencer les enfants. On le raconte comment dans le film ? On montre les images d'une école en Arménie – l'équipe de Kanal D est aussi allée là-bas, avant nous. On voit clairement dans ces images que les enfants de l'école primaire en Arménie prêtent un serment chaque matin qui dit « tuez les turcs, les turcs sont des ennemis etc. » On montre les images de ce serment dans le film et ensuite, on donne la parole au psychologue pour qu'il nous raconte l'effet psychologique de cette procédure sur les enfants. De toute façon, ils ont perdu le procès. »[1860]

[1857] http://m.bianet.org/bianet/azinliklar/112740-hrant-dink-vakfi-cocuklari-sari-gelin-den-korumak-icin-dava-acti, consulté le 10.5.2020.

[1858] Canani Kaygusuz, "Meta fetişizmnin Sarı Gelin'le dansı" [La dance du fetichisme de la marchandise avec Sarı Gelin], *Birikim*, 26 fevrier 2009, https://www.birikimdergisi.com/guncel/270/meta-fetisizminin-sari-gelin-le-dansi#.Wju8klXibIU, consulté le 10.5.2020.

[1859] http://haberciniz.biz/sari-gelin-belgeseli-iptal-dilekcesi-reddedildi-istanbul-864855h.htm, consulté le 10.5.2020.

[1860] Entretien avec Ismail Umaç, extrait no 9.

L'indifférence du réalisateur face à toutes ces critiques semble s'appuyer sur sa confiance dans sa représentation correcte des thèses turques pour la cause nationale et dans la grande tradition d'impunité pour qui mène un combat pour les intérêts politiques de la Turquie. L'intention légitime encore une fois les moyens, aux yeux de la raison d'Etat.

Comparé à tous les autres documentaires analysés dans cette recherche, *Sarı Gelin* montre que le pouvoir politique en Turquie, loin de renoncer à ses idées négationnistes, les soutient toujours fermement. Encore plus décevant, le négationnisme continue d'être une réaction commune dans la société. Les réactions haineuses dans les réseaux sociaux contre Hasan Cemal, le petit-fils de Cemal Pacha, suite à son message solidaire avec les arméniens pour la commémoration du génocide le 24 Avril 2020[1861], montre qu'en Turquie, la reconnaissance du génocide n'aura pas lieu dans un avenir proche. Les négationnistes continuent à répandre leurs idées conspirationnistes dans tous les médias, en dénonçant ceux qui luttent pour la reconnaissance et la confrontation, comme étant des agents secrets idéologiques, travaillant pour « l'industrie du génocide arménien »[1862], comme s'il existait des milliers de recherches, de pièces de théâtre, de films ou d'autres productions sur le génocide arménien qui circulent librement dans l'espace public en Turquie ! Les négationnistes se plaignent des arméniens et des 'pro-arméniens', qui dérangent leur zone de confort en rendant actuel 'un évènement passé'. Selon le juriste et élu Mithat Sancar, l'oubli et « l'interdiction de se souvenir », autrement dit, l'occultation de la mémoire, est une « technique traditionnelle d'administration de l'état turc qui conduit à une histoire politique constituée d'amnésies empilées »[1863]. Car ce n'est pas seulement la mémoire du génocide arménien, mais aussi la mémoire de plusieurs autres évènements non-résolus, tels que la guerre au Kurdistan ou le coup d'état militaire du 12 septembre 1980, qui deviennent muettes et délégitimées.

Les négationnistes déclarent qu'ils sont ouverts au dialogue et que ce sont les Arméniens qui bloquent les démarches pour la paix, alors qu'en pratique, leur mécanisme de défense nationale refuse de faire le moindre effort pour tendre l'oreille aux demandes des Arméniens. L'éditeur et défenseur de la reconnaissance du génocide, Ragıp Zarakolu, partage une anecdote qu'il a vécue pendant le Festival du film et forum international sur les droits humains de Genève en 2014. Lors de la projection du film de Nicolas Jallot intitulé *Génocide arménien : Le Spectre de 1915* qui donne la parole aux turcs plutôt qu'aux arméniens, les membres du consulat turc, invités du festival,

---

[1861] https://twitter.com/hsncml/status/1253431507659571204, consulté le 12.5.2020.
[1862] http://www.tallarmeniantale.com/gocek.htm, consulté le 12.5.2020.
[1863] Mithat Sancar, *op.cit*., p. 255.

ont décidé de protester contre le film avant même de le regarder[1864]. Dans le même article Ragıp Zarakolu, cite l'exemple de deux petits-enfants : l'un est le petit-fils de Cemal (Djemal) Pacha et l'autre le petit-fils de Celal Bayar (membre de l'organisation spéciale qui a participé à la déportation des grecs en 1914 et qui est devenu le président de l'état turc dans les années 1950) et ils illustrent d'une manière claire la polarisation de la mémoire du génocide au sein de société turque. Le premier, le journaliste Hasan Cemal reconnait le génocide arménien et le rôle primordial de son grand-père dans l'acte génocidaire et il refuse l'héritage de ce crime contre l'humanité, ce qui fait de lui bien évidemment, une cible parfaite pour les négationnistes. L'autre, petit-fils Celal Bayar, au contraire, soutient et défend les actions nationalistes de son grand-père qui a donné lieu à la déportation forcée du peuple grec de leur terre ancestrale.

Aux deux extrémités de ce dilemme qu'est la question du génocide en Turquie, il y a l'écriture officielle de l'Histoire et les luttes des mémoires dominées. Alors que l'écriture de l'histoire officielle se fait la gardienne de l'identité nationale, les mémoires dominées critiquent la construction exclusive de l'identité nationale et mettent ainsi en question le contrat de Turcité. La confrontation avec le passé, revendiquée par ceux qui militent pour la mémoire du génocide arménien, n'indique pas seulement une lutte judicaire pour un crime impuni, mais elle est aussi un moyen sain pour discuter de l'identité nationale et redéfinir ses limites. Quant à la *raison d'état*, son but en reproduisant la mémoire officielle du passé génocidaire est le maintien et la stabilité du pouvoir étatique. Si on emprunte la différenciation de Marc Nichanian, on peut dire que c'est la raison pour laquelle les négationnistes n'approchent pas de la « Catastrophe » mais se concentrent à interpréter « les faits historiques » selon leurs intérêts. « La Catastrophe », comme l'évènement lui-même qui a laissé ses traces jusqu'à nos jours, n'existe pas pour le négationnisme turc, cela fait du génocide un non-évènement avec une « non-mémoire », une mémoire dominée et démonisée. Pourtant, comme le notent G.G. Öztan et Ö. Turan, le premier critère pour faire face au passé est de préciser le nom de l'injustice passée pour un possible jugement, dialogue, réconciliation et pardon[1865]. Cela est aussi primordial pour le changement de forme de la réminiscence du crime passé, c'est-à-dire, la mémoire collective de l'évènement à l'échelle de la société turque. Actuellement, ce premier critère de dénomination de l'événement demeure un obstacle persistant pour un avenir paisible entre les peuples turcs et arméniens.

[1864] Ragıp Zarakolu, "İki torun iki tavır" [Deux petits-enfants, deux attidutes], *Agos*, 10 mars 2015, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/10829/ragip-zarakolu-iki-torun-iki-tavir, consulté le 12.5.2020.
[1865] G.G.Öztan et Ö.Turan, *op.cit*, p. 111.

Conclusion du quatrième et du cinquième chapitres

Ces deux chapitres, divisés en six sous-chapitres, avaient principalement pour but l'évaluation de notre deuxième, troisième et quatrième hypothèse. Ils nous ont permis de mettre en évidence le lien constant entre l'intérêt porté à la question du génocide et l'appartenance critique à l'identité nationale turque. Ils nous ont également permis de mesurer l'appropriation du tournant mémoriel mondial par les acteurs de mémoire en Turquie. De plus, ils nous ont permis de confirmer l'ancrage local de la mémoire du génocide, l'échelle nationale étant quant à elle inféodée aux thèses étatiques.

Concernant la mémoire du génocide arménien en Turquie, Michel Marian constate que « l'aile critique de la société turque se réapproprie son passé arménien avec une ardeur et une inventivité croissante. »[1866] En écho à ce constat, nous avons procédé à l'analyse de cette nouvelle tendance à partir des productions cinématographiques au sujet de 1915 en Turquie, afin de déterminer la spécificité de l'approche développée par chaque film. Pour la plupart, le génocide de 1915 ne constitue pas un événement propre exclusivement à la mémoire et à la culture arménienne, mais apparaît comme une affaire personnelle et sociale pour les Turcs. Au sujet de la question de la subjectivité dans les films de mémoire, David MacDougall soulignait l'interaction entre « la subjectivité du filmeur et celle du spectateur, l'œil de l'objectif et l'œil du public. »[1867] L'analyse filmique en deux étapes que nous avons utilisée dans ces chapitres est conforme à ce constat. Nous avons donc analysé tous les films dans un premier temps à travers la relation entre le réalisateur et son sujet, pour ensuite étudier la relation entre le film et son public. La première étape cherchait ainsi à valider notre troisième hypothèse, en étudiant la motivation personnelle et politique du réalisateur à traiter du génocide dans son film, ainsi que son regard vis-à-vis de l'historiographie et de l'identité nationale turque.

Préalablement au tournage, chaque réalisateur commence son projet du film par une recherche de terrain et de sources pour définir les cadres de sa narration cinématographique sur 1915. Nous avons pu constater premièrement le fait que, excepté les trois films de fiction, le docu-fiction et le film de propagande *Sarı Gelin*, la recherche de terrain sur la mémoire du génocide les conduit à une 'découverte'. Qu'ils se penchent sur l'histoire de leur propre famille ou sur le passé

[1866] Michel Marian, *op.cit.*, p. 137.
[1867] David MacDougall, *op.cit.*, p. 84.

de leur ville ou d'une autre ville, l'émergence de souvenirs occultés sur le génocide et l'existence arménienne d'autrefois se manifeste comme une découverte déconcertante pour les cinéastes. En effet, aucun d'entre eux ne soupçonnaient à l'avance les conséquences qu'auraient sur eux les résultats de ces recherches. Berke Baş et Devrim Akkaya découvrent l'histoire de leurs grands-parents arméniens à travers un travail de mémoire familial ; Lusin Dink et Yusuf Kenan Beysülen cherchent les traces des Arméniens et du vivre-ensemble des peuples d'autrefois, désormais ruiné, en suivant le parcours d'écrivains arméniens ; Mahmut Koyuncu et Nezahat Gündoğan dénichent l'empreinte des arméniens et de leur disparition dans leurs villes natales ; d'une manière similaire, Ayşe Polat et Serdar Önal cherchent à retrouver l'histoire méconnue des Arméniens d'Anatolie et la mémoire qu'ils ont laissé aux habitants de ces villes aujourd'hui ; Eylem Şen dévoile l'histoire de Musa Dagh et des descendants arméniens de cette ville qui n'habitent plus en Turquie et, dans un dernier temps, Somnur Vardar questionne la paix difficile entre les jeunes turcs et arméniens en observant avec attention leur rencontre. Comme les entretiens avec les réalisateurs en témoignent, la plupart des réalisateurs ont vécu cette 'découverte' comme une révélation importante, qui les a conduits à modifier leur perception du passé arménien de leur pays et leur absence actuelle « comme une amputation »[1868].

Cet élargissement de perspective nous a aidé à constater un autre fait : la rupture dans 'le contrat d'inconnaissance', un élément fondamental du « contrat de turcité ». Grâce à leurs recherches passionnées, ils découvrent plusieurs éléments essentiels de la mémoire du génocide arménien en Turquie, qui modifient en profondeur la vision de leur propre pays, en complexifiant la représentation des Arméniens, de leur rapport avec la population turque et de leur place dans l'histoire du pays. On peut rappeler par exemple la découverte de l'existence d'Arméniens islamisés, d'Arméniens cachés dans les familles turques et kurdes, des biens arméniens confisqués, du patrimoine arménien laissé à l'abandon, de traces d'une civilisation arménienne très ancienne en Anatolie, de fables de vivre-ensemble entre les peuples d'autrefois, de la violence et de la discrimination subies par les Arméniens en Turquie avant, pendant et après le génocide, des excuses et de l'ignorance des Turcs et des Kurdes concernant le passé et de la curiosité éveillée par ces histoires pour connaître les vérités historiques et la culture ancestrale des Arméniens d'Anatolie qui se révèle comme un manque énorme aujourd'hui. L'intérêt et la curiosité de la plupart des cinéastes démontre la fissure du contrat de turcité qui commande de ne rien savoir, voire de ne rien

[1868] Michel Marian, *op.cit.*, p. 140.

vouloir savoir sur le passé interdit de la nation. Hrant Dink pensait que le plus grand problème de la société turque par rapport au passé génocidaire n'était pas 'la négation' mais 'la compréhension'[1869]. Ainsi, la découverte de mémoires inconnues ou méconnues sur cet événement obscur dirige les cinéastes vers l'envie et le désir de 'comprendre' d'abord leurs témoins, qui ont partagé leurs mémoires avec eux, et aussi les Arméniens en général, en partant de ce premier rapprochement. Une telle attitude nécessite indubitablement une prise de distance avec le contrat du turcité, l'identité nationale dominante et ses mythes historiques. Ce faisant, les réalisateurs semblent découvrir également l'absurdité 'de la paranoïa arménienne' que Hrant Dink définissait comme l'un des ingrédients fondamentaux de la construction de l'identité nationale turque[1870].

Il est possible de dire que les réalisateurs des films de fiction ont également mené une recherche pour construire la narration cinématographique et écrire leur scenario. A la différence notable des documentaires, qui dévoilent souvent le processus de découverte à l'intérieur même du film, les films de fictions racontent l'histoire du passé de manière à l'enchâsser dans l'intrigue. Au sujet des films de fictions portants sur des reconstructions historiques, François Niney distinguait deux approches principales : « la reconstitution événementielle ou historique : la simulation et la réflexion. »[1871] Selon l'auteur, tandis que la reconstitution événementielle risque de « réduire l'Histoire à une fable », la reconstitution historique incarne une réflexion plus riche sur l'événement historique en question. En partant de cette définition, nous pouvons constater les deux formes de reconstitution dans les trois films de fiction analysée dans ce chapitre. Dans ce contexte, *Caravane 1915* et *The Cut* se manifestent comme des simulations historiques, qui visent à reconstituer la réalité de 1915 en reconstruisant les faits historiques à partir d'une micro-histoire. Ces deux films ont une approche complètement opposée par rapport à l'interprétation de 1915 : İsmail Güneş nie le génocide, alors que Fatih Akın est pour sa reconnaissance. Ils ont néanmoins choisi une manière similaire de construire leur narration pour porter leur regard sur le passé. A l'inverse, le film *Les Mémoires du vent* incarne une approche plus réflexive, en donnant plus d'espace à la fois à l'imagination du spectateur et à celle de son protagoniste. Le film ne se passe pas en 1915 mais environ trente ans après, et l'expérience génocidaire est racontée comme une mémoire traumatisante qui hante le présent. La reconstruction du passé à travers un processus de

[1869] Hrant Dink, *op.cit.*, p. 63
[1870] *Ibid.,* p. 32.
[1871] François Niney, *op.cit.*, p. 48.

réflexion se dévoile dans la représentation de la Catastrophe en tant qu'événement qui déborde du passé et ne se limite pas aux faits historiques.

Dans ces derniers deux chapitres, nous avons également pu constater un autre fait relatif à notre quatrième hypothèse. En effet, les neuf documentaires indépendants et le docu-fiction analysés dans cette recherche, excepté *Sarı Gelin*, dévoilent la mémoire du génocide arménien à partir de mémoires locales, en cherchant les témoins dans les villes et les villages anatoliens. Ces mémoires méconnues sur le passé génocidaire proviennent ainsi des habitants locaux, et rencontrent le spectateur à travers les documentaires. Chaque réalisateur recherche les traces des Arméniens, comme le font les chercheurs ou les historiens locaux, et ce dans différents endroits d'Anatolie : Berke Baş à Ordu, Devrim Akkaya à Malatya, Lusin Dink à Bitlis, Yusuf Kenan Beysülen à Diyarbakır, Mahmut Koyuncu à Derik, Ayşe Polat à Van, Nezahat Gündoğan à Dersim, Serdar Önal à Mutki, Somnur Vardar à Muş, Eylem Şen à Musa Dagh. Cela nous a permis d'établir deux constats importants. Premièrement, le travail des documentaristes a mis en avant le fait que la mémoire du génocide et du passé arméniens demeurent toujours vivants dans les régions anatoliennes, malgré une apparence contraire dans l'ensemble de la société et la normalisation du regard négationniste à l'échelle nationale. Deuxièmement, nous avons pu constater que les films offrent aux spectateurs la possibilité de construire une autre image du passé et un récit du génocide autre que celui de l'historiographie nationale, grâce à ces représentations rares de mémoires locales.

A partir de ces deux constats, nous avons pu distinguer les films d'Histoire des films de mémoire. Leur approche éthique de la Catastrophe – et non du fait historique du génocide –, la construction de leur narration et leurs sources d'information les différencient clairement des films d'Histoire d'autrefois. Dans la conclusion du chapitre dernier, nous avions déjà mentionné leur approche de l'événement « entendu comme Catastrophe, et pas seulement comme génocide »[1872]. L'approche qui ne résume pas la déportation des Arméniens ottomans et la destruction de leur présence et de leur culture en Anatolie à la définition du génocide, mais qui l'élargit à la Catastrophe dont les traces restent toujours visibles, les distingue des films d'Histoire. Ces derniers en effet, visent à expliquer ou à prouver l'existence ou la non-existence du génocide arménien en tant que fait historique exclusivement. Deuxièmement, le langage narratif de ces films se distancie de celui des films d'Histoire – qui sont souvent didactiques, mythiques, voire épiques – en utilisant les lacunes de mémoire dans la représentation du passé. Ces films donnent l'opportunité aux

[1872] Catherine Caquio, *op.cit.*

spectateurs de construire leur propre récit du passé en bricolant à partir des lacunes mémorielles entre les représentations filmiques, tout comme les témoins des films qui racontent le passé à travers les trous sur les mémoires transmises. Un dernier point qui différencie ces films des films d'Histoire est donc l'émergence du témoin et du local comme source d'information, d'affects ainsi que de mémoire. Ces films ne sont pas intéressés par le fait de raconter une légende, un mythe ou un récit national sur 1915, mais souhaitent au contraire transmettre les micro-histoires, les récits inconnus du passé collectif de l'Etat-nation, afin de créer une nouvelle prise de conscience sur le sujet.

Ce dernier point révèle également le choix spécifique de chacun des réalisateurs quant au « régime de croyance demandé au spectateur »[1873] dans son rapport au régime de vérité dominant actuel sur la question du génocide. Le documentaire *Sarı Gelin* prétendait raconter 'la véritable histoire' en s'appuyant sur les spécialistes et les documents d'archives. A l'inverse, les autres documentaires racontent une certaine vérité locale, la vérité des témoins, sans mettre la question de l'objectivité de cette vérité au centre de leur narration. Ils racontent, consciemment, des histoires autres que celle de l'Histoire officielle et multiplient ainsi les récits publics sur 1915 en démontrant l'état conflictuel de la mémoire de cet événement en Turquie. Ils tentent de parler, de discuter, d'exprimer les opinions et les sentiments par rapport au passé génocidaire à travers les histoires des survivants et de leurs descendants, et non pas à travers celles des morts, comme le conseillait Hrant Dink[1874].

Le seul documentaire de propagande de négation de cette période est *Sarı Gelin* d'İsmail Umaç. En observant la conjoncture politique de l'époque de sa production, nous avons pu constater que le cinéma était alors appelé à l'aide du négationnisme, encore une fois, pour répondre à la pression internationale au sujet du génocide. İsmail Umaç a en effet décidé de réaliser ce documentaire pour le public national et international, alors que le parlement français débattait au sujet de la reconnaissance du génocide, qu'Atom Egoyan se préparait à réaliser son film sur le génocide arménien et que les écoles en Californie étaient sur le point d'ajouter un chapitre sur le génocide arménien dans les livres scolaires. Le documentaire en six épisodes d'İsmail Umaç ne s'intéresse qu'aux faits historiques pour inculquer au public les thèses négationnistes. Ainsi *Sarı Gelin* se différencie des films de mémoires non seulement par son langage narratif, mais aussi par

[1873] François Niney, *op.cit.*, p. 62.
[1874] Hrant Dink proposait de parler du 'problème de 1915' via les vivants et non via les morts. *Op. cit.*, p. 61.

sa motivation politique et éthique. La voix-off – utilisée dans la version internationale – ou le présentateur – utilisé dans la version turque – ajoutent le ton d'une « vision sans regard, à prétention universelle »[1875] qui est conforme avec son style didactique. Tandis que la mémoire du génocide trouvait plus d'espace pour s'exprimer dans les œuvres des acteurs contestataires du cinéma, la raison d'Etat continuait ainsi de s'intéresser exclusivement à l'interprétation de l'Histoire pour se défendre face aux assertions internationales. La comparaison des conditions de distribution et de projection attribués aux films de mémoire sur le génocide et celles du documentaire de propagande négationniste, nous a permis de clairement identifier la position avantagée de ce dernier. Alors que les films indépendants sur le génocide arménien ne trouvaient de possibilité de projection que dans des festivals ou dans des projections privées, *Sarı Gelin* est le seul documentaire fait en Turquie qui a été distribué en Europe via des magazines et a été envoyé à toutes les écoles et toutes les casernes de Turquie. Même si les réactions, les critiques et les procès contre la projection de ce film dans les écoles en Turquie démontrent l'existence d'une aile critique importante dans la société turque, à l'échelle internationale, *Sarı Gelin* demeure toujours le documentaire le plus connu produit en Turquie sur le sujet, qui consolide également l'image d'une Turquie négationniste à l'étranger.

En outre, le manque d'intérêt qui touche aussi les films de fiction sur le sujet – y compris la fiction négationniste d'İsmail Güneş – confirme la continuité du 'contrat d'inconnaissance' et d'indifférence chez une majorité écrasante de la société turque. Au sujet de l'interaction entre le champ littéraire et historique, Catherine Coquio écrit que « plus le champ historiographique s'étoffera et s'imposera face à la négation, en faisant de celle-ci un objet d'histoire et de réflexion autonome – comme c'est le cas depuis une quinzaine d'années pour le génocide nazi – plus l'historien intégrera le témoignage dans sa documentation, et plus le champ littéraire se constituera à son tour comme *document de langue et de pensée* autonome »[1876]. Selon Marc Nichanian, qui a écrit sur l'écriture de la Catastrophe arménienne, la littérature est le seul domaine qui peut s'approcher de la Catastrophe, car il prend la mémoire et les traces de la Catastrophe comme source et non les documents d'archive ou des discours d'historiens. De manière similaire, en suivant le raisonnement de Catherine Coquio, il est permis d'espérer que plus les films de mémoire se multiplieront face à l'historiographie négationniste, plus le champ cinématographique et ses

[1875] François Niney, *op.cit.*, p. 128.
[1876] Catherine Coquio, *op.cit.*

représentations sur le passé génocidaire gagneront en légitimité en tant que source d'information et d'affects. Les représentations cinématographiques des traces de la Catastrophe peuvent ainsi trouver une place comme « mémoires prothèses » dans la mémoire collective des spectateurs concernant le passé génocidaire. De même, plus ces nouvelles représentations et ces nouveaux récits contribueront à la crise de turcité en rendant caduque son impératif d'inconnaissance', plus la reconfiguration de la mémoire collective du génocide en Turquie sera rendue possible.

CONCLUSION GENERALE

« Le problème, c'est que nous avons tous laissé nos êtres devenir des éléments de l'histoire-qui-tue et que nous pourrions bien nous éteindre avec elle. C'est donc avec un certain sentiment d'urgence que je cherche la nature, le sujet et les mots de l'autre histoire, celle qui jamais ne fut dite, l'histoire-vivante. »[1877]

La grande question qui a occupé notre cheminement de recherche concernait l'articulation entre les usages politiques du passé, l'appartenance à l'identité nationale et la production cinématographique. Cette recherche a traité cet objet à l'aide de plusieurs disciplines – telles que les études mémorielles et les études cinématographiques – et a mobilisé, à cette fin, diverses approches scientifiques en distinguant l'approche historique de l'analyse de cas contemporains. Tout au long de cette thèse, nous avons tenté de mettre en évidence les relations dynamiques entre champs mémoriels et champs cinématographiques, en portant une attention particulière aux changements survenus dans les années 2000, où une multiplication des régimes de temporalités, surtout concernant le passé du génocide arménien, a eu lieu. Afin de conclure cette étude, nous rappellerons les questions principales desquelles nous sommes partis, pour présenter, ensuite, les réponses que nous avons pu apporter. Les premières peuvent se résumer ainsi : comment peut-on expliquer le fait que les films sur le génocide arménien en Turquie ont tous été produits à partir des années 2000 ? Comment ces nouvelles représentations cinématographiques entrent en dialogue avec le négationnisme étatique qui perdure depuis plus d'un siècle ? Quelles sont les motivations des acteurs cinéastes de la mémoire à s'intéresser au génocide et à le traiter à travers leurs films ?

Nous avons ainsi divisé notre thèse en deux parties fondamentales pour la démonstration de certaines continuités et de certaines ruptures concernant la mémoire du génocide arménien dans la société turque, et pour la compréhension de la coexistence entre différents régimes de temporalités qui se manifestent comme conflit mémoriel autour du génocide.

Tableau no X : une tentative de lecture parallèle entre l'histoire de la mémoire du génocide et l'histoire du paysage cinématographique en Turquie.

[1877] Ursula Le Guin, La théorie de la fiction-panier, *Socialter*, *Hors-série: Le réveil des imaginaires*, trad. Aurélien Gabriel Cohen, p. 174.

La mémoire de 1915		Le paysage cinématographique		
		Cinéma documentaire	Cinéma de fiction	
-AGOS et les témoignages -La conférence sur les Arméniens de l'Empire -La diplomatie par le football et le premier protocole -L'assassinat d'Hrant Dink -La société civile -La condoléance du président turc -La campagne de pardon -Le centenaire du génocide …	2020	-La période de multiculturalisme -Les documentaires sur les injustices passés -La révolution digitale -La collaboration avec la société civile -les films de mémoire - Le tournant mémoriel -Les films de témoignage	-Le monopole de compagnies de distribution -Cinéma populaire vs cinéma indépendant -Nouveau Cinéma de Turquie -Les festivals et les nouvelles règles de marché -Les thèmes changeants -subvention de l'état -Les films de mémoire et d'identité - Le tournant mémoriel	Se souvenir de l'amitié - TRT La question arménienne sur le témoignage de l'histoire - TRT
La systématisation de la négation -"la coalition des ennemis" et "la mobilisation commune" - Les nouveaux acteurs institutionnels du négationnisme -La guerre de Karabakh et PKK	2000			Le sang sur le mur - TRT
		-La période de l'humanisme culturel -La télévision et la chaine nationale (TRT) -début de micro-histoires dans le cinéma	-La période de cinéastes -Yeşilçam et l'industrialisation du cinéma -Diffèrent courant du cinéma Cinéma national, cinéma national-spiritualiste, cinéma révolutionnaire	Les complot sur la Turquie -TRT
Silence -La crise avec l'URSS -Le livre négationniste d'Esat Uras (1950) -50e anniversaire du génocide et les premières commémorations -ASALA	1980			
		-Le monopole de l'armée sur le cinéma (MOSD, MGC, OFAD) -La période de propagande nationaliste -Les documents filmés -Le cinéma éducatif	- Les premiers monopoles du cinéma et exportation de films -(1939) "le règlement sur le contrôle des films et des scénarios" -les débats dans l'espace public sur l'utilisation du cinéma	Le cas de 'Les quarante jours de Musa Dagh'
Les positions changeantes -Le tribunal d'Istanbul (1919-1920) et le jugement de crimes de guerre -L'armistice et la guerre d'indépendance -Fondation de la République de la Turquie moderne -Construction de l'identité nationale	1945			
	1915			

Afin de répondre aux questions posées ci-dessus, nous avons d'abord tenté de définir notre fondement théorique dans le premier chapitre à partir de théories relatives à la mémoire collective, au cinéma et à l'identité, tout en essayant d'appliquer une conceptualisation synthétisante des différentes formes de mémoire au contexte turc. Au long de ce chapitre, nous avons d'abord pu déterminer une conception de la mémoire collective comme interaction dynamique entre différents acteurs de mémoire, y compris l'Etat. Nous avons ensuite développé une conception du cinéma comme outil crucial de production mémorielle, ainsi qu'une conception plurielle de l'identité nationale turque déterminée par l'approche du passé du génocide arménien.

Le deuxieme chapitre de cette thèse a d'abord constitué une réponse à la question portant sur les raisons de l'absence de films sur le génocide arménien avant les années 2000. Pour ce faire, nous avons consacré deux chapitres à la lecture parallèle et historique du négationnisme de l'Etat et du champ cinématographique. Cela est apparu nécessaire aussi bien pour la construction historique d'un « champ » comme objet d'étude sociologique, que pour la compréhension de la rupture indéniable survenue dans les années 2000 – à la fois dans le discours négationniste et les politiques mémorielles de l'Etat, et dans l'appartenance des cinéastes à l'identité nationale turque. Les résultats de notre recherche ont montré que l'absence de films sur le sujet avant 2000 et la multiplication soudaine de représentations sur le génocide arménien dans les années 2000 pouvaient s'expliquer à partir de deux champs : le champ étatique et son négationnisme et le champ des acteurs contestataires et leur politisation à travers la mémoire.

Nous avons commencé par répondre à cette question : pourquoi l'Etat turc n'a pas utilisé le cinéma comme moyen de propagande négationniste avant les années 2000 ? Le concept de raison d'Etat défini dans le premier chapitre nous a permis d'expliquer cette absence dans le contexte turc à partir d'un double constat : la politique de négation étatique par le silence et l'utilisation du cinéma exclusivement comme mécanisme de défense et de réponse dans les relations internationales.

Comme nous l'avons montré en détail dans le deuxieme chapitre, la politique négationniste de l'Etat turc consiste principalement à garder le silence, à ne pas évoquer le passé génocidaire et à diaboliser tous ceux qui mentionnent le sujet du génocide. Défini comme « crime fondateur » de l'Etat-nation turc, le génocide arménien constituait et constitue toujours un tabou historique pour la raison d'Etat et était ainsi inscrit dans « le contrat d'inconnaissance » – une obligation essentielle du contrat de turcité – qui s'adresse aux citoyens turcs pour leur rappeler ce qu'ils devraient savoir

et ce qu'ils ne devraient pas savoir. Le génocide arménien faisait l'objet d'un déni de la part des autorités turques qui ne voulaient pas attirer l'attention sur ce crime. Cette politique négationniste pour empêcher que le génocide soit au centre des intérêts et de l'attention visait à la fois l'échelle nationale et internationale. Pour ce faire, les gouvernements consécutifs de la Turquie essayèrent chacun leur tour de distraire l'opinion publique à l'intérieur du pays ainsi qu'à l'étranger, défendant la thèse selon laquelle le discours sur le génocide arménien se résumait à un simple complot et constituait une fausse allégation arménienne. Parallèlement, les institutions étatiques pour la construction d'une historiographie nationale glorieuse turque étaient mobilisées pour éliminer les passages historiques 'nuisibles' à l'unité nationale souhaitée. L'absence de films sur le génocide avant les années 2000 trouve ainsi son explication principale dans le déni constitutif de la raison d'Etat turque.

Comprendre un tel phénomène peut être rendu possible par une comparaison avec une situation similaire. Le rapport des Européens à la mémoire de la Shoah et 'le refoulement' dont cette mémoire a longtemps été l'objet permettent en effet de mettre en avant certaines difficultés liées à l'application de la notion psychanalytique de 'refoulement' à l'échelle collective. Conscient du caractère métaphorique de l'utilisation d'un concept emprunté à la psychologie individuelle à une échelle sociale, Alessandro Cavalli considère néanmoins comme nécessaire le parallélisme entre les deux échelles au sujet de la mémoire de la Shoah chez les Européens :

> « Je pense que les sociétés, comme les individus, montrent la volonté ou le désir d'oublier des expériences qui produisent un sentiment de gêne. Ce qui est refoulé n'est d'ailleurs pas effacé. Les expériences refoulées sont gardées dans une couche de la mémoire où nous refusons d'accéder, sans être conscients du refus. (…) Une expérience refoulée est une expérience sur laquelle les gens ne veulent ni parler ni écouter, on montre embarras et réticence si quelqu'un la touche. (…) Le refoulement est aussi la négation de l'élaboration de la mémoire. »[1878]

Une tendance similaire dans la raison d'Etat turque, qui ouvre sans cesse pour la 'refouler' la mémoire du génocide à l'échelle nationale, peut être constatée. L'éloignement de la mémoire du génocide est opéré d'abord par la diabolisation des Arméniens, désignés comme 'traîtres' et, ensuite, par le biais d'autres récits nationaux qui glorifient la nation turque, tout en la présentant en position de victime. La vue des commentaires sous les vidéos sur 'les atrocités des Arméniens' qui circulent sur Internet permet de facilement repérer la haine et l'aveuglement inculqués par les

[1878] Alessandro Cavalli, *op.cit*...La mémoire comme projet, p. 14.

autorités. Ils s'y entremêlent constamment : « dommage pour nous si nous n'avons pas fait le génocide arménien ». La continuité de la mentalité négationniste peut également être constatée à travers l'une des dernières directives du président Tayyip Erdoğan, datant du 23 juin 2020, qui porte sur la construction d'une 'structure autonome et civile' pour lutter contre les allégations du génocide arménien[1879]. Cette directive met en lumière deux constats : le fait que la Turquie considère toujours la question arménienne à travers le prisme des relations internationales et le fait que l'ouverture relative à la question arménienne dans les années 2000, constituée par la thèse de la 'peine commune', s'est achevé sans obtenir de résultat constructif.

Parallèlement à cette politique de 'refoulement', le cinéma a été mobilisé comme outil de propagande et comme mécanisme de défense toutes les fois où la pression internationale s'est faite trop forte. Ce n'est donc pas par hasard que les premières productions audio-visuelles (les débats télévisés et la série télévisée sur l'assassinat de Talât Pacha) qui ciblaient le public national aient toutes été initiées dans les années 1980, date qui coïncide avec les attentats de l'ASALA. Suite à ces attaques, le génocide arménien est devenu un sujet international brûlant et l'Etat turc a été contraint de modifier sa stratégie par le silence face à une telle pression et une telle attention au sujet. La nouvelle stratégie négationniste de l'Etat turc s'est servie des attentats des militants arméniens pour légitimer le discours victimaire turc face au terrorisme arménien. De même, la série télévisé *Le Sang sur le mur*, qui traite de l'assassinat de Talât Pacha par une milice arménienne à Berlin en 1921, a servi à la construction du discours sur 'l'arménien terroriste' par le biais d'un parallélisme historique.

L'utilisation des moyens de propagande visuelle au sujet du génocide comme mécanisme de défense a continué dans les années 2000 dans une conjoncture politique différente. Les années 80 étaient en effet des années de crise pour le cinéma turc et l'avènement du triomphe de la télévision (une seule chaîne nationale) en Turquie. Cela explique le fait que les négationnistes au pouvoir ont préféré instrumentaliser cette dernière plutôt que le cinéma afin d'influencer l'opinion publique dans leur sens. Le documentaire *Sarı Gelin* d'İsmail Umaç, qui vise à donner une réponse aux allégations du génocide arménien en 2001, et le film de fiction *Caravane 1915* d'İsmail Güneş, qui a pour but de reconstituer les évènements historiques du point de vue des Turcs juste après le centenaire du génocide, sont des exemples de ce mécanisme de défense nationale dans la politique

[1879] https://www.cnnturk.com/dunya/erdogan-talimat-verdi-sozde-ermeni-soykirimi-iddialarina-karsi-strateji-gelistirecek-kurum-olusturuluyor, consulté le 6.7.2020.

extérieure. De même, le documentaire de Sevinç Yeşiltaş, *Se souvenir de l'amitié*, émis sur les écrans de TRT en 2011, après le premier protocole de normalisation entre l'Arménie et la Turquie signé en 2009, démontre l'utilisation stratégique des films par la raison d'Etat, en proposant pour la première fois en récit d'amitié ancestrale mettant en scène 'la peine commune'. Ce film se distingue des documentaires négationnistes historiques par l'émergence de la figure du témoin et par l'accent mis sur la mémoire des individus plutôt que sur les documents historiques. Avant d'étudier précisément dans une deuxième partie ce changement survenu suite au tournant mémoriel des années 2000, il nous est apparu nécessaire d'étudier l'inexistence de la question génocidaire chez les acteurs contestataires avant les années 2000.

La position de l'Etat turc n'a pas subi d'évolution fondamentale. Ce dernier essayait et essaye toujours de ne pas évoquer la question du génocide, sauf dans certaines occasions pour se légitimer en tant que victime d'un complot international. Il n'en est pas de même en ce qui concerne les acteurs contestataires. On constate en effet une évolution notable aussi bien dans le contenu de leurs films que dans leur inscription dans l'identité nationale turque. La première partie, étudiant la période avant le tournant mémoriel des années 2000, s'est penchée sur une réponse à la question suivante : pourquoi les acteurs contestataires de gauche avant les années 2000 n'ont-ils pas été intéressés par le sujet du génocide ? En effet, malgré la forte présence de mouvements contestataires à partir des années 60 en Turquie – comme les différents courants du socialisme et du communisme –, la question ethnique est restée tabou durant toutes ces années, et les acteurs sociaux continuaient d'interpréter la conjoncture historique et politique à travers le prisme de la turcité. Ainsi, les Arméniens et les Turcs s'organisaient alors ensemble dans les organisations politiques. Néanmoins, comme le note un Arménien qui a participé à la recherche de Barış Ünlü, dire que tu étais Arménien était souvent interprété comme un acte nationaliste dans les milieux gauchistes de l'époque[1880]. De même, pour démontrer le changement de regard critique chez les gauchistes et les intellectuels, Barış Ünlü donne l'exemple d'İsmail Beşikçi, le sociologue turc connu pour ses travaux universitaires sur les Kurdes. İsmail Beşikçi était l'un de premiers universitaires à s'intéresser sincèrement à la question de l'orient [*doğu sorunu*]. Il a été jugé et condamné plusieurs fois pour cet intérêt, et a été emprisonné pour ses pensées. Malgré cela, il a confié bien plus tard que, lorsqu'il travaillait sur le terrain au Kurdistan, il voyait des églises et des monastères abandonnées et ruinés, sans jamais penser à se demander où se trouvait les

[1880] Barış Ünlü, op.cit...Türklük Sözleşmesi [Le contrat de Turcité], p. 245.

communautés de ces monuments.[1881] Ismail Beşikçi est devenu par la suite l'un des noms avant-coureurs de la crise de turcité avec ses travaux sur le Kurdistan, alors qu'il n'était même pas possible de parler des Kurdes ou de la langue kurde à cette époque. Il est significatif de remarquer que cette crise a été engendrée par la question kurde, alors que le génocide arménien a toujours été le premier et principal évènement que le contrat de turcité ordonnait de ne pas voir, de ne pas écouter. Les luttes politiques étaient alors différentes des luttes des identités opprimées initiées dans les années 1990. Les différents courants idéologiques du cinéma de cette époque – le courant du cinéma national, du cinéma national-spiritualiste et du cinéma révolutionnaire – mettent ainsi en lumière le manque d'intérêt pour le sujet du génocide. Même les films plus critiques et les plus révolutionnaires de l'époque traitent plutôt des thèmes de l'immigration rurale, de la corruption politique, du féodalisme, etc. Cette absence n'était donc pas tant le résultat d'une absence de savoir qu'une fuite active face à l'histoire du génocide et à la question identitaire en général. L'impossibilité de continuer dans l'aveuglement désiré par l'identité nationale s'est ainsi manifestée seulement après les années 2000.

Nous avons aussi éclairé le changement survenu dans les années 2000 et étudié sa manifestation dans le champ du cinéma en Turquie. Il a constitué la mise à l'épreuve de notre deuxième hypothèse concernant l'influence du tournant mémoriel à l'échelle mondiale sur l'émergence des mémoires longtemps occultés au sein de la société turque. « Notre époque est caractérisée par des considérations et des articulations de la signification du passé dans le présent »[1882] disait Nina Fisher dans son livre intitulé *Second Generation*, et nous constatons aujourd'hui que cette insistance sur le souvenir s'est manifestée dans de nombreuses discussions sur la mémoire de la Shoah, sur l'esclavagisme, ou sur d'autres crimes de masse commis contre les peuples minoritaires. En Turquie, ce nouveau tournant mémoriel a également changé les axes de politisation et les positionnements contestataires des acteurs sociaux et a été initié par le mouvement de justice et de mémoire des Kurdes à la fin des années 1990. La visibilité des nombreux mouvements et des luttes d'identités réprimées en Turquie – tels que les Kurdes, les minorités non-musulmanes, les Alévis etc. – a ainsi nourri la crise de l'identité et de l'appartenance à l'identité nationale parmi les acteurs sociaux. Les luttes de mémoire et de justice des autres identités ont encouragé l'émergence d'une mémoire qui n'avait, jusqu'à ce jour, jamais vu la

[1881] *Ibid.*, p. 320.
[1882] Nina Fischer, *op.cit.* Second Generation, p. 1.

lumière dans la société turque : la mémoire du génocide arménien. Tout au long de ce chapitre, nous avons illustré cet éveil à partir des actions des différents acteurs mobilisés pour la cause de la reconnaissance du génocide en Turquie. Le livre de Fethiye Çetin, l'augmentation des livres littéraires et historiques sur le génocide, les travaux universitaires et les conférences sur le sujet, la campagne de pardon au sujet du génocide menée par les intellectuels ont constitué quelques exemples de cette curiosité croissante.

La manifestation de la pluralité des identités et des appartenances dans l'espace public à l'encontre du discours nationaliste moniste turc, ainsi que la démonstration des injustices commis au nom de l'identité nationale dominante, ont donné lieu en Turquie à une crise d'appartenance aux valeurs établies de la nation, autrement dit, de la turcité. Dans ce travail, cette crise d'identité et d'appartenance a été expliqué à travers l'éloignement des acteurs sociaux des récits et des mythes nationaux, qui les distinguent des générations antérieures. Marqué par le pouvoir politique du gouvernement de l'AKP, les années 2000 ont également témoigné de l'émergence d'un nouveau régime mémoriel caractérisé par la vision néo-ottomane du passé. Ce dernier dénote la manière à travers laquelle le pouvoir s'est adapté au tournant mémoriel et comment il a interprété l'exigence d'une nouvelle historiographie nationale, face à celle des Kémalistes. Pour ce faire, il a continué à utiliser la télévision comme medium privilégié de propagande de sa nouvelle historiographie. La Turquie actuelle est ainsi polarisée entre deux camps opposés concernant les représentations du passé national, où une partie contestataire continue toujours à lutter pour la reconnaissance du génocide, ce qui signifie, encore de nos jours, une demande radicale aux yeux du pouvoir étatique.

Nous avons également étudié les répercussions de la crise de la turcité dans le champ du cinéma de fiction et du documentaire. Pour mettre à l'épreuve notre troisième hypothèse, nous avons pris pour fil conducteur les liens entre l'émergence du génocide arménien comme thème et la distance prises par les acteurs avec les exigences de turcité. Ainsi, dans la deuxième partie du troisième chapitre, nous avons expliqué cette rupture cruciale avec l'identité nationale et son historiographie à partir des acteurs cinéastes de mémoire. Nous avons d'abord tenté de mettre en évidence le lien entre la curiosité des acteurs cinéastes pour le thème du génocide arménien et le changement dans leur parcours de politisation personnelle. Nous avons ainsi constaté que, pour la plupart de cinéastes qui ont œuvré sur le génocide arménien, l'identité nationale turque a été interprétée d'une manière critique, et cela, toujours en relation à leur mémoire autobiographique et sociale. Plus les sujets s'éloignaient de cette identité, plus ils s'approchaient d'une autre

historiographie, qui n'excluait pas les massacres commis au nom de la continuité de l'Etat, y compris le génocide arménien. Face à la vision exclusivement négationniste de tous les gouvernements successifs, ces nouveaux acteurs cinéastes de la mémoire ont contribué à la construction d'une nouvelle vérité historique sur le sujet du génocide, à travers leurs films et à travers les travaux de terrain menés pour leur tournage. Les entretiens réalisés avec ces réalisateurs, excepté les deux négationnistes İsmail Umaç et İsmail Güneş, ont fait ressortir l'omniprésence d'un sentiment de honte, et la conscience d'une responsabilité face au négationnisme, à leur ignorance et à leur contribution inconsciente à cette culture de la négation.

Nous avons ensuite consacré les deux derniers chapitres à l'analyse des représentations visuelles produites par ces réalisateurs au sujet du génocide. Nous avons d'abord considéré les films en question comme des producteurs de mémoire collective, en nous appuyant sur la conception développée dans le premier chapitre. Pour procéder à l'analyse cinématographique, nous avons suivi une méthode d'analyse en deux étapes pour chacun des films : la première étape traitait de la production mémorielle entre le réalisateur et son sujet ; la deuxième étape traitait de celle entre le film et le spectateur. Cette double méthode nous a permis d'analyser les différents aspects de la production mémorielle d'un film traitant du présent d'un évènement passé (le génocide arménien de 1915, dans le cas de notre recherche) : la découverte du sujet par le réalisateur, ses motivations politiques et culturelles, le dialogue et l'interaction du réalisateur avec les témoins, les récits du passé racontés par divers témoins, la construction de la narration à partir de différentes interventions et témoignages, les réseaux de distribution et de projection dans lesquels le film s'est inscrit, les institutions étatiques, privées ou indépendantes qui ont soutenu le film, les réactions du public et les débats publics déclenchés par le film.

Les films analysés dans cette recherche ne montrent pas au spectateur une image intégrale de l'évènement catastrophique, mais en dévoilent plutôt une représentation partielle, liée à l'échelle de la mémoire représentée dans le film. Cette échelle nous a permis d'établir une classification des quatorze films en six sous-groupes : le premier groupe représente la mémoire du génocide à partir d'une échelle familiale ; le deuxième groupe suit la mémoire de deux écrivains arméniens de la deuxième génération ; le troisième groupe se compose de trois films de fictions, deux visant à représenter l'évènement génocidaire dans son intégralité en reconstruisant les évènements historiques, un racontant la mémoire du génocide à partir des souvenirs d'un personnage fictif, survivant du génocide ; le quatrième groupe recherche la mémoire locale du génocide dans les

différentes provinces éloignées d'Anatolie de l'Est ; le cinquième groupe traite à la fois de la mémoire communautaire de la Catastrophe, de ceux qui ont dû reconstruire leur vie suite à l'exil forcé en Arménie, et de la mémoire de l'évènement chez les jeunes de la quatrième génération après le génocide ; enfin, le dernier groupe – qui est un documentaire de propagande historique plus qu'un film de mémoire – vise à influencer l'opinion publique et prend les thèses officielles turques comme source de son récit plutôt que la mémoire des individus.

Excepté le dernier documentaire de propagande et les deux films de fiction qui reconstruisent les faits historiques à leur manière, tous ces films produits en Turquie au sujet du génocide arménien peuvent être définis comme films de mémoire, reconnaissables par la source de leurs récits, leur relation sceptique et critique envers la question de la vérité historique et leur approche de l'évènement génocidaire comme catastrophe dont les conséquences sont toujours vivantes et actuelles. La plupart des films de mémoire sur le sujet en Turquie tournent leur caméra vers la mémoire de cette Catastrophe chez les peuples de Turquie : les Turcs, les Kurdes, les Alévis, la communauté arménienne de Turquie, les Arméniens islamisés ou cachés, etc. Chacun de ces films propose au public un collage original d'espace-temps. Le temps de tous les films de mémoire – excepté le film de fiction *Les Mémoires du vent* qui se passe dans les années 40 – est le présent.

Le temps au cinéma est aussi un temps suspendu entre le temps réel et le temps fictif du film. Cette suspension d'imaginaire se réalise également en termes d'espace, entre l'espace de projection collective du film et l'espace de sa mise en scène. En effet, selon Umut Tümay Arslan, lorsqu'on regarde le film, nos yeux scrutent sans cesse une surface à deux dimensions (l'écran), mais afin de nous laisser guider et enchanter par le film, nous nions d'abord cette réalité plane pour entrer ainsi dans le monde imaginaire du film en oubliant l'existence d'un écran médiateur[1883]. Si l'espace-temps proposé par le cinéma est ainsi toujours imaginaire, toujours trompeur, les films sur le génocide arménien suspendent de surcroît l'espace-temps du négationnisme, pour introduire un nouvel imaginaire qui prenne sa source dans les récits méconnus des peuples anatoliens.

En plus de l'analyse conclusive des derniers deux chapitres portants sur l'analyse filmique, nous voulons tenter ici de résumer, en une analyse plus générale et incluante de ces quatorze films, leurs différents points de convergence et de divergence spécifiques. Il faut d'abord souligner que tous ces films de mémoire ont été réalisés dans la période qui succède l'assassinat du journaliste

[1883] Umut Tümay Arslan, Sinemada ifade özgürlüğü daraltıldı, *Gazeteduvar*, 30 avril 2020, Disponible sur: https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2020/04/30/umut-tumay-arslan-sinemada-ifade-ozgurlugu-daraltildi/ [consulté le 7.7.2020]

Hrant Dink le 19 janvier 2007, évènement crucial pour l'émergence massive de la mémoire du génocide arménien dans l'espace public turc. On peut remarquer aussi que cette émergence s'est d'abord ancrée dans la proximité de la cellule familiale. Le premier film de mémoire sur le génocide, *La Chanson de Nahide* (2009), traite ainsi la question à partir d'une échelle personnelle et restreinte, celle de la mémoire familiale, tout comme le premier livre sur le sujet, *Ma grand-mère* (2004), où Fethiye Çetin narre la découverte de l'arménité de sa grand-mère. Les acteurs de mémoires semblent avoir d'abord commencé à chercher les traces de cet évènement destructif au sein de leur propre famille et cet ancrage dans un noyau social plutôt rassurant et habituel a ainsi permis de commencer par dévoiler la réalité souvent négligée et méconnue des Arméniens survivants du génocide adoptés par des familles turques ou kurdes. Cette échelle restreinte ne caractérise cependant pas la totalité des films de mémoire, contrairement au thème crucial du voyage que l'on retrouve partout.

La mémoire, comme présent du passé, exige en effet toujours un voyage dans le temps pour rendre actuel et interpréter l'évènement passé. A travers les films faits sur ce passé, nous avons pu constater que ce voyage dans le temps nécessitait également un voyage dans l'espace. Le sens du génocide et de la grande Catastrophe n'étant compréhensible qu'à travers les notions d'éradication et de déracinement, retrouver cette mémoire occultée et niée pendant longtemps a ainsi toujours signifié le retour à l'espace où se trouvent ces racines perdues. Berke Baş (*La Chanson de Nahide*) voyage vers sa ville d'origine, Ordu, et Devrim Akkaya (*La Région*) retourne à Malatya pour chercher les traces de ses ancêtres arméniens. Lusin Dink (*Saroyan land*) recrée le voyage de Willam Saroyan au pays de ces ancêtres, Bitlis, tout en faisant le même voyage en 2013 et Yusuf Kenan Beysülen (*Le Quartier des infidèles*) accompagne l'écrivain Mıgırdiç Margosyan à sa ville d'origine, Diyarbakır, pour enregistrer sa mémoire. Mahmut Wenda Koyuncu (*Un sur un million*) retourne à sa ville de naissance afin de suivre le retour historique de son concitoyen arménien à Derik. Nezahat Gündoğan (*Les Enfants de Vank*) continue à fouiller l'histoire cachée de la région de Dersim, en voyageant avec les petits-enfants d'un moine arménien, éparpillés dans toute la Turquie. Pour s'approcher du passé inconnu de leurs parents et de leurs grands-parents, ces petits-enfants du moine doivent véritablement se déplacer, là-où sont cachées les traces du passé, sur les vestiges des vies d'autrefois désormais laissés à l'abandon. Ayşe Polat (*Les Autres*) voyage entre diverses ruines du patrimoine arménien pour comprendre le passé et le présent de la présence arménienne à Van. Afin d'enregistrer la mémoire de Maman Derdo, Serdar Önal voyage avec elle

à l'autre bout de l'Anatolie, à Mutki. De même, les jeunes que Somnur Vardar *(Beginnings*) a filmés voyagent tous entre Muş et Gyumri, où les exilés de Muş habitent aujourd'hui, pour comprendre la situation d'une communauté arménienne déportée, dont la mémoire s'étend entre le pays perdu et le pays reconstruit. Eylem Şen (*Le Sommeil des orangers*) effectue un voyage similaire entre le nouveau et l'ancien pays, cette fois des Arméniens de Musa Dagh. Ce thème du voyage revient également dans tous les films de fiction : dans *The Cut,* de Mardin au Dakota ; dans *Caravane 1915*, de Giresun à Alep ; dans *Les Mémoires du vent*, d'Istanbul à la frontière géorgienne. La mémoire de 1915 est aussi la mémoire d'une déportation, d'un déracinement forcé, ce qui caractérise également le point convergent de tous les films : le voyage vers les racines.

Un autre paramètre de comparaison est la représentation de la victime et du bourreau dans les films traitants différentes échelles de mémoire. Pour les films de mémoire familiale (*La Chanson de Nahide* et *La Région*), les réalisatrices effectuent une enquête familiale pour approcher l'évènement crucial génocidaire et construisent leur narration en bricolant différents témoignages. Dans ces récits familiaux, l'évènement génocidaire est raconté d'une manière implicite où la représentation de la victime et celle du bourreau sont floues. Les quatre films traitants de la mémoire locale du génocide dans différentes villes anatoliennes permettent de constater une narration du génocide beaucoup plus explicite que celle permise par la mémoire familiale. Dans ces derniers, la victime et le bourreau se distinguent clairement : l'Arménien est la victime et l'armée/le soldat ottoman/turc est le bourreau. Dans ce groupe, le film d'Ayşe Polat (*Les Autres*) se distingue des autres par une représentation plus ambiguë des deux côtés, ce qui peut s'expliquer par la controverse historique liée à cette ville frontière : Van, en effet, a été le théâtre de plusieurs autres affrontements entre musulmans et Arméniens. Les films se passant à l'échelle communautaire de la mémoire du génocide (*Beginnings* et *Le Sommeil des orangers*) proposent une narration explicite de celui-ci. Les traces laissées par le génocide sont en effet encore très vives chez les générations postérieures des survivants d'Arménie. Néanmoins, il est aussi possible de constater que cette mémoire est beaucoup plus protégée à Musa Dagh qu'à Muş, car le seul village de Turquie entièrement peuplé par des Arméniens se situe dans cette région, alors que la présence arménienne d'autrefois à Muş a laissé sa place à l'absence il y a longtemps. Les deux fictions de reconstitution du passé, *Caravane 1915* et *The Cut*, visent à construire une narration explicite et complète du génocide, chacun selon sa propre lecture historique. Néanmoins, malgré ce point de convergence, la représentation de la victime et du bourreau se distingue dans ces deux films : dans

The Cut, les victimes sont clairement les Arméniens et le bourreau l'armée ottomane et l'organisation spéciale chargée des massacres ; dans *Caravane 1915* les victimes sont à la fois les Turcs et les Arméniens, en accord avec les thèses 'de la mémoire juste' d'Ahmet Davutoğlu, et le bourreau est représenté tacitement par les Kurdes, qui est aussi une contorsion largement appliquée par les négationnistes turcs pour s'acquitter des accusations de génocide. Quant à la fiction de mémoire, *Les Mémoires du vent*, malgré la représentation claire de la victime et du bourreau – la victime est l'arménien et le bourreau est l'Etat turc – la narration de l'évènement n'est pas construite dans son intégralité comme dans les autres films de fiction, mais est formée par un langage fragmenté, voyageant entre le présent (1942) et les cauchemars (1915) du protagoniste. Les films biographiques, *Le Quartier des infidèles* et *Saroyan Land*, forgent une narration littéraire grâce aux écritures des écrivains arméniens dont les portraits sont faits, mais ils diffèrent également en ce qui concerne la représentation de la victime et du bourreau. *Le Quartier des infidèles* commence par une courte animation sur l'évènement génocidaire où nous voyons nettement les soldats turcs comme des bourreaux et les Arméniens comme des victimes. Tandis que dans *Saroyan Land*, la réalisatrice Lusin Dink préfère construire une représentation plus poétique et implicite de l'évènement, des victimes et des bourreaux, en se baladant entre les lignes finement construites de William Saroyan.

Un autre élément comparatif est constitué par la narration de l'évènement catastrophique, qui se manifeste souvent par un détachement du récit principal du film. Pour différencier le présent de l'évènement de son passé, les réalisateurs préfèrent souvent avoir recours à un autre langage cinématographique pour tenter de représenter 'l'irreprésentable', autrement dit, la Catastrophe. Özcan Alper (*Les Mémoires du vent*) utilise des images de rêves pour voyager vers le passé génocidaire. Eylem Şen (*Le Sommeil des orangers*) fait raconter l'histoire par le guide d'un musée d'Erevan. Yusuf Kenan Beysülen (*Le Quartier des infidèles*) raconte l'évènement du génocide à travers le récit que le père de Margosyan racontait à ses enfants, représenté par des images d'animation. Lusin Dink (*Saroyan land*) nous fait voyager dans l'enfance de William Saroyan à Fresno pour nous raconter ses impressions de l'époque. Mahmut Koyuncu (*Un sur un million*) donne la parole à un historien local qui crée une rupture dans la narration générale du film.

Une dernière question portant sur les rapports entre l'échelle de mémoire consultée et les réactions suscitées aussi bien chez les témoins que chez les spectateurs permet d'isoler des divergences entre les films mais une unité au sein de chaque échelle.

Quand on observe les films de mémoire familiale (*La Région* et *La Chanson de Nahide*) à partir de cette perspective, il est possible de constater que, dans les deux cas, la réaction principale chez les spectateurs et les réalisatrices est largement émotionnelle. Elle est un mélange de curiosité pour la découverte familiale et de chagrin lié au deuil tardif. Les deux réalisatrices s'approchent du passé pour chercher les traces de leurs grands-parents arméniens qui n'étaient pas au centre de leur attention quand ils étaient vivants. Devrim Akkaya (*La Région*), présente également comme la protagoniste de son propre film, parle clairement du fardeau qu'elle ressent à cause du deuil non porté de son arrière-grand-père arménien par la famille de sa mère.

Quand nous examinons les films de mémoire locale du génocide dans différentes villes d'Anatolie (*Un sur un million, Les Autres, Les Enfants de Vank* et *Maman Derdo et le noyer*), nous trouvons la mémoire de la Catastrophe et du passé arménien perdu racontée à travers les témoignages des Kurdes, les nouveaux habitants de ces villes, ou des descendants des Arméniens détachés de leurs familles. Dans ces quatre films, le thème de la 'confrontation avec le passé' et l'historiographie officielle qui occulte les histoires des milliers de gens se manifeste ouvertement et constitue la réaction caractéristique lié à cette mémoire. *Geçmişle yüzleşmek,* en turc, est une formulation difficile à traduire en français. Traduit en anglais souvent comme *reckoning* ou *confrontation with the past,* le terme *geçmişle yüzleşmek* peut être traduit en français par 'faire face au passé', 'confrontation avec le passé' ou 'régler les comptes avec le passé'. Contrairement à sa signification en français, cette formulation se réfère non seulement à la confrontation avec les évènements inconnus du passé mais aussi à notre propre responsabilité dans cette inconnaissance et sa non-existence en tant qu'événement. Ce que résume une telle formule est donc un acte plus critique que réactif ou défensif.

Quant aux films biographiques (*Saroyan Land* et *Le Quartier des infidèles*) qui s'approchent de la Catastrophe à partir de récits d'écrivains arméniens de la deuxième génération, c'est un fort sentiment de nostalgie et d'aspiration pour le pays des ancêtres qui nimbe les deux films et leurs spectateurs. Un sentiment similaire de nostalgie se présente également dans les films de mémoire communautaires (*Beginnings* et *Le Sommeil des orangers*), notamment chez les exilés d'Anatolie qui habitent désormais en Arménie. Ils se caractérisent également par la surprise, pour

les spectateurs turcs, de la présence forte de la transmission de la mémoire du génocide entre les générations chez les Arméniens et la vivacité de cette mémoire chez les jeunes de la quatrième génération. Le film de Somnur Vardar (*Beginnings*) se fait par ailleurs le témoin de cette situation, puisqu'on y voit la différence criante de connaissance historique entre les jeunes turcs et les jeunes arméniens qui participent au projet.

Le documentaire de propagande des thèses officielles, *Sarı Gelin*, se différencie drastiquement des autres films avec son langage qui cherche à rendre intelligible la non-existence du génocide grâce à son montage idéologique. Il mobilise les historiens des quatre coins du monde pour raconter sa version du récit historique et cela fait resurgir deux sentiments dominants propres aux deux acteurs principaux de l'histoire : la tolérance et la complaisance des Turcs et la traîtrise et la barbarie des Arméniens, justifiant donc la haine qui leur est adressée. Le philosophe turc Ulus Baker définissait le cinéma comme une 'machine à penser'[1884], mais dans le cas de *Sarı Gelin*, il est possible de constater la fonction de 'machine à endoctriner' que peut revêtir le produit cinématographique.

Conformes aux règles propres au genre, les fictions approchent de la Catastrophe à travers une narration qui inscrit l'histoire dans un récit particulier, ce qui crée souvent un récit plus établi et fermé concernant les faits historiques. Les narrations des deux fictions pro-reconnaissance du génocide arménien (*The Cut* et *Les Mémoires du vent*) sont définies par les thèmes du trauma et de la résistance. Ces derniers dessinent ainsi un nouveau visage aux Arméniens privés d'Histoire. La fiction négationniste (*Caravane 1915*) illustre, quant à elle, la dignité des Arméniens déportés comme celles des Turcs ayant assisté à cette déportation. Ces derniers étant présentés comme des protecteurs des Arméniens, dans une conformité au discours sur la 'mémoire juste' utilisée fréquemment par les autorités turques ces dernières années, cette fiction vient renforcer le discours établi et vise surtout à confirmer une adhésion qui doit neutraliser tout autre type de réactions.

Les films de(s) mémoire(s)

Suite au tournant mémoriel à l'échelle internationale et nationale, nous avons observé l'émergence d'un nouveau phénomène dans le champ du cinéma : les films de mémoire. Au cours du vingtième siècle, les débats sur le génocide arménien étaient marqués par ce que l'on pourrait

[1884] Ulus Baker, op.cit., p. 224.

appeler la 'guerre des preuves', du côté des Arméniens pour prouver que le génocide a bel et bien eu lieu et du côté des Turcs pour prouver la non-existence d'un acte génocidaire. Les négationnistes turcs alléguaient, à l'aide de documents historiques ottomans et d'historiens turcs et étrangers qui soutenaient ces thèses, qu'il n'y avait pas eu de génocide. Pour ce faire, l'Etat turc a fondé plusieurs institutions officielles et non officielles afin de lutter contre les allégations de génocide. Cette négation permanente obligeait ainsi les Arméniens à essayer sans cesse de prouver leur extermination à l'aide d'autres historiens, d'autres documents ainsi qu'à partir des témoignages des survivants. Cependant, les films produits en Turquie sur le génocide, et les motivations des réalisateurs pour réaliser de tels films, démontrent clairement un changement d'approche du sujet du génocide. Excepté les deux fictions qui reconstituent les faits historiques (*The Cut* et *Caravane 1915*) et le documentaire de propagande *Sarı Gelin*, les films faits en Turquie sur le sujet ne visaient plus à prouver l'existence du génocide – les réalisateurs reconnaissent le génocide comme réalité *de facto*, qui n'a pas besoin d'être mise en question – mais essayent de rendre visibles les effets et les traces de cette extermination et de la négation de cette extermination au présent, au sein de différents groupes de mémoires, comme les Turcs, les Kurdes, les Arméniens islamisés, etc. Leur manière de construire leur narration cinématographique se distingue ainsi des documentaires d'histoire, qui visent à rendre l'évènement historique intelligible. L'inintelligibilité de la Catastrophe est un point de départ admis par tous les films de mémoire.

Pendant longtemps, la négation obstinée du génocide n'a permis qu'une seule entreprise aux historiens arméniens : démontrer l'existence du génocide par les preuves et ainsi briser le déni. Néanmoins, essayer de prouver l'existence du génocide à travers des documents d'archives ou des déclarations des historiens spécialistes nécessite, bon gré mal gré, la réduction de la Catastrophe à un fait historique. Nous avons évoqué, tout au long de cette thèse, la distinction faite par Marc Nichanian entre la Catastrophe et le fait historique (génocide), car elle rendait parfaitement intelligible le changement survenu après les années 2000 concernant les représentations de 1915. Face à l'impossibilité de comprendre l'intégralité du fait génocidaire, Marc Nichanian propose ainsi une seule chose : « il faut se mettre à l'épreuve de la Catastrophe. »[1885]

Cette mise à l'épreuve part d'abord d'un constat. Selon Marc Nichanian, cette impossibilité de prouver 'le génocide des Arméniens' est une caractéristique propre aux entreprises génocidaires

[1885] Marc Nichanian cité par Martine Hovannessian, "L'écriture du génocide des Arméniens: un texte à plusieurs voix", *Journal des anthropologues*, No 75, 1998, p. 9.

et inhérente à ces derniers. En effet, la Catastrophe est profondément marquée par 'la destitution du fait historique'[1886]. La Catastrophe et le génocide fonctionnent sur deux plans complètement différents et radicalement distincts. Le génocide est un 'évènement historique crucial' pour les Arméniens et un non-évènement pour les autorités turques. La Catastrophe, quant à elle, fait référence à une double annihilation : annihilation par l'acte génocidaire et, ensuite, par la négation de ce premier. Sylvie Rollet interprète cette distinction de Marc Nichanian ainsi : « La Catastrophe, c'est ce non-événement qui ne peut resurgir que dans son double, dans le spectre de sa propre négation : la question en suspens, en attente toujours différée d'une réponse. »[1887] Le refus des témoins par les négationnistes en tant que 'témoins légitimes de la destruction de leur propre peuple' s'ajoute également à l'impossibilité de la preuve. A la différence du fait historique du génocide, la Catastrophe signifie l'extermination, l'exil sans retour, la négation d'une destruction, les difficultés de reconstruire sa vie, les essais pour protéger et faire vivre une culture blessée, le trauma qui se transmet de génération en génération, la perte de la langue et de l'identité pour les survivants adoptés et islamisés ainsi que la perte de la légitimité de la parole liée à la mort du témoin.

Dans ce contexte, pour pouvoir s'approcher de la Catastrophe, Marc Nichanian propose d'utiliser 'des stratégies de médiation et de substitution'. Brièvement, la technique de la médiation est une manière de se distancier du génocide et de s'approcher de la Catastrophe et la stratégie de médiation mentionnée par Marc Nichanian est la traduction : « la seule expérience de la perte, le seul dire de la perte est dans la traduction. »[1888] Nichanian a élaboré cette proposition davantage pour les Arméniens de la diaspora et leurs descendants. Toutefois, elle est aussi applicable pour les Arméniens adoptés, islamisés qui ont continué à vivre en Turquie. La traduction ici contient également une signification métaphorique de médiation : vue l'impossibilité de comprendre la Catastrophe dans son intégralité, chaque médiation nous rapproche paradoxalement de l'expérience catastrophique. La technique de médiation se trouve clairement démontrée dans le film d'Atom Egoyan, *Ararat*, où nous voyons une Catastrophe qui contient de nombreuses couches, à partir de plusieurs personnages, plusieurs traces et plusieurs récits : chez le peintre survivant Gorky, chez

---

[1886] Marc Nichanian, *La Perversion historiographique. Une réflexion arménienne*, Paris: Lignes & Manifestes, 2006.
[1887] Sylvie Rollet, "Personne ne témoigne pour le témoin", *Chimeres*, No 63, 2007/1, pp. 191-212. Disponible sur: https://www.cairn.info/revue-chimeres-2007-1-page-191.htm#, consulté le 10.7.2020.
[1888] Marc Nichanian, 'Avons-nous vraiment perdu la langue à l'étranger?', *Etudes sur le texte et ses transformations*, Vol 14, No 2, 2001, pp. 141-166, p. 155.

Ani, l'historienne d'art, chez son fils Raffi, chez le réalisateur arménien Saroyan qui fait un film historique sur le génocide, etc. C'est pour cela que nous avons exclu les deux fictions, *Caravane 1915* et *The Cut*, du classement des films de mémoire car, en reconstituant les faits historiques, ils n'utilisent pas cette technique de médiation dans leur narration cinématographique.

Revenons aux films de mémoire analysés dans cette recherche. Faire un film sur le génocide, tout comme l'écriture, est un acte de médiation, donc de traduction. En dénonçant tacitement l'idée que le génocide doit être prouvé, les réalisateurs de ces films de mémoire se focalisent sur les médiateurs réels et métaphoriques de la mémoire afin de saisir la Catastrophe dans les traces, les témoignages tardifs et les lacunes mémorielles. Grâce aux médiations utilisées, le film peut adopter plusieurs perspectives sur la Catastrophe, sans jamais prétendre le saisir dans son intégralité. En ce qui concerne les films analysés dans cette recherche, les médiateurs peuvent être aussi bien les descendants des Arméniens islamisés que les écrivains, les nouveaux habitants d'une ancienne ville arménienne, les jeunes générations des Turcs et Arméniens, les Arméniens qui ont continué de vivre en Anatolie après le génocide, etc. En plus de cela, il est également possible d'identifier des médiateurs métaphoriques qui se réfèrent à la mémoire de la Catastrophe, et ce dans tous les films. L'analyse de ces médiateurs comme 'signes de mémoire' (en empruntant le concept de David MacDougall) a été effectuée dans le quatrième chapitre de cette thèse.

Les signes de mémoire – les signes de survivance, les signes de remplacement et les signes d'absence –, identifiés dans chacun des films, fonctionnent également comme des médiations spécifiques entre différents groupes de mémoire. Dans les films de mémoires familiales, où les réalisatrices sont à la recherche de la pièce manquante de l'histoire de leurs grands-parents arméniens, la chanson – que la grand-mère arménienne chantait et que la famille de Berke Baş essaye de se rappeler – et la tombe inconnue et perdue de l'arrière-grand-père arménien – que Devrim Akkaya cherche tout au long du film avec sa famille – apparaissent comme des signes constitutifs de la mémoire familiale qui rendent perceptible la Catastrophe à travers leur médiation. Dans les films biographiques, la médiation la plus importante est avant tout l'écriture poétique de William Saroyan et de Mıgırdiç Margosyan, qui témoigne avec délicatesse de l'amertume du déracinement. Les médiations métaphoriques les plus courantes dans les films sur la mémoire locale du génocide sont souvent les ruines du patrimoine arménien, les vestiges des biens arméniens, les montagnes et les arbres, qui sont représentés comme les témoins silencieux de la Catastrophe. De même, la quête des chasseurs de trésor et des pierres sacrées arméniennes cachés

dans les murs des maisons font également figure de médiation, qui permettent, en creux, de saisir l'expérience catastrophique. Pour les communautés de mémoire à Erevan, les objets de mémoire – comme le manuscrit de la Bible et le bol sacré apporté de l'ancien pays des ancêtres pendant l'exil – sont des médiateurs, et constituent les signes de survivance les plus percutants du film *Beginnings*. De plus, dans les deux films sur la mémoire communautaire, la culture culinaire, les chansons et les danses traditionnelles sont également des signes de mémoire, plus spécifiquement des signes d'une transmission mémorielle. Les pratiques culturelles partagées témoignent de la résistance et de la survivance après la Catastrophe, tandis que les vestiges du passé, le vide et l'abandon de l'ancien pays évoquent, quant à eux, la dimension destructive de l'expérience catastrophique.

Comme il a été discuté dans le dernier sous-chapitre de la première partie de la thèse, la narration d'une expérience limite niée est toujours marquée par des crises de représentation, de mémoire et de témoignage. A partir de ce constat, Marc Nichanian concluait que la littérature, seule, représentait l'unique possibilité de s'approcher de la Catastrophe. Prenant acte de l'impossibilité d'atteindre une représentation parfaite, il écrit ainsi que « face à la Catastrophe, la seule réussite possible est l'échec de la littérature. »[1889] Dans cette recherche de thèse, nous avons étudié les tentatives de représentation de la Catastrophe à travers les films produits à ce sujet et avons pu constater un phénomène similaire : l'échec des films. Étant produits dans le pays de la négation, aucun de ces films, ni les documentaires ni les fictions, n'ont connu de grand succès, et aucun d'entre eux n'est devenu un chef-d'œuvre. Cela est possiblement lié à l'impossibilité de réaliser un *blockbuster* sur un acte génocidaire dont l'existence est sans cesse niée. C'est aussi une possible réponse au propos d'Atilla Dorsay, le critique négationniste turc du cinéma, qui a pu formuler ce raisonnement invraisemblable : « la raison pour laquelle il n'y a aucun film important et convainquant sur le génocide arménien est peut-être la non-existence d'un tel génocide ! »[1890]

Des fantômes pour un avenir plus juste

Jusqu'à aujourd'hui, de nouveaux témoignages du patrimoine arménien abandonné et négligé sont découverts en Anatolie, comme cette église historique arménienne, apparue à la

[1889] Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket* [La Littérature et la Catastrophe], p. 156.
[1890] Atilla Dorsay, "1915 olayı yine filmini bulamadı", *T24*, 5 décembre 2014, https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/1915-ermeni-olayi-yine-filmini-bulamadi,10749.

surprise de tous dans le lac de Van, lorsque l'eau s'en est retirée en juin 2020[1891]. Tout comme la mémoire du génocide, qui résiste contre l'oubli et la négation, les vestiges du passé continuent de se manifester en Anatolie. Ils semblent y être en attente de reconnaissance. Cependant, la négation continue, plus d'un siècle après, à ignorer la position des victimes et des témoins que sont les Arméniens. La négation du génocide et de ses témoins va toujours de pair avec l'interdiction de porter le deuil pour les âmes perdues car, selon les thèses négationnistes, et malgré la dernière tentative des autorités turques pour mettre en avant la thèse de la 'peine commune', les Arméniens sont toujours décrits comme des traîtres et des ennemis internationaux. Porter le deuil de ses ancêtres pour les Arméniens demeure impossible, particulièrement pour ceux qui continuent de vivre en Turquie, c'est-à-dire la communauté arménienne de Turquie, les Arméniens islamisés ou cachés. Comme le note Jacques Derrida, le thème du deuil revient toujours sur le devant de la scène tant que ni reconnaissance ni 'pardon' n'ont pu avoir lieu[1892].

Pour développer ses réflexions sur la question du pardon et de l'impardonnable, Derrida s'est tourné vers les textes du philosophe Vladimir Jankélévitch. Dans son livre intitulé *L'Imprescriptible*, Jankélévitch s'exprimait ainsi : « Le pardon ! Mais nous ont-ils jamais demandé pardon ? C'est la détresse et c'est la déréliction du coupable qui seules donneraient un sens et une raison d'être au pardon […] demander pardon ! Nous avons longtemps attendu un mot, un seul, un mot de compréhension et de sympathie... L'avons-nous espéré, ce mot fraternel ! »[1893] Depuis 1915, aucun gouvernement, aucune autorité turque n'a assumé son crime ou n'a tendu la main *fraternellement* aux Arméniens. La négation atteignait un point tel que les timides discours développés en 2014 par l'ancien premier ministre turc, Ahmet Davutoğlu, au sujet de la « mémoire juste » et de la « peine commune », qui constituaient la toute première condoléance faite du bout des lèvres par le président de l'Etat turc, Tayyip Erdoğan, étaient perçus par beaucoup comme un progrès certain, un moindre mal [*ehvenişer*]. A partir de 2014 et du tournant autoritaire en Turquie, le gouffre politique et moral entre les négationnistes et ceux qui luttent pour la reconnaissance et le pardon a commencé à s'approfondir à une vitesse vertigineuse. En 2020, tout comme 'les Arméniens, les ennemis extérieurs, les poupées des pouvoirs occidentaux impérialistes', les acteurs contestataires sont accusés d'être 'des ennemis intérieurs qui luttent contre leur propre Etat pour

[1891] http://www.agos.com.tr/tr/yazi/24221/van-golunun-sulari-cekilince-ermeni-kilisesi-ortaya-cikti?fbclid=IwAR3hDWzWWe34FXYXHefqoOqnphCzZY3GBar-h3UOuMokKgk0kw5J6Ft0PiYü, consulté le 15.7.2020
[1892] Jacques Derrida, *Pardonner: L'impardonnable et l'imprescriptible*, Paris: Galilée, 2012, p. 48-49.
[1893] Vladimir Jankélévich, *L'imprescriptible*, p. 50-51, cité par Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 23 et p. 40.

l'intérêt de l'occident'. A la différence de l'atmosphère politique relativement modérée et démocratique du début des années 2000, pendant laquelle une certaine liberté de parole et d'expression sur le génocide a pu être constatée, la présentation d'excuses, et conjointement la possibilité d'être pardonnés, paraît de plus en plus lointaine et inatteignable dans la 'Turquie nouvelle'.

Revenons au propos du cinéaste Özcan Alper sur l'histoire entre Hector et Achille, citée dans le prologue de cette thèse. En donnant l'exemple de l'accord entre Hector et Achille, le réalisateur rappelait l'importance du droit de porter le deuil pour la dignité humaine, condition essentielle pour rendre possible la réconciliation. Néanmoins, le déroulement historique de la guerre de Troie montre que la violation de ce droit avait déjà eu lieu : Troie était perdue, Hector était mort, et malgré l'accord passé, Achille avait traîné son corps sans le rendre à sa famille. Özcan Alper construisait un parallèle entre cette histoire et le corps traîné d'Hacı Lokman Birlik en 2015. Cependant, cet épisode est loin d'être le seul exemple de violation du droit de deuil en Turquie. Tout au long de notre recherche, en analysant les films sur le génocide arménien et en étudiant les témoignages des Arméniens d'Anatolie, de leurs descendants et des réalisateurs, nous avons constaté que la violation du droit de deuil des Arméniens, qui passe avant tout par la négation du grand crime qui a dévasté les vies de millions de gens, pèse toujours sur les consciences de Turquie. Les réalisateurs qui tournent leurs caméras vers cette mémoire douloureuse ont précisément pour visée de porter ce deuil tardif pour les Arméniens, de demander pardon et d'agir contre la honte qui hante leur conscience, en accord avec la responsabilité qu'ils reconnaissent avoir.

Dans son texte sur le pardon, Jacques Derrida cite à ce sujet la lettre d'un écrivain allemand adressée à Vladimir Jankélévitch, qui nous paraît tout à fait similaire avec le sentiment de ces cinéastes turcs et kurdes. L'allemand en question, Wiard Raveling écrivait ainsi :

> « Moi, je n'ai pas tué de Juifs. Que je sois né Allemand, ce n'est pas ma faute, ni mon mérite. On ne m'en a pas demandé permission. [...] Je suis tout à fait innocent des crimes nazis ; mais cela ne me console guère. Je n'ai pas la conscience tranquille [...] et j'éprouve un mélange de honte, de pitié, de résignation, de tristesse, d'incrédulité, de révolte. Je ne dors pas toujours bien. Souvent je reste éveillé pendant la nuit, et je réfléchis, et j'imagine. »[1894]

Cette lettre a joué un rôle très important pour l'écrivain de *L'imprescriptible*, car il s'agissait d'une demande de pardon sincère et longtemps attendue. La présentation d'excuses est

[1894] Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 47.

la première condition indispensable pour être, un jour, pardonné. C'est aussi une étape essentielle pour rendre justice à la mémoire. Les travaux de tous les réalisateurs analysés dans cette recherche, excepté ceux des deux réalisateurs négationnistes, montrent leur volonté de détruire la peur qui accompagne le fait de demander pardon et de faire grandir le souhait d'être pardonné au sein de la société turque. Comme le notait Derrida, le pardon ne concerne pas seulement le passé et le présent, mais aussi le futur, un futur réconcilié et guéri pour les générations à venir[1895].

'La Turquie Nouvelle' d'aujourd'hui, quant à elle, ne semble pas cheminer en direction de la paix. Elle augmente les fronts de guerre les uns après les autres, en Syrie, au Kurdistan, en Lybie, en Mediteranée et en Karabakh. Le gouvernement de coalition de l'AKP et du MHP (Parti du mouvement nationaliste) continue également la guerre intérieure contre ses citoyens en les stigmatisant, en les incarcérant ou en les obligeant à quitter leur pays[1896]. La sociologue Umut Tümay Arslan observe également une certaine restriction de la liberté d'expression dans le champ du cinéma depuis 2015, qui consiste souvent dans des accusations contre les cinéastes, soupçonnés de faire de la propagande terroriste, et dans la montée de la censure[1897]. A partir des entretiens avec les réalisateurs et de l'étude de champ du cinéma en Turquie, la répression étatique sur la production cinématographique a également pu être identifiée. Toutefois, en ce qui concerne l'augmentation du nombre de films sur la mémoire des crimes d'Etat encore aujourd'hui, on ne peut pas dire que la répression actuelle a réduit les acteurs sociaux au silence. Bien au contraire, ils continuent toujours à dénoncer ces crimes et à demander justice sans avoir peur. Le regard qui se pose sur la Turquie contemporaine à partir d'une perspective qui cherche à lier le passé au présent ne peut ainsi s'empêcher de se confronter à la question suivante : quel futur pour la Turquie ?

La terminologie des études mémorielles fournit une boîte à outils théoriques riches pour permettre de relier le passé et le futur, pour construire un horizon éthique et politique autour de ce lien. Les textes de Maurice Halbwachs ont permis de mettre en évidence le fait que les groupes sociaux ou les sociétés ont une identité, et donc aussi une mémoire[1898]. Par conséquent,

---

[1895] *Ibid.*, p. 53.

[1896] La grand purge d'Erdoğan appliqué suite aà la tentative du coup d'Etat de 15 juillet 2016 est un exemple parlant de cette politique. Les chiffres de cette purge politique sidèrent toujours : la Direction de la Fonction Publique a déclaré que 69 895 fonctionnaires d'Etats ont été licenciés depuis novembre 2016, dont 30 411 personnes attachées au ministère de l'Education Nationale. https://www.memurlar.net/haber/629674/feto-de-ihrac-sayisi-69-bin-895-e-ulasti.html, consulté le 4.7.2020.

[1897] Umut Tümay Arslan, https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2020/04/30/umut-tumay-arslan-sinemada-ifade-ozgurlugu-daraltildi/, consulté le 15.7.2020.

[1898] Alessandro Cavalli, La mémoire comme projet...*op.cit.,* p. 5.

l'éloignement de l'identité nationale dominante d'une société génère également, bon gré mal gré, un détachement des mythes et des récits nationaux qui constituent 'la mémoire officielle nationale'. La multiplication des différentes mémoires de groupes et la coexistence de différents régimes de temporalité qui l'accompagne servent non seulement à la culture de la démocratie, mais portent aussi en eux une possible sortie du regard critique de la position marginale qui est la sienne. Les nouvelles représentations d'un passé national méconnu, souvent faussé et gauchi, servent ainsi à la construction d'un nouvel imaginaire pour l'avenir. Comme nous l'avons exposé en détail dans le deuxième chapitre de cette thèse, l'imaginaire du passé et du futur de la Turquie selon le gouvernement de l'AKP est formé par le désir de reconstruire 'la Turquie nouvelle' comme une puissance musulmane impériale, conforme à l'idéologie néo-ottomane. Nous savons que cette idéologie était aussi agissante pendant le grand crime de 1915, qui se réfère au « contrat de mahométisme », notion empruntée à Barış Ünlü. Tous comme les autres idéologies au pouvoir en Turquie, la pensée néo-ottomane est également négationniste du génocide arménien. L'émergence de la mémoire du génocide arménien dans l'espace turc peut donc nous aider à voir ce qui ne devait pas être vu, à nous y confronter au lieu de le négliger et à ainsi transformer le régime de vérité négationniste pour enfin imaginer un futur plus paisible. Dans cette recherche, l'analyse des cinéastes comme nouveaux acteurs de mémoire a permis de mettre en évidence le fait qu'au lieu de parler de 'la question kurde' ou de 'la question arménienne', il fallait plutôt parler de 'la question turque' ou de 'la question de la turcité', afin de surmonter les conflits récurrents liés au nationalisme.

En 2020, deux historiens importants, Hamit Bozarslan et Taner Akçam se sont exprimés sur cette question dans différents médias. Dans son entretien donné au journal en ligne *Perspektif*, Hamit Bozarslan souligne le fait que « sans questionner, voire faire face au génocide arménien, à la guerre avec les Roums, aux guerres menées contre les Kurdes, à l'antisémitisme des années 1930 ou à la radicalité du nationalisme kémaliste », il ne sera pas possible pour la Turquie de s'avancer vers un avenir conciliant[1899]. Cela nous ramène à la naissance de la question turque, c'est-à-dire à la question de la fondation de la république. Comme le rappelle Hamit Bozarslan, l'échec des Arméniens ottomans qui voulaient sauver l'Empire Ottoman en collaborant avec les Turcs

[1899] Hamit Bozarslan, "Türklerin demokrat bir partiye ihtiyacı var" [Les Turs ont besoin d'un parti démocrate], *Perspektif* [en ligne], 18 juin 2020. Disponible sur: https://www.perspektif.online/turklerin-demokrat-bir-partiye-ihtiyaci-var/?fbclid=IwAR1aW7lE505-p3jA6IwUcijdjEW-jmZ8kdXXFzTubi7KAwL-yULdrbd_RwQ, consulté le 16.7.2020.

témoigne qu'on ne peut aujourd'hui attendre des Kurdes de sauver l'avenir de la Turquie. Même s'il y aura des collaborations, et qu'il faut les encourager, c'est aux Turcs actuels d'agir contre l'aveuglement nationaliste. Dans son article du 22 avril 2020 sur le site du journal *Duvar*, Taner Akçam soulignait aussi l'importance du récit fondateur de la Turquie pour une reconstruction historiographique. Selon l'historien, l'année 2023, qui fêtera le centenaire de la République et sera l'année des élections présidentielles, doit être celle de la réécriture de l'histoire de la fondation du pays, de l'annulation de ce qui nous a été raconté jusqu'alors, car ce dernier récit n'a rien d'inclusif[1900]. Le récit fondateur de la République exclut en effet non seulement les non-musulmans de l'Anatolie, mais aussi les autres ethnies et leurs langues, comme les Kurdes, éléments pourtant fondateurs du pays. C'est pourquoi la reconnaissance du génocide arménien, le crime fondateur et nié de la République, constitue un pas crucial et essentiel pour le futur de la Turquie.

Jusqu'ici, la négation perdure et les fantômes du génocide arménien continuent de hanter l'imaginaire collectif en Turquie. Le concept de fantôme, une autre métaphore mémorielle, est dérivée de la conception de l''hantologie' développée par Jacques Derrida dans son livre *Spectres de Marx*, pour expliquer que malgré la mort du marxisme, il persiste comme esprit dans les sociétés actuelles[1901]. La théorie de l'hantologie se réfère à l'héritage obsédant du passé inconfronté et non-résolu. Il s'agit ici souvent des imaginaires troublants des événements violents, injustes et impunis. Autrement dit, ce concept fait référence à l'existence spectrale du passé dans le présent.

Tout comme les spectres du génocide arménien que nous avons étudiés tout au long de cette recherche, les spectres du passé font référence à trois notions essentiel"les : la justice, le deuil et la politique de vérité. Premièrement, les fantômes hantent le présent pour manifester le besoin de 'faire quelque chose' face aux injustices passées et font ainsi appel à la justice. En ce sens, les fantômes apparaissent comme les signifiants sociaux de l'injustice et, parallèlement, comme ceux d'une exigence de transformation. Comme dans les récits contenant des maisons hantées, le fantôme, métaphore sociale de la mémoire troublée et inquiète, hante le présent pour faire entendre l'injustice subie dans le passé, qui demeure toujours niée. Le fantôme du passé hante le monde contemporain, générant un malaise chez ceux qui ne sont pas directement coupables mais n'en sont

[1900] Taner Akçam, "23,5 Nisan ve yeni bir kuruluş hikayesinin zorunluluğu" [23,5 avril et l'obligation d'une nouvelle histoire fondatrice], 22 avril 2020, *Gazete Duvar* [en ligne]. Disponible sur: https://www.gazeteduvar.com.tr/forum/2020/04/22/23-5-nisan-ve-yeni-bir-kurulus-hikayesinin-zorunlulugu/, consulté le 16.7.2020.
[1901] Jacques Derrida, *Specters of Marx*, London : Psychology Press, 1994.

pas moins hantés. Derrida l'explique ainsi : « Etre hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent, avoir la mémoire de ce qui au fond n'a jamais eu la forme de la présence »[1902]. C'est cette caractéristique qui rend le fantôme intemporel et qui lie le passé au présent et au futur, tant que dure la hantise. Dans la théorie de Jacques Derrida, le fantôme est également fortement lié au deuil, plus précisément au manque de deuil. La violation du droit de porter de deuil, comme nous l'avons évoqué dans ce chapitre conclusif, est constitutive de l'émergence des fantômes du passé. Ils vont et viennent pour faire appel à la justice, pour demander au deuil d'être porté, même pour les pertes inconnues, et pour faire entendre la vérité contre les récits historiques du passé qui les négligent. Dans un dernier temps, le fantôme est une affaire politique, car il s'agit souvent des fantômes des « victimes ou non des guerres, des violences politiques ou autres, des exterminations nationalistes, racistes, colonialistes, sexistes ou autres, des oppressions de l'impérialisme capitaliste ou de toutes les formes du totalitarisme. »[1903] Les crimes politiques non-résolus créent ainsi des fantômes non-réconciliés au temps présent.

Dans ce contexte, le cinéma a un positionnement privilégié pour faire apparaître les fantômes car il est, dès l'origine, « un art fantôme », « un art de laisser revenir les fantômes »[1904]. Pour Derrida, les images du cinéma sont des éléments spectraux mais au-delà de cela, le cinéma fournit également « un deuil magnifique, un travail de deuil magnifié. »[1905] La caractéristique représentative du cinéma s'ajoute également à sa qualité d'évocation et à son caractère spectral. En tant qu'espace-temps imaginaire et intemporel, le cinéma fournit une base adaptée au retour des fantômes, pour qu'ils puissent manifester leurs revendications de justice. Ce constat devient beaucoup plus évident lorsqu'on parle des films de mémoire. Les spectres de 1915 ont ainsi hanté le milieu cinématographique en Turquie et ils tentent d'y changer et d'y transformer l'imaginaire social. Ils se manifestent dans l'ombre de Saroyan dans *Saroyan Land*, dans les cauchemars d'Aram dans *Les Mémoires du vent*, dans l'orange qui fait pleurer Hasmik dans *Le Sommeil des orangers,* dans le conte de la cigogne raconté par le père de Margosyan dans *Le Quartier des infidèles* ou

---

[1902] Jacques Derrida, dans Ghost Dance, cité par Catherine Paoletti, *ibid.*, p. 73.
[1903] Jacques Derrida, cité par Catherine Paoletti, *ibid*., p. 72.
[1904] Jacques Derrida, dans Ken McMullen, 'Ghost-Dance'. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=0nmu3uwqzbI, consulté le 17.7.2020. Pour le philosophe, articuler le cinéma et la psychanalyse nous emmène à la science du fantôme.
[1905] Jacques Derrida, "Le cinéma et ses fantômes", dans *Penser à ne pas voir: Ecrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris: Editions de la Difference, 2013, pp. 315-336.

dans les pierres et les vestiges du passé arménien que l'on voit dans la presque totalité des films analysés dans le cadre de cette recherche.

La question qui se pose alors est la suivante : comment agir face à ces fantômes ? La tradition négationniste en Turquie a toujours réagi pareillement aux fantômes du passé, qu'ils soient ceux du génocide arménien ou d'un autre événement non-résolu : chasser les fantômes et refuser leur existence. Les fantômes dérangent le présent actuel car ils demandent une transformation, une rénovation, une nouvelle écriture historique qui n'exclut par leur existence et ne nie par leur mort. Contrairement à cette posture réactionnaire – qui préfère souvent échapper aux fantômes ou les dominer –, les nouveaux acteurs cinéastes de la mémoire essayent d'ouvrir des espaces pour que les fantômes puissent se manifester et communiquer leur demande de justice. Le deuil, dans ce contexte, apparaît comme une nécessité incontournable pour établir cette relation apaisée avec les fantômes du passé. De plus, le deuil est également nécessaire pour une véritable confrontation avec le passé et constitue peut-être la seule possibilité pour un avenir paisible.

Le fantôme d'Hrant Dink est probablement l'un des fantômes les plus jeunes qui hante la société turque actuelle au sujet du génocide arménien. Lors de sa commémoration, les jeunes turcs, kurdes et arméniens de Turquie portaient une pancarte qui affichait « 1 500 000 + 1 », faisant ainsi le parallèle entre l'assassinat d'Hrant Dink et le génocide arménien. Hrant Dink a pu voir l'émergence des fantômes du passé génocidaire en Turquie lorsqu'il disait : « la voix de la conscience était condamnée au silence. Désormais, elle se cherche une issue. »[1906] Aujourd'hui en Turquie, les cinéastes, parmi d'autres acteurs sociaux contestataires, continuent à prendre en charge cette mission courageuse et indispensable malgré la persistance de la négation, en invitant les fantômes du passé à s'exprimer dans leurs films et, ainsi, à présenter leurs demandes aux spectateurs en Turquie. Cela souligne la dimension à la fois éthique et politique de leur action face au fardeau du passé injuste qui pèse sur les consciences, comme l'explique si bien Jacques Derrida : « Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là,

[1906] Hrant Dink, cité par Cengiz Aktar, "Le pardon comme catalyseur de politiques de mémoire", *La Repentance*, 2014, p. 244. Disponible sur : https://www.academia.edu/36067745/Le_pardon_comme_catalyseur_de_politiques_de_m%C3%A9moire.pdf, consulté le 18.7.2020.

présentement vivants, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés. »[1907] Les acteurs de mémoire luttant pour la reconnaissance du génocide en Turquie aujourd'hui, tout comme la plupart des réalisateurs analysés dans cette recherche, essayent donc de reconstruire les relations avec les fantômes du passé, de se réconcilier avec ceux qui demandent justice depuis plus d'un siècle. S'inscrivant dans une éthique qui admet la légitimité et la nécessité de leur revendication, ils œuvrent pour infléchir la trajectoire habituelle de l'histoire nationale turque vers un futur plus juste et conciliant.

[1907] Jacques Derrida, cité par Catherine Paoletti, *op.cit.*, p. 72.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET SOURCES

Ouvrages et articles scientifiques

1a. Ouvrages sur la Turquie contemporaine

AHISKA Meltem, "Arşiv korkusu ve Karakaplı Nizami Bey : Türkiye'de tarih, hafıza ve iktidar" [La peur d'archive et Karakaplı Nizami Bey : L'histoire, la mémoire et le pouvoir en Turquie], dans *Türkiye'de iktidarı yeniden düşünmek*, ed. Murat Güney, Istanbul : Varlık Yayınları, 2009, pp. 59-91.

BORA Tanıl, *Zamanın Kelimeleri*, Istanbul : İletişim Yayınları, 2018.

BORATAV Korkut, Iktisat tarihi 1981-1984 [L'histoire économique 1981-1984], *Türkiye Tarihi,* Istanbul, Cem Yayınevi, 2000.

BOZARSLAN Hamit, *Histoire de la Turquie. De l'Empire a nos jours*, Paris : Editions Tallandier, 2015.

BOZARSLAN Hamit, *Histoire de la Turquie Contemporaine*, 3e Edition, Paris : La Decouverte, 2016.

DİVİTÇİOĞLU Sencer, *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu/Marksist Üretim Tarzı Kavram* [Le mode de production asiatique et la société ottomane], Istanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2003.

DORSAY Atilla, *Benim Beyoğlum* [Mon Beyoğlu], Istanbul : Çağdaş Yayıncılık, 1993.

EROL Murat, *Yerlilik Düşüncesi*, Istanbul : Profil Yayıncılık, 2016.

HÜR Ayşe, *Gayrimüslimlerin Öteki Tarihi* [L'autre histoire de non-musulmans], Istanbul : Literatür yayınları, 2016.

ÜNLÜ Barış, *Türklük Sözleşmesi* [Le contrat de Turcité], Ankara : Dipnot Yayınları, 2018.

YILDIZ Ahmet, *Ne mutlu Türküm diyene : Türk ulusal kimliğinin etno-seculaire sınırları (1919-1938)* [Heureux celui qui dit je suis turc: les limites ethno-séculaires de l'identité nationale turque], Istanbul : İletişim Yayınları, 2007.

1b. Articles et chapitres d'ouvrages sur la Turquie contemporaine

AÇIKEL Fethi, 'Kutsal Mazlumluğun' Psikopatolojisi [La psychopatologie de l'état victimaire sacre*], Toplum ve Bilim*, 1996, No 70, pp. 153-198.

ADAKLI Gülseren SÜMER Burcu, Public service broadcaster as a market player : Changing operational patterns of the TRT in Turkey under the AKP Leadership, 2002–2010, Public Service Media after Recession, RIPE 2010 Conference, Londre, 8-11 Octobre, 2010. Disponible sur : http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.663.3845&rep=rep1&type=pdf [consulté le 16.10. 2019]

ADAR Sinem YENİGÜN Halil İbrahim, A Muslim Counter-Hegemony ? Turkey's Soft Power Strategies and Islamophobia, *Jadaliyya* [en ligne], 6 Mai 2019. Disponible sur: http://www.jadaliyya.com/Details/38646/A-

Muslim-Counter-Hegemony-Turkey%E2%80%99s-Soft-Power-Strategies-and-Islamophobia [consulté le 14.7.2019]

BAYRAKLI Enes YERLİKAYA Turgay, Müslüman Toplumlarda İslamafobi : Türkiye Örneği, *Ombudsman Academic*, Juillet-Decembre 2017, No :7, pp. 51-70.

BİLİS Ali Emre, Popüler telvizyon dizilerinden *Muhteşem Yüzyıl* dizisi örneğinde tarihin yapısökümü, İstanbul *Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2013 / II 45, pp. 19-38.

BORA Tanıl, Muhafazakarlığın Değişimi ve Türk Muhafazakarlığında Bazı Yol İzleri [L'Evolution du conservatisme et les chemins du conservatisme turc], *Toplum ve Bilim*, 1997, No 74, pp. 6-31.

BORA Tanıl, Tüm insanlar önünde özür dilerim [Je demande pardon devant tout le monde]. Disponible sur : https://docplayer.biz.tr/119687-Tum-insanlar-onunde-ozur-dilerim.html [consulté le 9.7.2018]

BORA Tanıl, Geçmişle Hesaplaşma : Niçin ve Nasıl ? [Confronter le passé : Pourquoi et Comment ?], *Türkiye'de sürmekte olan toplumsal travma ile başetmede ilk adımlar*, Istanbul : TİHV, 2012, pp. 85-101. Disponible sur : https://tihv.org.tr/wp-content/uploads/2020/04/Turkiyede-surmekte-olan-toplumsal-travma-ile-basetmede-ilk-adimlar.pdf

BOZKURT Gülnihal, Türk Hukuk Tarihinde Azınlıklar [Les minorités dans l'histoire judiciaire turc], transcription du cours d'ouverture de la Faculté de Droit de l'Université d'Ankara, 5.11.1992. Disponible sur : https://www.jurix.com.tr/article/14166 [consulté le 25.3.2020].

CAN Başak, Yeni bir tanıklık rejimi kurulurken, *Zan Sosyal Siyasal ve İktisadi Araştırmlar Enstitüsü Websitesi*, 2014. Article également disponible sur : http://yakayder.com/tr/haberler/yeni-bir-taniklik-rejimi-kurulurken/329.

CEYLAN Can, Normalleşme sürecinde tarihin popülerleşmesi ve medya, SETA ANALIZ, Juillet 2018, No : 238. Disponible sur : https://setav.org/assets/uploads/2018/07/238.-Normalles%CC%A7me-Su%CC%88recinde.pdf.

COPEAUX Etienne, La violence et ses masques – notes preparatoires 1 [en ligne]. Disponible sur : http://www.susam-sokak.fr/2017/11/la-violence-et-ses-masques-notes-preparatoires-1.html

COPEAUX Etinne, Les violences et ses masques. Notes preparatoires 4 [en ligne]. Disponible sur : http://www.susam-sokak.fr/2018/01/la-violence-et-ses-masques.notes-preparatoires-4.sigmund-freud.html

COPEAUX Etienne, La violence et ses masques. 1918-1919 naissance du discours négationniste [en ligne]. Disponible sur: http://www.susam-sokak.fr/2018/02/la-violence-et-ses-masques.1918-1919-naissance-du-discours-negationniste.html (consulté le 28.5.2018)

ÇELER Zafer, Pseudo-Historicism and Architecture : The New Ottomanism in Turkey, *Journal of Balkan and Near East Studies*, 2019, Vol 21, Issue 5 [publié en 5 septembre 2018], pp. 493-514. https://doi.org/10.1080/19448953.2018.1506286

ÇETİN Emre BERFİN Kumru, The 'politization' of Turkish Television Dramas, *International Journal of Communication*, 2014, No 8, pp. 2462-2483.

ÇEVİK Senem, Turkish Soap Opera Diplomacy : A western projection by a muslim source, *Exchange : The Journal of Public Diplomacy*, 2014, Vol 5, Iss 1, Art 6. Disponible sur : https://surface.syr.edu/exchange/vol5/iss1/6.

ELBİR Bilal KARAKAŞ Ömer, Cumhuriyet dönemi türk kültür ve edebiyatında hümanizmin etkileri [Les effets de l'humanisme dans la littérature et la culture turque sous l'époque républicaine], *Turkish Studies*, 2007, Vol 2, No 4, pp. 381-392.

EMMEZ Berivan Can, Mıgırdiç Margosyan'ın *Söyle Margos Nerelisen ?* Adlı Eserinde Diyarbakır ve "Öteki" İmgesi, *Batman Univercity Journal of Life Sciences*, 2012, Vol 1, No 1, pp. 145-157.

GENÇOĞLU Ali, Türk ulusal kimliğinin kurucu bir öğesi olarak kolektif bellek : okul ders kitapların çanakkale savaşı anlatıları [La memoire collective comme un element principal de l'identite nationale Turque : Les recits sur la guerre de Dardanelles dans les livres scolaires], *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2015, 0(41), pp. 331-351.

GÖKALP Altan, Turquie : Les Tabous d'une Démocratie, *La Pensée du Midi*, 2006, Vol 3, No 19, pp. 38-49.

İNSEL Ahmet, "Peki Türkler ne istiyor ?", Türk Sorunu, *Perspectives*, 2012, 3.13, pp. 8-12.

KAPTANOĞLU Cem, Ben Hayali, ulusal kimlik ve travma [L'imaginaire de moi, l'identité nationale et le trauma], *Birikim* [en ligne], juin-juillet 2000, No 134-135. Disponible sur : http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3299/ben-hayali-ulusal-kimlik-ve-travma#.XOWKmBYza00, [consulté le 31.7.2019]

KAPTANOĞLU Cem, Toplumsal Yas : Travmatik hakikatle yüzleşmek, hesaplaşmak ve belki bağışlamak [Le deuil social : faire face et confronter la vérité traumatique et peut-etre pardonner], *Türkiye'de sürmekte olan toplumsal travma ile başetmede ilk adımlar*, Istanbul : TIHV, 2012, pp. 111-121. Disponible sur : https://tihv.org.tr/wp-content/uploads/2020/04/Turkiyede-surmekte-olan-toplumsal-travma-ile-basetmede-ilk-adimlar.pdf.

KATRANCI KASALI Başak, Menderes dönemi hükümeti programlarında sanatın yeri :1950-1960 arası kısa dönem analizi [La place de l'art dans le programme du gouvernement de Menderes], *Sanat Tarihi Dergisi*, 2015, Vol 24, No 2, pp. 161-174.

KEYMAN E. Fuat, AK Parti : Egemen Parti ve Yeni Türkiye (L'AKP : Le parti souverain et la Turquie nouvelle), *İletişim ve Demokrasi -Özel Sayı*, 2014, pp. 143-151. Disponible sur : http://www.iletisimvediplomasi.com/ak-parti-egemen-parti-ve-yeni-turkiye/ [consulté le 14.7.2019]

KURT Ümit, Hafızayı Beşer Nisyan İle Malul mü ? [La mémoire de l'humanité souffre-elle de l'oubli ?] , *Birikim* [en ligne], 22 Fevrier 2009. Disponible sur : http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/269/hafaza-i-beser-nisyanla-mal%C3%BBl-mu#.WO9cVPnyjIV [consulté le 9.7.2018]

MARDİN Şerif, Religion in modern Turkey, *Internation Social Science Journal*, 1977, 29 (2), pp. 279-299.

MİŞ Nebi ASLAN Ali, Erdoğan Siyaseti ve Kurucu Cumhurbaşkanlığı Misyonu [La politique d'Erdoğan et la mission constructive de la presidence], *SETA ANALIZ*, Septembre 2014, No : 109. Disponible sur : http://file.setav.org/Files/Pdf/20141117133103_109_analiz_mis_aslan-web.pdf.

PITSOS Nicolas, Des Millets aux nations, *Cahiers Balkaniques*, 2008, No 36-37, pp. 329-353.

TOPALOGLU Hande FIRAT Derya, Total Kurum, disipliner cezaevi, kamp : Goffman, Foucault ve Agamben'in kavramlarıyla Diyarbakır Askeri Cezaevi (1980-84), *Toplum ve Bilim*, 2012, No 123, pp. 76-92.

TUNÇEL Harun, Türkiye'de ismi değiştirilen köyler, *Fırat University Journal of Social Sciences*, 2000, Vol 10, No 2, pp. 23-34.

UZUNÇAYIR Cihan, 2000 sonrası Türk milliyetçiliğinin farklı yüzleri, *Liberal Düşünce*, 2013, No : 71, 2013, pp. 203-218.

ÜNLÜ Barış, Türklük Sözleşmesi'nin İmzalanışı [Signer le contrat de Turcité], *Mülkiye Dergisi*, 2014, 38(3), pp.47-81.

ÜSTÜNDAĞ Nazan, Siyaset ve Travma [Politique et Trauma], *Türkiye'de sürmekte olan toplumsal travma ile başetmede ilk adımlar*, Istanbul : TIHV, 2012, pp. 101-111. Disponible sur : https://tihv.org.tr/wp-content/uploads/2020/04/Turkiyede-surmekte-olan-toplumsal-travma-ile-basetmede-ilk-adimlar.pdf

YALÇIN Melis, Popüler Kültür Ürünü Olarak Türk Televizyon Dizilerinde Etnografik İletişim Kodların Kullanımı : Diriliş "Ertuğrul" Dizisi Örneği [L'utilisation de codes de communication ethnographique comme de produits de la culture populaire dans les séries télévisées : Le cas de la série 'Ertuğrul'], *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2016, Vol 5, No 7, pp. 2332-2341.

2a. Ouvrages sur l'histoire du génocide arménien

AKÇAM Taner, *'Ermeni Meselesi Hallolunmuştur' ['La question arménienne est arrangée]*, 7e edition, Istanbul : İletişim Yayınları, 2016.

BARDAKÇI Murat, *Talat Paşa'nın Evrak-ı Metrukesi* [Les documents abandonnés de Talat Pacha], 6e edition, Istanbul : Everest Yayınları, 2013.

ÇETİNKAYA Doğan, *Osmanlı'yı Müslümanlaştırmak* [Islamifier les Ottomans], Istanbul : İletişim Yayınları, 2015.

DADRIEN Vahakn, *Histoire du génocide arménien*, Paris : Stock, 1996.

DÜNDAR Fuat, *Kahir Ekseriyet : Ermeni Nüfus Meselesi (1878-1923)* [La majorité ecrasante : La question de la population arménienne (1878-1923*)]*, 1e edition, Istanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013.

HALAÇOĞLU Yusuf, *Ermenilerin Suriye'ye nakli : Sürgün mü ? Soykırım mı ? [Le tranfert des armeniens en Syrie : exil ou genocide ?]*, Ankara : ATO, 2004.

KAISER Hilmar, Ermeni sürgünlerin asimilasyonu (1915-1917) [L'assimilation des arméniens exilés], *Müslümanlaş(tırıl)mış Ermeniler*, ed. Altuğ Yılmaz, 1e Edition, Istanbul : Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2015.

KEVORKIAN Raymond, *Le génocide des Arméniens*, Paris : Odile Jacob, 2006.

MINASSIAN F. Gaidz, AVAGYAN Arsen, *İttihat Terakki ve Ermeniler : İşbirliğinden Çatışmaya* [Comité Union et Progres et Les Armeniens : De la collaboration au conflit], Istanbul : Aras Yayıncılık, 2013.

TERNON Yves, *Bir Soykırım Tarihi : 20 yıl sonra Ermeni tabusu davası* [L'histoire d'un génocide : Le procès de tabou arménien 20 ans après], Istanbul : Belge Yayınları, 2012.

2b. Articles et chapitres d'ouvrages sur l'histoire du génocide arménien

ATA Feridun, Divan-ı Harbi Örfi Mahkemelerinde Ermeni Tehciri Yargılamalarına İstatistiksel Bir Bakış (1919-1921) [Un regard statistic sur le jugement de deportation des arméniens], *ATAM Dergi* [en ligne], Disponible sur: https://www.atam.gov.tr/wp-content/uploads/62.-Say%c4%b1-Makaleler-521-544.pdf [consulté le 31 Janvier 2018], pp. 521-543.

ÇETİNOĞLU Sait, Natanyan : 19. Yüzyılda bir düşünce suçlusu [Natanyan : un coupable de pensée en 19e siecle], *Birikim* [en ligne]. Ref. du 18 mars 2009. Disponible sur:

http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/732/natanyan-19-yuzyilda-bir-dusunce-suclusu#.WnB-KWnFLIV [consulté le 30 janvier 2018]

EKMEKÇİOĞLU Lerna, Kız kaçırma, kız kurtarma : Birinci Dünya Savaşı sırasında ve Mütareke Yıllarında İstanbul'da Ermenilik ve Müslümanlık [*Kidnappée de fille, sauver de fille : L'arménité et le mahométisme à Istanbul pendant les années d'armistice*], *Toplum Bilim Dergisi*, 2014, No. 129, pp. 223-256.

GERÇEK Burçin, 1915'te Diyarbakır vilyetinde emirlere karşı gelenler [Ce qui ont tenu la tete aux ordres en 1915 dans la province de Diyarbakır], *Ermeni Soykırımı'nda Vicdan ve Sorumluluk*, ed. Altuğ Yılmaz, Istanbul : Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2015, pp. 55-74.

KEVORKIAN Raymond, L'état de la recherche sur le génocide des Arméniens, Disponible sur : https://www.boell.de/sites/default/files/assets/boell.de/images/download_de/2011-09-Kevorkian_Armenien.pdf. [Consulté le 31 janvier 2018]

KEVORKIAN Raymond, Un bref tour d'horizon des recherches historiques sur le génocide des Arméniens : sources, méthodes, acquis et perspectives, *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2015/1, No. 202, pp. 537-549. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2015-1-page-537.htm, [consulté le 6.5.2020].

KOUYJIAN Dickran, [Le génocide et l'annihilation des arméniens en les confisquant leurs biens et leurs fortunes], *Yüz yıl sonra ermeni soykırımı*, Istanbul : İletişim Yayınları, 2016, pp. 337-349.

KURT Ümit, Varlık ve Yokluk Kıskacında Ermeniler : 1915 Ermeni Kırımı'nın Ekonomik Şiddet Boyutu [La dimension de violence économique du génocide arménien de 1915], dans *Türkiye'de Siyasal Şiddetin Boyutları* [Les dimensions de violence politiques en Turquie], ed. Güney Çeğin et İbrahim Şirin, 1e edition, Istanbul : İletişim Yayınları, 2014, pp. 79-127.

KURT Ümit KETSEMANIAN Vahak, La confiscation des biens arméniens : L'entretien avec Ümit Kurt, *Armenian Trends-Mes Arméniens*, 1 novembre 2013. Disponible sur : http://www.collectifvan.org/article_print.php?id=76643.

MINASSIAN Gaidz, Les relations entre le Comité Union et Progres et la Féderation Revolutionnaire Arménienne a la veille de la Premiere Guerre mondiale d'apres les sources arméniennes, *Revue d'histoire arménienne contemporaine I*, 1995, Vol 1, pp. 45-99.

MINASSIAN Anahide Ter, "Enjeux: Les Arméniens au 20e siecle", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2000, No 67, pp. 135-150, p. 140. Disponible sur: https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_2000_num_67_1_4602, [consulté le 25.5.2020]

NICHANIAN Mikael, Ermeni Soykırımı Sorumlularının Konstantinopolis'te Yargılanması (1919-1920) [Le jugement de responsables du génocide arménien a Contstantinople (1919-1920)], dans *Yüz yıl sonra ermeni soykırımı* [*Le génocide arménien cent ans apres*], trad. Melike Işık Durmaz et Ümran Özbalcı, Istanbul : İletişim Yayınları, 2016, pp. 211-225.

PANZAC Daniel, L'enjeu du nombre. La population de la Turquie de 1914 à 1927, *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°50, 1988. Turquie, la croisée des chemins. pp. 45-67.

POLATEL Mehmet, Soykırım sırasında ermeni mallarının yağmalanması [Le pillage des biens arméniens pendant le génocide], *Yüzyıl sonra ermeni soykırımı*, Istanbul : İletişim yayınları, 2016, pp. 199-211.

SHIRINIAN Georges, Ermenileri kurtaran müslümanlar : soykırım günlerinde insanlık arayışı [Les musulmanes qui ont sauvé les arméniens: a la recherche de l'humanité pendant le génocide], *Ermeni Soykırımı'nda Vicdan ve Sorumluluk* [La conscience et la responsabilité dans le génocide arménien], ed. Altuğ Yılmaz, 1e Edition, Istanbul : Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2015, pp. 25-55.

ŞEREFHANOĞLU Hişyar Barzan, Bir zamanlar Bitlis ermenileri [Il était une fois : les arméniens de Bitlis], *NorZartonk* [en ligne], 16.9.2011. Disponible sur : http://www.norzartonk.org/bir-zamanlar-bitlis-ermenileri%E2%80%A6/ [consulté le 20. 3. 2020].

3a. Ouvrages sur la mémoire collective

AKTAY Yasin, *Tarih Bozumu, Tarih Sosyolojisi Denemeleri* [Défaire l'histoire, Essais sur la sociologie de l'histoire], İstanbul : Açılım Kitap, 2010.

ASSMAN Aleida, The memory, individual and collective, *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysys*, Ed. Robert E. Goodin et Charles Tilly, Oxford : Oxford University Press, 2006.

ASSMANN Jan, *Kültürel Bellek* [La mémoire culturelle], trad. Ayşe Tekin, 1e Edition, Istanbul : Ayrıntı Yayınları, 2001.

BAN Zsofia TURAI Hedvig, *Exposed Memories-Family Pictures in private and collective memory*, Budapest : Central European University Press, 2010.

BENBASSA Esther, *Concurrence des victimes, Culture coloniale en France*, Paris : CNRS Editions, 2008.

BİLGİN Nuri, *Tarih ve Kollektif Bellek* [L'histoire et la mémoire collective], Istanbul : Bağlam Yayıncılık, 2013.

BOOTH James, *Communities of Memory : On witness, identity and justice*, Ithaca : Cornell University Press, 2006.

DECARIE-DAIGNEAULT Naomie, *La mémore tranquille : Enquete documentaire sur une mémoire familiale*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maitrise en communication : Université du Quebec a Montreal : Juillet 2016.

DESSINGUE Alexandre WINTER Jay, Remembering, forgetting and silence, *Beyond Memory : silence and aesthetics of rememberance*, Londre : Routledge, 2016.

FICHER Nina, *Memory Work – The Second Generation*, UK : Palgrave Macmillan, 2015.

GENSBURGER Sarah LAFRANC Sandrine, *A quoi servent les politiques de mémoire ?* 1e Edition, Paris : Presses de Sciences Po, 2017.

HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Edition électronique de la version Paris : Félix Alcan, [1925] 2002. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel, [1950] 1997.

HARTOG François REVEL Jacques, *Les usages politiques du passé*, Paris : EHESS, 2001.

HARTOG François, *Régimes d'Historicité : Présentisme et Expérience du Temps,* Paris : Editions du Seuil, 2012.

HERVIEU LEGER Daniele, *La réligion pour mémoire*, Paris : Editions du Cerf, 1993.

HIRSCH Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York : Columbia University Press, 2012.

HODGKIN Katherine RADSTONE Susannah, *Contested Past : The Politics of Memory*, New York : Routledge, 2003.

HUYSSEN Andreas, *Alacakaranlık Anıları* [Twilight Memories – Marking Time in a Culture of Amnesia], trad. Kemal Atakay, 1e Edition, Istanbul : Metis Yayınları, 1999.

HUYSSEN Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, California : Standford University Press, 2003.

LE GOFF Jacques NORA Pierre (Eds), *Faire de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1974.

MARGALIT Avishai, *The Ethics of Memory*, Cambridge-London : Harward University Press, 2004.

MUXEL Anne, *Individu et l'histoire familiale*, Paris : Nathan, 2002.

NEIGER Motti ZANDBERG Eyal MEYERS Oren, *On media memory : Collective memory in a new media age*, Londre: Palgrave Macmillan, 2011.

NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire, 7 Vols*, Paris : Gallimard, 1984-1992.

NORA Pierre, *Hafıza Mekanları* [Les lieux de mémoire], tra. Mehmet Emin Özcan, Ankara : Dost Kitabevi, 2006.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Editions de Seuil, 2000.

RICOEUR Paul, *Hafıza Tarih Unutuş* [La memoire L'histoire L'oubli], trad. Emin Özcan, 1e edition, Istanbul : Metis Yayınları, 2012.

ROTHBERG Michael, *Multi directional Memory : Remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Redwood City : Stanford University Press, 2009.

ROUSSO Henry, *La hantisse du passé*, Paris : Textuel, 1998.

ROUSSO Henry, *Face au passé*, Paris : Belin, 2016.

SANCAR Mithat, Geçmişle *Hesaplaşma* [La confrontation avec le passé], 1e Edition, Istanbul : İletişim Yayınları, 2008.

SARLO Beatriz, *Geçmiş Zaman* [Le temps passé], trad. Peral Bayaz Charum et Deniz Ekinci, 1e Edition, Istanbul : Metis Yayınları, 2012.

SCHACTER Daniel, *Belleğin izinde : beyin, zihin, geçmiş [Sur la trace de la mémoire: Le cerveau, l'intellect et le passé]*, trad. Eda Özgül, Istanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2017.

STRAUSS Anselm, *Mirrors and Masks, the search for identity*, Londre : Martin Robertson, 1977.

TRAVERSO Enzo, *Le passé : modes d'emploi*, Paris : La Fabrique, 2005.

TODOROV Tzvetan, *Les Abus de Mémoire*, Paris : Arlea Editions, 2015.

THOMPSON Paul, *Geçmişin sesi* [La voix du passé], trad. Şehnaz Layıkel, Istanbul : Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris : Plon, 1998.

3b. Articles et chapitres d'ouvrages sur la mémoire collective

ADORNO Theodor, Que signifie : Repenser le passé ? *Modeles Critiques*, trad. Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris : Payot, 1984, pp. 97-112.

ADORNO Theodor, Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir ? [Que signifie repenser le passé ?], *Defter Dergisi*, 1999, No 38, pp. 121-138.

AFANASSIEV Youri NORA Pierre, Mémoire- Histoire, *50 idées qui ébranlent le monde. Dictionnaire de la glasnost*, Paris : Payot, 1989, pp. 411-416.

AKTAR Cengiz, Le pardon comme catalyseur de politiques de mémoire, dans *La Repentance. Le retour du pardon dans l'espace public*, Paris : Editions du Cerf, 2014, pp. 213-244.

BASTIDE Roger, Mémoire collective et sociologie du bricolage, *l'Année Sociologique*, 1970, Vol 21, pp. 65-108.

BENJAMIN Walter, Excavation and Memory, *Selected Writings*, Vol 2 (1931-1934), ed. Michael Jennings, Harvard University Press, 1999, pp. 576-577.

BLOCH Marc, Mémoire collective, tradition et coutume. A propos d'un livre récent, *Revue de synthèse historique*, 1925, Tome XL, No 118-120, Paris : La Renaissance du livre, pp. 73-83.

CAVALLI Alessandro, La mémoire comme projet : Les mémoires des communautés après une catastrophe, *Maurice Halbwachs- Espaces, Mémoires et Psychologie Collective*, ed. Yves Déloye et Claudine Haroche, Paris : Editions de la Sorbonne, pp. 115-124. Disponible sur : https://books.openedition.org/psorbonne/410 [consulté le 3.2.20209].

De CERTEAU Michel, L'opération historique, *Faire de l'histoire : 1. Nouveaux Problèmes*, Paris : Gallimard, 1974, pp. 19-69.

DELPORTE Christian VEYRAT-MASSON Isabelle, Entretien avec Pierre Nora : la fièvre médiatique des commémorations, *Le temps des médias*, 2005, Vol 2, No 5, pp. 191-196.

DOSSE Françoise, Travail de mémoire chez Paul Ricoeur, *Armée de terre, Inflexions*, 2014, No 25, pp. 61-70.

DOYURAN Levent, Televizyon ve sosyal medya çerçeveside medya aracılığıyla koletif belleğin inşası [La construction de la mémoire collective via le media, télevision et les reseaux sociaux], *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, 2017, Vol 5, No 2, 2017, pp. 228-242.

DUBY Georges, Histoire sociale et idéologies des sociétés, *Faire de l'histoire. 1. Nouveaux problemes*, Paris : Gallimard, 1974, pp. 203-231.

DULONG Renaud, Qu'est-ce qu'un témoin historique ? *Vox-Poetica lettres et sciences humains* [En ligne]. Disponible sur : http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html [consulté le 20.11.2019]

ERLL Astrid, Travelling Memory, *Journal Parallax*, 2011, Vol. 17, Issue 4 : Transcultural Memory, pp. 4-18.

FRANK Robert, La mémoire et l'histoire, *La bouche de la Vérité ? La recherche historique et les ressources orales*, ed. Danièle Voldman, Cahier de l'IHTP, novembre 1992, No : 21, pp. 65-73. Disponible sur : https://ihtp2004-siteihtp2004.ihtp.cnrs.fr/spip.php?article233&lang=fr.

GIOVANI Michal, Witnessing/Testimony, *Mafte'Akh*, 2011, No 2. Disponible sur : http://mafteakh.tau.ac.il/en/issue-2e-winter-2011/witnessingtestimony/.

GRAVES Matthew RECHNİEWSKI Elizabeth, From collective memory to transcultural memory, *PORTAL Journal of Interdisciplinary International Studies*, 2010, Vol 7, No 1, pp. 1-15 (Fields of Rememberance)

HALBWACHS Maurice, La mémoire collective et le temps, Edition électronique de l'article publié dans la revue *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 101, 1996, pp. 45-65. Paris : Les Presses universitaires de France. Publication originale : Cahiers internationaux de sociologie, 1947. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_coll_et_le_temps/memoire_coll_et_temps.pdf

HALBWACHS Maurice, Kolektif bellek ve zaman [La mémoire collective et le temps], *Cogito : Bellek Özel Sayısı*, Printemps 2007, no 50, pp. 55-76.

HOURCADE Renaud, Militer pour la mémoire, *Politix*, 2015, No 110 : 2, pp. 63-83.

HUYSSEN Andreas, Des souris ou des hommes ? La question de la mimesis d'Adorno a Spiegelman, *Temoigner – Entre Histoire et Mémoire*, Mars 2011, pp. 132-148.

JEANNELLE Jean-Louise, Marc Nichanian : le témoignage malgré tout, *Critique*, No 826, 2016/3, pp. 205-219.

KANSTEINER Wulf, Finding meaning in memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies, *History and Theory*, mai 2002, Vol. 41, No 2, pp. 179-197.

LAVABRE Marie Claire, Génération et Mémoire, Congres de l'Association française de Science politique, Octobre 1981, Paris, France, Table Ronde n 2, pp. 1-11, <halshs-01267653>

LAVABRE Marie-Claire, Usages de l'histoire, usages de la mémoire, *Revue Française de science politique*, 1994, No 3, pp. 480-492.

LAVABRE Marie Claire, Usages et mesusages de la notion de la mémoire, *Critique International*, No 7, 2000, pp. 48-57.

LAVABRE Marie Claire, Paradigmes de la mémoire, *Transcontinentales*, Le Défi Sanitaire, No 5, 2007, pp. 139-147.

LAVABRE Marie-Claire, La « mémoire collective » entre sociologie de la mémoire et sociologie des souvenirs ? », 2016. Disponible sur : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01337854.

LEBEL Udi, Exile from national identity : memory exclusion as political, *Journal National Identities*, 2009, Vol 11, Issue 3, pp. 241-262.

MANIOT Henri, L'histoire des peuples sans histoire, *Faire de l'histoire. 1. Nouveaux problemes*, Paris : Gallimard, 1974, pp. 151-174.

MANNHEIM Karl, The Sociological Problem of Generations, *Essays on the Sociology of Knowledge*, New York : Routledge, 1952, pp. 163-195.

MAURICE Jacques, Para que recordar ? Reflexiones sobre el actual momento-memoria en la vieja Europa, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, Printemps 2008, No 2, pp. 177-186.

MONBOURQUETTE Jean, Memoire collective et pardon collectif, *Théologiques*, Octobre 1994, Vol 2, No 2, pp. 91-116.

PIOLINO Pascale, Mémoire autobiographique : modèles et évaluations, *Confrontations Psychiatriques*, Novembre 2000, pp. 1-27.

POLLAK Michael HEINICH Nathalie, Le Témoignage, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1986, No 62-63, pp. 3-29.

ROBINSON Theresa, A collective reckoning with the past, *Dialogue*, 2005, 3: 1, pp. 178-206.

ROLLET Slyvie, Personne ne témoigne pour le témoin, *Chimeres*, No 63, 2007 / 1, pp. 191-212.

ROTHBERG Michael, Between Memory and Memory. From Lieux de Mémoire to Nœuds de Mémoire, *Yale French Studies*, 2010, No. 118/119, pp. 3-12.

ROTHBERG Michael MOSES Dirk, A dialogue on the ethics and politics of transcultural memory, The *Transcultural Turn Interrogating Memory Between and Beyond Borders*, Ed. Lucy Bond et Jessica Rapson, Berlin : De Gruyter, 2014, pp. 29-38.

ROUSSO Henry, Vers une mondialisation de la mémoire, *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 2007, Vol 2, No.94, pp. 3-10.

SANCAR Mithat, Geçmişin hesabı geleceğin inşası [le compte du passé la construction du futur], *Birikim* [en ligne], juin-juillet 2000, No : 134-135. Disponible sur : http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3300/gecmisin-hesabi-gelecegin-insasi#.XOWKwBYza00 [consulté le 6.9.2019]

SCHUDSON Michael, Dynamics of distortion in collective memory, *Memory Distortion : How minds, brains and societies reconstruct the past*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, pp. 346-364.

SCHUDSON Michael, Kolektif bellekte çarpıtma dinamikleri [Les dynamiques de distortion dans la mémoire collective], *Cogito : bellek özel sayısı*, Printemps 2007, no 50, pp. 179-199.

SILVERMAN Max, Memory Traces, *Yale French Studies*, 2010, No. 118/119, pp. 225-238.

TREBITSCH Michel, Du mythe à l'historiographie, *La bouche de la Vérité ? La recherche historique et les sources orales*, Ed. Danièle Voldman, Novembre 1992, Cahier de l'IHTP No : 21, pp. 13-32.

WAGONER Brady BRESCO Ignacio, Conflict and Memory : The past in the present, *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology*, 2016, vol. 22, No. 1, pp. 3-4.

WINTER Jay, Historical Rememberance in the Twenty-First Century, *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, Mai 2008, 617 (1), pp. 6-13.

4a. Ouvrages sur la mémoire et les usages du génocide des Arméniens

ALTOUNIAN Janine, *La survivance : traduire le trauma collectif*, Paris : Dunod, 2000.

ALTOUNIAN Janine, *Mémoires du génocide arménien. Héritage traumatique et travail analytique*, Paris : PUF, 2009.

BEYLERYAN TEMIR Nazlı, *La mémoire collective à l'épreuve de la politique de l'oubli : le cas des Arméniens de Turquie à travers trois générations*, Thèse de doctorat non publiée : EHESS : Paris : 2016.

CHABOT J. GODIN R. KAPPLER S. KASPARIAN S., Introduction : Representations of Armenian Genocide in Mass Media, dans *Mass Media and the Genocide of the Armenians*, London : Palgrave Macmillan, 2016.

CHETERIAN Vicken, *Open Wounds : Armenian, Turks and a century of genocide*, Oxford : Oxford University Press, 2015.

ÇELİK Adnan DİNÇ Namık Kemal, Yüzyıllık Ah ! *Ermeni soykırımı'nda vicdan ve sorumluluk*, ed. Altuğ Yılmaz, Istanbul : Hrant Dink Vakfı, 2015.

DİZMAN İbrahim, *Adı Başka Acı Başka*, Istanbul : İletişim Yayınları, 2016.

FEIGL Erich, *A Myth of Terror : Armenian extremism : Its causes and its historical context*, Editions Zeitgeschichte, 1986.

HABIP Bella, Presentation, *Geri Dönüş Yok* [Aucun retour possible] de Vahram et Janine Altounian, Istanbul : Aras Yayınları, 2014.

HOVANNISIAN Richard G., *Tarihi Kentler ve Ermeniler : Van* [Les villes historiques et les arméniens : Van], Istanbul : Aras Yayınları, 2016.

INSEL Ahmet, MARIAN Michel, *Ermeni Tabusu Üzerine Diyalog* [Dialogu sur le tabou arménien], Istanbul : İletişim Yayınları, 2010.

MARDIGANIAN Aurora, *Ravished Armenia*, New York : Kingfield Press, 1918.

MARIAN Michel, *Le Génocide Arménien De la Mémoire Outragée a la mémoire partagée,* Paris : Editions Albin Michel, 2015.

NEYZİ Leyla KHARATYAN Aragelyan, *Birbirimizle Konuşmak* [Speaking to One Another], İstanbul : Insitut für Internationale Zusammenarb, 2010.

NICHANIAN Marc, *La Perversion Historiographique. Une réflexion arménienne*, Paris : Lignes & Manifestes, 2006.

NICHANIAN Marc, *Edebiyat ve Felaket* [La littérature et la catastrophe], trad. Ayşegül Sönmezay, 1e edition, Istanbul : İletişim Yayınları, 2011.

PEROOMIAN Rubina, *And those who continued living in Turkey after 1915*, Yerevan : Armenian Genocide Museum – Institute, 2012.

PEROOMIAN Rubina, *The Armenian Genocide in Literature : The Second Generation Responds*, Yerevan : The armenian genocide museum institute, 2015.

SHIRINIAN Lorne, *Writing Memory : The Search for home in Armenian diaspora litterature as cultural practice*, Ontario: Blue Heron Press, 2000.

SHUSHANYAN Zaruhi, Between memories and the present : on the Armenian Genocide, Mémoire de master en International Institute of Social Sciences: Programme de Conflit and Peace Studies: The Hague, Pays-Bas: décembre 2013.

SVAZLIAN Verjine, *Ermeni Soykırımı ve Toplumsal Hafıza* [Le génocide arménien et la mémoire sociale], trad. Emine Demir, 1e Edition, Istanbul : Belge Yayınları, 2005.

WEEMS Samuel, *Armenia : Secrets of a 'Christian' Terrorist State*, St. John's Press, 2002.

ZIFLIOĞLU Vercihan, *Araftaki Ermenilerin Hikayesi* [L'histoire des Arméniens dans le purgatoire], 1e édition, Istanbul : İletişim Yayınları, 2015.

4b. Articles et chapitres d'ouvrages sur la mémoire et les usages du génocide des Arméniens

AKÇAM Taner, Emval-i Metruke Kanunlarında Soykırımın İzini Sürmek [Pister le génocide arménien a partir des lois de biens abandonnés], *Altüst* [en ligne]. Ref. du 26 aout 2012. Disponible sur: http://www.altust.org/2012/08/emval-i-metruke-kanunlarinda-soykirimin-izini-surmek/ [consulté le 31 janvier 2018]

ALTINAY Ayşe Gül, Mardin'de torunlar Müslümanlaş(tırıl)mış ermenileri hatırlamak [Les petits-enfants a Mardin : se souvenir les arméniens islamisés], *Mardin Tebliğleri*, Istanbul : Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2013, pp. 245-257.

ALTOUNIAN Janine, 1915 soykırımının ermeni hafızasındaki izleri : hafıza izlerinin belirmesinde ya da silinmesinde siyasetin rolü [Les traces du genocide de 1915 dans la mémoire des arméniens], *Yüzyıl sonra ermeni soykırımı*, Istanbul : Iletişim Yayınları, 2016, pp. 327-337.

ASTOURIAN Stephan H., Ticaret ve şehir ekonomisinde gayri müslimlerin ve osmanlı ermenilerinin rolü hakkındaki tarihyazımı üzerine düşünceler [Pensées sur l'historiographie sur le role des arméniens ottomans et des non-musulmanes dans l'économie urbane et le commerce], *Yüzyıl sonra ermeni soykırımı*, Istanbul : İletişim Yayınları, 2016, pp. 285-315.

BACHOIAN Mykil, The Cost of Denial : "Meds Yeghern" and the quest for restorative justice for descendants of Armenian Genocide victims, *Law Journal of Social Justice*, 2011, Vol 2, 2011, pp. 112-136.

BALİ Rıfat, Musa Dağ'da Kırk Günün Hikayesi [L'histoire des Quarante Jours de Musa Dagh], *Tarih ve Toplum*, fevrier 1998, No 170, pp. 21-33 (85-97).

BEAUVALLET Olivier, Lemkin ve Hukuki Açıdan Ermeni Soykırımı [Lemkin et le génocide arménien en termes juridiques], *Yüzyıl sonra Ermeni Soykırımı* [Le génocide arménien cent ans apres], Istanbul : İletişim Yayınları, 2016, pp. 257-269.

BECKER Annette, Raphael Lemkin, Ermenilerin Yok Edilmesi ve Soykırım Sözcüğünün İcadı [Raphael Lemkin, L'annihilation des arméniens et l'invention du mot génocide], *Yüzyıl Sonra Ermeni Soykırımı* [Le génocide arménien cent ans apres], Istanbul : İletişim Yayınları, 2016, pp. 243-257.

BEUKIAN Sevan, Queering Armenianness : *Tarorinakelov* Identities, *Armenian Review*, Printemps-Eté 2018, Vol 56, No 1-2, pp. 13- 38.

CHERNOBROV Dimitry WILLMERS Leila, Diaspora identity and a new generation : Armenian diaspora youth on the genocide and the Karabakh war, *Nationalities Papers*, Juin 2019. https://doi.org/10.1017/nps.2019.74.

DAVUTOĞLU Ahmet, Turkish-Armenian relations in the process of de-ottomanization or "dehistoricization" : is a "just memory" possible ? *Turkish Policy Quarterly*, Printemps 2014, Vol 13, No 1, pp. 21-30.

Der HOVANNESSIAN Diana, Dispora II, *About Time*, New York : Ashod Press, 1987.

De WAAL Thomas, Armenians and Turks in the Shadow of 1915, *Carnegie Europse*, Transcription du texte presenté le 17 Mars 2015, Bruxelles. Disponible sur: https://carnegieeurope.eu/2015/03/17/armenians-and-turks-in-shadow-of-1915-event-4759.

DIXON Jennifer, Defending the nation ? Maintaining Turkey's narrative of the Armenian genocide, *South European Society and Politics*, 2000, Vol 15, Issue 3, pp. 467-485.

ERBAL Ayda SUCİYAN Talin, One hundred years of abondonment, *Armenian Weekly* [en ligne], 29.4.2011. Disponible sur : https://armenianweekly.com/2011/04/29/erbal-and-suciyan-one-hundred-years-of-abandonment/ [consulté le 23.2.2020].

FERHADJIAN Sophie, Le Genocide des Armeniens. Specifité et difficulté d'un enseignement, *Reflexion-Débats* [en ligne]. Disponible sur : http://ecehg.ens-lyon.fr/ECEHG/enjeux-de-memoire/le-genocide-des-armeniens/armenie.pdf

FIRAT Derya et al, Postmemory of the Armenian Genocide : A Comparative Study of the 4th Generation in Turkey and Armenia", Oral History Forumd'histoire orale 37, 2017, Special Issue on Generations and Memory : Continuity and Change. Disponible sur: http://www.oralhistoryforum.ca/index.php/ohf/article/view/626/702?fbclid=IwAR2QJDr8Yck_PlPxpgHwYqeQ9jqUcSE1C7NsM2L1PDit7YJIu0S0IT15-AE [consulté le 25.3.2020].

FREIZE Donna Lee, Cycles of genocide stories of denial : Atom Egoyan's Ararat, *Genocide Studies and Prevention*, aout 2008, 3(2), article 7, pp. 243-262.

FRIEZE Donna Lee, Three Films, one genocide : Remembering the Armenian genocide through Ravished Armenia(s), *Remembering Genocide*, Ed. Nigel Eltringham et Pam Maclean, New York : Routledge, 2014, pp. 38-54.

GÖCEK Fatma Müge, In search of 'the righteous people': the case of armenian massacres of 1915, *Resisting Genocide: The multiple forms of rescue*, eds. Claire Andrieu et Jacques Sémelin, New York : Columbia University Press, 2011, pp. 33-51.

HOVANESSIAN Martine, L'écriture du génocide des Arméniens : un texte a plusieurs voix, *Journal des antropologues*, 1998, No 75, pp. 63-84.

HOVANNISIAN Richard, Denial of the Armenian Genocide in Comparison with Holocaust Denial, in Hovannisian, Richard G. (ed.), *Remembrance and Denial : The Case of the Armenian Genocide*, Detroit : Wayne State University Press, 1999.

INSEL Ahmet, "Au nom de l'humanité, ce conduit était un crime". Une analyse de la demande de pardon aux Arméniens, *Esprit* [en ligne], Juin 2010. Disponible sur : https://esprit.presse.fr/article/insel-ahmet/au-nom-de-l-humanite-cette-conduite-etait-un-crime-une-analyse-de-la-demande-de-pardon-aux-armeniens-35683 [consulté le 15.4.2020].

KARLSSON Maria, An argumentative and comparative analysis of western denial of Holocaust and of the Armenian Genocide, *Centre for European Studies Working Paper Series* No. 45, Ed. Barbara Törnquist-Plewa, 2011. Disponible sur: https://www.cfe.lu.se/sites/cfe.lu.se/files/cfewp45.pdf

KAYNAR Hira, Türkiye ermenilerinin soykırım hafızası [La mémoire du génocide chez les arméniens de Turquie], *Yüzyıl sonra ermeni soykırımı*, Istanbul : İletişim Yayınları, 2016, pp. 383-393.

KTSHANYAN Julieta, Problems around teaching the history of the Armenian Genocide in Armenian schools, *History Can Bite : History Education in Divided and Postwar Societies*, ed. Denise Bentrovato, Karina V. Korostelina et Martina Schulze, V&R Unipress, 2016, pp. 207-218.

MARCHAND Laure, Génocide arménien : un tabou qui se fissure, *Nouvel Observateur* [en ligne], 2.2.2012. Disponible sur : https://www.nouvelobs.com/monde/20120202.OBS0449/genocide-armenien-un-tabou-qui-se-fissure.html.

MINASSIAN Taline Ter, Le patrimoine arménien en Turquie : de la négation a l'inversion patrimoniale, *European Journal of Turkish Studies* [en ligne], no 20, 2015, mis en ligne le 02 avril 2015. Disponible sur : https://journals.openedition.org/ejts/4948.

ROBERTSON Geoffrey, Was there an Armenian genocide ? *University of St. Thomas Journal of Law and Public Policy*, Vol 4, Issue 2, Printemps 2010, pp. 83-127.

SHIRINIAN Tamar, The nation-family : Intimate encounters and genealogical perversion in Armenia, *Journal of American Ethnological Society*, 2018, Vol 45, No. 1, pp. 48-59.

SUNY Ronald Grigor, Religion, Ethnicity and Nationalism : Armenians, Turks, and the End of the Ottoman Empire, *In God's Name : Genocide and Religion in Twentieth Century*, ed. Omer Bartov et Phyllis Mack, New York : Berghahn Books, 2001, pp. 23-61.

TUĞAL Cihan, 1915 hatıraları ve ermeni kimliğinin inşası [Les souvenirs de 1915 et la construction de l'identité armenienne], *Türkiye'nin Toplumsal Hafızası* [La mémoire sociale de la Turquie], Istanbul : İletişim Yayınları, 2006, pp. 127-152.

VALENSI Lucette, Notes sur deux histoires discordantes : Le cas des arméniens pendant la premiere guerre mondiale, dans *Les usages politiques du passé*, Ed. J. Revel et F. Hartog, Paris : EHESS, 2001, pp. 157-168.

ZIEMER Ulrika, Belonging and Longing : Armenian youth and diasporic long-distance nationalism in comtemporary Russia, *Studies in ethnicity and nationalism*, 2010, Vol 10, No 2, pp. 290-303.

ZÜRCHER Eric, Giriş : Demografi Mühendisliği ve Modern Türkiye'nin Doğuşu [Introduction: L'ingenierie démographique et la naissance de la Turquie moderne], dans *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'de Etnik Çatışma [Le conflit ethnique de l'Empire à nos jours]*, Ed. Eric Zürcher, 1e edition, Istanbul : İletişim Yayınları, 2005.s

5a. Ouvrages sur d'autres génocides et massacres de masse

AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris : Seuil, 1997.

AGAMBEN Giorgio, *Auschwitz'den Artakalanlar*, trad. Ali İhsan Başgül, Ankara : Dipnot Yayınları, 2010.

AMERY Jean, *At the mind's limits : Contemplations by a survivor on Auschwitz and its realities*, Indiana : Indiana University Press, 2009.

ARENDT Hannah, *Rahel Varnhagen : The life of a Jewish Woman*, California : HBJ Publishing, 1974.

AVELAR Idelber, *The Letter of Violence*, New York : Palgrave Macmillan US, 2004.

CHAUMONT Jean-Michel, *La concurrence des victimes. Génocide, identité, reconnaissance*, Paris : La Decouverte, 2002.

FASSIN Didier RECHTMAN Richard, *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris : Flammarion, 2011.

FELMAN Shoshana LAUB Dori, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York : Routledge, 1992.

HUBERMANN Georges Didi, *Images Malgré Tout*, Paris : Les Editions de Minuit, 2004.

JASPERS Karl, *La culpabilité allemande*, trad. Jeanne Hersch, Paris : Les Editions de Minuit, [1948] 1990.

JASPERS Karl, *Suçluluk Sorunu : Almanya'nın Siyasal Sorumluluğu Üzerine* [La Culpabilité Allemande], trad. Emre Zeybekoğlu, Istanbul : İthaki Yayınları, 2013.

LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés*, trad. André Maugé, Paris : Gallimard, 1989.

SEMELIN Jacques, *Purifier et Detruire. Usages Politiques des massacres et génocides*, Paris : Seuil, 2005.

SICHROVSKY Peter, *Naitre coupable, Naitre victime*, Paris : Seuil, 1991.

ZARECKA Iwona Irwin, *Neutralizing Memory : The Jew in Contemporary Poland*, New Jersey: Transaction Publishers, 1989.

5b. Articles et chapitres d'ouvrages sur d'autres génocides et massacres de masse

CHARNY Israel, Denial of Genocide, *The genocide studies reader*, Ed. Samuel Totten, 1e Edition, New York : Routledge, 2009, pp. 517-537.

CODERCH Pablo Salvador PUIG Antoni Rubi, Genocide denial and freedom of speech, *InDret Revista para el analisis del derecho*, No 4, octobre 2008. Disponible sur: https://indret.com/wp-content/themes/indret/pdf/591_en.pdf.

De MENDELSSOHN Felix, Trangenerational Transmission of Trauma : Guilt, Shame and the 'heroic dilemma', *International Journal of Group Psychotheraphy*, 2008, 58 (3), pp. 389-401.

FELDMAN Ilana, Imaginar, pese a todo : problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de Shoah a El Hijo de Saul, *Acta Poética*, 2018, Vol. 39, No. 2. Disponible sur : https://www.redalyc.org/jatsRepo/3580/358056629004/html/index.html [consulté le 8.10.2019]

FELMAN Shoshana, In an era of testimony : Claude Lanzmann's Shoah, *Yale French Studies*, 1991, No.79, Literature and the Ethical Question, pp. 39-81.

HANSEN BRATU Miriam, *Schindler's List* is not *Shoah* : The second commandement, popular modernism, and public memory, *Critical Inquiry*, hiver 1996, vol 22, no 2, pp. 292-312.

HIRSCH Marianne, Surviving Images : Holocaust Photographs and the Work of Postmemory, *The Yale Journal of Criticism*, 2001, Vol. 14, No 1, pp. 5-37.

HOFMANN Klaus, Poetry After Auschwitz : Adorno's Dictum, *German Life and Letters*, 2005, 58 :2, pp. 182-194.

KAMANZI Michel S., Rwanda : Quelle réconciliation ? *Etudes*, 2004/5, Tome 400, pp : 581-586.

KERTESZ Imre, Who owns Auschwitz ? *The Yale Journal of Criticism*, 2001, 14 : 1, pp. 267-272.

KRISTENSEN Stefan, La posture du temoin, *Les Mots du Génocide*, Ed. David Collin et Regine Waintrater, Geneve : Metis Presses, 2011, pp. 63-78.

LANZMANN Claude, Holocauste, la représentation impossible, *Le Monde*, 3.3.1994.

MARTENS Stephan, La mémoire de la seconde guerre mondiale en Allemagne : Entre travail de mémoire, repentance et oubli, réflexions sur la maitrise du passé, Intervention au panel du Departement d'histoire de l'Universite Laval : Quebec, 1 Novembre 2012. Disponible sur : http://www.ac-guadeloupe.fr/sites/default/files/documents/intervention_smartens_universite_laval_quebec_1er__86141.pdf

MATHIER Irene, L'héritage de la deuxième génération-état de la question et témoignages, *Entre mémoire collective et mémoire familiale*, Geneve : Editions ies, pp. 61-155.

RICHARDSON Anna, The ethical limitations of Holocaust Literary Representation, *eSharp*, 2005, Issue 5, pp. 1-19.

STANTON Gregory, “Twelve ways to deny a genocide”, *Genocide Watch* [en ligne], 2005. Disponible sur : http://genocidewatch.net/genocide-2/12-ways-to-deny-genocide/ [consulté le 23.2.2020].

TERNON Yves, Comparer les génocides, *Revue d’histoire de la Shoah*, 2003, No 177/178, Janvier - Aout, pp. 35-59.

WEHLER Hans-Ulrich GUEROUT Jeanne, Du peuple bourreau au culte de victimisation ? L’histoire allemande et la rhétorique de victimisation”, *IFRI – Politiques Etrangeres*, 2007/ 4, pp. 829-835.

6a. Ouvrages sur le négationnisme turc

DİNK Hrant, *İki Yakın Halk İki Uzak Komşu* [Deux peuples proches deux voisins lointains], Istanbul : Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2008.

TURAN Ömer ÖZTAN Güven Gürkan, *Devlet Aklı ve 1915*, 1e Edition, Istanbul : İletişim Yayınları, 2018.

6b. Articles et chapitres d’ouvrages sur le négationnisme turc

AKÇAM Taner, Tarihimizi hep inkar üzerine, yok saymak üzerine kurduk [Notre histoire est fondée sur la négation], *International Center for Watching Violations of Rigths*, 2012. Disponible sur : https://www.uhim.org/tarihimizi-hep-inkar-uzerine_-yok-saymak-uzerine-kurduk.html (consulté le 5.4.2018)

AKSEL Kevork, 1970 sonrasında Türkiye’de “ermeni” temsilinin üç tarzı [Trois manieres de représenter les “arméniens” en Turquie apres les années 1970], *Toplum ve Kuram*, 2012, no 6, pp. 243-271.

ARSLAN Tümay Umut, Türklük Ethosu ve Suçluluk Sorunu : Mesele Dergisinde 1915 [*L’ethos de Turcite et la questione de culpabilité*], *AzadAlik* [en ligne]. Disponisble sur : https://azadalik.com/2015/10/02/turkluk-ethosu-ve-sucluluk-sorunu-mesele-dergisinde-19151/, [consulté le 30 Janvier 2018].

AYVAZOĞLU Beşir, Kerem ile Aslıyı Yeniden Okumak, *İçimizdeki Ermeni* [L’arménien dedans], Istanbul, Can yayınları, 2015

BALİ Rıfat, Türk Basınında ve Türk-Ermeni Toplumunda Ermeni Kıyımının 50. Yıldönümünün Yansımaları [En ligne]. Disponible sur : http://nabukednazar.blogspot.com.tr/2012/06/turk-basnnda-ve-turk-ermeni-toplumunda.html

BATUR Enis, Konu Komşu, *İçimizdeki Ermeni* [L’arménien dedans], ed. Yiğit Bener, 1e Edition, Istanbul : Can yayınları, 2015.

BENER Yiğit, Önsöz, *İçimizdeki Ermeni* [L’arménien dedans], ed. Yiğit Bener, 1e Edition, Istanbul : Can yayınları, 2015.

GERÇEK Burçin, Türkiye’de Ermeni soykırımının tanınması nasıl anlaşılıyor ? [Comment est la perception de la reconnaissance du génocide arménien en Turquie ?], *Repairfuture* [en ligne], 3 novembre 2014. Disponible sur : https://www.repairfuture.net/index.php/tr/bak-s/tuerkiye-den-bak-s/175-ermeni-soykirimi-tanima-ve-tazminatlar/tuerkiye-den-bak-s/321-turkiye-de-ermeni-soykiriminin-taninmasi-nasil-anlasiliyor [consulté le 5.7.2018]

GÜLSOY Murat, Sır, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], ed. Yiğit Bener, 1e Edition, Istanbul : Can yayınları, 2015.

İŞİGÜZEL Şebnem, Bir Anadolu Gezisi, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], ed. Yiğit Bener, 1e Edition, Istanbul: Can yayınları, 2015.

KAYGUSUZ Canani, Meta fetişizminin Sarı Gelinle dansı [La dance du fetichisme de la marchandise avec Sarı Gelin], *Birikim*, 26 fevrier 2009. Disponible sur : https://www.birikimdergisi.com/guncel/270/meta-fetisizminin-sari-gelin-le-dansi#.Wju8klXibIU, [consulté le 10.5.2020].

KAYGUSUZ Sema, Eve girmeyen Jaklin, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], ed. Yiğit Bener, 1e Edition, Istanbul : Can yayınları, 2015.

KURT Ümit, İnkar siyasetinin toplumsal boyutları ve yansımaları [Les reflets et les dimensions sociales de politiques de négation], *Utanç ve Onur 1915-2015* [La honte et l'honneur], 1e Edition, Istanbul : Envrensel Basım Yayın, 2015.

KURTULUŞ Akif, Yüzyıllık Arsızlık [Cent ans d'impudence], *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], ed. Yiğit Bener, Istanbul : Can Yayınları, 2015.

MATUR Bejan, Zeytun, Dönüş, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], Ed. Yiğit Bener, Istanbul : Can Yayınları, 2015.

ÖNER Ani Ceylan, Mıgırdıç Margosyan ya da acının "minör" dili" [Mıgırdiç Margosyan ou la langage "mineure" de la souffrance], *Arka kapak* [en ligne]. Disponible sur : http://www.arkakapak.com/migirdic-margosyan-ya-da-acinin-minor-dili/ [consulté le 4.2.2020].

SUCIYAN Talin, Bir cumhuriyet açmazı [*Un dilemme républicain*], *Toplumsal Tarih*, Aout 2012, No 224, pp. 76-79.

SUCIYAN Talin, Türkiye'de soykırım sonrası devlet ve toplum [L'Etat et la société en Turquie apres le génocide], *Agos*, 13.8.2012. Disponible sur : http://www.agos.com.tr/tr/yazi/5407/turkiyede-soykirim-sonrasi-devlet-ve-toplum, [consulté le 7.5.2020].

SUCİYAN Talin, Dört nesil kurtarılamayan son, *Toplumbilim*, 2015, No 132, pp. 132-149.

SUSAM Asuman, Benden Önce Sen, *İçimizdeki Ermeni* [L'arménien dedans], ed. Yiğit Bener, 1e Edition, Istanbul : Can yayınları, 2015.

TEMELKURAN Ece, Yalan yorgunluğu [La fatigue de mensonges], *İçimizdeki Ermeni [L'arménien dedans]*, Ed. Yiğit Bener, Istanbul : Can yayınları, 2015.

UYURKULAK Murat, Salonda gezinen hayalet, *İçimizdeki Ermeni*, [L'arménien dedans], ed. Yiğit Bener, 1e Edition, Istanbul : Can yayınları, 2015.

7a. Ouvrages sur le cinéma et la narration

BAKER Ulus, *Kanaatlerden İmajlara. Duygular Sosyolojisine Doğru* [Des convictions aux images. Vers une sociologie des emotions], 1e Edition, Istanbul : İletişim Yayınları, 2010.

BALAZS Bela, *Görünen İnsan* [L'homme visible et l'esprit du cinéma], trad. Oya Kasap, 1e Edition, Istanbul : Say Yayınları, 2013.

BARONIAN Marie-Aude, *Cinéma et Mémoire : Sur Atom Egoyan*, 1e edition, Bruxelles : Academie Royale de Belgique, 2013

BARONIAN Marie Aude, *Memoire et Image : Regards sur la catastrophe armenienne*, Laussane : L'age d'homme, 2013.

BAZIN André, *Sinema Nedir ? [*Qu'est-ce que le cinéma], trad. İbrahim Şener, Istanbul : İzdüşüm Yayınları, 2008.

BONITZER Pascal, *Le champ aveugle*. *Essais sur le cinéma*, Paris : Cahiers du Cinema/Gallimard, 1982.

BONITZER Pascal, *Köralan ve Dekadrajlar* [Le champ aveugle], trad. İzzet Yaşar, 1e Edition, Istanbul : Metis Yayınları, 2006.

CHESHIRE Ellen, *Biopics – A life in pictures*, New York & Londre : Wallflower Press, 2014.

DİKEN Bülent LAUSTEN Carsten Bagge, *Filmlerle Sosyoloji* [Sociologie avec les films], Istanbul : Metis Yayınları, 2010.

DOSSE Françoise, *Le pari biographique-Ecrire une vie*, Paris : La Découverte, 2005.

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin, 2014.

FERRO Marc, *Cinema et Histoire*, Paris : Folio, 1993.

GÜRKAN Hasan, *Karşı Sinema* [Le contre-cinéma], Istanbul : Es Yayınları, 2015.

HEDGES Ines, *World Cinema and Cultural Memory*, Londre : Palgrave Macmillan, 2015.

JALBERT Sarah, *La problématique du réel dans les biographies au cinéma*, Mémoire présenté à la Faculté des Etudes Supérieurs et Postdoctorales en vue de l'obtention du grade de M.A. en études cinématographiques : Université de Montreal : 2016.

KABADAYI Lale, *Film Eleştirisi* [La critique de film], 1e Edition, Istanbul : Ayrıntı Kitap, 2018.

KAPLAN Ann WANG Ban, *Trauma and Cinema. Cross-cultural explorations*, Hong Kong : Hong Kong University Press, 2004.

KARADOĞAN Ebru, Belgesel Film ve Propaganda [le cinéma documentaire et la propagande], Le projet de recherche non publié : Istanbul : 2001.

KRACAUER Sigmund, *Theory of Film : The redemption of physical reality*, New Jersey : Princeton University Press, 1997.

KRACAUER Sigmund, *Film Teorisi* [Théorie de film], trad. Özge Çelik, Istanbul : Metis Yayınları, 2015.

LANDSBERG Alison, *Prosthetic Memory : The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York : Columbia University Press, 2004.

LAPSLEY Robert WESTLAKE Michael, *Film Theory : An Introduction*, Manchester : Manchester University Press, 2006.

MARKS Laura, *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham : Duke University Press, 2000.

MORIN Edgar, *Le cinema et l'homme imaginaire*, Paris : Editions de Minuit, 1958.

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Klincksieck, 2019.

ODIN Roger, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris : Klincksieck, 1995.

ONARAN Alim Şerif, *Sinemaya Giriş* [Introduction au cinéma], Istanbul : Filiz Yayınevi, 1986.

ÖZÖN Nijat, *Sinema : Uygulayımı, Sanatı, Tarihi* [Cinéma : Son application, son art, son histoire], Istanbul : Hil Yayınları, 1985.

RAEYMAEKERS Sven, Filmic Silence : An analytical framework, These de musicology : Ultrecht University: 2014.

ROLLET Slyvie, *Une Ethique du regard. Le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais a Rithy Panh,* Paris : Hermann, 2011.

ROTHA Paul, *Documentary Film*, New York : *Norton & Company*, 1939.

ROUSSO Henry et al, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire- les traces et la mémoire*, Paris : l'Harmattan, 2003.

SUSAM Asuman, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema [*La mémoire sociale et le cinéma documentaire], 1e Edition, Istanbul : Ayrıntı Yayınları, 2015.

WAYNE Mark, *Politik Film : Üçüncü Sinemanın Diyalektiği* [Le film politique : La dialectique du troisième cinéma], trad. Ertan Yılmaz, Istanbul : Yordam Kitap, 2017.

7b. Articles et chapitres d'ouverages sur le cinéma et la narration

ARSLAN Tümay Umut, Görsel olanı okumak [Lire le visuel], *İletişim : Araştırmaları*, 2003, 1(1), pp. 39-64.

ARSLAN Tümay Umut, Söyleşi [Entretien avec Umut Tümay Arslan- Mehmet Akif Ertaş], *Ihlamur*, mars 2017, No 52. Disponible sur : https://www.academia.edu/32158557/IHLAMUR_52_mart_2017.

ASIA ERASGA Dennis, Lives in fiction : Auto/biography as Theoretical Narrative, *Pasific Social Science Review*, Janvier 2014, 14 (2), pp. 94-111.

AYTEKİN Hakan, Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiastes Olabilir mi ? "Hakikati Söylemek" Üzerinden Türkiye'de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış [Can Documentary Filmmakers Be a Parrhesiastes ? A Glance of Documentary Film History in Turkey via Notion of "Telling the Truth"], *SineFilozofi*, 2018, Vol 3, No 5, pp. 45-66.

BALL Karyn, Remediated Memory in German Debates Abour Steven Spielberg's *Schindler's List*, *KakanienRevisited* [en ligne]**,** 2006. Disponible sur : http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/KBall1.pdf.

BINET Marie-Jo, Robert Morin : "Papa a la chasse aux lagopedes" ou filmler l'absence, *Revue Canadienne d'études cinématographiques*, Printemps 2011, Vol 20, No 1, pp. 79-99.

BONDEBJERG Ib, Documentary and Cognitive Theory : Narrative, emotion and memory, *Media and Communication open access journal*, 2014, Vol 2, No 1, pp. 13-22.

BORIES Claudine CHAGNARD Patrice, Le réel existe, c'est le film : réflexions sur le cinéma documentaire, *Chimères*, 2016, Vol 2, No 89, pp. 27-35.

BOUDET-LEFORT Caroline CASSINI Daniel, Cinéma et Identification, *Seminaire 97/98 : Clinique sociale clinique individuelle*, 1998, pp. 45-55. Disponible sur : http://www.gnipl.fr/pdf_actes_sem3/Cin%C3%A9ma%20et%20identification%20-%20Daniel%20CASSINI%20Caroline%20BOUDET-LEFORT.pdf.

CARMONA Carlos Ruiz, The role and purpose of film narration, *Journal of Science and Technology of the Arts*, 2017, Vol 9, No 2, pp. 7-16.

ÇELİK Nur Betül ARSLAN Tümay Umut, Derrida : Belgesel mi ? [Derrida : Documentaire ?], *Altyazı*, Juillet 2003, pp. 93-94.

DERRIDA Jacques, Le cinema et ses fantômes, dans *Penser à ne pas voir : Ecrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris: Editions de la Difference, 2013, pp. 315-336.

DUPUY Pascal, Histoire et Cinéma, du cinéma a l'histoire, *L'homme et la Société*, 2001/4, No 142, pp. 91-107.

EKIZIAN Michelle, The 74 years of Musa Dagh, 2007. Disponible sur : http://armenians-1915.blogspot.com/2007/08/1904-74-years-of-musa-dagh-are-you.html (consulté le 3.3.2019)

FLUCK Winfried, Film and Memory, *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Ed. Udo Hebel, Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2003, pp. 212-229 (American Studies – a Monograph Series Book 101)

FOUCAULT Michel, Film and Popular Memory : an interwiev with Michel Foucault, *Radical Philosophy*, Eté 1975, 11 (11), pp. 24-29.

GAUDREAULT André MARION Philippe, *La Fin du Cinéma ? Un media en crise a l'ère du numérique.* [En ligne], (supplément au livre *La Fin du Cinéma ? Un media en crise a l'ère du numérique.* Paris : Armand Colin, 2013) Disponible sur http://finducinema.com/p-43/ (consulté le 8.1.2019)

GILI Jean A. MILZA Pierre, Cinéma et Société, *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, avril-juin 1986, Tome 33, No 2, pp. 177-178.

HARPER Sue, Popular Film, Popular Memory : The case of Second World War, *War and Memory in Twentieth Century*, Ed. M. Evans et K. Lunn Berg, Oxford : Berg Publishers, 1997, pp. 163-176.

HUNZINGER Robin, L'idée d'une juste mémoire, *Filmer Le Passé dans le cinéma documentaire*, ouv. Collectif, Paris : L'Harmattan, 2003, pp. 103-104.

KEENE Judith, War, Cinema, Prosthetic Memory and Popular Understanding : A Case Study of the Korean War, *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*, Janvier 2010, Vol 7, No 1, pp. 1-18.

KUTAY Uğur, Küresel Akla karşı yerel sinema dilleri. Disponible sur : http://ugurkutay.tripod.com/home/id1.html.

LACOUR Lionel, Le génocide juif: un thème de cinéma comme un autre ?, *Clio-Ciné* [en ligne]. Disponible sur :https://cinehig.clionautes.org/le-genocide-juif-un-theme-de-cinema-comme-un-autre.html [consulté le 24.9.2019]

LANDSBERG Alison, Prosthetic memory : total recall and blade runner, *Body & Society*, novembre 1995, Vol 1, Issue 3-4, pp. 175-189.

MACDOUGALL David, Films de mémoire, *Journal des anthropologues*, Printemps 1992, No 47-48, pp. 67-86.

MINASSIAN Edward, The Forty Years of Musa Dagh : The Film that was denied, *Journal of Armenian Studies*, 1986-87, Vol III, Nos 1-2, pp. 121-132.

RINZLER Simone, Negation et (re)construction identitaire positive : quelques paradoxes rushdien, *La Negation: Formes, figures, conceptualisation*, Tours: Press Universitaires François-Rabelais, 2017, pp.233-250.

ROSENSTONE Robert, The historical film as real history, *Film-Historia*, 1995, Vol 5, No 1, pp. 5-23.

SAKIZLI Enis Rıza, Nedir Belgesel ? [Qu'est-ce que le documentaire, reportage avec Enis Rıza Sakızlı]. Disponible sur : http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/nedirbelgesel.html [consulté le 4.9.2019]

SCOTT Anne, The storyteller's paradox, *Exploring the body,* ed. Cunnigham-Burley S. Et Backett-Milburn K., London : Palgrave Macmillan, 2001, pp. 3-20.

TARHANLI İştar, Sinemada Sansür Üzerine [Sur la censure en cinéma], *İdare Hukuku ve İlimleri Dergisi*, 1983, Vol 4, No 1-3, pp. 123-132.

VIRTUE Nancy E., Memory, Trauma and the French-Algerian War : Michael Haneke's *Caché* (2005), *Journal Modern & Contemporary France*, 2011, Vol 19, Issue 3, pp. 281-296.

WHEELER Duncan, Godard's List : Why Spielberg and Auschwitz are number one, *Journal Media History*, 2009, Vol 15, Issue 2, pp. 185-203.

WOLLEN Peter, Godard and Counter Cinéma, *Afterimage 4*, automne 1972, pp. 6-17.

WOOLF Virginia, The Cinema, *British Periodicals*, Londre, 3 juillet 1926. Disponible sur : https://www.bl.uk/collection-items/the-cinema-by-virginia-woolf-from-the-nation-and-athenaeum (consulté le 8.1.2019)

ZAKIAN Chris, Rocky's next battle : the making of musa dagh?, *Armenian Reporter Arts & Culture* [en ligne] [ref du 25 aout 2007]. Disponible sur : http://www.mousaler.com/subhiet/docs/AR82507.pdf

8a. Ouvrages sur le cinéma turc

ABİSEL Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar* [Essais sur le cinéma turc], Istanbul : Phoenix, 1994.

ARSLAN Tümay Umut, *Mazi Kabrinin Hortlakları*, 1e Edition, Istanbul : Metis Yayınları, 2010.

AYTEKİN Hakan, *Toplumsal Değişim ve Belgesel Sinema* [Le changement social en Turquie et le cinéma documentaire], Istanbul : Belgesel Sinemacılar Birliği, 2017.

ERKILIÇ Hakan, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri* [La structure économique du cinéma turc et les effets de cette structure sur notre cinéma], Thèse de doctorat non publiée : MSGSÜ - Cinéma : Istanbul : 2003.

KONCAVAR Ayşe, *Türk Siyasal Sineması 1960-1990* [Le cinéma politique turc 1960-1990], Istanbul : Pales Yayınları, 2017.

MAKTAV Hilmi, *Türk sinemasında tarih ve siyaset* [L'histoire et la politique dans le cinéma turc], Istanbul : Agora Kitaplığı, 2013.

REFİĞ Halit, *Ulusal Sinema Kavgası* [La lutte pour le cinéma national], Istanbul : Hareket Yayınları, 1971.

SCOGNOMILLO Giovanni, *Türk sinema tarihi : 1896-1997 [L'histoire du cinéma turc : 1896-1997]*, Istanbul : Kabalcı Yayınları, 1998.

SÖNMEZ Sevcan, *Filmlerle Hatırlamak* [Se souvenir avec les films], 1e edition, Istanbul : Metis Yayınları, 2015.

SUNER Asuman, *Hayalet Ev : Türk sinemasında aidiyet, kimlik, bellek* [La maison fantôme : L'appartenance, l'identité et la mémoire dans le cinéma turc], İstanbul : Metis Yayınları, 2006.

TÜRK İbrahim, *Halit Refiğ –Düşlerden düşüncelere söyleşiler* [Halit Refiğ – entretiens entre les rêves et les pensées], Istanbul : Kabalcı Yayınları, 2010.

UÇAKAN Metin, *Türk sinemasında ideoloji* [L'idéologie dans le cinéma turc], Istanbul : Sepya Yayıncılık, 2010.

8b. Articles et chapitres d'ouvrages sur le cinéma turc

AKDEMİR Adnan, Panel : Sinema salonları ve dağıtıcılar (moderateur : Özer Bereket) [Le panel sur les distributeurs et les salles de cinéma], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, ed. Deniz Bayraktar, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2008.

AKSER Murat, Turkish independant cinema : between bourgeois auterism and political radicalism, *Independent Filmmaking Around the Globe*, ed. Doris Baltruschat et Mary P. Erikson, 1e Edition, Toronto : University of Toronto Press, 2015, pp. 131-148.

AKSER Murat DURAK-AKSER Didem, Fight for a national cinema : an introductory text and translation, *Film Studies*, 2017, 16(1), pp. 56-77.

ALPER Özcan, Yeni Türkiye Sineması oturumu [Le panel du nouvel cinéma de Turquie], *Sinema Söyleşileri 2009*, Istanbul : Boğaziçi Universitesi Yayınları, 2010.

ARSLAN Tümay Umut, Kesiğin Açtığı Yerden Kat Kat Notlar, *Altyazı Dergisi* [en ligne], Mars 2015. Disponible sur : http://www.altyazi.net/yazilar/kesikin-actigi-yerden-kat-kat-notlar/ [consulté le 31 janvier 2018]

ASLAN Eylem, 2000'li yıllar öncesi ve sonrasında Türk sinemasında kullanılan yapım kaynakları [Les sources de production dans le cinéma turc avant et après les années 2000], *Selçuk Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2011, No 25, pp.17-32.

ATAM Zahit, Yeşilçam ve iktisadi krizlerine sosyolojik bir yaklaşım [Une approche sociologique de Yeşilçam et de la crise de son économie], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2008.

ATAM Zahit, Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması, *Bilim ve Gelecek* [en ligne], 2011. Disponible sur : https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2011/06/01/yakin-plan-yeni-turkiye-sinemasi/ [consulté le 31.7.2019]

BALCI Yalçın, Sinema salonları ve dağıtımcılar paneli [Le panel sur les salles de cinéma et les distributeurs], ed. Deniz Bayraktar, *Türk Flm Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, İstanbul : Bağlam Yayınları, 2008.

BAŞ Belma, Yeni Türkiye Sineması paneli, *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2011*, Istanbul : Boğaziçi Üniversite Yayınları, 2012. Disponible sur : https://docplayer.biz.tr/5354511-Yeni-turkiye-sinemasi-belma-bas-tolga-karacelik-sedat-yilmaz-seren-yuce.html.

BAŞ Belma KARAÇELİK Tolga YILMAZ Sedat YÜCE Seren, Yeni Türkiye Sineması paneli [Le panel sur le nouveau cinéma de Turquie], *Sinema Söyleşileri 2014*, Istanbul : Boğaziçi Universitesi Yayınları, 2015. Disponible sur : https://docplayer.biz.tr/5354511-Yeni-turkiye-sinemasi-belma-bas-tolga-karacelik-sedat-yilmaz-seren-yuce.html.

BAYRAKTAR Deniz, Önsöz [Avant-propos], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*, Ed. Deniz Bayraktar, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2009.

ÇAĞLAYAN Tahir Alper, Türkiye'de Sinema Politikası [La politique de cinéma en Turquie]. Disponible sur : http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinemapolitikasi.html (consulté le 30.01.2019)

ÇAKICI Gülçin, Televizyon dizileri türk sinemasının sermaye sorununa bir çözüm mü ? [Les sériés télévisées : une solution au problème de capital du cinéma turc ?], *Türk Film Araştırmaların Yeni Yönelimler 7*, ed. Deniz Bayraktar, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2008.

ÇALAPALA Rakım, Türkiye'de filmcilik [La réalisation des films en Turquie], *Kebikeç*, 2009, No 28, pp. 103-112. Disponible sur : https://kebikecdergi.files.wordpress.com/2012/07/10_rakimcalapala.pdf.

ÇELİK Tülay, Türk sinemasında yönetmen-anlatım dili ekseninde bir karşı alan olarak düşük bütçeli yapımlar [Les films à petit budget comme un contre-champ dans le cinéma turc], *Türk Film Araştırmaların Yeni Yönelimler 7*, ed. Deniz Bayraktar, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2008.

ÇELİK Tülay, Uluslararsı film festivalleri : yeni imkanlarla yeni "bağımlılıklar" arasında varolmaya çalışan bir sinema [Les festivals internationaux de cinéma : le cinéma entre les nouvelles opportunités et les nouvelles dépendances], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11*, ed. Deniz Bayraktar, Istanbul : Bağlam Yayıncılık, 2015.

ÇELİKTEMEL THOMEN Özde, Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922) [*Le cinéma et la propagande dans l'empire ottomane]*, *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*, Juin 2010, Vol 2, Eskişehir : Anadolu University Press, pp. 1-17.

ÇETİN ERUS Zeynep, Film endüstrisi ve dağıtım [L'industrie de film et la distribution], *Selçuk İletişim*, 2007, Vol 4, No 4, pp. 5-16.

ÇETİN ERUS Zeynep ULUSOY Nilay, Türk sinemasında sponsorluk : efes pilsen filmleri [Sponsoring dans le cinéma turc : les films d'Efes Pilsen], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2008.

ÇİLİNGİR Ayşegül, Türkiye'de ulusal bir sinema hareketi oluşturma çabaları ve Halit Refiğ [Les efforts de construction d'un mouvement de cinéma national en Turquie et Halit Refiğ], *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 2017, Vol 4, pp. 232-240.

DALDAL Aslı, Ulusal sinema kavramı ve yeni "türk sineması" üzerine, *Birikim*, juillet 2010, No 255, pp. 70-79.

DİNK Lusin, Yeni Türkiye Belgeselleri, *Sinema Söyleşileri 2014*, Istanbul : Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2015.

ERKILIÇ Hakan TOPRAK Ayşe Gül, Belgesel sinemanın alternatif dağıtım ve gösterim olanağı olarak internet [L'internet comme une opportunité alternative a la projection et la distribution du cinéma documentaire], *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, Avril 2012, Vol 2, No 2, pp. 10-16.

GÖKER Neslihan, Türkiye'de sinema seyircisi : İstanbul, Ankara ve İzmir örneğinde bir izleyici araştırması [L'audience du cinéma en Turquie : une recherche sur l'audience a l'instar d'Istanbul, Ankara et Izmir], *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2017, No 64, Hiver III, pp. 431-456.

GÖRAL Burak, Sinema salonları ve dağıtımcılar paneli [Le panel sur les salles de cinéma et les distributeurs], ed. Deniz Bayraktar, *Türk Flm Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, İstanbul : Bağlam Yayınları, 2008.

GÖKŞİN Dilek, Yeni Türkiye Belgeselleri [Les nouveaux documentaires de Turquie], *Mithar Alam Sinema Söyleşileri 2014*, Istanbul : Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2015.

GRIERSON John, Belge filmin baş ilkeleri [Les principes fondamentaux de document filmé], *Türk dili* - özel sayı, 1968, No 196, pp. 343-347.

GÜL Gülhanım, Sinema Devlet İlişkisi : Dünyadan Örnekleri ve Türkiye [La relation entre le cinéma et l'Etat: Les exemples dans le monde et la Turquie], 2009. Disponible sur : http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinemadevletiliskisi.pdf (consulté le 30.1.2019)

GÜRBÜZ ERBALABAN Özge, Yeni türk sinemasında kitle iletişim aracı olarak televizyonun temsili [La representation de télévision comme le moyen de communication de masse dans le nouveau cinéma turc], *Selçuk İletişim*, 2015, Vol. 8, No. 4, pp. 266-280.

KARABEY Hüseyin, Bağımsız yapımcılar ve yönetmenler oturumu [le panel de producteurs et de réalisateurs indépendants], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, ed. Deniz Bayraktar, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2008.

KARABEY Hüseyin, Yeni Türkiye Sineması oturumu [Le panel du nouvel cinéma de Turquie], *Sinema Söyleşileri 2009*, Istanbul : Boğaziçi Universitesi Yayınları, 2010.

KARACA Özkan, Türk sinemasında akımlar [Les courants du cinéma turc – en ligne]. Disponible sur : https://www.academia.edu/30350831/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1nda_Ak%C4%B1mlar (consulté le 7.5.2019)

KAYA MUTLU Dilek KOÇER Zeynep, A different story of secularism : the censorship of religion in Turkish films of the 1960s and early 70s, *European Journal of Cultural Studies*, 2012, 15 (1), pp. 70-88.

KIVANÇ Ümit, Yeni Türkiye Belgeselleri Paneli [Le panel sur les nouveaux documentaires de Turquie], *Sinema Söyleşileri 2014* [Les conversations du cinéma], Istanbul : Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2015.

KİRİŞÇİ Murat, Türk sinemasını dönemlere ayırmak [Periodiser le cinéma turc], *Öteki Sinema* [en ligne], [ref du: 28 aout 2013]. Disponible sur : http://www.otekisinema.com/turk-sinemasini-donemlere-ayirmak/ (consulté le 28.1.2019)

KÖSEOĞLU Özge Nalan, Müslüman-Türk'ün Komünizmle imtihanı : Güneş ne zaman doğacak [L'examen des Turc-Musulmans au regard du communisme], *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2013, 0(13), pp. 137-159.

MERSIN Serhan, Azınlık Filmleri : Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek [Les films de minorité : La reconstruction de l'histoire et la mémoire collective], *Sinecine*, 2010, 1(2), pp. 5-29.

ODABAŞ Battal, Türk sinemasının kuruluşunda ordunun rolü [Le rôle de l'armée dans la fondation du cinéma turc], *Istanbul Univesity Journal of Faculty of Communication*, 2006, 0(24), pp. 205-212.

ONAT Emrah Suat, Sinema ile parayı bağlayan köprü : sinema endüstrisi [Le pont entre le cinéma et l'argent : L'industrie du cinéma], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Istanbul: Bağlam Yayınları, 2008.

ÖNAL Ahmet Haluk, Sinema, politika ve sektör paneli [Panel sur le cinéma, la politique et le secteur], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2009.

ÖNAL Hülya, Türk filmlerinin pazarlama stratejilerinde yeni paradigmalar : star öldü, yaşasın yeni star-yönetmen [Les nouveaux paradigms de strategies de marketing de films turcs. La star est morte, vive le star-réalisateur], *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2008.

ÖZEN Emrah ÇELENK Sevilay, Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri : Hollywood örneği, *İletişim : Araştırmları*, 2006, 4(1), pp. 67-96.

ÖZTÜRK Serdar, Türk sinema tarihinin altpolitikası (1896-1923) [L'infra politique du cinéma turc], *Selçuk İletişim Dergisi*, 2013, 8 (1), pp. 251-262.

PÖSTEKİ Nigar, Eurimages destekli Türk sineması ve Avrupalı olmak, Communiqué de conference, 2011. Disponible sur :

http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/nposteki/bildiri/nposteki22.02.2011_15.09.10bildiri.pdf, [consulté le 19.10.2019]

SCOGNOMILLO Giovanni, Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar 3 : Ulusal Sinema [Les débats/Les polémiques / Les théories dans le cinéma turc 3 : Le cinéma national], *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi* [Journal de Nouveau homme, nouveau cinéma], 1998, No 5. Disponible sur : http://yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinda-tartismalarpolemiklerkuramlar-3-ulusal-sinema/ (consulté le 14.2.2019)

SCOGNOMILLO Giovanni, Sinema dış alım ve bir öncü, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7*, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2008.

SÖZEN Mihriban, TRT ve Belgesel sinema paneli [Le panel sur le cinéma documentaire et TRT], *Sinema Söyleşileri 2014*, Istanbul : Boğaziçi Universitesi Yayınları, 2015.

SUNER Asuman, Nostalgia for an imaginary home : memory, space, and identity in the new turkish cinema, *New Perspectives on Turkey*, Automne 2002, Vol 27, pp. 61-76.

ŞEN Sabahattin, Türk Sinemasında Kolonyalist Performanslar [Les performances colonialistes dans le cinéma turc], *Teorik Bakış*, Septembre 2018, No 11, pp. 127-174.

TEMELKURAN İnan, Yeni Türkiye Sineması paneli, *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı*, Istanbul : Boğaziiçi Üniversite Yayınları, 2009.

ULUSOY Nilay, 2000li yıllarda türk sinema sektörü ve sinema devlet ilişkileri [La relation entre le secteur du cinéma et l'Etat dans les années 2000], *Türk Film Araştırmaların Yeni Yönelimler 8*, ed. Deniz Bayraktar, Istanbul : Bağlam Yayınları, 2009.

YENEN İbrahim, Türk sinemasında islamcılık pratiği : milli sinema örneği [La pratique de l'Islamisme dans le cinéma turc: L'exemple du cinéma national-spiritualiste], *Journal of Human and Social Sciences Researchs*, 2012, Vol 1, No 3, pp. 240-271.

9. Ouvrages littéraires

EYÜBOĞLU Sabahattin, *Mavi ve Kara* [Bleu et Noir], Istanbul : İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.

HADDECIYAN Rober, *Tavan* [Le plafond], 1e edition, Istanbul : Aras Yayıncılık, 2018.

Le GUIN Ursula, *Karanlığın Sol Eli* [The left hand of the darkness], trad. Ümit Altuğ, Istanbul : Ayrıntı Yayınları, 2015.

LLOYD Kim, *The Book of Guilt*, London : Hodder & Stoughton, 2004.

MARGOSYAN Mıgırdiç, *Gavur Mahallesi*, Istanbul : Aras Yayıncılık, 1994.

PAMUK Orhan, *Benim Adım Kırmızı* [Je m'appelle rouge], 17e Edition, Istanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2016.

SAROYAN William, Bitlis, *Amerika'dan Bitlis'e William Saroyan*, ed. Aziz Gökdemir, Istanbul : Aras yayıncılık, 2008, pp. 72-93.

SAROYAN William BASMADJIAN Garig, Saroyan'la samimi bir sohbet [Une conversation sincère avec Saroyan], *Amerika'dan Bitlis'e William Saroyan*, ed. Aziz Gökdemir, 1e Edition, Istanbul : Aras Yayınları, 2008.

YESAYAN Zabel, *Sürgün Ruhum* [Mon Ame Exilé], trad. Mehmet Fatih Uslu, 1e edition, Istanbul : Aras Yayıncılık, 2016.

10a. Ouvrages de sociologie générale et de reflexion philosophique

ADORNO Theodor, *Prismes*, trad. Rainer Rochlitz et Genevieve Rochlitz, Paris : Payot, 1986.

ADORNO Theodor, *Minima Moralia*, trad. Ahmet Doğukan, Orhan Koçak, Istanbul : Metis Yayınları, 2005.

AGAMBEN Giorgio, *Çocukluk ve Tarih* [L'enfance et l'histoire], trad. Betül Parlak, İstanbul : Kanat Kitap, 2006.

ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, 1e Edition, Paris : Editions La Decouverte, 2006.

ANDERSON Perry, *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*, Paris : Seuil, 2005.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, un collectif de traducteurs, Paris : Gallimard, 1972.

BAUDRILLARD Jean, *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri [*Une critique sur l'économie-politique du signe], trad. Oğuz Adanır et Ali Bilgin, 1e Edition, Istanbul : Boğaziçi Universitesi Yayınları, 2009.

BENJAMIN Walter, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

BENJAMIN Walter, *The Arcades Project*, Cambridge, trad. Howard Eiland et Kevin McLaughlin, MA : Harvard University Press, 2002.

BENJAMIN Walter, Thèses "sur le concept d'histoire", 1940. Disponible sur : https://fr.theanarchistlibrary.org/library/walter-benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire.a4.pdf. [consulté le 18.3. 2020].

BERSTEIN Jay, *Kültür Endüstrisi / Theodor Adorno* – Sunuş [L'industrie de la culture / Theodor Adorno – l'introduction], Trad. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, 1e édition, Istanbul : İletişim Yayınları, 2007.

BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980.

BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris : Minuit, 1980.

BOURDIEU Pierre, *Toplumbilim Sorunları* [Questions de sociologie], trad. Işık Ergüden, 1e Edition, Istanbul : Kesit Yayıncılık, 1997.

BOURDIEU Pierre WACQUANT Loic, *Düşünümsel bir Antroloji için Cevaplar* [Reposes : pour une anthropologie réflexive], trad. Nazlı Ökten, İstanbul : İletişim Yayınları, 2007.

BOYM Svetlana, *The future of nostalgie*, New York : Basic Books, 2001.

BROWN Wendy, *Tarihten Çıkan Siyaset* [Politics out of History], ed. Emine Ayhan, Istanbul : Metis Yayınları, 2010.

BUCK MORSS Susan, *Rüya Alemi ve Felaket [Dreamworld and Catastrophe]*, trad. Tuncay Birkan, 1e Edition, Istanbul : Metis Yayınları, 2004.

BUCK MORSS Susan, *Görmenin Diyalektiği* [la dialectique du regard], trad. Ferit Burak Aydar, Istanbul : Metis Yayınları, 2010.

CHOMSKY Noam, *Modern Çağda Entellektüellerin Rolü* [le rôle des intellectuels dans l'époque moderne], trad. Selahattin Ayaz, Istanbul : Pınar Yayınları, 1994.

CRARY Jonathan, *Gözlemcinin Teknikleri* [Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX.siecle], trad. Elif Daldeniz, 1e Edition, Istanbul : Metis Yayınları, 2004.

CRITCHLEY Simon, *Sonsuz Talep : Bağlanma Etiği, Direniş Siyaseti* [L'exigence infini], trad. Tuncay Birkan, Istanbul : Metis Yayınları, 2010.

De CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien*, 1-Arts de faire, ed. Etabli et présentée par Luce Giard, Paris : Gallimard, 1990.

DELEUZE Gilles GUATTARI Felix, *Kafka : Minör bir edebiyat için* [Kafka : pour une litterature mineure], trad. Özgür Uçkan et Işık Ergüden, 1e Edition, Istanbul : YKY, 2000.

DELEUZE Gilles, *Müzakereler* [Pourparlers], trad. İnci Uysal, 1e Edition, Istanbul : Norgunk Yayınları, 2013.

DERRIDA Jacques, *Specters of Marx*, trad. Peggy Kamuf, Londre : Psychology Press, 1994.

DERRIDA Jacques, *Pardonner : l'impardonnable et l'imprescriptible*, Paris : Galilée, 2012.

DRAVUCZ Renata Ryoko, *A 'populist Zeitgeist' ? Understanding contemporary populism within the framework of postmodern political communication*, These de master : Faculty of social sciences and interntational relations - Institute of International Studies : Cornivus University of Budapest : 2018.

FREUD Sigmund, *Mourning and Melancholia*, Standard Edition, Ed. J. Strachey, London : Hogart Press, [1917] 1964.

FOUCAULT Michel, Toplumu savunmak gerekir [Il faut defendre la société], trad. Şehsuvar Aktaş, Istanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2003.

FOUCAULT Michel, İktidar ve Beden [pouvoir et corps], *İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4 (la version turque de Dits et Ecrits divisé en six tomes)*, trad. Işık Ergüden, Istanbul : Ayrıntı Yayınları, 2007.

GÜRBİLEK Nurdan, *Mağdurun Dili* [le langage de la victime], Istanbul : Metis Yayınları, 2013.

GÜRBİLEK Nurdan, *Sessizin Payı* [le part du silencieux], Istanbul : Metis Yayınları, 2015.

HALL Stuart et al, *Policing the crisis : mugging, the state and law and order*, London : Macmillan, 1978.

MARCUSE Herbert, *Tek boyutlu insan [*L'homme unidimensionnel], trad. Aziz Yardımlı, 1e edition, Istanbul : Idea Yayınları, 1997.

McNAIR Brian, *An Introduction to Political Communication*, Oxon : Routledge, 2007.

NANCY Jean-Luc, *The ground of the image*, New York : Fordham University Press, 2005.

NEGRI Antonio HARDT Michael, *İmparatorluk* [L'empire], trad Abdullah Yılmaz, Istanbul : Ayrıntı Yayınları, 2000.

NIETZSCHE Friedrich, *On the genealogy of morals*, New York : Vintage Books, 1969.

NIETZSCHE Friedrich, *Ahlakın Soykütüğü* [Genealogie de la morale], Trad. Ahmet İnam, Istanbul : Yorum Yayınları, 2001.

POLLAK Michael, *Une identite blessé*, 1e Edition, Paris : Editions Métailié, 1993.

POSTMAN Neil, *Televizyon öldüren eğlence*, trad. Osman Akınhay, Istanbul : Ayrıntı Yayınları, 2010.

RANCIERE Jacques, *La mesentendre / politique et philosophie*, Paris : Galilée, 1995.

RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*, Paris : La Fabrique Editions, 2000.

RANCIERE Jacques, *Görüntülerin Yazgısı* [Le destin des images], trad. Aziz Ufuk Kılıç, 1e Edition, Istanbul, Versus Kitap, 2008.

RANCIERE Jacques, *Le Spectateur Emancipé*, Paris : La Fabrique, 2008.

RANCIERE Jacques, *Özgürleşen Seyirci* [Le spectateur émancipé], trad. Burak Şaman, 1e Edition, Istanbul : Metis Yayınları, 2010.

RANCIERE Jacques, *Tarihin Adları* [Les noms de l'histoire], trad. Cemal Yardımcı, 1e Edition, Istanbul : Metis Yayınları, 2011.

SCARY Elaine, *Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*, New York: OUP USA, 1987.

SEMPRUN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, 2000.

SONTAG Susan, *On Photographie*, Londres : Penguin Books, 1977.

ST. Augustinus, *Confessions, Livre XI Meditation sur l'écriture*, Trad. E. Trehorel et G. Bouissou. Disponible sur: http://www.augustinus.it/francese/confessioni/conf_11_libro.htm

TAUSSIG Michael, *Defacement : Public secrecy and the labor of the negative*, Californie : Stanford University Press, 1999.

YAYLAGÜL Levent, *Kitle İletişim Kuramları* [Les théories de la communication de masse], Ankara : Dipnot Yayınları, 2010.

10b. Articles et chapitres d'ouvrages de sociologie générale et de reflexion philosophique

AKKAŞ İbrahim, Küreselleşme ve Kimlik [*La globalisation et l'identité*], *İnönü Universitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2013, Vol. 2, No. 1, pp. 67-79.

BOURDIEU Pierre, Séminaires sur le concept de champ 1972-1975, Le Seuil, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2013, Vol 5, No 200, pp. 4-37.

CHAKRAVORTHY-SPIVAK Gayatri, Madun Konuşabilir mi ? [Can subaltern speak ?], *Methodos : Kuram ve yöntem kenarından*, eds. Dilek Hattatoğlu et Gökçen Ertuğrul, Istanbul : Anahtar Kitaplar, 2009, pp : 53-114.

ÇELEBİ Vedat, Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi [La relation entre pouvoir, sujet et savoir dans la pensée de Michel Foucault], *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 2013, Vol 5, No 1, pp. 512-523.

De COCK Christian VOLKMANN Christina, Of language, limits, and secrets, *Ephemera critical dialogues on organisation*, 2002, Vol 2 (4), pp. 357-371.

DELEUZE Gilles, İnsan, şüpheli bir varoluş [l'homme, une existence douteuse], *Issız Ada*, trad. Ferhat Taylan et Hakan Yücefer, Istanbul : Bağlam yayınları, 2009, pp. 143-149. Disponible sur : https://issuu.com/buyukkutuphane/docs/gilles_deleuze_-_iss_z_ada_ve_di_er.

DELEUZE Gilles, Sanat Yapıtı Olarak Yaşam [La vie comme oeuvre d'art], *Müzakereler*, trad. İnci Uysal, Istanbul : Norgunk Yayınları, 2013.

DERRIDA Jacques PRENOWITZ Eric, Archieve Fever : A Freudian Impression, *Diacritics*, Vol 25, No 2, été 1995, pp. 9-63.

DERRIDA Jacques, Le siecle et le pardon, 12 octobre 2008. Disponible sur : http://palimpsestes.fr/textes_philo/derrida/derrida-Le%20siecle%20&%20le%20pardon.pdf [consulté le 21.4.2020].

FOUCAULT Michel, Table ronde du 20 mai 1978, *Dits et Ecrits*, vol. IV, Paris : Gallimard, 1994. Disponible sur: http://1libertaire.free.fr/MFoucault300.html.

FOUCAULT Michel, Nietzsche, Genealogy, History, *Nietzsche*, ed. John Richardson et Brian Leiter, Oxford : Oxford University Press, 2001, pp. 139-164.

FOUCAUT Michel, Sujet et Pouvoir, *Dits et écrits,* tome IV texte n°306. Disponible sur : http://1libertaire.free.fr/MFoucault102.html.

FOUCAULT Michel, L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté, *Dits et Ecrits*, tome IV texte n°356. Disponible sur : http://1libertaire.free.fr/MFoucault212.html.

FOUCAULT Michel, Histoires des systemes de pensée. Disponible sur : https://www.college-de-france.fr/media/michel-foucault/UPL6333701613548312955_AN_74_foucault.pdf

JAGERS Jan WALGRAVE Stefaan, Populism as political communication style, *European Journal of Political Research*, 2007, No 46 (3), pp. 319-345.

JAHANBEGLOO Ramin, Politics of guilt. Disponible sur: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:UUCYsxX6yIwJ:www.recht-als-kultur.de/de/download/66/364/626/Vortrag%2520Jahanbegloo.pdf+&cd=1&hl=tr&ct=clnk&gl=fr, [consulté le 20.4.2020].

KALAYCI Nazile, Hayaletler : Ölüm, Yas ve Tanıklık Sorunu, *e-skop* [en ligne], 2014. Disponible sur : https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-hayaletler-olum-yas-ve-taniklik-sorunu/2221 [consulté le 1.10.2019]

LE GUIN Ursula, La théorie de la fiction-panier, trad. Aurélien Gabriel Cohen. *Socialter*, Hors-série : Le réveil des imaginaires, No 8, avril-mai 2020. Disponible sur : https://www.partage-le.com/2018/01/29/8645/.

MACLACHLAN Alice, The state of 'sorry' : official apologies and their absence, *Journal of Human Rights*, 2010, Vol 9, pp. 373-385.

MAZZOLENI Gianpietro, Mediatization and Political Populism, *Mediatization of Politics*, Ed. Frank Esser et Jesper Stromback, Londre : Palgrave Macmillan, 2014, pp.42-56.

McEVOY Kieran MALLINDER Louise, Amnesties en transition : Punishement, Restoration, and the Governance of Mercy, *Journal of Law and Society*, Septembre 2012, Vol 39, No 3, pp. 410-440.

MENA Sebastien et al, On the forgetting of corporate irresposability, *Academy of management review*, 2016, Vol 41, No 4, pp. 720-738.

MILLS Charles, White Ignorance, *Race and Episthemologies of Ignorance*, Albany : Suny Press, 2007, pp. 13-38.

NICHANIAN Marc, Avons-nous vraiment perdu la langue à l'étranger ? *Etudes sur le texte et ses transformations*, No 2, 2001, pp. 141-166.

NIETZSCHE Friedrich, On the Use and Abuse of History for Life, *Untimely Meditations*, 1874, Disponible sur: http://la.utexas.edu/users/hcleaver/330T/350kPEENietzscheAbuseTableAll.pdf.

PAOLETTI Catherine, Derrida fantôme, *Revue Rue Descartes*, No 89-90, 2016/2, pp. 70-79.

PONTEVILLE Isabelle KESTELOOT Chantal, Enfants de résistant ou de collaborateur : grandir sans pere ou mere, *Bulletin du CEGES*, Printemps 2002, No 38, pp. I-XL. Disponible sur : https://www.cegesoma.be/docs/media/Bulletins/Bull37_dossier.pdf.

PORTON Richard, Haneke Söyleşisi : Toplumsal Suçluluk ve Bireysel Sorumluluk [L'entretien avec Michael Haneke : La culpabilité sociale et la responsabilité personelle], *Cineaste*, Hiver 2005, Vol XXXI, No 1. Disponible en turc sur : https://suanyisan.blogspot.com/2011/05/toplumsal-sucluluk-bireysel-sorumluluk.html.

RANCIERE Jacques, L'inoubliable, *Arrêt sur histoire*, ed. J. Rancière et J.L. Comolli, Paris : Centre Georges Pompidou, 1997, pp. 47-70.

RANCIERE Jacques, S'il y a de l'irreprésentable*, Le Partage du Sensible : esthétique et politique*, Paris : La Fabrique Editions, 1998. Article également disponible sur : https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2001-1-page-81.htm.

RANCIERE Jacques, La politique des images, *Chronique des temps consensuels*, Paris : Editions du Seuil, 2005, pp. 199-205.

RANCIERE Jacques BARONIAN Marie-Aude, Jacques Ranciere and Interdisiplinarity, *Art & Research A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Eté 2008, Vol 2, No 1, Disponible sur : http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.html.

TRIDO André, Introduction du *Dream Psychology de Sigmund Freud*, trad. M.D. Eder, 1920, Kindle Edition.

ZIZEK Slavoj, I hear you with my eyes, *Gaze and Voice as Love Objects : SIC 1*, ed. Renata Salaci et Slavoj Zizek, Durham : Duke University Press, 1996, pp. 90-126.

Principales sources Internet (articles journalistiques, documents produits par les acteurs)

AKÇAM Taner, 23,5 Nisan ve yeni bir kuruluş hikayesinin zorunluluğu [23,5 Avril et l'obligation d'une nouvelle histoire fondatrice], 22 avril 2020, *Gazete Duvar* [en ligne]. Disponible sur: https://www.gazeteduvar.com.tr/forum/2020/04/22/23-5-nisan-ve-yeni-bir-kurulus-hikayesinin-zorunlulugu/, [consulté le 16.7.2020]

AHISKA Meltem, le texte de défense d'auteur au procès des universitaires pour la paix le 20 septembre 2018. Disponible sur : http://bianet.org/bianet/insan-haklari/201012-meltem-ahiska-nin-beyani [consulté le 2.11.2019]

ALDEMİR Hüseyin, Konuşamadığımız sürece hep 'öteki'yiz [Nous sommes toujours 'l'autre' tant qu'on n'arrive pas parler], *Habervesaire* [en ligne], 5.5.2013. Disponible sur : https://www.habervesaire.com/konusamadigimiz-surece-hep-oteki-yiz/ [consulté le 20.4.2020].

ATAY Tayfun, Bilim ve İktidar : Konuşan kemikler, susturulan kemikler [Science et pouvoir: Les os qui parlent, les os qui se sont réduit au silence], *Radikal*, 7 janvier 2014. Disponibke sur:http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/bilim-ve-iktidar-konusan-kemikler-susturulan-kemikler-1169540/, consulté le 9.5.2020.

BEŞİKTAŞLIYAN Sevag, 1915 konusunda Türk de Ermeni de aslında kurbandır, *Agos* [en ligne], 11.1.2013. Disponible sur : http://www.agos.com.tr/tr/yazi/3900/1915-konusunda-turk-de-ermeni-de-aslinda-kurbandir [consulté le 18.9.2010]

BOZARSLAN Hamit, Türklerin demokrat bir partiye ihtiyacı var [Les Turs ont besoin d'un parti démocrate], Perspektif [en ligne], 18 juin 2020. Disponible sur: https://www.perspektif.online/turklerin-demokrat-bir-

partiye-ihtiyaci-var/?fbclid=IwAR1aW7lE505-p3jA6IwUcijdjEW-jmZ8kdXXFzTubi7KAwL-yULdrbd_RwQ, [consulté le 16.7.2020]

ÇAPAR Bedros, 'Portakalın Uykusu' izleyiciyle buluştu, *Agos* [en ligne], 27.5.2015. Disponible sur : http://www.agos.com.tr/tr/yazi/11713/portakalin-uykusu-izleyiciyle-bulustu [consulté le 14.4.2020].

ÇELİK Adnan, Hatırlama fragmanlarından karşı hafıza peyzajının inşasına 1915 [Des fragments de commémoration a la construction du paysage de la contre-mémoire-1915], *Yeni Yaşam* [en ligne], 19 mai 2019. Disponible sur : http://www.yeniyasamgazetesi1.com/hatirlama-fragmanlarindan-karsi-hafiza-peyzajinin-insasina-1915-vi/?fbclid=IwAR2ZdQTfy-V38N6SYAIQjQCYPo8UowPuCHLNxgBoqNQMlEh36DtpXmI2hV8 [consulté le 7.9.2019]

ÇELİK Adnan, Osman Kavala'nın hafıza düğümleri [Les nœuds de mémoire d'Osman Kavala], *Gazete Karınca* [en ligne], 14 décembre 2017. Disponible sur : http://gazetekarinca.com/2017/12/osman-kavalanin-sucu-hafiza-dugumleri/ [consulté le 7.9.2019]

DINK Lusin BOZDEMİR Banu, Entretien : Saroyan bir temsiliyettir [Saroyan est une représentation], *Hayalperdesi* [en ligne], 19.12.2013. Disponible sur : https://www.hayalperdesi.net/soylesi/93-saroyan-bir-temsiliyettir.aspx [consulté le 3.2.2020].

ESER Bilge, Umutlu bir yolun başı [Début d'un chemin qui a plein d'espoir], *Sabah* [en ligne], 4.5.2013. Disponible sur : https://www.sabah.com.tr/gundem/2013/05/04/umutlu-bir-yolun-basi [consulté le 15.4.2020].

GÜLTEKİN Uygar, Tarihçiler "açık" arşivleri anlatıyor, *Agos* [en ligne], 19 mai 2014. Disponible sur : http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7148/tarihciler-acik-arsivleri-anlatiyor, [consulté le 9.5.2020].

GÜLTEKİN Uygar, Derik'teki kızıl kilise [L'eglise rouge de Derik], *Agos* [en ligne], 16.12.2015. Disponible sur : http://www.agos.com.tr/tr/yazi/13722/agos-un-arsivinden-kizil-kilise-ve-derik-in-son-ermenileri [consulté le 20.3.2020]

GÜNAYSU Ayşe, Learning from Sarı Gelin case, *The Armenian Weekly*, 4 mars 2009. Disponible sur : https://armenianweekly.com/2009/03/04/learnings-from-the-sari-gelin-case/. [Consulté le 7.5.2020]

GÜNAYSU Ayşe, Bitlis ermenilerini hatırladı [Bitlis s'est souvenu de ses arméniens], *Agos* [en ligne], 17.3.2014. Disponible sur : http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6687/bitlis-ermenilerini-hatirladi [consulté le 25.3.2020].

GÜNAYSU Ayşe, Türkiye toplumu günlük hayatta inkarın içinde yaşıyor [La société turque vie son quatidienne dans la négation], *Repairfuture* [en ligne], 28 Mai 2015. Disponible sur: https://www.repairfuture.net/index.php/tr/ermeni-soykirimi-tanima-ve-tazminatlar-turkiye-den-bakis/turkiye-toplumu-gunluk-hayatta-inkarin-icinde-yasiyor [consulté 9.7.2018]

HÜR Ayşe, Franz Werfel ve Musa Dağda Kırk Gün, *Düzce Yerel Haber* [en ligne], 18 Decembre 201. Disponible sur : http://www.duzceyerelhaber.com/Ayse-HUR-Taraf-yazilari/5349-Franz-Werfel-ve-Musa-Dagda-Kirk-Gun (consulté 6.2.2019)

HÜR Ayşe, 1915'ten 2007'e ermeni yetimleri [Les orphelin arméniens de 1915 a 2007], *Radikal* [en ligne], 20.1.2013. Disponble sur: http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse-hur/1915ten-2007ye-ermeni-yetimleri-1117692/ [consulté le 18.12.2019]

HÜR Ayşe, Teşkilatı Mahsusayı Nasıl Bilirdiniz ? [Comment connaissez vous l'organisation spéciale?], *Radikal* [en ligne], ref. du 20 octobre 2013. Disponible sur : http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse-hur/teskilat-i-mahsusayi-nasil-bilirsiniz-1156297/ [consulté le 31 janvier 2018]

ILBEY Ahmet Doğan, Diriliş/Ertuğrul'un Düşmanları : Fahişe meşrep sinemacı ve artistler [Les ennemis de Diriliş / Ertuğrul : Les cinéastes et les artists frivoles et garces], *Maraştan Haber* [en ligne], 16 novembre 2016.

Disponible sur : https://www.marastanhaber.com.tr/dirilis-ertugrulun-dusmanlari-fahise-mesrep-sinemaci-ve-artistler-570yy.htm [consulté le 14.7.2019]

KAFTAN Eylem, Michael Haneke: 'Kelimeler tehlikelidir, onlara güvenmem!'[Michael Haneke: "Les monts sont dangereux, je ne leur fais pas confiance], *Altyazı*, 2006, Disponible sur : http://www.edebiyathaber.net/michael-haneke-kelimeler-tehlikelidir-onlara-guvenmem/.

KARACA Abdullah, Bir Ülke, İnsanın Neresine Düşer ? [Qu'est-ce que le pays pour un etre humain ?], *Edebifikir* [en ligne], 7.2.2014. Disponible sur : http://www.edebifikir.com/sinema/bir-ulke-insanin-neresine-duser.html [consulté le 2.2.2020].

KARAKAŞLI Karin, Gavur mahallesi, gavur dünyası [Le quartier des infideles, le monde des infideles], *Agos* [en ligne], 16.3.2017. Disponible sur : http://www.agos.com.tr/tr/yazi/17971/gvur-mahallesi-gvur-dunyasi [consulté le 2.2.2020].

KAYMAK Özgür, 1915'in Şifresi : Emval-i Metruke [Le code de 1915 : Les Bien Abandonnés], *Bianet* [en ligne], ref. du 9 mars 2015, Disponible sur: http://bianet.org/bianet/ekonomi/162883-1915-in-sifresi-emval-i-metruke [consulté le 31 janvier 2018]

KIŞLALI Mehmet Ali, ASIMKK, *Radika*l [en ligne], Ref. du : 1 Aout 2002. Disponible sur : http://www.radikal.com.tr/yazarlar/mehmet-ali-kislali/asimkk-640069/ (consulté le 5.7.2018).

KOPTAŞ Rober, Mağdur ermeni, gaddar ermeni [l'arménien victime l'arménien cruel], *Agos*, 3 Nisan 2009.

OBSERVATOIRE ARMENIEN, La Loi Boyer et la Turquie, 20 questions 20 réponses sur le génocide des arméniens et sur la pénalisation de sa négation, Disponible sur : http://www.collectifvan.org/pdf/08-22-53-17-01-12.pdf

ÖZYURT Olkan, Vatanperver 'Türk Sineması [Le cinéma turc 'patriote'], *Radikal* [en ligne], 2.2.2007. Disponible sur : http://www.radikal.com.tr/kultur/vatanperver-turk-sinemasi-804831/ [consulté le 17.7.2019]

PEKAL Volkan, Portakalın Uykusu ve Musa Dağ Ermenileri [Le sommeil des orangers et les arméniens de Musa Dagh], *Evrensel* [en ligne], 13.5.2015. Disponible sur : https://www.evrensel.net/haber/112630/portakalin-uykusu-ve-musadag-ermenileri [consulté le 20.4.2020].

SARI Lora, Saroyan Ülkesine Zor Yolculuk [Le voyage dur au pays de Saroyan], *Agos* [en ligne], 22.3.2013. Disponible sur : http://www.agos.com.tr/tr/yazi/4644/saroyan-ulkesine-zor-yolculuk [consulté le 2.2.2020].

SAYDAM Barış, İlk türk yapım şirketi Kemal Film [La premiere entreprise turque de production: Kemal Film], *Arka Kapak* [en ligne]. Disponible sur : http://www.arkakapak.com/ilk-turk-yapim-sirketi-kemal-film/ (consulté le 30.1.2019)

SAYDAM Barış, 2015'te Türk Sinemasının Genel Görünümü [La vue générale du cinéma turc en 2015], *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, janvier-février 2016, No 50.

TAHAOĞLU Çiçek, Ermeni soykırımından kadın öyküleri [Les histoires de femmes du génocide des arméniens], *Bianet* [en ligne], 23.5.2012. Disponible sur : http://bianet.org/bianet/azinliklar/138563-ermeni-soykirimindan-kadin-oykuleri [consulté le 18.12.2019]

TOKER Çiğdem, Sur Yarası ve Margosyan [La blessure de Sur et Margosyan], *Sendika.org* [en ligne], 28.5.2016. Disponible sur : https://sendika63.org/2016/05/sur-yarasi-ve-margosyan-cigdem-toker-cumhuriyet-353276/ [consulté le 5.2.2020].

TÜRKYILMAZ Yektan, Tarih vertigosu, hafıza hipnozu : Nar Niyetiyle Hatırlamak [La vertige de l'histoire, l'hypose de la mémoire], *AGOS* [en ligne], 21 avril 2016. Disponible sur :

http://www.agos.com.tr/tr/yazi/15089/tarih-vertigosu-hafiza-hipnozu-nar-niyetiyle-hatirlamak [consulté le 14.7.2019]

TURKYILMAZ Yektan, Ermeni Soykırımı Sadece Ermeni Soykırımı Değildir, *Bianet* [en ligne], [ref. du 24 avril 2017]. Disponible sur: https://bianet.org/bianet/insan-haklari/185832-ermeni-soykirimi-sadece-ermeni-soykirimi-degildir [Consulté le 29 janvier 2018]

ÜLSEVER Cüneyt, Ermeni Meselesi [La question arménienne], *Hürriyet* [en ligne], 19 Mars 2005. Disponible sur: http://www.hurriyet.com.tr/ermeni-meselesi-305003 (consulté le 5.7.2018)

VARDAR Nilay, 24 Nisan Davetinde Hem İtiraf, Hem de Soykırımı Örtme Var ["Il y a a la fois une confession et une occultation dans l'invitation de 24 Avril"], *Bianet* [en ligne], [ref du: 16 Janvier 2015]. Disponible sur : https://m.bianet.org/bianet/toplum/161606-24-nisan-davetinde-hem-itiraf-hem-de-soykirimi-ortme-var

WIESEL Elie, Hope, despair and memory, *Excerpts from Elie Wiesel's Nobel Prize Lecture* [en ligne], Disponible sur : http://www.zchor.org/WIESEL.HTM

YAĞAN Aziz, Vank'ın Çocukları : Tarihsel Hakikat Mücadelesi [Les enfants de Vank: La lutte pour la vérité historique], *Bianet* [en ligne], 11.3.2017. Disponible sur: http://bianet.org/biamag/sanat/184394-vank-in-cocuklari-tarihsel-hakikat-mucadelesi [consulté le 25.3.2020].

ZARAKOLU Ragıp, "İki torun iki tavır" [Deux petits-enfants, deux attidutes], *Agos*, 10 mars 2015, Disponible sur : http://www.agos.com.tr/tr/yazi/10829/ragip-zarakolu-iki-torun-iki-tavir [consulté le 12.5.2020].

Rapports

APRAHAMIAN Armenag, Rapport (3) sur le négationnisme de génocide des Arméniens, Ref. du 10 mars 2007.Disponible sur : http://www.western-armenia.eu/WANC/Armenie-Occidentale/Departement-Justice/Genocide-des-Armeniens/Rapport-3-sur-le-Negationnisme-du-Genocide-des-Armeniens.pdf.

EUROPEAN STABILITY INICIATIVE, Gerçeklerle Yüzleşmek : Ermenistan, Türkiye ve Soykırım Tartışması [Confronter les réalities : L'Arménie, la Turquie et le débat sur le génocide], 21 avril 2009. Disponible sur : https://www.esiweb.org/pdf/esi_document_id_110.pdf, [consulté 8.5.2020].

FIRAT Derya ŞANNAN Barış ARSLAN Zeynep, *Basında 24 Nisan ermeni soykırımı'nı anma günü* [Le jour de commemoration du génocide arménien 24 Avril dans la presse turque], İstanbul : Hrant Dink Vakfı, 2016.

FIRAT Derya et al, Rapor : 100. Yılında Soykırımı Hatırlamak [Rapport : Se souvenir du génocide cent ans apres], Istanbul : BEKS, 2017.

IKSV, *Türkiye Film Sektörü 2016 Özet Raporu* [Le rapport résumé du secteur de film en Turquie en 2016], 2016. Disponible sur : https://film.iksv.org/i/content/1550_1_mob-sektor-raporu-2016.pdf [consulté le 17.10.2019]

KANBUROĞLU Özer, *İstanbul'da Film Sektörünün Durumu Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu* [Le rapport d'analyse sur le futur et la situation actuelle du secteur de film à Istanbul], Istanbul : Film San Vakfı ve İstanbul Kalkınma Ajansı, 2017.

MINORITY RIGHTS GROUP INTERNATIONAL, *Rapor : Bir eşitlik arayışı : Türkiye'de azınlıklar* [Rapport: la quete pour l'égalité: Les minorités en Turquie], 2007. Disponible sur : https://minorityrights.org/publications/bir-esitlik-arayisi-turkiyede-azinliklar/.

ÖZDOĞAN Günay Göksu, KILIÇDAĞI Ohannes, Türkiye Ermenilerini Duymak : Sorunlar, Talepler ve Çözüm Önerileri [*Ecouter les Armeniens de Turquie : Les problemes, revendications et propositions*], Istanbul : TESEV Raporu, 2011.

TRT SEYAP raporu [Le rapport de SEYAP TRT], EK3. Disponible sur : http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2016/04/TRT_SEYAP_Raporu_2014_06_03.pdf [consulté le 20.10.2019]

TÜRKİYE FİLM SEKTÖRÜ ÖZET RAPORU [le rapport sommaire du secteur du film en Turquie], 2016. Disponible sur : https://film.iksv.org/i/content/1550_1_mob-sektor-raporu-2016.pdf (consulté le 9.1.2019)

ANNEXE

Extraits de l'entretien avec Berke Baş (réalisatrice de *Nahide'nin Türküsü* / *La chanson de Nahide*) - 14 Mars 2017 / Istanbul-Kadıköy

Extrait No 1 :

Berke Baş : C'était en 2005, ça fait déjà 12 ans, incroyable. Je venais de finir mon film *Transit* sur les migrants pour lequel j'avais acheté une nouvelle caméra. J'ai pris cette caméra et suis partie à Ordu avec mes parents. Je suis partie là-bas sans aucune idée précise sur un film, je voulais plutôt faire des tournages avec ma nouvelle caméra. Je pensais filmer mes parents. Puis, j'ai demandé à mon père d'aller dans le quartier de son enfance, pour se balader et filmer ces endroits et qu'il me raconte des histoires de cette époque. Tu vois dans le film, mon père dit « dans les endroits abandonnés, les figuiers poussent » … C'est notre premier tournage. Ce quartier où il a grandi était le quartier arménien, aujourd'hui il s'appelle *Zafer-i milli* (la victoire nationale) mais, auparavant, il s'appelait le quartier arménien. Mon père raconte ses souvenirs d'enfance, ses voisins, par exemple Monsieur Hagop qui était le bras droit de mon grand-père qui était illettré, donc son secrétaire Monsieur Hagop faisait tout pour lui. Pendant que j'écoutais mon père raconter ses histoires anciennes, j'ai soudain remarqué qu'il y une profondeur dans ces récits qu'on ne regarde, qu'on n'écoute et qu'on ne voit jamais. Et donc m'est venue l'idée de faire un petit film sur ce quartier arménien. Le cerveau humain fonctionne lentement…Quand je filmais l'ancien quartier arménien, je me suis dit « ma grand-mère était arménienne » et je me suis demandé « si je fais une recherche sur le quartier arménien, est-ce une façon de connaitre aussi l'histoire de ma grand-mère que nous ne connaissons pas » ? Donc j'ai changé ma méthode et essayé de nouvelles choses. Mais j'avançais vraiment doucement, je n'ai même pas pensé à la production. J'avais l'impression de faire un film toute seule, sur les traces de ma famille. (…) Ma grand-mère nous a toujours dit qu'elle est arménienne, je le montre dans le film aussi. Elle disait qu'elle est musulmane mais aussi la fille d'un arménien, nous le savions : nous avons une grand-mère arménienne, et une autre géorgienne. Nous etions au courant de nos racines mélangées mais nous ne connaissions pas les traumatismes derrière ces racines. Une énorme ignorance et une immense honte après avoir réalisé cette ignorance. Je ne connaissais rien ! On l'appelle grand-mère, on grandit avec elle, elle s'occupait de nous mais nous ne connaissions pas son histoire, ce qu'elle a vécu, comment elle est arrivée là… nous ne le savions pas et nous n'avions rien demandé. C'est aussi lié à l'absence d'une conscience historique chez nous. En Turquie, tout est tourné vers le futur, il n'y a pas de liens avec le passé… parce que nous construisons notre identité sur les tabous du passé. C'est pourquoi j'ai ressenti cette honte. Mon mari est journaliste. A cette époque, il y avait beaucoup d'articles d'Hrant Dink un peu partout. On a décidé d'aller lui rendre visite car mon mari le connaissait. Lors de notre conversation, Hrant Dink m'a raconté qu'il recevait au moins des appels ou des courriers chaque semaine, concernant ce sujet [*la racine arménienne*]. Il m'a dit que c'était son rêve de fonder un institut pour que les gens qui cherchent leurs ancêtres, leurs villages puissent se retrouver. *Agos* [Le journal arménien hebdomadaire] a déjà cette fonction. Tous ceux qui cherchent leurs proches perdus ou leurs racines, vont à Agos. Son propos était important pour moi. De plus le livre de Fethiye Çetin, *Anneannem* [Ma grand-mère], venait d'être publié. Quand j'ai lu ce livre, j'ai compris, d'un coup, la multitude des histoires similaires ; tous mes essais se sont synchronisés et j'ai compris que j'étais sur la bonne voie, avec les bonnes questions. J'ai toujours imaginé ma grand-mère comme un caractère fort qui peut représenter tous les adoptifs arméniens de l'époque,

plus qu'être un simple personnage. J'ai même essayé de l'extraire de ma propre famille pour faire plus de lien avec les autres adoptifs arméniens, pour pouvoir raconter également leurs histoires. Puis j'ai commencé petit à petit à filmer.

Extrait No 2 :
Berke Baş : D'abord j'ai parlé avec ma mère et ma tante. J'ai pris contact avec les Arméniens d'Ordu, il restait seulement cinq personnes. Deux sont dans le film : la tata Angel et le tonton Harut, Harut le chaudronnier. (…) Il y aura bientôt un autre film sur les arméniens d'Ordu, le réalisateur est İbrahim Dizman. Il est professeur d'histoire à l'Université d'Ankara mais son épouse vient d'Ordu et ils habitent Ordu depuis longtemps. Mais dans ce film, ils ne rentreront pas vraiment dans les détails historiques, ni le réalisateur ni les protagonistes ne le voulaient. Le discours finit toujours par « il y a eu tant de souffrances… ». Ce film portera sur le retour d'un arménien au plateau. Il n'a pas pour mission de se confronter au passé, il s'agit plutôt de l'histoire d'un arménien. Bien sûr qu'il y a des questions sous ce récit, comme de comprendre pourquoi cet homme, qui aimait tant sa maison, a dû se détacher de son pays… Le film ne donne pas de réponse. Le personnage du film n'en a pas voulu. Revenons à Nahide… Je suis allée en Europe pour un atelier dans le cadre du festival de film à Berlin. Avec l'aide de quelques conseilleurs là-bas, j'ai commencé à développer mon film d'une manière plus ordonnée. Puis, Guillaume Pierre, qui était l'attaché de media français à l'époque, m'a présentée à Serge Avedikian. Avedikian a apporté son film et nous l'avons regardé ensemble en petit groupe, Hrant Dink, moi et quelques autres personnes. Burçin Gerçek, qui habite en France, était l'assistant de Serge Avedikian. Elle est aussi sociologue, et vient de publier son livre. Elle réfléchit beaucoup sur ce sujet. Puis, Avedikian m'a présentée au producteur de son film, Richard Copans, un producteur français (films d'ici). Ça c'est pour la production mais avant d'en arriver à ce stade, j'avais déjà terminé le tournage. Nous avons proposé le film à Arte et ils l'ont accepté car ils avaient décidé de faire une soirée thématique après l'assassinat d'Hrant Dink. Il y avait deux films dans cette émission thématique : le film d'Osman Okkan sur Hrant Dink et le mien. Donc j'ai pu compenser le cout de production grâce à cette entreprise française de production. Ensuite, j'avais commencé au montage toute seule mais après, j'ai rencontré une monteuse formidable avec qui Serge travaillait aussi. Le montage a été terminé en 2009, donc tout le processus du film a duré quatre ans. Il a vraiment un petit budget. Je ne connais pas les frais de post-production, c'était la boite française de production qui s'en occupait. Mais j'avais payé d'abord la production, fait la voix, les voyages étaient payés par mon mari et par mon père, donc je n'avais pas avancé…et quand on a eu des fonds, on a tout donné à la post-production…Je ne connais pas le montant exact. Il doit être entre 20 et 25 milles euros. Si ça se trouve Arte a donné plus, mais je ne sais pas, c'est entre la boite de production et la chaine.

Extrait No 3 :
Hande T.H. : Pourquoi *Hush* [Chut] ?
Berke Baş : Ce n'était pas ma grand-mère qui disait ça, mais entre voisins, si quelqu'un parlait d'un arménien et si cette famille n'était pas bien ouverte à ce sujet, ils disaient *chut* tout de suite. Ma mère ne parlait pas des arméniens non plus. Ma grand-mère était ouvertement arménienne et elle ne disait jamais *chut*. Mais je ne me rappelle pas d'avoir parlé une seule fois de ce sujet avec elle. On ne parlait jamais de l'arménité. Elle parlait cru. Elle nous montrait des gens et disait qui est arménien. (…) J'ai toujours eu l'impression que je faisais ce film pour ma famille. Nous sommes dix cousins et excepté pour le dernier, c'est notre grand-mère qui nous a élevés. Elle voyageait de maison en maison. Elle restait un mois à Istanbul, un mois à Ordu etc. La réalité, c'est qu'en fait personne dans la famille ne s'est intéressé à ce sujet. Ni moi, ni mes cousins… Je voulais qu'ils

sachent tous, nos cousins, nos enfants, que nous venons d'une telle famille, et que telle est l'histoire de Madame Nahide, notre grand-mère bien aimée. Donc ma propre famille, les cousins, les enfants etc étaient ma première cible. Et après eux, bien sûr, tous les gens qui pensent et qui sentent la nécessité d'écouter ces histoires, de partager ces souffrances pour pouvoir vivre avec cette réalité, qui n'est pas encore confrontée et acceptée.

Extrait No 4 :
Berke Baş : Nous ne pouvons pas oublier ce que nous avons vécu ! C'est l'une des tâches essentielles du cinéma documentaire. Malgré notre tendance à dénier et refuser, il jette certaines choses, réalités à la figure. Ma cible était la société turque à dire vrai. Mais malheureusement le film a été très peu vu ici. La première projection a été faite en France, c'était une projection magnifique. Il y avait des gens d'Ordu, des turcs, des français… j'étais fière de moi, pour avoir fait ce film, présenté ma grand-mère là-bas, pour avoir raconté Ordu et son histoire… j'étais tellement heureuse. Les gens étaient très intéressés. Tous les invités sont venus. On a eu de très bons retours de la part du public. C'est un sujet non-parlé…tabou…Tout le monde nous a demandé, bien sûr, comment nous avions pu faire un film sur ce sujet en Turquie. La projection en France a été inoubliable mais j'ai dû attendre un an pour pouvoir le montrer en Turquie. La première projection en Turquie a eu lieu pendant le festival du film documentaire en 2010. Le directeur du Festival de Film d'Istanbul m'avait dit que mon film n'était pas « convenable pour eux ». Mais quelques années après, ils ont montré le film de Devrim [Devrim Akkaya, Diyar/ Région] par exemple, ce qui montre que quand l'ambiance a changé, eux aussi ont changé. J'ai montré un autre de mes films, *BetonPark*, durant le festival d'Istanbul et on ne m'a jamais expliqué pourquoi ils avaient refusé Nahide. En fait, Je n'ai pas trop cherché la raison derrière [*du refus de mon film dans le festival de film à Istanbul*], ça me convenait car je n'avais pas beaucoup d'envie de le projeter non-plus. C'était un film très intime. J'ai même fait une petite pause pendant le tournage suite à l'assassinat d'Hrant Dink. J'avais peur. [Ordu] est une petite ville, nous sommes dans la région de la mer Noire, malgré son apparence moderne, Ordu est une ville nationaliste…Tous le monde connait mon père, donc j'avais de doutes, je ne me sentais pas très confortable (…) Il n'y a pas de DVD du film. Je l'ai montré dans des endroits spécifiques comme des réunions académiques, dans le centre cinématographique de Mithat Akan, à l'Université Sabancı, à l'Université de Mimar Sinan etc. Il a été également montré à l'étranger dans des classes et pour des activités. On l'a montré à Ankara dans le festival d'Uçan Süpürge (le festival de cinéma féministe). Elles se sont vraiment approprié le film. Dans ce festival, mon film a été montré avec avec le premier film de Nezahat [Nezahat Gündoğan – *İki tutam saç* / Deux poignées de cheveux] mais malheureusement je n'ai pas pu assister à cette projection. Il a été projeté aussi durant les journées documentaires d'Egée, il y a une magnifique équipe là-bas. Bref, il a toujours été montré dans des petits endroits. Concernant la télévision, il a été montré par Arte en France et par WVR en Allemagne.

Extrait No 5 :
Berke Baş : Je n'ai pas encore réalisé une projection à Ordu, il faut que je le fasse. (…) Je ne crois pas que la question arménienne soit beaucoup parlée et discutée à Ordu. Les familles comme la nôtre en parlent bien sûr. Notre quartier à Aziziye, là-bas tout le monde connait qui est arménien, qui est adoptif etc. Mais je n'ai jamais vu un grand débat sur le sujet. La question est sue mais très peu parlée. (…) J'ai assisté une seule fois à une discussion à Ordu sur les biens abandonnés, c'était lors du panel d'İbrahim Dizman sur son livre *Adı Başka, Acı Başka* préparé par le témoignage de tonton Harut que tu vois dans mon film. Je ne sais pas s'il y a quelqu'un qui travaille sur les biens abandonnés des arméniens à Ordu. Dans mon film, j'ai juste raconté une petite partie de l'histoire

à partir de ma famille. Mais toutes ces recherches s'articulent l'une avec l'autre. Comme le film sur Tonton Hrant qui s'articule sur le mien. Bien sûr il faudrait faire encore plusieurs autres films, afin de développer une conscience sur le sujet, d'abord à Ordu et après dans toute la Turquie. Chaque film peut seulement traiter d'une partie d'une grande histoire. Aujourd'hui presque tous les arméniens d'Ordu sont soit à Istanbul soit en Argentine. Je voulais faire une recherche aussi sur les arméniens d'Ordu en Argentine. J'ai même trouvé quelqu'un pour m'aider, un jeune cinéaste dont la copine est arménienne. Mais après, j'ai laissé tomber. Tu vis très densément le sujet pendant la réalisation d'un film. Pendant quatre ans, quand je préparais Nahide, toute ma vie est devenue ce film, je ne parlais et je ne lisais que sur ce sujet. Quand j'ai passé à mon nouveau projet, *Bağlar* [un quartier populaire et politisé à Diyarbakır], j'ai dû mettre Nahide de côté. Je me suis éloignée petit à petit.

Extrait No 6 :

Berke Baş : Avec mon film, avec le livre d'Ibrahim Dizman et avec d'autres recherches, tous ensemble nous sommes en train d'écrire une nouvelle histoire d'Ordu. On s'aide entre nous. De cette manière nous faisons en même temps la nouvelle histoire de l'Anatolie. Je ne connais que mon film *Nahide* sur les Arméniens de la Mer Noire mais les cinéastes du Kurdistan ont réalisé plus de projets sur les Arméniens. Ils dévoilent l'histoire des villes comme Harpout, Muş, Malatya, leurs propres villes. Je trouve cette accumulation formidable. Nous avons déjà parlé de cela avec Osman Köker, nous voulions réunir tous les documentaires à ce sujet, Nahide d'Ordu, une autre d'Hemshin… C'est très important, car il s'agit de transmissions d'histoires venant de rues, de familles, de voisinages. (…) Les livres ont également une grande importance. Nous, en tant que documentaristes, risquons de ne toucher qu'un seul public, toujours le même. Notre chemin n'est pas ouvert à tout le monde. J'ai l'impression de toujours montrer nos films entre nous. Malheureusement nous n'avons pas encore réussi à atteindre un autre public. C'est les gens qui sont intéressé par ce sujet qui regardent nos films. Sinon on les montre dans les écoles et dans les festivals à un certain public pas très large. Notre espace, notre champ devient de plus en plus étroit. Parfois nous avons même peur de projeter nos films. Nous sommes arrivés à une situation pire qu'avant. Mais il y a plus de livres. Par exemple, j'ai lu dernièrement Yesayan avec admiration. Quand j'ai lu l'histoire d'Harut dans ce livre, j'ai réalisé qu'un livre peut traiter plusieurs dimensions d'un même sujet. Il peut le montrer dans son intégralité tandis q'un film est incapable de le faire. Par contre, le cinéma a un autre succès : Vous pouvez construire un énorme lien émotionnel, à la fois avec votre personnage et entre votre personnage et le spectateur. Avec des méthodes cinématographiques, vous pouvez réussir à produire l'effet qu'un livre ne peut pas atteindre en cent cinquante pages. C'est pourquoi les films nous affectent tant. Parfois, après un film nous ne pouvons pas parler. Affronter les traumatismes à travers le symbolisme cinématographique a un immense effet sur nous. Cela est aussi valable pour les livres mais dans une autre mesure. Un livre peut produire une connaissance compréhensive sur un sujet mais il ne peut pas construire la connexion créée par le cinéma. Par exemple, un visage qui parle, ses expressions, faire apparaitre une image photographique pendant d'une discussion, montrer certaines images en flou… avec des tactiques de narrations comme celles-ci, à mon avis, il est plus facile d'établir une connexion entre le spectateur et le sujet. (…) Par exemple, dans mon film, il n'y a même pas une image de ma grand-mère. Seulement quelques petites photos et elles n'apparaissaient qu'au début. On n'a même pas mis dans le film la photo utilisée sur l'affiche. Parce que ce que je voulais n'était pas de la raconter à partir de ses photos. Je voulais montrer plutôt comment son souvenir s'est construit par petites parties et pas dans son intégralité. Il existe une mémoire fragmentaire autour d'elle. Je voulais construire une image de Nahide dans

l'imaginaire du spectateur. Je donne seulement les fragments et j'attends du spectateur qu'il crée sa propre image en réunissant ses fragments. Qu'est-ce qu'il reste au spectateur ? Je crois vraiment à la puissance d'un regard, d'un visage, de calmer le film dans le montage après l'avoir emmené à un point dramatique, de voyager dans l'histoire avec les images d'Ordu…C'est comme dire : voile Ordu avec un autre point de vue. Quand le spectateur voit les premières images d'Ordu, à 33e minute, cela ne sera plus la même ville pour lui. Il faut le travailler doucement, et le spectateur va s'imprégner de cette connaissance selon la confiance qu'il a en toi et selon ses propres convictions. Je crois en la connexion cinématographique.

Extrait No 7 :

Berke Baş : Nous avons utilisé une seule image d'archive. La plus important n'est pas cette image mais l'histoire de notre recherche pour trouver cette image. Nous n'avons utilisé que les livres chez nous à la maison, nous avons cherché les images dans ces livres qui nous sont familiers. C'est un processus. Je voulais montrer ce processus, de parvenir à l'information d'une manière transparente. C'est plus simple pour un film que pour un livre. (…) comme la question dans le film : « allons-nous trouver cette chanson de Nahide ? » Vous témoignez d'un processus de découverte, tout long du film. Ce processus se termine parfois par un échec, mais parfois il ouvre sur des surprises. Par exemple, lorsqu'on a trouvé par hasard cette lettre de ma grand-mère. Je suis devenue folle quand on a trouvé cette lettre. Elle résume tout. Nous voyons son propre langage, une connexion émotionnelle. C'est l'écriture de quelqu'un d'autre, elle a parlé, quelqu'un d'autre a écrit à sa place… elle dit « je t'embrasse de tes yeux » …Montrer cette lettre…ou montrer l'écriture derrière sa photo. Cela aussi s'est fait complètement par hasard. Nous voulions regarder les anciennes photos de la famille. Pendant que je filmais, ma mère a retourné la photo et on a vu cette écriture, nous ne l'avions pas remarqué avant. Quand on l'a vue la première fois, moi et ma mère, la caméra enregistrait. Nous nous sommes vraiment étonnées. Il était marqué « arménien » entre parenthèses… qu'est-ce cela voulait dire ? Pour nous et pour elle ? J'ai toujours la chair de poule quand j'y pense. Ce n'est pas elle qui l'a écrit mais quelqu'un d'autre. Mais quelqu'un a écrit « (arménienne) » derrière sa photo ! Qui a écrit ça ? Pourquoi ? Avec quelle motivation ? Je le demande dans le film mais je ne peux pas donner la réponse. Mais il y a quelque chose là-dedans. Soit il voulait accentuer, défendre et maintenir son arménité… soit l'inverse. La puissance du montage est importante de ce point de vue. Il y a quelqu'un dans cette famille, elle est arménienne, et d'un coup vous trouvez cette photo. Si je le raconte au début du film, il peut signifier complétement une autre chose. Le film avance toujours petit à petit, en construisant cette connexion émotionnelle qui va nous transformer, à la fin. Je ne parle pas seulement pour Nahide, mais en général. Je crois qu'un film peut réussir à faire cela en seulement 50 minutes : regarder un certain sujet différemment, d'un autre point de vue, après avoir regardé un film. (…) je voulais construire une certaine émotion dans le film, c'est sûr, mais c'est aussi lié au spectateur. Terminer le film avec cette chanson – qui est très lourde et dramatique- est un choix… Mon oncle est très ému dans cette scène, il va et il revient en essayant de trouver les paroles… Une fois venue à l'esprit, cette chanson résume parfaitement d'où vient cette femme et ses souffrances. Je voulais qu'elle soit la dernière chose à marquer le spectateur. Cela provoquera aussi de la curiosité. Moi, je ne peux pas donner plus de réponses, ce qu'un film peut raconter est limité. Après avoir vu ce film, le spectateur peut penser aux autres adoptifs arménien… il y a tellement d'histoires horribles… quand quelqu'un regarde mon film ou lit le livre de Fethiye Çetin, les choses changent. Nous ne pouvons qu'approcher certaines choses. Nous ne pouvons qu'ouvrir la première porte. En créant une sensibilisation, en comprenant cette violence, il est important de repenser à cette femme et aux autres adoptifs arméniens. Il faut se sortir de ce sentiment mensonger qui nous dit que le passé est

passé, donc fini. Ça a toujours été notre regard vers le passé. Passé, terminé. Mais en réalité, çà n'est pas comme ça.

Extrait No 8 :
Berke Baş : Par exemple, cette histoire de noyer les gens dans la mer. Harut Amca la raconte dans son livre. Mais elle n'existe pas dans mon film car personne ne me l'a racontée. J'ai montré seulement ce que l'on m'a raconté. Je fais comme ça dans tous mes films. (...) C'est mon regard de réalisatrice : il ne faut pas imposer des propos ou des discours qui n'appartiennent pas aux personnages et il faut seulement utiliser ce qu'ils disent et ce que les situations spécifiques du tournage produisent. Je ne demande pas à Harut « que savez-vous de cet évènement » etc. Je ne pose pas de questions selon mes propres connaissances. Je pose des questions plus flexibles. En tant que documentariste, ma fonction est de le faire se sentir à l'aise pour qu'il dise, sans le diriger, comment il se souvient, comment il le raconte, qu'est-ce qui est plus important pour lui, qu'est-ce qu'il lui en est resté …Il a raconté plus de choses pour le livre. C'est plus simple pour un livre. Notre documentaire n'était qu'un début. En plus, vous parlez devant une caméra et ce n'est pas pareil. Certains racontaient pour la première fois, Tata Anjel par exemple. Elle ne me connaissait même pas, mais elle connaissait mes parents. Ils parlent entre eux seulement des amitiés, de voisinage, et de gens qu'ils sont partis. Je ne peux pas intervenir dans cette conversation. Je crois que la violence vécue est même inhérente dans ce dont ils parlent ou ne parlent pas. Par exemple, Tata Anjel raconte l'histoire d'une femme qui ne discriminait pas son adoptif arménien de ses propres enfants mais seulement servait le thé de son mari séparément. C'est un tout petit détail et je l'ai beaucoup aimé en tant que documentariste. Elle raconte la place de son mari et de ses enfants. Elle en raconte beaucoup avec un petit exemple. Je le dis tout le temps dans mes cours aux étudiants : le spectateur est très intelligent. Le plus important n'est pas de savoir mais d'y réfléchir. *Nahide* était l'un de premiers films sur le sujet. Je suis rentrée dans le sujet autant que j'ai pu. J'apprenais aussi dans le même temps. Je ne connaissais pas l'histoire. Je n'étais même pas capable de juger. J'ai essayé de montrer ce qui n'a pas été montré, raconté, vu ou préféré de ne pas être vu…Regardons maintenant et on verra vers où notre connaissance historique, notre connaissance sur les arméniens évoluera. Mais je ne peux pas dire au spectateur 'de penser comme ça'. Cette chanson par exemple : « Rossignol pourquoi tu pleures, tu n'as pas non plus personne comme moi ? ». Y a-t-il vraiment quelqu'un qui ne puisse pas le comprendre ? C'était sa chanson préférée. Est-ce qu'il y a une autre référence biographique plus évidente ? Elle la chantait tout le temps, tout ce qui n'a pas été dit est caché dans cette chanson… On trouve d'autres versions de cette chanson sur internet, mais ma grand-mère la chantait avec ces paroles-là. Peut-être que ces paroles ne sont même pas les vrais paroles…Mais cela n'a pas d'importance. Pour notre famille, c'est cette chanson... Cette femme a vécu esseulement. Je pleure toujours pendant cette scène. Ce film ne peut construire que ça. Je ne peux pas dire au spectateur de pleurer ou pas. Je peux seulement montrer ça.

Extrait No 9 :
Berke Baş : Je ne me suis pas censurée pendant le montage. On a bien sûr du tamiser et éliminer certains enregistrements afin de créer une narration cohérente. Mais il n'y a pas eu de scènes qu'on a enlevées car liées à un risque politique. J'ai plutôt senti une insuffisance de matériel filmé. Moi aussi j'avais des hésitations durant cette période, je n'avais pas une idée très claire sur le sujet. Donc je ne connaissais pas clairement quoi demander et quoi créer. Le film a pris sa forme en tournant, en apprenant. Ce sentiment d'apprentissage… le film ne le perd jamais. Le film m'accompagne lorsque j'apprends. Mais si je connaissais mieux le sujet – comme je l'ai connu

après le film – j'aurais construit une narration dans laquelle les responsables sont plus indiqués, plus montrés…comme cette histoire de 'jeter les gens dans la mer', j'aurais voulu le raconter dans mon film mais je ne le savais pas…Les responsables sont imprécis dans le film : les gendarmes, les officiers…tous des personnes sans visage et identité. Comme s'il n'y avait pas de coupable, parce qu'il est absent dans les entretiens. J'ai senti ce manque de référence directe aux responsables. Il y a seulement Çerkezyan qui raconte l'histoire de son père qui a été tué par un gendarme. Mais on ne parle jamais des gens d'Ordu, alors qu'il y a des familles connues comme complices des massacres. D'ailleurs, ceux qui parlent dans le film n'ont pas vécu directement le génocide, ces informations leur ont été transmises. Peut-être que c'était tout ce qui leur a été transmis. Mais ils racontent comme s'ils l'avaient vécu eux-mêmes. Plus on parle, plus la mémoire se dévoile, de nouveaux morceaux d'information s'y ajoutent. J'ai filmé tout ce qu'on m'a raconté pendant le tournage et je n'ai rien jeté. (…) Par exemple, on voit très bien dans le film que même les enfants savent quelque chose sur le sujet. Ils savent qu'avant il y avait des grecs et des arméniens qui habitaient là-bas. Je n'avais fait aucune recherche sur 1915 avant de faire le film, tout s'est développé pendant le tournage. Donc il n'y avait pas d'autocensure, mais j'aurais pu mieux diriger les entretiens, en connaissant mieux le sujet. C'est ainsi que nous avons parlé aussi avec le producteur, ce film témoignera de l'histoire de mes découvertes. Je vais apprendre sur le sujet sans aucun jugement. Bien sûr que je savais qu'il y avait eu le génocide, j'avais lu le livre de Fethiye Çetin pendant le tournage. Mais les gens avec qui j'ai parlé n'ont pas raconté des histoires similaires. Peut-être que ça ne leur a pas été transmis comme ça. Cà n'est pas une autocensure mais plutôt de l'ignorance. Je n'ai pensé à aucun moment que cela pouvait nuire à la projection du film. Je savais qu'ARTE le montrerait et je n'attendais pas une telle censure de leur part. Peut-être qu'ils voulaient que je sois plus ouverte ou même plus radicale, mais ils m'ont beaucoup soutenue et m'ont laissée libre. Ils ne m'ont pas demandé d'aller au-delà de l'histoire de ma famille et ma ville, Ordu. Il n'y a pas d'information qui vienne de l'extérieur, c'était notre approche principale. Comment Tata Anjel ou Tonton Harut en parlent dans cette maison, dans cet atelier, comment ils le racontent, comment ils se souviennent, qu'est-ce qui leur a été transmis, jusqu'à quel point ? Nous avons essayé de pas perde ce ton et personne ne nous a demandé de changer notre narration. Les gens me disaient « les français vont te demander de changer, ils te demanderont de faire ça et ça, seras-tu capable de t'adapter à leurs exigences ? ». Mais cela n'a pas eu lieu. (…) Il n'y a aucune musique dans le film sauf la chanson en final. C'est un choix conscient. Je ne voulais pas ajouter une couche dramatique avec l'utilisation de la musique. J'ai filmé la scène de la chanson pendant le montage. Quand j'ai appris que mon oncle etait à Ordu, je suis partie à toute vitesse car c'était très difficile de l'attraper. Je suis partie à Ordu seulement pour un entretien de cinq minutes avec lui. C'est notre seul tournage ensembles, il essaie de se rappeler cette chanson. Lui, il était le plus proche de ma grand-mère, elle l'a élevé comme son propre enfant. Et c'est la seule chanson utilisée dans le film. J'ai choisi la même tactique pour mon prochain film, *Bağlar*, en utilisant seulement le rap de ce quartier, encore une musique qui venait directement du film lui-même.

Extrait No 10 :

Berke Baş : Je crois que la première mission de ce film est celle de « se souvenir ». Une autre chose très importante est que je fais partie de la dernière génération qui peut récolter ces souvenirs car les gens dans le film ont raconté leur histoire pour la première fois. Harut et Anjel sont la première génération à qui les survivants ont transmis directement leur histoire. Ils ont aujourd'hui entre 80 et 90 ans. Nous sommes la dernière génération qui peut les écouter. Je me suis donné la mission de se récolter et d'enregistrer ces histoires avant qu'elles ne disparaissent. Il fallait les enregistrer d'une manière qui rende possible la transmission de leur histoire, même dix ou vingt ans après moi,

avec leurs émotions et leurs manières de dire, et absolument pas avec mes jugements. J'ai gardé la forme de leur narration. Il y a aussi des recherches sur l'histoire orale, qui vont s'articuler et s'ajouter à ce film. Mais ce film n'a pu faire plus que cela : il déclenche la première étincelle de curiosité. C'est ce que j'attends de mon film. Je crois qu'un film qui rend le spectateur curieux sur le sujet est un film réussi. Ce ne sont pas des réponses claire et nettes que l'on cherche dans un film. (…) Se souvenir et rappeler ce souvenir aux autres sont des actions politiques. Ce sont des actions…des actions réprimées. Il faut gratter la surface pour les faire resurgir. Cela indique la magie de ces histoires. Ne pas pouvoir les raconter ou ne pouvoir raconter que très peu…Il y a une autre histoire cachée derrière elles. Les connaissances sont stratifiées. Il faut les déplier une par une. Elles s'ouvrent à ceux qui veulent bien les entendre. Mais tout le monde n'est pas ouvert à écouter. Ce film résiste aussi à l'instrumentalisation, il n'en donne pas de possibilité. Il appelle à s'identifier, à respecter ce qui a été raconté. Comment quelqu'un peut-il contredire ce film ? Peuvent-ils dire « non, il n'y a pas eu de maire arménien à Ordu ? ». Ces histoires leur appartiennent tellement, ils racontent des histoires tellement intimes qu'il n'est pas possible de s'y opposer. Ce film les laisse la place à s'exprimer, il ne les interrompt pas. Qui peut dire quoi à Anjel ? Elle raconte ce qu'elle a entendu de sa mère… (…) L'espace du film est créé par ses personnages. Oui, ce qu'ils racontent peuvent être utilisé très différemment. Mais pour ce film, nous avons d'abord préparé l'ambiance. Mon père va chez son ancien voisin pour boire du thé. Nous n'y allons pas par force. J'ai posé seulement trois questions. Pendant qu'ils réfléchissent et cherchent dans leurs souvenirs, ils rentrent dans une sorte de transe. Ils m'oublient. Je fais confiance à cette information grâce à cette ambiance. Le film leur donne aussi cette possibilité. C'est une forme de représentation cinématographique. Une question. C'est aussi une réponse que j'ai trouvée quand je me suis demandé à moi-même « comment le cinéma peut approcher un tel sujet ?». Lanzmann force beaucoup ses personnages par exemple, car il y a une autre histoire là-bas. Moi, je ne peux pas faire ça. C'est ma décision éthique. Lui, il force pour une grande confrontation, il a sa raison, il veut qu'ils racontent cette énorme violence. Tout le monde ne peut pas faire ça. Je crois que Lanzmann a choisi un tel positionnement pour pouvoir créer cette littérature très importante. (…)

Extrait No 11 :

Berke Baş : Je ne sais pas ce que signifiait le fait que je suis une turque. Comment j'ai été perçue ? Je ne connais pas mon positionnement. Je suis allée là-bas en tant que petite-fille de cette famille. Ensuite, je me suis positionnée comme une femme curieuse, qui est prête à apprendre. Ça, c'est très important à mon avis. Mais je ne me suis pas vue comme une turque. Notre relation n'a pas été construite comme ça non plus. Je crois que nous avons tous plusieurs identités. Il n'y a pas de nationalisme ni dans ma famille ni dans mon entourage. (…) Hrant Dink est une figure très importante pour l'émergence de ce sujet ces vingt dernières années. Lui et son discours ont aussi été importants pour moi et pour mon développement personnel. Je l'ai connu personnellement, je le trouve très très important. Il discutait, il parlait sur le génocide dans l'espace public. Il parlait de ce sujet caché depuis longtemps dans les murs des maisons, à la télévision, sur CNNturk par exemple. Puis, le livre de Fethiye Çetin a été très influent. Les académiciens s'étaient déjà intéressés au sujet, mais pour les discussions publiques sur le génocide, je crois que les films aussi ont joué un rôle important. Concernant la question arménienne, je ne sais pas s'il y a un autre film avant le mien, je me souviens plus. Quand une littérature se construit autour de toi, toi aussi tu es influencé par ces débats, tu commences tes propres recherches, tu cherches et trouves ta place dans cette littérature…Je n'ai pas décidé un jour d'un coup de faire un film sur ma grand-mère. Cette idée s'est développée petit à petit dans mon milieu naturel et ce film est né à partir de là.

Extraits de l'entretien avec Lusin Dink (réalisatrice de Saroyan Land) -8 Mai 2017 / Istanbul-Kadıköy

Extrait no 1 :
Lusin Dink : William Saroyan est un nom connu par tous les enfants arméniens. Dans notre école on nous a déjà parlé de lui mais on lit ses textes seulement dans le cadre d'un seul cours et après c'est fini. Nous nous disions qu'on a un héros aux États-Unis. Les Éditions Aras ont fait beaucoup de contributions pour le faire connaître. J'ai lu la plupart des livres de Saroyan quand ils ont commencé les publier. Quand je l'ai lu, j'ai vu que Saroyan est un écrivain intemporel pour moi. Tous ce qu'il écrit dans ses nouvelles, fait également écho de nos jours, ses écrits restent valables. Il y a toujours une partie de lui-même dans ses personnages. Lui, il l'admet aussi. Il ajoute ses racines familiales dans ces récits. Il utilise le nom de son oncle par exemple. J'aurais pu faire un film en partant de l'une de ses nouvelles mais le résultat aurait été un film complètement diffèrent. Je crois que son voyage à Bitlis résume très bien sa vie. Il résume également les raisons pour lesquels il est devenu écrivain. En réalité, je voulais aussi faire ce voyage, car je ne l'avais jamais fait avant. Finalement, je suis sorti en voyage avec Saroyan. Même pendant le tournage, je lisais toujours ses livres, juste pour ne pas perdre son état d'esprit. J'ai toujours essayé de me mettre un peu derrière mes lectures afin de rester fidèle à sa littérature et à ses pensées. J'ai essayé de le transporter de ces jours -là à nos jours, car je faisais ce voyage aujourd'hui.

Extrait no 2 :
Lusin Dink : Je sais que Saroyan n'a pas eu l'attention nécessaire qu'il mérite en Turquie mais cela n'était pas la raison pour laquelle j'ai décidé faire un film sur lui. C'est plutôt lié à son langage humoristique dans ses nouvelles. Chez nous, même dans nos écoles, nous construisons un sens de l'humour. Cela se construit souvent inconsciemment. Vous vous en rendez compte et y donnez un sens peut-être quand vous avez passé la trentaine. Vous vous dites « ah, nous disions cela à l'époque ». Ce que fait Saroyan rassemble en peu à cela. (…) Pendant l'une des projections, un étudiant pris le microphone pour parler. C'était la projection dans le Festival du Film d'Istanbul. C'était la première fois qu'il regardait un film en arménien et c'était Saroyan. Quelque chose a été déclenchée dans ce jeune homme. Saroyan est une perte pour ici. Les turcs ne le connaissent pas bien. Les gens ne connaissent même pas Atom Egoyan. C'est pourquoi, je ne suis pas sûre que l'on arrive bien à transmettre la mémoire. En même temps, elle est transmise. En fait, peut-être que la mémoire est transmise génétiquement mais qu'il n'y a pas de transmission consciente.

Extrait no 3 :
Lusin Dink : Quand je faisais ce film, en tant que public ciblé, je pensais plutôt aux jeunes étudiants et aux lycéens. Parce que cela pouvait déclencher quelque chose en eux. J'ai aussi toujours cru en une autre chose ; il y a tellement de gens déplacés, exilés, qui ont perdu leurs terres... J'ai même vu ce lien lors de certaines projections. Moi, je raconte la même histoire à travers Saroyan. Pendant l'une des projections, un vieux monsieur de soixante-quinze ans a pris la parole, il avait émigré en Allemagne. Il a raconté comment le film l'a touché. Pour moi, cette remarque était très précieuse. C'était aussi pendant la première projection au Festival de Films d'Istanbul. (…) Les réactions des spectateurs ont été plutôt bionnes à mon avis. Il y a eu seulement une remarque négative au Festival du Film d'Antalya. Mais avant que je prenne la parole pour répondre, les autres spectateurs ont donné eux même une réponse critique. (…) En fait, je ne voulais pas donner une réponse ou proposer une solution à quelque chose. Je voulais seulement inviter à un voyage. Pourquoi cet

homme a dû faire ce voyage il y a cinquante ans ? Pourquoi n'est-il pas né là-bas mais ailleurs ? Le film visait, en vrai, à poser des questions. Je voulais également que le spectateur puisse partir dans son propre voyage intérieur. S'ils ont réussi à l'accompagner ce voyage…c'est assez pour moi. Le film est un peu difficile à suivre en termes de forme, je le sais. Il faut suivre une ombre, pour certains gens cela était difficile par exemple. Mais je prenais toujours Saroyan comme ma référence. Par exemple, qui va donner la voix pour incarner Saroyan ? J'ai trouvé quelqu'un, un américano-arménien aux États-Unis pour le faire. Mais en général, je suis contente des retours des spectateurs.

Extrait no 4 :
Lusin Dink : Je n'ai pris des fonds que de deux endroits. Le premier était « Global Dialogue » et le deuxième est la « Plateforme de Cinéma Turquie-Arménie ». Le budget était d'environ 150 milles liras. Je n'ai vraiment pas fait un grand choix entre les établissements. J'ai fait la demande à plusieurs endroits. Finalement ces deux fonds n'étaient pas suffisants non plus pour le film, on a ajouté nous–mêmes de nos ressources. J'ai fait principalement demande aux fonds pour cinéma, mais la réponse de la plupart d'entre eux était négative. Au cours de ce processus, il est plus vrai de dire que « Global dialogue » est venu vers moi pour le fond. Ils m'ont dit qu'il y a de l'argent disponible et que je dois leur faire une demande, donc je l'ai fait. Je n'ai pas fait la demande aux autres établissements de société civile ou des droits d'homme car je voulais faire un film et cela me paraissait plus correct et logique de chercher un fond de cinéma qu'autre chose. (…) Je ne l'ai pas fait face à la censure après. Bien sûr quelques festivals ont refusé mon film mais ils ont leurs propres raisons, peut-être que c'était lié au sujet ou à mon arménité mais je ne le sais pas. Mais, par exemple, j'ai aussi fait une demande de fonds aux Ministère de Culture et je n'ai rien reçu. Pour moi, la raison derrière ce refus est nette. Ils ne m'ont pas soutenu.

Extrait no 5 :
Lusin Dink : Je crois que ce film est intemporel. Il est actuel aujourd'hui et il le sera également dans dix ans. Même si quelque chose sera résolu politiquement, dans ce genre de voyage, il n'y a pas de retour possible… Ils continuent à travers les transmissions, et ils continueront d'être transmis. Il n'y a pas d'hier, d'aujourd'hui ou de demain. La mémoire, elle-même, est intemporelle. Je ne sais pas s'il faut formuler des phrases compliques pour expliquer cela. (…) La tradition de l'oralité fournit la plus grande transmission et elle est déjà un acte de construction. Prend l'exemple de notre discussion aujourd'hui, après avoir quitté cet endroit, toi et moi, chaqu'une va raconter ce qu'on a parlé ici aux autres, en ajoutant et en éliminant certaines choses. C'est pour cela que certains théoriciens, comme Laura Marks, disent que la réalité est justement là, dans ces lacunes. J'y crois fortement. La réalité commence exactement dans ces lacunes de mémoire, c'est là que tu commences et construis ton récit. C'est aussi le début de la mémoire.

Extrait no 6 :
Lusin Dink : J'ai choisi moi-même la plupart des textes, mais Karin Karakaşlı m'a aussi beaucoup aidé dans cette sélection. J'avais déjà fait ce voyage toute seule juste avant le film. J'ai lu la majorité des livres de Saroyan, tous ceux que j'ai pu, mais il en restait toujours certains que je n'avais pas pu lire. Je les avais éliminés car je croyais qu'ils ne m'apporteront rien concernant mon sujet. D'abord, nous avons lu tous les textes, réalisé une sélection et après nous avons créé un rythme. On a créé le rythme concernant les allés et retours dans le temps…Déjà, la langue de Saroyan est suffisamment forte. Il y avait tellement de beaux textes, on a dû en éliminer beaucoup. Mais, techniquement parlant, j'ai directement éliminé les parties sur sa vie personnelle et intime, comme

sa relation avec les femmes, ses disputes avec ses enfants etc. Quand vous éliminez tout cela, les autres citations apparaissent simultanément. Tout devient évident. Par exemple son père, il est tellement présent partout… Il est le début du tout, quand Saroyan dit 'le père', il fait référence à la fois à l'absence et aux ancêtres. C'était indispensable de commencer le voyage avec l'image du père. Nous avons avancé en suivant de telles associations. (…) Tous ces allers-retours dans le temps venaient aussi de ses textes. J'ai essayé surtout de suivre les émotions quand je faisais le rythme, je n'étais pas très consciente. En même temps, avoir beaucoup de conscience pourrait aussi nuire au film. Par exemple, Saroyan parle tout au long du film mais il y a un silence absolu quand il arrive à Bitlis. Il existe également un seul texte écrit par Saroyan sur Bitlis. Il n'a rien à dire, c'est une grande déception pour lui. Une personne qui connaissait par cœur, comment était la disposition dans la maison de ses parents, où était le fourneau et tout, n'est à l'arrivée même pas sure, à Bitlis, quelle était la maison qui appartenait à sa famille. S'il en avait été sûr, cela aurait-il changé quelque chose ? Je ne le crois pas. Vraiment, avant, Saroyan avait un rêve d'aller habiter à Bitlis. Mais vu qu'il n'y a plus personne…Mais bien sûr, il y a d'autres anecdotes aussi. Pendant tout son voyage, il y a des gens qui lui chuchotent à l'oreille qu'ils sont en réalité arméniens, comme une dame qui dit « mon vrai nom est Hayganuş » …C'était en 1964. J'ai pu mettre tout cela avec une seule ou quelques phrases. Mais les arméniens islamisés constituent un sujet hyper important en soi, c'est un sujet diffèrent. Je n'ai pas voulu sortir de mon propre cadre, du cadre de ce voyage, de cette absence, je ne les ai pas utilisés, pour ne pas rentrer comme ça dans une autre discussion énorme. Je crois que faire ce genre de choses est difficile et risqué dans un film. Il y a tellement d'histoires différentes, compliquées et parfois vous voulez tout raconter mais enfin vous terminez avec un film qui ne raconte rien ! Il faut faire un choix… Ajouter ce détail, ajoutera une autre dimension au film. Surtout, ces histoires ne lui sont pas arrivées à Bitlis mais ailleurs, dans d'autres villes. A Bitlis, il n'a pas eu de tels rencontres. (…) Je voulais créer l'identification avec la parole / la voix de Saroyan mais je voulais aussi que tout le monde parte vers leur propre voyage. Il y a plusieurs raisons derrière cet usage de l'ombre dans le film. D'un côté, je crois que les esprits de gens comme Saroyan vivent toujours parmi nous. Ce qu'on appelle la maison, n'est pas simplement une maison. Elle contient l'esprit de ceux qu'ont vécus là-bas avant nous. C'est pourquoi, les endroits représentent en même temps la mémoire. L'utilisation de l'ombre était similaire en quelque sorte. Saroyan était là. Vous pouviez le sentir. En tant que lecteur de Saroyan, je l'avais senti. A mon avis, montrer Saroyan dans le film était très difficile, qui va jouer Saroyan ? Faut-il utiliser un acteur ? Si j'avais utilisé nettement quelqu'un a sa place, il n'aurait plus représenté à la fois sa présence et son absence…

Extrait no 7 :

Lusin Dink : Je crois que, dans les sociétés qui ont vécu des traumatismes, les générations postérieures portent les fantômes de générations antérieures. Quand je dis que la mémoire est transmise génétiquement, c'est cela que je voudrais dire. Les récits qu'on écoutait quand on était petits, les parties manquantes dans ces récits, et les questions qui venaient à nos têtes sur ces parties manquantes…Ces chose ne sont pas arrivées seulement à Saroyan. Elles ne s'arrêtent pas avec lui. Dans tout ce que l'on fait, soit un film, soit un texte littéraire, je crois qu'on peut y voir les réflexions de cette mémoire. Même si vous essayez de vous en échapper, en tant que créateur, cette mémoire viendra vous trouver d'une manière ou d'une autre. La vie le sort devant vous en tous cas… (…) A mon avis, il y a quelque chose de tres bizarre derrière la négation en Turquie. C'est un silence dont tout le monde est au courant. Tu comprends ? C'est particulier. Même la négation est quelque chose parlée, prononcée. Vous pouvez être contre quelque chose mais quand vous restez silencieux, cela veut dire qu'il y a autre chose. Il ne s'agit pas que de la mémoire commune des arméniens mais aussi de la mémoire de la société turque. Les turcs et les kurdes le savent. Mais

personne n'en parle, comme s'il y existait un serment de silence. (…) Nous ne sommes pas seulement nous même, nous sommes aussi un peu de ceux qui étaient avant nous.

Extrait no 8 :
Lusin Dink : Cette histoire avec la tortue par exemple…il est vrai. Saroyan a vraiment vécu une scène comme ça. Ils l'ont trouvé au milieu de la route, ils l'ont remis sur ses pieds à cote la route. Je pense beaucoup aux détails comme celui-là. Ce genre de petites histoires restent dans nos mémoires. (…) Qu'est-ce qu'a signifié, par exemple, pour toi, cette scène avec la tortue ?
Hande : Une histoire de sauvetage ? Et quand la tortue sort sa tête finalement, c'est la confiance. Métaphoriquement : si personne ne se penche sur cette question en Turquie, les vérités vont rester toujours sous l'écorce.
Lusin Dink : Elle peut aussi sortir sa tête ici mais elle ne sait pas comment sortir et où sortir…Les pierres, par exemples, étaient aussi très importantes à mon avis. En 1964, quand Saroyan fait ce voyage, il récolte vraiment plusieurs pierres de partout. Il récolte tellement beaucoup de pierre que la personne qui était avec lui a dit que, le coffre de la voiture s'était très alourdi ! Il a pris des pierres de chaque ville qu'il a traversée. Pour moi cette anecdote était une parfaite réponse a ce qu'a dit Süleyman Demirel à l'époque : « nous n'avons même pas un caillou à donner aux arméniens ! » J'ai ajouté cette scène avec cette impulsion. Tu ne donnes pas QUOI et à QUI ? Cette pierre est beaucoup plus qu'une pierre pour lui… (…) Les drapeaux turcs partout et les grands slogans comme « tout est pour la partie » écrits à flan de montagnes…Je crois que c'est une faiblesse de l'état. Qu'est-ce que ça veut dire d'écrire cela sur les montagnes ? Peut-être que c'est un effort pour se persuader, se faire croire à lui-même. Il y a toujours un marquage, un estampage du part de l'état. Il essaye de faire oublier mais c'est lui qui n'oublie pas tout d'abord. Celle-là n'est pas seulement ma mémoire, elle est aussi sa mémoire. Elle existe chez lui, autant que chez moi. Lui aussi, s'occupe de cela. Quand on parle des événements traumatisants du passé en Turquie, comme le massacre de Dersim par exemple, on en parle comme s'il concernait seulement les kurdes et les alévis, ou similairement, si l'on parle du génocide, on l'approche comme si c'était seulement les arméniens qui avaient développé une mémoire à ce sujet. A mon avis, ce dont on doit parler, c'est surtout de la mémoire de ceux qui ne sont pas arméniens. Je crois que leur trauma est encore plus grand. En tant qu'arménien, tu n'interroges pas si cet événement a vraiment eu lieu ou pas. Ces écritures sur les montagnes ne sont pas écrites pour toi. Elles sont écrites pour les citoyens turcs car il existe une construction identitaire orientée vers eux. C'est pour cela qu'une personne, qui a 35 ans en 2010, quand elle apprend sur ces origines arméniennes ou kurdes, vit un trauma majeur lié à son identité nationale. Ainsi, l'état fait plus de mal à eux. Il détruit leurs identités, il leur donne une identité tout d'abord et après, il la détruit lui-même. Cela me parait encore plus traumatique.

Extrait no 9 :
Lusin Dink : Je crois que le discours victimaire peut vite devenir comme une entrave pour nous. A mon avis, Saroyan avait déjà dépassé cela. Ces gens-là n'ont pas vécu une vie très facile quand ils sont arrivés aux Etats-Unis ou en France. Ils ont eu beaucoup de difficultés. Ils ont construit cet endroit qu'on appelle Fresno, à partir de rien, ils ont construit une ville à partir d'un désert. Ils ont subi la discrimination là-bas aussi. Ils savent déjà qu'est-ce ça veut dire la discrimination. On peut le voir dans le film, mais Saroyan s'exprime encore plus à ce sujet lors de son entretien avec Kouyumjiyan, car il est à la fois un grand connaisseur de sa littérature et son ami très proche. (…) Saroyan avait beaucoup d'espoir concernant le 50e anniversaire du génocide, en 1965. Il attendait que l'état turc reconnaisse le génocide et qu'on rentre finalement dans le processus de normalisation. Mais cela n'a pas été le cas. Suite à toutes ces déceptions (le voyage a Bitlis en

1964, et puis les évènements de 1965) sa littérature devient même un peu plus acéré et sévère. Il est possible de tracer ce changement. (…) Les gens avec qui je me suis entretenue dans le film sont les seules personnes qui connaissent ce voyage de près. Dikran Kouyumjiyan est tres important en tant que critique littéraire qui connait très bien ses œuvres mais aussi en tant que son ami très proche. Fikret Okyam est aussi important parce qu'il l'a accompagné dans ce voyage pendant un moment. Il l'a photographié et même écris une série d'articles dans le journal sur ce voyage. Ils ont vécu des expériences intéressantes pendant le voyage. Ils sont allés à Antep, dans la bibliothèque d'Antep, Saroyan voit un de ses livres en turc. Ça lui a fait un grand effet. Il rencontre Yaşar Kemal. Il voulait aussi rencontrer Orhan Kemal mais finalement il n'a pas pu. (…) Pour recréer le voyage, nous avons choisi une voiture rose. On aurait pu choisir une voiture noire aussi mais j'ai pensé que le rose correspondait bien au côté enfantin et joueur de Saroyan. Similairement, le fait de ne pas utiliser le noir et blanc était un choix important. J'ai joué avec les couleurs de chaque partie du film. Comme ça, on a réussi à créer des scènes plus réelles, et d'autres, plus fantastiques, plus imaginaires…

Extrait no 10 :

Lusin Dink : La question de la réalité occupe une place centrale quand on parle du génocide arménien. Il reste toujours un événement à prouver, à interroger. Qu'est-ce qu'ils veulent prouver ? Quelle réalité ? Je ne voulais pas rentrer dans ces discussions, dans ces distinctions. La réalité constitue désormais un champ de discussion général, même pour les sciences sociales. (…) On constate, aujourd'hui, un effort de sortir de cette guère des preuves… Concernant le génocide arménien, cela reste toujours plus difficile mais par exemple, concernant le génocide juif, il existe un tas de livres et de films sur le sujet. Tout d'abord, il y a la reconnaissance de la part de l'état responsable. Mais ce n'est pas pareil en Turquie. Quand Fatih Akın a fait *The Cut* (La Blessure) ça fait beaucoup de bruit dans les médias turcs. Un écrivain turc avait fait un appel aux documentaristes de Turquie pour faire un documentaire sur 1915, pour que les gens puissent savoir enfin la réalité. Mais cela n'a pas n'est pas possible. Qu'est-ce qu'a fait *The Cut* ? On en parle toujours. Vous pouvez critiquer certaines parties du film, mais ce film a mis finalement une photo du génocide dans la mémoire de gens. De cette raison, ce film était très important pour moi. Si les gens ont aimé ou n'ont pas aimé cette photo ? C'est un autre débat. Certains reprochent au réalisateur de n'a pas avoir assez montré les massacres. Qu'est-ce qu'on attend d'un film vraiment ? Cette demande est aussi liée à la mémoire. Qu'est-ce que cela change si tu vois les représentations de ces massacres ou si tu ne les vois pas ? Le fait de faire imaginer est plus important que de montrer. Je pense ainsi, peut-être parce que je crois aux lacunes de la mémoire… Il faut réussir à faire imaginer. Chacun a un jugement, ils disent qu'ils savent ce qu'est un génocide. Comment vous le savez ? En tant qu'arménienne, après avoir lu un tas de livres, écouté un tas d'histoires, moi, je ne le sais pas ! Ce que je connais du génocide correspond peut-être à 10 ou 20 pourcents de la réalité. Je suis toujours étonnée par certaines histoires. Comment tu peux connaître un siècle d'Histoire en entier ? On parle de mon histoire, mais même moi je ne la connais pas assez et cela est une source de honte pour moi. Je sais, en même temps, qu'il est impossible d'en savoir tous. Peut-être que cette tradition orale de raconter d'histoire est redevenue intéressante. Les gens ont commencé à s'orienter vers leur passé. La réalité des documents sont limités, ils ne peuvent pas tous dire. (…) Par exemple, pour moi, un homme qui prend une pierre par terre et la lance au ciel, est un fait qui représente parfaitement le génocide. Cette révolte, cette haine…Ou le personnage qui a du tuer sa belle-sœur dans le camp (elle parle de *The Cut*) … Pour quoi il est obligé de faire ça ? Pour quoi les gens sont dérangés ou irrités de voir cette scène ? Alors qu'ils acceptent la même chose comme une réalité quand il s'agit du génocide des juifs…pourquoi n'acceptez-vous pas

cela ? Qu'est-ce qu'on discute toujours ? (…) Si l'on prend encore l'exemple de l'Allemagne nazi, si les gens n'ont pas été dénoncés par leurs voisins, si leurs voisins ne les avaient pas envoyés aux camps…l'Histoire pourrait être différente. Le film d'Alain Resnais, La Nuit et le Brouillard, est un très bon film car il demande à la fin : « C'est la faute à qui ? C'est qui le coupable ? » C'est quelque chose dont on ne parle pas ici en Turquie. C'est qui le coupable ? Le processus n'est pas encore terminé. Il n'était pas fini ni dans les années 60, ni dans les années 80. Il continue toujours. D'une manière ou d'autre, les arméniens ont été envoyés d'ici. Pour quoi ? Il y avait des arméniens chrétiens qui sont resté dans l'est du pays après le génocide. Pourquoi ont-ils dû partir après ? A mon avis, il y a un problème de participation sociétale. C'est peut-être aussi la raison du silence (…) Pour se souvenir, il faut d'abord oublier. Mais il (le génocide) s'agit d'un fait que personne n'oublie, malgré tous les efforts pour le faire oublier. Vu qu'il n'y a pas d'oubli, on ne peut pas parler de souvenir. Pour moi, Saroyan Land c'est plus un film de voyage. A mon avis, le voyage est une bonne métaphore de la mémoire. Imagine tes propres voyages. La mémoire est équivalente à un voyage. Il y a, dans les deux, un processus de construction de soi-même. Lors d'un voyage, on se construit, on se pose des questions. C'est pour cela, peut-être, qu'il faudrait plutôt parler d'une lutte pour ne pas se faire oublier, plutôt que d'une lutte pour le souvenir.

Extrait no 11 :
Lusin Dink : Le cinéma est un agent/un acteur très important, surtout en termes techniques. Nous vivons dans une période, dans une ère ou tout passe par le visuel. Malheureusement, les outils visuels sont les outils les plus efficaces et forts à notre époque. Le cinéma est le premier de la liste. Il contient également en lui d'autres formes d'arts, comme l'architecture, la littérature etc. C'est pourquoi il est un outil si fort. Mais il faut l'utiliser attentivement car vous pouvez aussi créer un monstre. Il faut bien suivre l'histoire. Je crois à la puissance du cinéma dans ce sens. Même le montage tout seul est un processus qui correspond parfaitement à la relation entre la mémoire et le fait de se souvenir. Vous reconstruisez le film entier pendant le montage. La production mémorielle, c'est simplement ça. C'est exactement comme cela la relation entre la mémoire et le cinéma. On produit la réalité à partir de cette construction. Le réel et la réalité se distinguent. Imagine, nous avons regardé la guerre froide à partir de nos écrans de téléviseurs, on l'a regardé à partir de certains angles de caméras, certains plans, certains montages…ce qui a été montré et ce qui n'a pas été montré…tout est désormais mélangé (…) Ce que j'ai éliminé pendant le montage, c'était plutôt les scènes qui digressent le rythme. Je n'ai pas fait non plus une très grande élimination. En fait, j'avais imaginé une autre fin pour le film, je voulais utiliser d'autres textes. Mais, tu sais, quand tu lis un livre, tu aimes une phrase…mais cette phrase est belle dans le contexte reprit autour et quand tu la sépare de son contexte, elle devient toute fermée, même un peu sévère. La fin que j'avais imaginée est devenue ainsi très forte et sévère donc j'ai un peu hésité. Finalement, j'ai décidé que cette longue tirade et ces questions à la fin, correspondaient mieux à sa déception après ce voyage et l'anniversaire de 1965. Le film pose des questions à la fin… Nous cherchons de réponses à ces questions. En général, un film ne peut que poser des questions je crois. C'est comme ça. Si, en tant que spectateur, tu attends tout d'un seul film, il y aura sûrement des problèmes. Un seul film ne peut pas tout faire.

Extrait no 12 :
Lusin Dink : Le cinéma documentaire, le cinéma de fiction et la perception des deux constitue le fondement de toute la discussion concernant le cinéma et la mémoire. Les gens attendent du documentaire de montrer la réalité. Ils pensent similairement que la fiction n'est qu'une histoire inventée et c'est tout. Mais le documentaire est autant imaginaire que le cinéma de fiction. Tout

d'abord, en termes techniques, le documentaire et la fiction sont la même chose. La caméra, les plans, la musique, les couleurs…Dès que tu mets sur la table ces éléments, tu commences à faire ton montage. Ils ne signifient pas grande chose si tu montres un document quelconque. Cette technique appartient au siècle antécédent. Aujourd'hui, en gardant à l'esprit le fait qu'à la fois le cinéma lui-même et ses spectateurs ont subis une telle évolution, il ne sera pas correct de s'attendre à la même chose. Quand les Lumières ont montré leur film sur le train qui rentre dans la gare, bien sûr que les gens ont eu peur car ils ne connaissaient pas le cinéma. Je ne crois pas qu'il existe une distinction si rigoureuse entre le documentaire et la fiction. On ne peut pas les séparer si facilement et dire que l'un est vrai et l'autre ne l'est pas.

Extrait no 13 :
Lusin Dink : Le fait que la mémoire du génocide arménien a resurgie dans le cinéma dans ces dernières vingt années est lié à deux raisons, à mon avis. Le premier est le mouvement kurde. Leur lutte concernant la relation de la société avec le passé et la mémoire, non seulement sur les arméniens mais en général, et leur lutte pour les droits…étaient déterminants. Le deuxième c'est l'effet Agos, les travaux d'Agos sur le sujet du génocide arménien. Concernant l'Histoire arménienne, Agos est le facteur le plus important. Les kurdes n'ont pas parlé de l'Histoire arménienne, mais ils ont commencé à critiquer l'Histoire et souligner l'importance de ce regard critique vers le passé. C'est le premier mouvement qui a dit à voix haute : « il y a d'autres langues dans ce pays, il y a d'autres peuples, nous sommes ici ». Je ne sais pas s'il y a d'autres mouvements qui ont dit ça. Les gauchistes ont aussi un problème avec le passé mais ce n'est pas la même lutte. N'empêche qu'aujourd'hui il y a certains gauchistes qui admettent leur faute de résilier la question ethnique, de la voir secondaire face à la question de classe, de ne pas pouvoir remarquer le fait que tout est imbriqué.

Extraits de l'entretien avec Yusuf Kenan Beysülen (le réalisateur de *Gavur Mahallesi* / Le Quartier des Infideles) - 14 Mars 2017 / Istanbul – Kadıköy

Extrait n° 1 :
Yusuf Kenan Beysülen : Auparavant, j'ai réalisé le film *Yolcu* (le voyageur), et ensuite un film sur le sort des prisonniers de l'Ulucanlar (l'une des prisons connus de l'époque du coup d'état de 1980). Et dernièrement, j'ai réalisé *Gavur Mahallesi* (Le quartier des infidèles). En fait, ce dernier est mon film préféré, j'ai beaucoup aimé ce film. En Turquie, on voit le cinéma documentaire comme un travail 'archéologique'. C'est correct, d'un certain point de vue. Mais souvent, cette idée est mise en œuvre par l'utilisation de voix-off, de photographies, de nouvelles ou des reportages journalistiques. On écrit des textes, on intègre la voix-off, c'est toujours pareil. Moi aussi, j'ai travaillé à peu près dix-douze ans comme ça. Nous avions un projet de film sur Diyarbakır à l'époque. Je voulais faire un film sur cette ville et ses habitants. Quand j'ai visité Diyarbakır pour la première fois en 2014, cette ville m'a beaucoup impressionné. Je suis originaire de Bingöl et je n'étais jamais allé à Diyarbakır. Vous pouvez toujours voir la richesse culturelle de milliers d'années dans cette ville. Il y a bien sur beaucoup de choses qui ont disparu, mais cette transmission continue toujours : dans la musique, dans l'architecture, dans les rues étroites, dans la culture culinaire… J'ai parlé avec les commerçants, les artisans et les écrivains de la ville. Ils m'ont raconté beaucoup de choses. « [Le quartier de] Sur n'était pas comme ça avant, c'était beaucoup plus dangereux… » J'ai partagé avec eux mon idée de film et on a réfléchi ensembles sur ce qu'on

pouvait faire. Une histoire terrifiante là-bas m'a frappé. Cette ville est remplie d'histoires atroces : la prison, les attaques, les révoltes, l'oppression…Sur est une ville plurinationale. Les histoires ne finissent jamais. J'ai senti que je serai perdu là-dedans. J'avais déjà lu le livre *Gavur Mahallesi*, un de mes amis, Cengiz, me l'avait donné un soir quand je cherchais quelque chose à lire avant de dormir. Je l'ai lu rapidement, en deux heures. Quand je me suis réveillé le matin, je l'ai relu. D'un coup, je me suis rappellé mon projet de film sur Diyarbakır. Donc, j'ai continué à lire d'autres livres de Mıgırdiç Margosyan, comme *Biletimiz İstanbul'a Kesildi* (Aller simple pour Istanbul), *Tesbih Taneleri* (Les grains du chapelet) etc…Je les ai adorés, ces livres. Moi, je réalise des documentaires mais ces livres avaient une telle puissance visuelle, ils vous donnaient l'impression d'aller vraiment visiter la ville, vous sentiez la ville. Vous la sentiez visuellement. Le livre raconte tout. Mıgırdıç Margosyan donne une dimension particulière au récit, qui prend son origine dans le local et s'élargit vers l'universalité. Les droits humains… être l'autre (*the other*), voire l'autrui de l'autre. C'est un écrivain pluridimensionnel. Quand le projet de film sur Diyarbakır a échoué, je pensais toujours à Margosyan. J'ai parlé de mon idée de film à un ami cinéaste, Süreyya Önder. Il m'a dit « Cà n'est pas assez dramatique pour faire un film ». J'ai répondu « comment çà, n'importe quel endroit de cette histoire est rempli de tragédies ! » Je suis retourné à Istanbul. Ma femme, on n'était pas mariés à l'époque, m'a encouragé pour m'efforcer à faire ce film. J'ai décidé de rencontrer Mıgırdiç Margosyan. On avait déjà eu une conversation téléphonique, une fois, quand j'étais sur le projet de film sur Diyarbakır. Il était assez distant, net et ferme. Il m'a demandé au téléphone d'où je venais. J'ai dit Kiğı. Il m'a demandé si j'étais déjà allé là-bas. J'ai dit non. Donc il m'a dit : comment peux-tu être de Kiğı alors que tu n'es jamais allé là-bas ! Des années après cette conversation, on s'est rencontrés un jour dans son bureau aux éditions Aras. Je m'étais bien préparé avant cette rencontre. Il m'a dit « il y a d'autres gens qui veulent faire un documentaire, mais je n'ai pas aimé leurs idées ». Je lui ai raconté mon plan, mon scénario etc. J'avais même fait un travail de terrain à Diyarbakır avant. Il était très prudent et distant, il a dit non. Il a regardé mes autres documentaires. Et à la longue, nous avons eu une relation plus proche. Je suis allé un jour à l'ouverture de l'Eglise Surp Girigos (Diyarbakır) avec lui, j'avais même emmené avec moi deux caméramans. J'ai dit « vas-y ! on commence », il a répondu « je n'ai pas encore dit oui ». Je voulais qu'il voit ma détermination. On est retournés à Istanbul, il a voulu parler avec moi. Il m'a dit « qu'est-ce qui va se passer si je n'aime pas le film à la fin ? » J'ai dit : « on le jettera à la poubelle ». « Mais tu dépenses tellement d'énergie et d'argent, on va aller plusieurs fois à Diyarbakır etc. Ça ne va pas être très couteux pour toi ? » J'ai répondu : « au moins, je dirais que j'avais un rêve, on l'a réalisé mais j'ai échoué ». Et il a dit « alors on commence ! » Il a été convaincu quand j'ai dit qu'au pire, on le jetterait à la poubelle. Il avait déjà commencé à regarder d'autres documentaires biographiques. Il avait de plus en plus d'idées, et ce n'était pas moi qui lui avais demandé de le faire.

Extrait no 2 :

Yusuf Kenan Beysülen : Ensuite, nous avons fait un projet, nous n'avions pas beaucoup de budget. Quand on avait un peu d'argent, je disais « Allez ! On va à Diyarbakır pour quatre jours ». On n'avait pas trouvé de fonds, au début. J'avais fait la demande à trois ou quatre établissements. Ils paraissaient tous intéressés au début, mais ensuite ils refusaient. J'ai fait une demande aux Hollandais, mais je n'ai pas réussi trouver le partenaire institutionnel exigé pour le contrat de fond. La fondation d'Hrant Dink pouvait être intéressée, mais ils n'ont même pas assez d'argent pour eux-mêmes. On ne voulait pas faire beaucoup de contacts avec les institutions arméniennes non plus. Bref, on a commencé le film avec les dettes. Si on avait réussi trouver un bon financement pour ce film, on aurait pu faire un meilleur travail de terrain à Diyarbakır. On aurait même pu

terminer le film en dix jours de travail systématique et intensif. Mais finalement, lié à la contrainte économique, on a fait le film en deux ans. Cengiz, mon ami, avait contacté Gulbenkian. Selon mes amis arméniens, cette fondation donnait des fonds majoritairement dans le champ d'éducation et ils ne réservent que 5-10 % de leur budget pour les autres propositions. Quand Gulbenkian a lu le synopsis, il a appelé Cengiz. Ils avaient beaucoup aimé le contenu et ils voulaient nous soutenir. On a donc pris un rendez-vous avec *Anadolu Kültür*, car il fallait trouver une ONG. A travers *Anadolu Kültür*, Gulbenkian nous a donné à peu près 25-30 milles euros. Si on avait eu cet argent un peu avant, on aurait même pu terminer le film avec moins d'argent. Mais les fonds arrivent toujours en retard ! Au lieu d'aller une seule fois pour dix jours à Diyarbakır, nous y sommes allés au moins six fois. Heureusement, avec ce fond, nous avons remboursé nos dettes. On a pu payer correctement les gens qui ont fait le montage, le son, la musique etc.

Extrait no 3 :
Yusuf Kenan Beysülen : Un jour on est allés à Şişli (Istanbul) pour faire un essai. Margosyan a écrit une nouvelle intitulée 'La pluie à Şişli' (*Şişli'de yağmur*). Quand on y est allés, il y avait de la neige, nous sommes allés au cimetière pour le tournage. J'ai bien aimé ce tournage d'essai. Apres le tournage, nous sommes allés chez les Margosyan et regardé ce qu'on avait filmé. Ils ont beaucoup aimé, Mıgırdıç Margosyan a même pleuré ! Je pensais attendre la pluie et répéter le tournage pour qu'il soit en accord avec le titre de sa nouvelle. Mais la femme de Margosyan m'a dit que c'etait mieux avec la neige et il fallait le garder comme çà. (…) Dans ce film, il n'y pas seulement les textes écrits dans le livre Gavur Mahallesi : la plupart de citations viennent d'autres livres de Margosyan : *Tesbih Taneler, Biletimiz Istanbul'a Kesildi, Söyle Margos Nerelisin* (Dit moi Margos d'où viens-tu ?). A part ceux-là, je lui ai aussi demandé de raconter d'autres histoires que j'avais vues dans ses autres entretiens etc. La scène de la gare par exemple, on le voit avec Malikian et un autre ami. On s'est rencontrés là-bas par hasard. J'ai dit à Mıgırdiç Margosyan : « on voulait déjà vous filmer dans la gare, allons-y, je vous filme les trois ensembles ». Ils se sont assis et ils ont très bien raconté leurs histoires. Les trois ont joué parfaitement. J'ai dit jouer, c'est-à-dire, ils ont très bien joué leurs propres réalités. Chaque histoire s'accroche à une autre. Chaque histoire a comme un crochet pour ça. A cause de ça, le film était un peu long au début, 95 minutes. On a eu de longues discussions dans l'équipe. Je ne voulais pas couper. Mais finalement j'ai dû me soumettre face à cette décision du groupe. Ce n'était pas que ma décision. Tout le monde s'est approprié le film (…) On n'a pas eu de grands problèmes pendant le tournage, excepté une scène, à cause de la lumière du jour, on a dû filmer très tôt le matin. C'était la scène devant l'ancienne maison de sa famille. Margosyan n'a pas voulu rentrer. Il y était déjà rentré avant, apparemment il n'y plus sa maison. Il ne reste qu'une petite baraque au lieu de sa maison. On a frappé la porte 5-6 fois, mais quand Margosyan n'a pas voulu rentrer, on a laissé tomber l'idée. Il avait été déjà choqué une fois, il n'en voulait plus (…)

Extrait no 4 :
Yusuf Kenan Beysülen : Quand Margosyan se balade dans les rues, tout le monde le connait à Diyarbakır. Il est *giaour* avant tout. Ses livres sont connus, il va à l'église. De plus, c'est un écrivain assez lu à Diyarbakır. Même le cireur de chaussures ou le garçon qui vend du tabac le connaissent. Il salue tout le monde quand il marche. Son livre, *Gavur Mahallesi*, a fait un bel effet sur la ville. Ce livre propose aux gens de voyager dans une culture qui n'existe plus. Il raconte parfaitement la ville de Diyarbakır à la fin des années 1940. Aujourd'hui tout a disparu, a été perdu…L'architecture, la vie, les gens… Quand il n'y a plus d'architecture, c'est la fin de la

culture. Vous savez ce qui a arrivé aux quartiers de Sur[1908] ces derniers temps ? Il n'y a plus rien. Il n'y a plus de vie, donc il n'y a plus de culture non plus. On en parle de temps en temps avec Margosyan. Sur est devenu méconnaissable, mais il n'est plus possible d'y entrer. J'ai vu des photos, tout est vidé ! Cette culture, cette histoire…n'existent plus. C'est ça que Margosyan a très bien réussi dans son livre : de documenter cette culture qui a désormais disparu, qu'on ne peut plus voir, dont on ne peut plus se souvenir et qu'on ne peut plus vivre. Il raconte comment était Diyarbakır quand il y avait les arméniens, les assyriens, les juifs…Ils habitaient tous des quartiers différents. (…) Diyarbakır a perdu beaucoup de sang, je veux dire qu'il y a eu beaucoup d'immigration. Toute la vie dans la ville a changé. Cette ville a beaucoup de traumatismes, l'évacuation de maisons, l'évacuation de villages entiers…Ceux qui ont de l'argent vont à l'ouest du pays pour vivre et ceux qu'ils n'en ont pas viennent à Diyarbakır depuis les villages alentours. La ville grandit ainsi. Dans certains quartiers il y a de la violence, la drogue etc. On essaye de détruire ceux qui n'ont pas été assimilés à la culture turque, avec cette technique de dégénérescence. A Diyarbakır, il y a beaucoup d'exemples de cela.

Extrait no 5 :

Yusuf Kenan Beysülen : Sur la partie du film à Heredan... Ce n'était pas toujours possible d'aller là-bas. Il y a toujours des problèmes de sécurité. La police vous arrête tout le temps pour demander où vous allez. On a eu de la chance, personne ne nous a arrêtés. On était vraiment obligés d'aller à Heredan, ce n'était possible de faire ce film sans y aller. Imagine, Margosyan il parle tout le temps d'Heredan. Donc on a essayé d'y aller, la municipalité métropolitaine de Diyarbakır nous a aidés pour ce voyage, on nous a envoyé une voiture. C'était très impressionnant ce village. Nous n'avons pas eu la chance de pouvoir se balader partout mais là-bas j'ai mangé la meilleure grenade de ma vie. (…) Tout le village était rempli de ruines, les anciennes maisons n'ont pas été rénovées. Il y avait des maisons en ruine, il y avait des vestiges…la nostalgie pour le pays est un sentiment spécial. Mon village par exemple, la dernière fois que j'y suis allé, c'était il y a un an. Aujourd'hui il y a une interdiction d'aller au village, je ne peux plus y aller. Déjà, il n'y presque personne dans cette région, ils ont déshumanisé nôtre région. Mon père parle de son village sans arrêt. Il raconte les montagnes, les chèvres. C'est ça la nostalgie. Imagine maintenant une famille détruite dans les conditions de 1915…imagine le drame de cette famille qui vivait avant sur les terres fertiles…Ils ont marché jusqu'à la mort… Margosyan le raconte dans *Tesbih Taneleri*. Pour lui, la maison, le foyer c'était la pierre que son arrière-grand-père a posée. Quand on était au village, il a cherché la maison de sa famille, il se demandait si elle est par-là ou par là-bas (…) On a beaucoup réfléchi sur comment représenter 1915. J'ai pris les conseils de plusieurs personnes. Il y a un illustrateur arménien, il a des illustrations envoutantes. Il fait souvent des œuvres magiques et fabuleuses. J'ai pensé qu'une telle représentation, comme une fable, pouvait être une bonne technique. La fable finit par cette phrase : « que le Dieu ne détruise la maison de personne ». Il donne un message. Il raconte la déportation pendant cinq minutes. Tristesse, joie, espoir et puis encore tristesse…Il nous fait vivre tous ses sentiments en cinq minutes. Je l'ai rencontré avec Özlem (l'illustratrice) via quelques amis. Je lui ai raconté l'histoire et je lui ai demandé 10-15 illustrations sur notre histoire. Je voulais des dessins dans lesquels on peut circuler. Elle les a faits, j'ai beaucoup aimé le résultat. Je ne suis pas un spécialiste d'illustration mais c'était suffisant pour moi. Tout ce que je voulais,

[1908] En 2 Decembre 2015, le gouvernement AKP a proclamé un couvre-feu dans six quartiers de *Sur*. Ce couvre-feu, pendant lequel une grande opération de purge et de démolition a pris place, a duré plusieurs années. Désormais, Sur est inconnaissable, l'architecture historique de l'ancien quartier arménien et les fameuses rues étroites n'existent plus.

c'était de montrer cette histoire d'une manière fabuleuse, exactement comme lui il la raconte. Personne ne m'avait conseillé d'utiliser cette technique. Je crois que le spectateur aussi a bien aimé cette idée. (…) Il y a différents sentiments dans le film, il y a au moins 12 changements émotionnels au cours du film. Chacun dans le film a une histoire différente. On parle aussi de différents quartiers. On parle de fous par exemple, c'est l'une de mes parties préférées du film. On parle aussi des juifs, on raconte l'histoire de leur départ. Ce film n'est pas seulement l'histoire d'un seul homme mais plutôt l'histoire d'une ville, d'une culture qui a vécu l'immigration, la déportation, les massacres…C'est avec ces histoires qu'on ressent les changements émotionnels dans le film. Ces émotions sont inhérentes à ces histoires. il s'agit d' histoires de 'l'Autre de l'Autre'. C'est valable à la fois pour les arméniens et les assyriens. Les juifs ont souffert de l'antisémitisme mais ils étaient les premiers. Puis les chrétiens sont venus et à la fin, les musulmans sont arrivés. Il y a forcément une discrimination entre ces différentes cultures et religions. Par exemple, les gens n'envoyaient pas leurs enfants dans les quartiers des autres. Tu es l'autre de l'autre. Margosyan raconte très bien cette situation. Il dit que « quand les juifs sont partis, nous étions désormais les seuls *giaours* (infidèles, non-musulman) ici ». Nous sommes 'l'autre', mais nous, nous avons aussi 'des autres'. Quand les arméniens sont partis, les nouveaux 'autres' étaient les kurdes. Ça continue comme ça, comme une chaine. Quand un groupe part, l'autre prend le relais d'être l'autre. Margosyan raconte très bien cette marginalisation.

Extrait no 6 :

Yusuf Kenan Beysülen : En fait, dans mon public ciblé, il n'y avait pas forcément les universitaires, les démocrates, les étudiants ou les intellectuels…Je ciblais plutôt les négationnistes. J'ai vu des réactions négatives à mon film ici en Turquie, mais aussi à l'étranger. Bien évidemment, je n'ai pas l'intention d'éduquer quelqu'un. Je dis une chose : chacun a une histoire et celle-là est son histoire à lui. C'est une seule histoire parmi des millions d'histoires. Cet homme raconte la déportation, Diyarbakır, l'immigration des arméniens de l'Anatolie vers Istanbul, la marginalisation qu'ils ont vécue là-bas. C'est ça son histoire. Je voulais que les gens qui ne connaissent pas cette histoire puissent l'écouter. Mais je crois que le film n'a pas atteint ces gens-là. Il n'y a pas eu beaucoup de projections non plus. (…) On nous a invités dans certains endroits pour projeter le film. Il y a toujours des invitations comme ça. Le sujet est intéressant, les gens veulent savoir l'histoire de la déportation, du génocide. Un spectateur a pris la parole après la projection à Cologne et il a dit qu'on ne voit pas assez l'ambiance mélancolique dans le film. J'étais très surpris. Qu'est-ce qu'il voulait voir de plus ! Mais les gens apprennent cette attente par l'état. Ils veulent voir des chiffres, ils sont curieux. Mais pour moi, la mort d'un seul humain est déjà une tragédie. Il y avait une phrase comme ça : La mort d'une personne est la tragédie, le reste est de la statistique. C'est ça, la tragédie ! Moi, je raconte la vie, l'humain parmi les millions d'histoires. Je crois qu'un tel sujet comme le génocide, ne peut être raconté que comme ça, à partir de la vie, et non à partir des chiffres. Un autre spectateur m'a demandé pourquoi je n'ai pas utilisé de photographies. A mon avis, çà n'était pas nécessaire. Il y a déjà un narrateur, il a écrit son histoire et en plus il te la raconte maintenant. Pourquoi utiliser des photos ? Ce documentaire documente l'humain et la vie. (…) La mission de ce film n'est pas apprendre quelque chose au spectateur mais plutôt de raconter l'histoire de quelqu'un, d'une culture, de l'autrui. C'est une histoire qui élargit vers l'universel à partir du local. C'est valable pour tout. Il était valable en 1915, en 1895 et aujourd'hui. C'est valable pour les arméniens, mais aussi pour les kurdes. On sent beaucoup plus l'histoire avec ce genre de documentaire que d'autres documentaires qui mettent en avant les chiffres et les documents officiels. (…) Les gens du consulat (consulat turc) sont venus à la projection, c'étaient des nationalistes. Je les ai vus, ils sont restés jusqu'à la fin du film, ils voulaient

même poser des questions. Ils étaient assez nationalistes et conservateurs. Si j'avais parlé de chiffres dans le film…mais je ne l'ai pas fait, au lieu de ça, j'ai montré la vie, la souffrance et l'expérience. Bien sûr, cela empêche aussi certaines polémiques. Mais quand même, les polémiques sont inévitables. (…)

Extrait no 7 :
Yusuf Kenan Beysülen : Ma culture politique, mon positionnement, mon attitude n'ont jamais été du côté de l'état. Je n'ai jamais été traditionnel. Je ne m'abstiens de rien et de personne. Je dis tout ce que je veux dire. Donc je n'ai rien caché dans le film. Il y avait beaucoup de passages sur la vie culturelle, on a dû les diminuer un peu. On a aussi fait des ajouts. On avait filmé des reportages, par exemple un panel avec Margosyan dans une librairie… Mais, finalement, on a décidé de ne pas utiliser ces tournages. Il faut faire une sélection donc, à sa place, j'ai choisi la scène avec le chausseur. (…) Je n'ai pas fait face à la censure. Parce que les arméniens ne constituent pas une menace en Turquie aujourd'hui. Bien sûr que cela peut changer rapidement car les arméniens ont toujours été vus comme des ennemis potentiels. (…) dans ce pays, les laz, les arméniens, les albanais, les bulgares, les kurdes, ils parlaient toujours leurs propres langues. Vous pouviez même entendre du Russe dans les rues. Quelqu'un m'a demandé si j'avais déjà entendu l'arménien dans ma vie, j'ai dit non. Avant de rencontrer Mıgırdiç Margosyan, je n'avais jamais entendu parler l'arménien ! Je ne connaissais pas ce son. J'avais déjà entendu le grec. Mais imagine…ce son est presque éliminé de ce pays. (…) Les arméniens ont été vus comme une menace, surtout pendant les crises internationales. C'est très bizarre. Il (l'état) a besoin d'ennemi, donc il insulte les autres sans réfléchir. Ils sont comme ça, les Etats. Cette négation a commencé bien avant la République. Le nationalisme a commencé avec la chute des anciens empires. Ils (les arméniens) ont dû choisir entre l'empire ruse et ottoman. On a vécu deux grandes guerres mondiales à cause des nationalismes. (…) Ce film ne porte pas sur 1915 mais il le touche profondément. Car quand vous parlez de Diyarbakır, il est impossible de ne pas parler du génocide et la déportation. Avec Mıgırdiç Margosyan, nous n'avons jamais discuté sur ce sujet du génocide. Seulement des fois, je l'entendais parler de ça avec d'autres personnes. Il disait : « vous pouvez l'appeler génocide ou déportation, c'est votre choix ». Dix mille, cent mille, voire deux millions d'hommes, femmes, enfants, handicapés se mettent en route depuis Antalya, Kayseri, Bursa, Dersim… Sans aucune sécurité, avec la protection de seulement deux petits soldats…ces soldats négocient avec les bandits de montagnes sur la vie des autres… Ils ont été pillés, massacrés. Je connais ces histoires par ma famille aussi. Je le savais. Quand on parle d'un meurtre organisé par l'état, la dénomination n'est plus importante. Massacre ou génocide, c'est pareil. On parle d'un crime systématique. C'est une exécution organisée par l'état. Bien sûr, il y avait aussi des résistances. Les arméniens voulaient aussi avoir leur pays, ils voulaient fonder leur état nation et ils avaient raison. Chaque nation a le droit à l'autodétermination. Pour quoi faites-vous cela à ces gens-là ? C'est vraiment un désir de déshumanisation, un peu comme en Syrie aujourd'hui. C'est comme la déshumanisation réalisée par les allemands dans les années 1930 et 1940. Déshumaniser la région, et homogénéiser le reste. Regardez, en Syrie, il n'y a plus personne.

Extrait no 8 :
Yusuf Kenan Beysülen : Dans la société turque, les gens n'aiment pas lire. C'est pourquoi les images constituent une méthode gaie, comme un passe-temps. Vous pouvez raconter plus de choses à travers un film de 90 minutes, que ce que vous pouvez raconter avec un livre durant le même temps. Dans le film, vous voyez devant vos yeux ce que vous avez imaginé en lisant le livre. Vous voyez la souffrance, vous entendez le protagoniste, vous écoutez sa musique. (…) Nous avions

besoin quelqu'un d'un peu fou pour faire la musique du film. On a trouvé Arto Tunçboyacıyan. Il a vu le film et a toute suite accepté le travail. Il a fait un très bon boulot. La voix féminine que vous entendez dans le film est la sœur de Mıgırdiç Margosyan. Elle parle le dialecte de Diyarbakır. (…) J'ai toujours fait des documentaires et j'ai beaucoup aimé cette histoire. Elle est remplie de souffrance. Il y a la souffrance de millions de gens. Chacun a une histoire, donc une souffrance qui lui es propre. Imagine un enfant qui dort dans la rue : toutes sont des souffrances et elles sont incomparables. Mais cette souffrance (du génocide) est une souffrance spéciale, c'est quelque chose qui dérange les gens. C'est une souffrance immense en volume. En tant que société, nous sommes en train de la vivre depuis plusieurs générations. Les gens essaient de retourner là où ils ont été forcés à immigrer, à l'époque. C'est trop triste. L'état apprend le mensonge, « ils étaient riches, l'état les a seulement déportés etc. »

Extrait no 9 :

Yusuf Kenan Beysülen : Aujourd'hui nous avons de nouvelles possibilités dans le champ du cinéma. Rien n'est comme avant. Il y a des réalisateurs très doués qui font de bons films avec de très petits budgets. Dans ce pays, le cinéma sur les droits de l'homme se développe, lié aux problèmes et violations de ces droits. Depuis 25 ans, les institutions et les associations de droits de l'homme travaillent sur les massacres, les disparitions forcées etc…Au milieu de tout ce conflit, tu racontes l'histoire d'un arménien...Mais quand deux soldats sont morts dans le conflit, tous les gens descendent dans la rue et crient « les martyrs ne meurent pas, la patrie ne se divise pas ». Deux jeunes soldats meurent, mais pourquoi ? Pour le drapeau, pour l'état… Dans le cauchemar de ces conflits, il faut aussi créer un espace pour respirer. On essaie de faire ça en Turquie. Dans les années 1960, les gens ont vécu des luttes qu'ils ne vivront jamais plus. Ils étaient dans les rues, dans les universités… C'était ainsi dans les années 1970. Aprés les années 1990, nous produisons des choses différentes. Alors pourquoi les Arméniens ? Parce que nous n'avons pas vraiment compris les arméniens. Ils souffrent toujours de la même chose : ils sont devenus misérables sur les chemins de la déportation, ils ont perdu leurs frères et sœurs et ils ont survécu à cette catastrophe…Une personne qui a vécu tout ça aura un regard amer sur la vie, c'est sûr. Mais avant, nous ne connaissions pas ces histoires. Nous avons commencé à connaitre ces gens à partir des années 1990. Ce sont nos gens. Pendant les années 1990, plusieurs livres ont été publiés, les débats ont commencé. Il y avait un livre qui a été publié dans cette période, il s'appelait *Emanet Çeyiz* [Le trousseau consigné]. Le livre portait sur un homme à Denizli, qui a rendu les affaires prises par sa famille pendant la période de l'échange de population, à ses vrais propriétaires, plusieurs années après. Aujourd'hui c'est différent des années 1970 ou 1980. Les gens s'approprient leur culture encore plus qu'avant. La mémoire visuelle a gagné de l'importance. On a commencé à se libérer de ce traumatisme petit à petit. (…) de la même manière, le cinéma kurde aussi raconte ses propres problèmes, sa propre vie. C'est très bien, n'est pas ? J'aime beaucoup le cinéma kurde. On a fait de sous-titres en quatre langues pour notre film : en turc, en kurde, en arménien et en anglais. Les kurdes utilisent leur langue dans leur cinéma. Ils écrivent en kurde. Moi, je suis kurde aussi mais je ne parle pas kurde. Je voudrais apprendre à le parler et à écrire en kurde. Ça serait si bien. Mais nous n'avons pas eu la chance de Margosyan. Il y avait ce fameux processus de paix…il a échoué après les élections de 2015. Tous les endroits qu'on a filmés ont été détruits. (…) Avant, il n'était même pas possible de dire que tu es kurde, arménien ou laz. Aujourd'hui, la sensation de menace a changé. Le droit de vivre son identité est un droit naturel, mais c'est un droit confisqué. Si l'état voit un risque, il peut tout faire. Imagine, nous ne pouvons même pas entendre la voix des arméniens, il y a seulement 50000 arméniens… c'est une catastrophe.

Extrait no 10 :
Yusuf Kenan Beysülen : Le fait de se confronter au passé est très important mais est aussi difficile. Il faut le faire correctement. Faire un film avec les documents et les informations déjà existantes est une chose, faire un film à partir de la vie de quelqu'un en est une autre. Raconter l'histoire avec les chiffres, c'est différent que de raconter l'histoire avec des récits humains. Il y avait tellement de morts, c'est juste l'histoire d'une seule personne. Je ne le définis pas comme une vraie confrontation car je ne crois pas que cette société se confrontera un jour avec son passé. Si elle le fait, cette fois, d'autres problèmes vont resurgir. (…) Ce crime remonte à nos racines. Cette société a identifié les arméniens comme le diable, et malheureusement, la situation est toujours la même. Malgré tous les livres, tous les films, les gens continuent à croire à la parole d'un seul homme (le président). Nous vivons dans l'ère de la désinformation. La société turque se nourrit de mensonges. Tout le monde vit dans son petit monde, dans son quartier, dans son appartement, il n'a pas besoin de regarder loin, regarder dehors. Pour avoir cette curiosité, il faut d'abord un certain bagage intellectuel. Pour être curieux, il faut d'abord en sentir la nécessité. Le pays doit sentir la nécessité, le système d'éducation doit sentir cette nécessité, la famille doit sentir cette nécessité. Mais malheureusement, ce besoin a été détruit. Car la meilleure méthode de gouvernance est la dégénération. Par exemple cette nouvelle loi sur le viol…C'est une loi complètement dégénérée. Ça veut dire : « on trouvera toujours un moyen pour violer ». Plus tu es contre la démocratie, contre les droits de l'homme, plus l'état t'encourage. L'état même est dégénéré. Cette dégénération est systématique en Turquie. Les gens commencent à mettre les normes et la morale de côté. (…) Tu vois, en Europe les processus des nationalismes se sont terminés il y a longtemps. En Turquie, on parle toujours de l'empire ! D'abord il y avait le nationalisme, après ils ont ajouté le khalife et l'islamisme, quand ça ne suffisait plus, ils ont ajouté cette fois le Touranisme…et comme si ça n'était pas assez non plus, les gens reviennent au nationalisme. Le processus de Turquification et islamisation de l'Anatolie continue depuis le début des années 1900. Mais les kurdes ont défait ce jeu. Ils ont résisté à l'assimilation, à la turquification. Aujourd'hui, ils demandent toujours leurs droits. C'est l'identité qui fait ce qu'on est. (…) Ne pas vivre ensemble peut aussi être un choix. Dans ce cas-là, chacun construit ses propres institutions, ses propres écoles etc. Mais on a vu ce qui est arrivé en Yougoslavie. Quant-au-Moyen Orient, ça ne va pas se terminer bientôt.

Extrait no 11 :
Yusuf Kenan Beysülen : Aprés la projection de notre film à Hambourg, une femme turque a pris la parole. Elle a raconté que sa grand-mère lui racontait les massacres des arméniens quand elle était petite. Sa grand-mère est devenue folle. La femme a dit qu'elle avait honte de sa grand-mère à cause de sa folie. Elle disait toujours « comment un être humain peut faire une telle chose à un autre être humain ? ». Elle disait à ses parents que la grand-mère avait perdu la tête mais elle continuait quand même de l'écouter. Après avoir fini l'université, elle découvert les évènements de 1915. Cela a été un choc pour elle. Elle ne croyait pas sa grand-mère quand elle était petite, elle pensait que sa grand-mère était folle, qu'elle racontait des choses folles. C'était si triste. Après le film, elle a dit : « voilà, c'était ça dont ma grand-mère se souvenait tout le temps. »

Extrait de l'entretien avec Ismail Güneş (réalisateur de Kervan 1915/Caravane 1915) – 22.2.2018/Istanbul-Maltepe

Extrait no 1 :

I.Gunes : Au cours de ma vie et lors de mes premiers films je me suis toujours focalise sur ce sujet. Mon premier scénario était aussi sur le sujet du génocide, mais je n ai jamais réalisé le film par la suite. J'ai souvent pensé et imaginé différents scénarios concernant ce sujet. Par exemple mon premier scénario était inspiré par les oeuvres de Necip Fazil "Tohum" (la graine) sur les événements de Maras en Cilicie. A Maras il y a eu un conflit qui a duré plus de 21 jours et qui était tragique du début à la fin. Ce fut la première victoire nationale des troupes turque contre le chaos créé par l'arrivée des troupes françaises. Je n ai pas pu réaliser de films à partir du scénario que j'avais écrit sur le sujet mais j ai commence à faire d'autres films et à filmer mes autres projets. Ce genre de travail exige souvent un grand financement, une infrastructure et un soutien solide. Les années 1910-15 ne furent pas des années faciles pour la Turquie. En plus a l epoque ou j avais ecrit le film vous devez tout présenter selon des critères réels. C'était en 1982-83 et peut être que mon projet était un peu plus nationaliste à l'époque parce que nos émotions d'alors étaient différentes et elles étaient plutôt liés à l'émotion due aux assassinats de nos consuls et de nos ambassadeurs par l ASALA. On se demandait ce que pouvait être les affaires derrières ces événements, pourquoi des gens pouvaient en arriver à commettre ces assassinats. Les actions de l'ASALA on attire toute mon attention pour ce sujet. Non directement les actions elles mêmes mais surtout la raison derrières ces actions…. Imaginez des jeunes de 20-25 ans qui plus de 50-60 et 100 ans après les évènements assassinent le consul d un pays pour venger leurs grands pères. Ces actions ne sont pas sans conséquences : ou bien la police vous tue ou bien vous finissez en prison. Et si vous le faisiez en Turquie, a l'époque vous encourez la peine de mort…. Mais ce projet de films fut par la suite oublié. Je l'ai écrit sur manuscrit, il n y avait qu une seule copie de mon scénario, je l'ai donnée à quelqu'un et il l'a perdue. Dans notre culture on ne garde pas bien les manuscrits, c etait lie aux conditions sociales de l'époque, nous ne sommes pas une société stable. Nous sommes des nomades. Par exemple quand tu es étudiant tu bouge d une maison à l'autre… C'était impossible pour moi de les garder convenablement ; moi aussi j ai du mal à garder mes anciennes écritures et vieux scénarios. C'est très dommage pour ce scénario car il était vraiment pas mal. Après dans les années 2000, j'ai encore eu l envie de faire quelque chose par rapport à ce sujet, peut être que vous vous en souvenez. J ai entendu qu Atom Egoyan allait tourner son film "Ararat". Donc je me suis dit que nous aussi il fallait qu'on fasse quelque chose avant eux, pour exprimer nos points de vue. À l'époque j'avais déjà quelques idées par rapport à ces questions dans ma tête, donc j'en ai parlé avec un ami, Barbaros Baykara qui a écrit un roman qui s'appelle "Nefret Koprusu" (le pont de la haine). Il explique ces événements avec une perspective assez large, à travers les années. En lisant ce livre c'est un paragraphe en particulier qui m'a amené à l'idée de mon film. Dans ce paragraphe en particulier il explique cela : dans une base de militaire de l'Est de la Turquie, a Erzurum, l information arrive (et elle n est pas tres secrete non plus) que les Arméniens allaient envahir les terres des Turcs avec l'aide de l'armée Russe. Selon ces informations même les Arméniens Ottomans seraient en train de rejoindre les troupes russes, En particulier les personnes valides pour le combat. Cela se passe en 1916 juste après les déportations. C'était l'époque de l'occupation russe sur la terre turque. Avec eux plusieurs Arméniens portant l'uniforme de l'armée russe entrent en Turquie. Il s'agit des Arméniens qui sont restés dans les montagnes à la suite des déportations. Comme vous le savez les déportations visaient uniquement les enfants, les vieillards et les femmes. Si vous voulez on parlera plus tard de la logique derrière ces déportations. L'État qui chercha à comprendre comment et pourquoi ces Arméniens rejoignirent les troupes Russes pour rentrer en Turquie, fit infiltrer des soldats ottomans du quartier de Kumkapi a Istanbul, qui parlent Arménien et les déguisent en Arménien pour les infiltrer au sein de ses troupes arméniennes. Cette histoire n'est racontée que dans un paragraphe du roman, néanmoins il s'agit très probablement d'une histoire vraie. Si cette histoire était un mensonge elle serait forcément beaucoup plus exagérée.

L'écrivain l'a mis en avant comme un fait historique et il avait très probablement raison. Ses soldats se déguisent donc en révolutionnaires arméniens, certains d'entre eux ne parlent pas arméniens mais sont quand même intégrés pour former des groupes de 10 hommes. Ils arrivent donc à Erzincan et Kemaliye. S'ils tuent, ils tuent des musulmans, s'ils meurent, ils meurent. Ils se sont donc retrouvés face à un dilemme. Ils ont vu le viol, la manière dont ont été maltraitées les femmes enceintes, les paris dont elles faisaient l'objet...Ils ont vu l'horreur. J'interprète cette histoire en tant qu'une histoire désespérée. Une histoire un peu folle où les gens s'entre-tuent. Où il est parfois nécessaire de devoir tuer son ami. Dans cette histoire il y a 2 enfants de 12- 13 ans, L'un parmi les deux fait partie des nôtres, il est notre messager, Il apporte les nouvelles à la garnison. L'autre est rentré parmi les bandes de bandits, Probablement son père est turc car il rêve souvent d'un homme jouant le baglama. Ses 2 enfants se retrouve blessé au milieu de nombreux morts et autour d'un baglama casse. Ils sont tous les deux blessés et se retrouve là au milieu des corbeaux qui survolent les cadavres. C'est une métaphore forte de leur désespoir. En 2000 j'ai parlé de cette histoire j'en ai fait un projet et j'ai réalisé un site internet qui permettent de retracer sous différentes formes cette histoire. Cette histoire était en fait mon premier scénario. Je pensais faire le film en anglais, je le voyais plus comme un projet international. En tout cas la langue internationale du cinéma est l'anglais. À l'époque je le voyais comme ça, si je devais le faire aujourd'hui je le ferai en arménien en turc ou en russe. Dans ce scénario il y avait également deux photographes hollandais qui faisaient le chemin avec eux et évidemment qu'eux parlaient dans leur propre langue. Ils firent partie des personnes qui prirent les photos des massacres et des personnes mortes, telles qu'elles figurent dans nos archives. Je m'apprêtais donc à faire également une référence à ces photos d'archives. Cette histoire raconte avec force et émotion les événements en mettant l'accent sur le désastre humanitaire et en étant en lien avec nos thèses. J'ai beaucoup essayé mais je n'ai pas réussi à trouver des fonds pour réaliser ce film. Alors je me suis dit que la Turquie ne s'intéressait pas beaucoup à ce sujet, qu'elle n'avait pas de problème avec ce sujet. Chaque 24 avril ils font une manifestation et les nôtres font une contre-manifestation. Ils ont fermé leurs relations ils se disent qu'ils ne se parlent plus. Ils oublient tout en quelques jours et de toute façon la terreur de l ASALA est finie. C'est ainsi que ce projet a été mis de côté. En 2013 certaines personnes sont venues me rappeler mon projet, ils s y intéressaient. Ce n'était pas vraiment des producteurs on pourrait plutôt dire qu'ils étaient des sponsors. Ils étaient des gens qui sont intéressés à ce sujet comme moi mais ils avaient plus moyen de trouver des fonds. C'était un grand projet alors j'avais besoin de savoir quelle était ma limite financière pour être confortable. Il y a toujours un minimum financier dans le cinéma et tout l'argent qui est investi en plus le cinéma trouvera toujours le moyen de le dépenser. Si vous avez plus d'argent vous pouvez agrandir vos decor, faire croître votre production, Mais bien sûr vous pouvez également décider de rester dans un petit budget. Vous pouvez faire une histoire beaucoup plus simple et basique avec un petit budget. Ils m'ont dit de réécrire ce projet selon mes envies et mes propres idées et que l'on verra par la suite. Ils voulaient un scénario. Moi je voulais d'abord me mettre d'accord sur le projet et après seulement écrire le scénario. J'ai alors décidé de leur fournir un premier jet seulement. Cela faisait 13 ans depuis mon premier projet. Je travaille toujours de cette manière je raconte d'abord l'histoire en 3 pages puis je fourni un travail plus conséquent de 30 à 40 pages avec des personnages et une mise en scène plus complète et après je le mets de côté. Si le projet est réalisable alors seulement j'écris le scénario. C'est comme ça que je travaille. Comme cela faisait plus de 13 ans que je n'avais pas touché à ce projet je leur ai demandé du temps pour mettre en place mes idées et ils m'ont accordé 3 mois. Mais j'ai fini le scénario dans un temps plus court. J'ai écrit 5 versions différentes de ce scénario. Je l'ai donc développé constamment. Mais ces gens qui m'avaient contacté ont disparu. Ils ne répondaient plus à mes appels et c'était assez bizarre. 7 mois se sont écoulés entre-temps, Ils sont revenus vers moi

et m'ont dit qu'ils voulaient le faire. J'étais assez énervé mais ils m'ont convaincu qu'ils avaient envie de réaliser ce travail avec moi.
Hande : Qui étaient-ils?
I.Günes : Je n'ai pas le droit de révéler leurs noms. Ils m'ont dit que le scénario devait être retravaillé car le contexte politique avait changé en peu de temps et que même Erdogan avait écrit en 2014 une lettre bienveillante au sujet des événements de 1915, pour partager et comprendre la souffrance liée à ces événements. Ils m'ont donc demandé de ne pas me mettre en contradiction avec ce fait. Je leur ai répondu qu'il ne savait pas comment lire un scénario car on pouvait donner à mon scénario la direction qu'ils souhaitaient. Le plus important c'est le point de vue du réalisateur. Je leur ai même donné des exemples à travers le monde. Par exemple dans un scénario un personnage peut mourir mais le réalisateur par pitié envers son personnage décide de le sauver. Ils m'ont quand même demandé d'effectuer un petit changement. J'avais lu dans un almanach d Egin (Erzincan) L'histoire de mon personnage Katirci salim, le vendeur de mulets. Je peux vous montrer cette histoire à travers les photos que j'ai de lui. Il était écrit que ce muletier prit à peu près 800 femmes et enfants depuis Giresun et les amena à Alep sans aucune perte. En arrivant à Alep le commandant du camp demanda aux femmes déportées si elle avait été maltraitée. Comme il y avait un type qui avait dragué une fille la femme en question le désigna au commandant.
Le commandant infligea donc 10 jours de prison à cet homme et il dit au muletier de rentrer chez lui et qu'il lui renverra son homme une fois qu'il soit sorti de prison. Mais le muletier refusa et indiqua qu'il ne repartira pas sans son homme. Il resta donc sur Alep et dépensa tout l'argent qu'il avait gagné grâce à ce voyage en 10 jours. Dans cet almanach il y avait même des photos de ce muletier, cette histoire me paraissait très cinématographique. Un type qui rentre dans l'appel d'offres, qui se manifesta d'abord pour de l'argent… Il s'agit là bien évidemment de mon interprétation de l'histoire virgule j'ai transformé cette histoire de drague en petite histoire d'amour, et je me suis concentré sur la difficulté de cette route, Pour savoir comment ce muletier avait pu sauver tous ces gens, car comme vous le savez il y avait plusieurs groupes de déportés qui furent détruits avant de pouvoir arriver en Syrie. Le muletier choisisse un chemin selon lui. C'est comme ça qu'il a sauvé son groupe et qu'il a pu arriver à Alep. Il refusa d'emprunter les chemins classiques et connus. Il se mit en désobéissance par le fait de ne pas avoir emprunté le chemin indiqué par les autorités, mais grâce à cela il a pu sauver son groupe. De par son arrogance il refusa d'emmener les gens dans des villes car les villes sont dangereuses, il y avait souvent des gens qui voulait se venger. Se rendant pas au point de décompte des autorités mise en place dans les villes il demanda aux autorités ottomanes de venir elle-même faire le décompte de son groupe. Le muletier étant têtu comme un mulet il s'est mis en conflit avec les autorités vers Sebinkarahisar. Son travail qu'il avait entrepris pour de l'argent se transforma en une lutte quelque part plus humaine chez lui. Il continua son aventure même s'il devait perdre un ami à lui sur le chemin. C'était donc l'histoire que j'avais écrit en 2014. On a donc commencé la production mais on a décidé qu'avril 2015 n'était pas forcément un bon moment pour sortir le film, parce que c'est l'été après ça et ce n'est pas la bonne saison pour sortir un film. On attendait donc une date appropriée pour la sortie du film en 2016. Mais comme vous le savez il y a eu entre-temps cette histoire de coup d'état. On a donc décidé de repousser la date de sortie du film au 24 avril. Parce que le public de ce film n'est pas le même que celui des comédies populaires, nous recherchions un public beaucoup plus conscient et curieux. L'année auparavant le 24 avril il y eut beaucoup de discussions car c'était le centenaire de 1915. Donc nous nous sommes dit qu'il y aura encore des discussions et que nous pouvions faire plus de promotion et qu'il serait le seul film sur le sujet à sortir à cette date-là. Mais malheureusement cette fois-là le mois d'avril coïncidé avec le référendum constitutionnel. On a donc décidé de sortir le film le 6 octobre. Mais c'était une journée compliquée. Il il a sorti d'autres films comme "le valet

des Loup”. Mais au-delà de cela et pour des raisons que j'ignore, les gens sont restés sourds à mon film. Imaginez-vous que c'est un film que la Turquie attend depuis 100 ans. C'est une grande production, dans tous les cas c'est une nouvelle pour les journalistes. Mais personne ne fit aucune remarque d'actualité au moment de la sortie du film, malgré le très bon travail de promotion que nous avions fait. Ce film a même plusieurs aspectes assez “people” et “magazinel”. Chaque jour il y avait plus de 350 personnes présentes sur le tournage. On a même consommé chaque jour 2 tonnes de lait pour toutes ces personnes ! Lorsqu'on a filmé la route notre convoi faisait plus de 2 km et demi. On avait des minibus, des cars, des camions. On avait 65 véhicules. (…)
(J’ai réalisé le film) Dans 8 régions différentes. Giresun, Aga, Kocaeli-kerpe… On a tout construit là-bas, nos plateaux de tournages, ect… Après nous sommes partis dans les montagnes à Gerisun. Après on est allé à Sebinkarahisar, Sivas, Malatya, Adiyaman, Urfa et on a filme Alep a Konya-Cihanbeyli. On a voyagé toute cette route en nourrissant 350 personnes matin midi et soir, et en assurant leur hébergement également. Devant la caméra il y avait plus de 100 personnes. Il y avait des gens de 7 à 70 ans. Cette production battait des records dans le monde du cinéma en Turquie. C'était la première fois dans le monde du cinéma que 350 personnes restés à vivre ensemble pendant 3 mois pour réaliser le tournage d'un film.
Hande : Quel était le budget de votre film ?
I.Günes : 20 millions de Livres Turques.
Hande : D'où proviennent ces fonds ? Qui vous a soutenu ?
I.Günes : Je n'ai pas le droit de l'expliquer.
Hande : Vraiment ? Est-ce que c’est à ce point privé ?
I.Günes : Oui c'est privé.
Hande : Est-ce que le ministère de la Culture vous a soutenu ?
I.Günes : Nous avons reçu comme tous les autres films un soutien non pas financier mais plutôt logistique lorsqu'il s'agissait d aller filmer dans des musées ou autres ils nous ont toujours ouvert leurs portes. Nous n'avons aucun problème avec eux. J'ai réalisé que lorsque que vous parlez de la question arménienne les gens font un pas de côté et ils ne peuvent pas se rendre compte de votre point de vue. Ils ne veulent pas se mêler de la question. Même avant la production je pense que je n'ai jamais dû autant lutter pour un film. Mais je n'avais jamais non plus réalisé un film avec un aussi gros budget. Je me suis également heurté à de nombreux problèmes lors du casting. (…)

Extrait no 2 :
Hande : Pouvez-vous me parler de votre relation personnelle avec le sujet de 1915, si il y en a une bien sûr ?
I.Günes : Non, non, non… Je me rappelle juste qu’à l'époque du lycée lorsque j'étais étudiant j'ai assisté à des manifestations. Par exemple lorsqu'ils ont tué quelqu'un à Paris et que nous avons fait une manifestation en réponse à cet assassinat. Cette histoire m'a bien marqué. Je me suis rendu compte que personne ne parle de cela. Il y a un film qui s'appelle “le sang sur les murs” (Duvardaki kan) qui parle de ça. Mais cette histoire s'intéresse principalement à la période après les déportations. Je m'en rappelle vaguement. Ce film a vite été oublié. Bien souvent les gens n'ont aucune curiosité par rapport à ce sujet. Il n'y a pas la place chez les Turcs pour des idées contraires non plus. (…) (Pour le film) On s'est penché beaucoup sur les photographies de l'époque. On a consulté les mémoires écrites à l'époque. J'ai lu plusieurs récits concernant le sujet. Il y a une vraie histoire, celle de semis laitier qui prend plusieurs centaines de personnes et qui les emmène à Alep à pied. À l'époque on utilisait les mulets pour la logistique. Bien sûr il y avait des règles, il y avait un appel d'offre. C'est-à-dire que l'État a émis un décret par rapport à cela. Ce décret impose des conditions aux muletiers ainsi qu aux déportés. On a consulté tout cela dans des documents, Par

exemple il était interdit de déporter des femmes enceintes bien qu'il y avait des femmes enceintes cachés au sein des groupes. Les enfants de moins de 7 ans n'ont pas été déportés et furent confiés à leurs voisins car cette loi était temporaire et prévoyait le retour des populations après 1 ans. Ils ne prévoyaient pas un départ définitif. La Syrie était à l'époque une terre ottomane. (…)
I.Günes : Il y a deux ensembles de raisons différentes. Si cette déportation n'avait pas eu lieu je pense que l'on aurait eu des massacres beaucoup plus graves. Le peuple pouvait s'en prendre à son voisinage par exemple. (…) C'était une époque assez confuse. La deuxième raison, comme vous le savez, Si vous rendez un service a l'ennemi cela ne fait aucune différence que vous soyez un enfant ou une femme. Tout le monde peut apporter de l'aide à l'ennemi. La déportation n'a pas été réalisée uniquement pour empêcher les Russes d'obtenir de l'aide mais avant tout pour protéger les Arméniens. Cette histoire remonte à bien plus longtemps. Pendant la guerre de 1877-78, lors de la guerre entre l'Empire ottoman et les Russes de nombreux Arméniens ont aidé les Russes. Ils les ont aidés à occuper. Nous étions seulement 35 ans avant 1915 et cette mémoire, cette connaissance a guidé le choix de faire la déportation des Arméniens de l'Empire ottoman en 1915. Il s'agissait alors d'empêcher la répétition de ses actes. Le pouvoir voulait les déporter dans une autre province de l'Empire ottoman. Ils ont fait cela en pleine Première Guerre mondiale. C'est-à-dire au moment de la guerre des Dardanelles. L'armée ottomane qui luttait en Anatolie depuis bien longtemps était fatiguée et manquait de soldats. Même les enfants ont participé à la guerre. Même les soldats qui désiraient rentrer chez eux ne le pouvaient pas. La guerre continue et aux Dardanelles, à Sarikamis, à Tripoli...Partout il y avait un front en guerre. Les déportations ne furent pas effectuées par l'armée peut-être que si elles avaient été conduites par l'armée il y aurait eu moins de pertes. Ils confièrent tous ces civils à des expéditeurs. Ils ne donnèrent à chaque convoi qu'un seul soldat pour leur protection. Mais un soldat ne peut rien faire, il ne peut ni tuer ni protéger. Donc chacun se protéger à sa manière. Il y avait néanmoins des règles données par l'État. Il fallait donner à chacun un demi-pain par jour par exemple. Tu ne pouvais pas les faire marcher plus de 8h par jour. J'ai trouvé ses règles lors de mes recherches. Nous avons donc essayé d'imaginer une histoire qui ne rentre pas en contradiction avec ces informations liées à cette recherche. Bien sûr que personne ne sait tout. Et le but de mon film était d'informer les gens par rapport à cela par exemple. Tout le monde pense par exemple que les déportations se sont déroulées ainsi : Un jour ils se sont réveillés et les autorités leur ont dit de partir immédiatement tout seul. Cela ne s'est bien évidemment pas passé comme ça. Il y a eu les appels d'offres, il y avait des conditions, Des point de comptage des déportés était prévu tout au long de la route afin de communiquer constamment les chiffres des déportés aux autorités afin de comptabiliser les pertes.

Extrait no 3 :
I.Günes : Bien sûr qu'il y a d'autres motivations derrière ses textes [les textes arméniens]. Ils veulent prendre l'histoire vers un but concret. Ils veulent amener à la question du génocide. C'est pour cela qu'ils écrivent tout ceci. Ils ont même fait un montage sur Photoshop pour représenter Mustafa Kemal jouant avec son bâton sur un cadavre arménien, alors qu'il s'agissait en réalité d'un chien. C'est un montage fait dans le but de créer la confusion. Ces gens sont même ignorants il s'imagine que les déportations ont été fait du jour au lendemain. Mais l'État a dépensé à peu près 256 millions de centimes pour c'est déportations, Et en plus c'était en temps de guerre, il y avait la famine, il y avait la misère... 256 millions de centimes ont été dépensé pour cette déportation. Il y a donc des preuves qui montrent que l'État à dépensé de l'argent.
Hande : Quelles sont les sources de vos informations ? Pouvez-vous me donner quelques noms ?
I.Günes : J'ai lu tellement de livres que je ne serai pas en mesure de vous donner un nom en particulier. Je ne peux pas vous donner de nom tout de suite car je ne regarde pas cette histoire d'un

point de vue académique. Je ne voulais juste pas contredire la réalité. Cela a été le but de mes recherches. J'ai créé l'univers de mon film (les décors, les costumes) à partir de cela. Dans un film historique on pose les questions de cette manière : Qu'est-ce qu'il n'y avait pas à l'époque ? Si vous montrez à l'écran quelque chose qui n'existait pas à l'époque, alors vous échouez. Mais si il y avait quelque chose présent à l'époque et que vous ne le montrez pas à l'écran le spectateur ne le recherchera pas. Le public ne se demandera pas pourquoi cette chose n'est pas représentée.

Extrait no 4 :
I.Günes : Lorsqu'il s'agit d'une fiction dramatique tu ne peux pas lui reprocher cela (de ne pas être entièrement fidèle à la réalité car il s'agit bien d'une fiction). Par exemple nous avons montré quelque chose de manière volontaire qui n'existait pas à l'époque. Dans le film, au cours de leur premier campement les personnages parlent au sujet de Talat, l'un des personnages du film. Le dialogue se résume ainsi : L'un dit que Talat étais une personne très sauvage et l'autre lui répond que cela devait être parce qu'ils ont massacré toute sa famille. Ainsi le premier personnage lui demande : “qui ?”. Et l'autre répond : “les bandits. Cela fait 35 ans, pendant la guerre avec les Russes.” Et lorsque l'autre lui redemande “qui ?”, il répond : “Je ne sais pas, cela devait être un groupe qui s'appelle Hunchak ou quelque chose comme ça.” Ceci n'est pas une information véritable. Les Hunchaks et les Tachnaks ont été fondé après. Mais personne ne remettra en question cette information nom véritable. Quand tu demandes à quelqu'un aujourd'hui la date de la fondation du PKK il te dira peut-être que cela fait plus de 100 ans. Pour les gens lorsqu'une chose est normalisée elle existe depuis toujours. De manière générale les gens ne questionnent pas ce type d informations. On ne sait pas ce que les gens de l'époque savaient sur le sujet. Mais ils ont une représentation des Hunchaks dans leur tête. Ainsi le personnage pense que ces Hunchaks pouvaient exister depuis 35 ans... On voulait insérer ce dialogue dans le film pour pouvoir éventuellement en parler après. Mais malheureusement seulement une seule personne l'a remarqué. C'était un professeur d'histoire. Il m'a dit que les Hunchaks n'existaient pas à l'époque des faits relatés. Je lui ai répondu qu il n'y avait pas Google l'époque. Une personne de cette époque n'avait aucun moyen de savoir la date précise de la fondation de ce parti. Mon film est une fiction, c'est le langage de la fiction. En même temps les Arméniens ont commis de nombreux massacres à Kars et à Ardahan au moment de la guerre contre la Russie.

Extrait no 5 :
Hande : Vous me parliez auparavant du public que vous ciblez, pourriez-vous m'en dire plus ? Cherchez-vous également à atteindre un public international ?
I.Günes : Je pensais que nous allions avoir des problèmes à l'étranger. Si j'avais fait un film dans lequel vous auriez vu en permanence des plans de massacres et de la barbarie à l'écran peut-être alors j'aurais pu atteindre un public plus large à l'étranger. Je ne le montre pas mais je ne dis pas que cela n'existe pas non plus. Le personnage rencontre des convois qui ont été détruits et décimés mais l'histoire de nos personnages est différente. Le muletier était têtu pour poursuivre son chemin et il a réussi. Il vous suffit de prendre par exemple le film “il faut sauver le soldat ryan” de Spielberg, le réalisateur se fixe une limite : ce film commence par une pornographie de la guerre pendant 10 minutes. Au cours de ces 10 minutes on peut voir toutes sortes de manières de massacres différents. Vous voyez même un poisson se faire tuer dans la mer. Le sang, les massacres, les balles...Si vous enlevez cette partie au film personne ne pourra vous reprocher de ne pas l'avoir montrée car elle n'ajoute rien au film, à son scénario. 10 soldats viennent sauver Ryan par décret spécial du quartier général américain. Que voient-ils sur leurs chemins ? Ils voient une famille française dans une condition misérable et ils les aident à sauver leur bébé. Si vous enlevez cette

séquence au film, personne ne vous demandera pourquoi ils n'ont pas sauvé des Français. Dans ce film il se passe plein d'aventures extraordinaires, une guerre énorme, je ne suis même pas sûr que c'était comme ça partout en Europe à l'époque. Spielberg nous montre le chaos partout où vont les soldats car il nous offre un spectacle visuel. Mais il ne nous montre dans le film ni Hitler, ni Goebbels...C'est juste une pornographie sur la guerre qui consiste à montrer que la guerre est mauvaise. Mais si c'est fait pour les États-Unis c'est bien. Cela concerne le point de vue du réalisateur. C'est une représentation historique faite à partir du point de vue d'un réalisateur américain d'origine juive allemande. Cela a l'air très réaliste et convaincant, mais tout en fait est lié à l'argent. Nous devons néanmoins admettre qu'ils sont très bons dans ce qu'ils font. L'industrie du cinéma, c'est leur travail. (…) Laissez-moi vous donner un exemple. Cela fait à peine deux ans que le ministère de l'éducation à rajouté un chapitre au livre d'histoire sur la question arménienne. Et bien je m'attendais à ce que les professeurs d'histoire suggèrent à leurs élèves d'aller au cinéma voir mon film. Je leur donne un savoir historique sans raconter l'Histoire. Beaucoup de gens m'ont appris à travers mon film le fait qu'il y avait notamment un appel d'offre, qu'il y avait des règles prévues pour la déportation, que les femmes enceintes n'étaient pas déportées, etc… Seuls les gens intéressés au sujet savaient ces choses. Qui connaît et se renseigne sur la question arménienne ? Ce sont seulement les professeurs des lycées, des universités… Je donnais de l'information historique dans mon film. Quand les personnages dans mon film demandaient les règles de la déportation et de l'appel d'offre cela correspondait aussi aux questions dans la tête du public. Je visais un public général mais sans doute un peu plus cultivé. Personne ne va voir ce film pour le divertissement, c'est plus par curiosité que l'on peut être amené à voir ce film. Mon souci c'était de créer un nouveau public. Quand tu regardes le public actuelle 10 millions d'entre eux ne regarde que des comédies. En total il y a entre 15 et 20 millions de spectateurs en Turquie. Les 60 millions de turcs restant ne sont jamais allés au cinéma dans leur vie. Tous les soirs ils regardent la télévision chez eux. Ils regardent tellement la télé qu'ils n'ont plus besoin de consommer une fiction dramatique. Ils sont déjà saturés. Ce que je demande au public c'est donc de se réveiller, de sortir de chez eux, d'aller dans un centre commercial et de demander un billet pour un film. Dernièrement c'est devenu très difficile dans notre pays. Voilà le problème réel. Si le film était plus nationaliste il aurait pu trouver plus de public à cette époque, aujourd'hui. Cela est lié aux habitudes. Les gens veulent voir les choses directement comme si on leur montrait une grosse citrouille. Les gens veulent apprendre les choses de manière plus crue. Ils s'attendent à voir un personnage visionnaire qui dise : "Non! nous ne commettons pas un génocide. Après on nous reprochera d'être des génocidaires. Nous devons leur montrer que les choses ne se passent pas ainsi !". Notre personnage Ismail les muletiers doit pour eux apparaître comme visionnaire. Ils veulent d'un muletier qui soit capable de prévoir 100 ans dans le futur. Ils veulent aussi entendre que les Arméniens sont mauvais, que les gangs sont mauvais, qui coupe la tête des gens et commet des massacres. Notre public actuel désire cette pornographie. (…) Quand on a donné notre film à la compagnie de distribution on a encore eu des problèmes et en total notre film est resté à peu près une semaine dans les cinémas. Au bout du deuxième jour j'ai décidé moi-même de retirer le film parce que je me suis rendu compte qu'ils ne m'avaient attribué que très peu de salles de cinéma. On a donné notre film au distributeur mais c'est eux qui ont le pouvoir sur la diffusion dans les salles. Et c'était une compagnie très forte avec beaucoup d'expérience. Je pense que c'est un service public même ce qu ils font. Ils m'ont dit que les salles de cinéma sont des institutions commerciales donc que l'on ne peut pas rentrer dans leurs décisions, mais ils n'avaient pas le droit de me dire cela, c'est inacceptable et étrange. Tout comme un conducteur de taxi ne peut pas avoir le luxe de choisir lui-même ses clients, une salle de cinéma ne peut pas choisir les films à montrer, ils font un service public. Ils m'ont d'abord donné 50 salles mais suite à mon objection ils m'en ont donné 90. Ils m'ont donné les pires sales du pays. Et

seulement les séances du matin à 10h30. Même les centres commerciaux nous ouvrent leurs portes qu'à 10h du matin ! En plus c'est un film sur 1915, ce n'est pas un sujet joyeux donc ils attendront de le voir un jour à la télé. Comment une nation peut-elle tourner son dos à ses artistes comme ça ? Mais également à son histoire, car je suis en train de raconter quelque chose. Il y aura toujours quelque chose qui manque, l'histoire sera toujours quelque part incomplète parce que quand tu fais un film tu le fais en retirant des choses et non en en ajoutant. J'ai fait le gala d'avant-première du film à Taksim au Emek cinéma, pour faire le plus de bruit possible.

Extrait no 6 :
I.Günes : Lors d'une cérémonie d'avant-première vous ne pouvez pas vous attendre à une réaction sincère de la part du public. Bien sûr ils sont restés jusqu'à la fin et ils m'ont dit des bonnes choses sur le film. C'est un long film, Je l'avais même raccourci, l'original durait 2h30. Vous avez vu la version longue, vous avez bien de la chance.
Hande : Avez-vous fait d'autres projections en votre présence ailleurs ?
I.Günes : Je pense qu'il y avait des obstacles à cela.
Hande : N'avez-vous pas reçu de commentaires de la part de spectateurs ?
I.Günes : Il y a des gens qui m'ont dit : “mais pourquoi tu parles de ça maintenant ?” Il y a des gens qui le trouvent très sévère ou des gens qui le trouvent incomplet.
Hande : Avez-vous reçu des critiques de la part des Arméniens ?
I.Günes : Un ou deux oui. Ils me reprochent de défendre les Unionistes. Car les deux côtés ont des jugements l'un envers l'autre. Mais comme je le dis dans nombreux de mes reportages, mon but était d'abord de comprendre et de raconter par la suite. Lorsque je faisais le film j'apprenais moi-même. J'ai essayé de comprendre comment ces choses ont pu survenir il y a 100 ans. Chacun a une idée sur comment se sont déroulés les déportations. Je crois que même si on fait ce chemin aujourd'hui sans véhicules, à pied, il y aura sûrement des gens morts sur le chemin. Les gens ne considèrent pas la réalité de l'est du pays à l'époque. Qu'on fait les Unionistes en 1908 suite à la prise du pouvoir ? Il dementelerent une troupe militaire formée par le Sultan Abdul Hamid qui avait commis par le passé des massacres d'Arméniens. Ses soldats virés Sont devenus des anti-unionistes. Ils n'avaient déjà plus reçu leurs salaires depuis des années et même leurs uniformes été en lambeaux. C'est pour cela que les Français et les Anglais les appelèrent les bachi-bouzouks, ils étaient de vrais bandits et ils étaient dans la montagne… Un jour ils apprirent que l'on déporte les Arméniens avec leurs biens avec leur argent, etc… Donc il s'attaquerent aux convois d'Arméniens.

Extrait no 7 :
I.Günes : l'organisation spéciale est une thèse arménienne. La thèse arménienne veut que tous ces massacres et déportation aient été accomplis dans un but génocidaire. Selon eux c'était pour anéantir tout l'ensemble d'une race. Alors ils vont rechercher des preuves et des choses qui permettent de renforcer leur point de vue. (…) Est-il juste de juger quelqu'un qui a déjà perdu son pouvoir ? [En parlant de tribunaux d'Istanbul en 1919 et 1920] Est-ce vraiment ça la justice ? Lors du coup d'État du 12 septembre 1980, sur quelle base ont-ils pu exercer la justice pour juger autant de personnes ? Ils ont jugé des gens de droite mais également des gens de gauche. Ils ont jugé de manière égale les deux camps…. À l'inverse lors du procès d'Istanbul en 1919-20 Les juges étaient clairement des anti-unionistes. Ils voulaient que les Unionistes disparaissent du pays. Ils ont pendu le maire de Yozgat. Tout le monde sait qu'il était innocent. Mais il était dans l'opposition…. Les Unionistes ont dû quitter le pays. C'est comme pour l'histoire de la confrérie (Güleniste) aujourd'hui, comme ils ont perdu le jeu s'ils se faisaient attraper aujourd'hui en Turquie ils pourraient même être pendus. L'Histoire est écrite par les vainqueurs. Cela fait longtemps que j'ai

ces idées, laissez-moi vous en donner un exemple. Les Arméniens dans le monde aujourd'hui, et particulièrement ceux qui habitent à Los Angeles, ils vivent grâce à la déportation. (…) Il y a beaucoup de crypto-arméniens en Turquie. Ça ça me dérange. Si tu es arménien il suffit de le dire ouvertement. La société turque a également beaucoup perdu avec les déportations. Mais il faut toujours chercher les raisons. Les Les Unionistes on fait une loi qui n'existait pas auparavant dans l'Empire ottoman. Avant cette loi les non-musulmans n'allaient pas à l'armée mais ils devaient s'acquitter d'une taxe pour ça. Les Unionistes ont pris une décision avant la Première Guerre mondiale, ils ont décidé que tout le monde devait participer à la guerre. Alors ils ont emmené tout le monde, juifs, arméniens, grecs dans l'armée ottomane. A partir de là ils ont eu des problèmes avec les Arméniens. Par exemple même lors de la guerre des Dardanelles il y avait des Arméniens. Mais la plupart des Arméniens étaient déjà en train d'aller dans les montagnes. Les arméniens étaient armés et ils tiraient alors sur l'état avec l'arme de l'État. L'arménien devient soldat puis il rejoint les milices en se disant que s'il devait mourir au moins il mourrait pour son propre peuple. Premier président de la République d'Arménie a écrit quelque chose de très important. Souvent les gens ignorent cela. Il dit que nous, les arméniens, nous avons agi mal et nous nous sommes trompés. Dans nos thèses on entend beaucoup cette citation… Au fond, qu'est-ce que le 24 avril ? Les Unionistes avaient fait le coup d'État avec les Arméniens, Mais après le docteur (un homme politique arménien) et Talat Pacha se sont embrouillés parce que le docteur voulait une Arménie indépendante. Mais aucun état ne pourrait accepter qu'une partie de lui-même devienne indépendante. Il y en a plein d'exemples de par le monde, c'est la même chose pour tous les états. Ils en ont discuté longtemps et Talaat Pacha a expliqué au docteur que ce n'était pas la raison pour laquelle ils avaient renversé le sultan ensemble et il a donc refusé l'indépendance de l'Arménie. Il y avait même beaucoup d'élus Arméniens à l'époque dans le parlement, sûrement même plus que par rapport à la population arménienne. J'ai vu quelque chose lorsque je menais mes recherches dans les documents russes. En turquie les gens ne recherchent pas assez dans les documents russes. Il y a un prof qui s'appelle Seyit Sertcelik, il a écrit un livre et j'ai lu dans son livre que le grand vizir Arménien À communiquer avec le consulat russe et a demandé de l'aide contre les Ottomans. Ce prof a trouvé ces documents dans les archives russes. Si l'on mène une analyse socio-historique on peut voir les choses plus clairement. Tout d'abord il y avait un empire qui contenait plusieurs nations, d'abord ce sont les grecs qui ont pris leur indépendance, après il y eut les Serbes, les Albanais, les Roumains, les Bulgares… D'abord plusieurs communautés chrétiennes ont obtenu leur indépendance et ont formé leurs propres États. Les Arméniens ont donc pensé que c'était leur tour et ils ont fait plusieurs soulèvements à l'époque. On peut dire que chaque nation a le droit de former son propre état, mais cela ne se fait pas tout seul, il faut lutter, il faut mener la guerre, il faut se soulever, après il faut gagner. Si les Grecs n'avaient pas remporté leur soulèvement ils auraient été incapables de former leur état. C'est la même chose pour les autres nations. Moi je vous dis, le vrai génocide a eu lieu lors de l'indépendance des Balkans. Il y a eu une perte de 3 millions de musulmans. Qui les a tués ? Ils ont été tués parce qu'ils étaient musulmans. Comme ils ont été tués seulement parce qu'ils étaient musulmans on peut donc appeler cela un génocide. C'est la même chose concernant l'exode des populations circassienne ils ont été tués juste parce qu'ils étaient musulmans. Le monde allait mal à cette époque. Sous la bande-annonce de mon film sur Youtube j'ai fait une petite analyse historique. J'explique qu'à la fin de la première guerre mondiale, il y a à peu près 10 millions de morts, parmi lesquels 3 millions de musulmans, et ces musulmans sont tous des Ottomans. Il y a eu également 22 millions de disparus. À l'époque la population de la Turquie était de 13 millions d'habitants, alors vous pouvez vous imaginer que ces 10 million de morts pouvaient représenter la taille d'un pays entier. Il faut analyser les choses en prenant en compte la

folie de cette époque. Je ne fais pas partie de ceux qui pensent que les blessures vont se guérir en les grattant. Il vaudrait mieux y mettre de la pommade, et cette pommade aujourd'hui c'est l'art.

Extrait no 8 :
Hande : Projetez-vous de sortir votre film en DVD ou de le diffuser largement sur internet pour que plus de gens puissent le voir ?
I.Günes : En fait je n'ai pas d'autres options qu'internet. Personne ne me dit que c'est dommage que mon film ne soit pas plus diffusé, les distributeurs ne m'aident pas. Personne ne m'a proposé de faire ça. C'est très intéressant… Aucune chaîne de télé n'a voulu diffuser mon film, par exemple pour le 24 avril, pourtant c'est un film qui peut permettre de susciter le débat. Quand je propose moi-même ils ne me répondent pas. Je veux le proposer à Digiturk mais ils ne répondent plus à mes appels depuis de nombreux jours. Cet embargo qui a commencé par la grève des acteurs pendant le tournage et qui a continué avec l'attitude du distributeur et en fait toujours présent. Je sais que cela semble un peu paranoïaque, mais la vérité ne m'amène qu'à cela. Aujourd'hui nous affrontons une hausse du nationalisme dans notre pays. C'est peut-être lié à cela mais mon film n'est pas anti nationaliste non plus. Le nationalisme n'est pas seulement lié à la destruction des autres, moi je ne le vois pas comme ça. Les Arméniens ont tué 600 000 musulmans à l'époque, ils les ont égorgés. Mais un état ne prend pas sa vengeance en tuant 600 000 Arméniens, ce n'est pas ça sa méthode. Un grand État pardonne et juge, c'est mon point de vue. La quelqu'un pourrait me dire : "mais les Arméniens ils ont tué! qu'est-ce que tu racontes?" Oui peut-être qu il a raison, les Arméniens nous ont tué mais on n'est pas obligés de prendre notre vengeance. Si un enfant vient vous pisser dessus, allez-vous vous-mêmes vous mettre à lui pisser dessus en retour ? Vous lui pardonnerez… Prenez donc l'exemple des Kurdes : Le PKK veut un état. Sommes-nous en train de tuer tous les Kurdes ? Non et bien sûr que nous ne devrions pas le faire. Ça c'est la différence entre la force d'un état et la force des bandits. La force des bandits tue et celle de l'État t'ordonne de te rendre. C'est l'éthique guerrière la plus conventionnelle, il faut toujours bien traiter les blessés et les prisonniers en otage.

Extrait no 9 :
I.Günes : Le documentaire d'Ismail Umac Est très bien fait, cela se voit qu'il y a beaucoup de travail derrière. Je ne critique pas son point de vue, je ne peux pas le faire. Mais je peux dire qu'il a fait un travail correct. Maintenant, quand j'y repense je me rappelle que son film ne m'a pas dérangé. Mais par contre le film de Fatih Akin m'a dérangé. Fatih Akin est parti d'une conviction. Il était convaincu qu'il y a eu le génocide. Je suis sûr que lui-même n'était pas content après le film. Il n'a pas réussi à satisfaire les Arméniens non plus. C'est même une fondation arménienne qui a subventionné son film, ils lui ont donné 30 millions de dollars ou d'euros. J'ai vu tout cet argent dans le film, ils ont voyagé dans beaucoup d'endroits, ce n'est pas une chose facile. De toute façon je pense que son point de vue est très exagéré. Par exemple lorsqu'il montre les tentes des camps en Syrie il ne les montre pas correctement. Peut-être que les campements sont devenus comme ça à la fin de la guerre mais au début ils n'étaient pas comme ça. Ça c'est une propagande. Ce n'est même pas logique : personne ne jetterait des cadavres dans des puits qu'il serait amené à utiliser. Il montre la misère pour rendre les choses exotiques. (…) J'ai vu aussi Ararat. Le réalisateur a cerné quelque chose d'important dans son film. J'ai vu ce film et j'ai vraiment lutté pour sa projection en Turquie. Il y avait une histoire très touchante dans ce film, celle du peintre qui faisait le tableau de lui et de sa mère et dans tableau les mains de sa mère sont effacées parce que en réalité il voulait toucher la main de sa mère... c'est pour ça qu elles étaient effacées, il les avait trop touchés car il voulait atteindre la main de sa mère qui était morte. Mais aussi dans le film il y a des scènes

absurdes. Par exemple, ils violent les femmes au milieu de la guerre. Est-ce que cela vous paraît logique ? En plus c'est le Pacha qui commet un viol ! Les soldats violents peut-être mais un pacha jamais ! Parce qu'un pacha est élevé en tant que tel depuis l'âge de 7 ans. (…) Mais les gens ne l'entendront jamais de la sorte. Ils le comprendront d'une manière différente. Les gens vont penser que c'est vrai. Les gens vont penser que c'est exagéré mais que c'est en même temps vrai. (Il montre les photos d'un camp à Alep). Vous voyez c'est comme ce que l'on a représenté dans notre film. Les camps, les habits… Il n'y a pas de gens avec des habits déchirés. J'ai reçu des critiques par rapport aux costumes de mes personnages. Par exemple on m'a dit que les costumes n'étaient pas réalistes parce que les habits des personnages n'étaient pas déchirés. Mais les acteurs ont porté ces habits pendant 3 mois, ils ont dormi avec, on ne les a jamais lavés, et ils ne se sont pas pour autant déchirés ! Notre muletier les amène par un bon chemin, c est tout. On m'a reproché aussi de ne pas montrer des vieilles tentes. Mais la déportation venait de commencer donc c'est normal que les tentes étaient neuves. Les gens ont une idée construite dans leur tête et c'est ça qu'ils veulent voir. (Il montre la photo d'un orphelinat arménien). Vous voyez que c'est un endroit normal, ils ont tous un uniforme et ils sont même un peu gros, ils ont l'air en bonne santé.

Extrait no 10 :

Hande : Comme vous le savez il y a une controverse historique sur ce sujet, il y a différentes thèses…

I.Günes : La mienne ce n'est pas une thèse c'est juste un sentiment, le sentiment d'un artiste… C'est un sentiment qui se nourrit avec mes lectures mais également grâce à la société dans laquelle je suis.

Hande : Quel est le rôle de votre film dans cette controverse historique ?

I.Günes : Il y a quelque chose d'inconnu que je voulais que les jeunes apprennent grâce à mon film. Je voulais raconter comment la déportation a eu lieu. Les premiers convois sont sortis d Erzurum et lorsqu'ils sont arrivés à Van ils ont été tous tués. Après cet événement ils ont arrêté les déportations pour un moment. Ils ont donc fait de nouvelles règles. Pourquoi ces premiers convois ont-ils été tous tués ? Vous savez que à Van les Arméniens ont tué 30 000 musulmans avec l'aide des Russes. Les Turcs ont pris leur revanche. Il s'agit d'une zone géographique pleine de sentiments de vengeance. Dans l'est on peut jusqu'à aujourd'hui toujours voir cette culture de vengeance. (…) Je voulais mettre l'amour en avant. Mais aussi le fait de pouvoir comprendre. Même dans les convois dans le film, les gens essaient de se comprendre. Au départ ils sont méfiants les uns des autres, mais ils vivent dans le même monde donc ils essaient de se comprendre petit à petit. Il y a toujours un malentendu entre eux. Moi je pense que tout ce qui est arrivé en 1915 était mauvais, mais le monde était ainsi à l'époque. Ce n'est pas seulement notre faute. Les Arméniens aussi ont commis des erreurs. (…) C'était mon interprétation de l'histoire, je pensais que cela serait plus simple à regarder. Il y a aussi des gens qui m'ont demandé pourquoi je n'avais pas vraiment montré les massacres. Pourquoi devrais-je faire de la pornographie ? Par exemple quand les garçons et les filles se rencontrent moi aussi je pourrais mettre à ce moment là une énorme scène de sexe. Je ne pense pas que ce soit correct donc je ne le fais pas. Je ne les ai pas non plus vus aux toilettes ! J'ai pris mes distances avec cela, vous ne pouvez pas trouver ce genre de choses dans ma filmographie. C'est mon point de vue sur la vie. Je ne soutiens pas la pornographie. Ni la pornographie du sexe, ni la pornographie de la violence. Par exemple lorsque le garçon et la fille se rencontrent le garçon aurait pu violer la fille, et ils auraient pu s'y habituer, la fille aurait pu tomber amoureuse de son bourreau, cela aurait été intéressant, vous pouvez mettre en scène ce genre d histoires. Mais je laisse ce genre de film aux autres, moi j'ai fait un tout autre film. Comme il y a tellement peu de films sur ce sujet les gens veulent tout voir dans un film. Les gens ne sont même pas satisfaits

lorsqu'il voit les films sur les Dardanelles. Ce n'est pas parce que les films sont mauvais, mais parce que depuis 100 ans les gens apprennent l'histoire de la guerre des Dardanelles, donc ils veulent voir à l'écran ce qu'ils ont appris. Il y a une guerre qui s'est écoulée pendant très longtemps et tu as seulement un film d'une heure et demi pour la représenter. Tout le monde à une image de comment les films devraient être dans leur tête. Quand les images montrées à l'écran ne correspondent pas avec ce qu'ils ont dans la tête, les gens ne s'y intéressent plus. Les Turcs veulent voir des Arméniens qui tuent des Turcs, comme ça ils seront plus contents. Les Arméniens disent que les Turcs ont commis un génocide et après ils prétendent que rien ne s'est passé. Dans mon film il y a des bandits de toutes les ethnicités, il y a des Kurdes, il y a des circassiens, parce que c'est ça la vérité. La plupart des massacres ont été commis par des Kurdes. Le plus grand problème de la Turquie par rapport à ce sujet est le suivant : Pendant longtemps ils ont dit que les Kurdes n'existaient pas, qu'ils sont des Turcs. Alors comment pouvait-on dire que ce n'était pas nous, les Turcs, qui avons tués les arméniens, mais que c'était eux, les Kurdes, vu qu'ils n'existaient pas ! Voilà le cœur du problème. On a toujours insisté pour dire qu'il n'y avait pas de kurdes, mais ce que nous avons toujours refusé nous est retombé dessus un jour. Par exemple, là maintenant nous avons un système de Korucu (les kurdes à côté de l'etat) Et à l'époque il y avait les troupes Hamidiennes aux côtés de l etat. C'est la même mentalité. Si un gouvernement aujourd'hui décide d'arrêter le travail de ces Korucu, Alors il y aura un autre groupe qui ira à la montagne. Je ne dis pas qu'eux-mêmes rejoindront la guérilla mais ce sera un autre groupe, car ils sont habitués à toucher leur salaire chaque mois. C'est une sorte de sponsorship. L'état paye les gens pour qu'ils soient avec eux. (...) Ce que l'Empire ottoman a vécu dans les 30 années qui précédèrent sa chute, nous sommes en train de le vivre dans la Turquie actuelle.

Extrait no 11 :

I.Günes : J'ai eu la possibilité de faire une projection en Arménie pour un groupe de 200 à 300 intellectuels mais cela ne s'est jamais fait. Il nous aurait fallu plus de 60000 dollars pour organiser cette projection spéciale mais nous n'avons pas trouvé l'argent, c'est dommage car cela cela aurait pu être intéressant. La musique de notre film est faite par Suren Asaduryan, un musicien d'Arménie. Lui par exemple était très content de notre film. Ce n'était pas juste un travail pour lequel il a gagné de l'argent. (…) Le correspondant d'un journal arménien en Turquie a vu notre film. Et nous avons fait un entretien avec lui. Lui nous a dit que le film ne le dérangeait pas. Pour moi le plus important est que les spectateurs du film ne soient pas dérangés, qu'ils soient arméniens musulmans ou kurdes. Les événements de 1915 constituent un épisode du passé que l'on ne peut pas changer. Je l'ai déjà dit ailleurs : selon Les thèses des Arméniens il y aurait eu 1,5 million de morts et selon no thèses, cela serait 600 000. Qu'allons-nous faire avec ces différences de chiffres ? Comment pouvons-nous rendre heureux les Arméniens ? En vérité il y a une économie, il y a une économie diasporique, il y a une rente. Personne ne veut lâcher cette rente. (…) Parce que mon film ne parle pas du génocide. C'est un film dangereux pour le lobby diasporique des Arméniens. C'est un film très dangereux. Si j'avais fait un film qui disait que les Arméniens son mauvais et que les Turcs sont bon cela aurait été du pain béni pour eux. C'est ça qu'ils s'attendent d'un film sur le génocide produit en Turquie. Et mon film ne leur parle pas à eux, pour ça. Ce film ne satisfait pas les nationalistes Turcs non plus, malheureusement. Je vous parlais du lobby arménien il faut quand même savoir qu'il n'y a pas beaucoup de lobby dans le monde. Il y a le lobby juif, il y a le lobby arménien, il n'y a pas beaucoup de nation qui on besoin d'avoir un lobby. (…) Mais prenez l'exemple d'Ahmet Ertegun, un producteur reconnu qui lui même est fils d'ambassadeur. Lui par exemple n'a aucune relation avec la Turquie. Mais il aurait pu créer un sens commun, il aurait pu essayer d'expliquer des choses. Quand vous regardez le monde du cinéma à travers le monde à la

tête de chaque compagnie de distribution il y a toujours des Arméniens. Même le propriétaire est Arméniens souvent comme la compagnie Miramax. Les Juifs eux sont du côté de la production. Les Turcs n'ont rien. Les Turcs n'ont jamais pris cette histoire au sérieux.

Extrait no 12 :
I.Günes : Il y a le sujet de l'Azerbaïdjan et du Karabagh qui cause des problèmes, sinon nous aurions déjà résolu nos différents. Comme vous le savez Il y a eu des tentatives de rapprochement, il y a eu un match de football à Erevan dans lequel les deux présidents se sont rencontrés. Mais la réaction des azéris était très forte virgule parce que la souffrance et la peine est très forte et beaucoup plus récente en Azerbaïdjan. (…) C'est une question qui concerne les Turcs. Car nous avons un lien fraternel avec les azéris. C'est à peu près comme si ton petit-frère se mettait à bouder lorsque tu parles avec quelqu'un qui lui a fait mal. Tu n'es pas n'importe quelle personne pour lui. Et ils n'ont pas de tolérance par rapport à ce sujet. Car eux ont subi un génocide très récent. Ils ont été tués juste pour être des azéris. Ils ont été tués chez eux au Karabagh et maintenant leurs terres sont occupées. Les Russes ont aidé les Arméniens pour faire cela. Sinon, cela n'aurait pas été possible sans leur aide. Par rapport à nos frontières, il y a un problème chez les politiciens Arméniens. Nous avons fait de grands pas politiques vers eux mais eux ne sont pas pareils. Par exemple la lettre de notre président en 2014 était très importante mais elle n'a pas satisfait les Arméniens. Car ils attendaient sans doute plus en termes de réparation et de restitution de terre. Si vous regardez la Turquie actuelle vous pourrez vous rendre compte qu'il y a plus d arméniens d'Arménie que d'Arméniens de Turquie. Même la petite fille qui joue dans mon film est arménienne d'Arménie. Et c'est grâce à sa famille que j'ai rencontré le musicien qui a composé la musique de notre film.

Extrait no 13 :
I.Günes : Bien sûr je ne peux pas nier le rôle du documentaire mais je pense que la fiction a beaucoup plus d'effet. Par exemple dans le monde il y a beaucoup de films réalisés sur le génocide des Juifs. Il y a même eu une saturation. Quand est-ce que les gens ont arrêté de faire des films sur ce sujet ? À partir du moment où a été diffusé partout dans le monde la courte vidéo d'un enfant palestinien se faisant casser le bras par la police israélienne. Cela a donné une très mauvaise image aux Juifs. Je pense que c'était en 92-93, il s'agissait du meurtre d'un enfant devant les yeux de son père. L'enfant était déjà touché par balle mais le père ne pouvait pas aller récupérer son enfant car les soldats ne s'arrêtaient pas de tirer. Ce genre d'histoire à amener les Juifs à produire d'autres films pour montrer leur innocence. Ils ont déjà toutes les compagnies de production, ils travaillent avec les stars. Ils ont bien réussi cette opération de perception. C'est leur travail. Mais nous nous ne réussissons pas bien. C'est pour cela que les gens s'attendent à tout apprendre à travers le seul film existant sur le sujet de 1915. Par rapport à cela peut-être que les films documentaires sont plus avantagés. Vous écrivez un texte extérieur et vous expliquez votre point de vue dans ce texte extérieur. Vous donnez votre point de vue plus directement au spectateur. Mais on a besoin de beaucoup plus de films sur ce sujet. Il y a beaucoup d'histoires qui ne sont pas racontées, qui est restées inconnues. Tapez donc sur Google : “Les Turcs qui ont sauvé des Arméniens” et vous allez trouver au moins 10 exemples différents. Il y a par exemple cette histoire de Hadji qui a gardé des Arméniens dans sa cave. Normalement c'est un acte de fierté pour les Turcs ce que fait ce monsieur, Il y a des gens en Turquie qui disent : “quel mauvais type, il a sauvé des méchants Arméniens.” Il y a une véritable haine qui a pénétré notre âme. Les Arméniens continuent de nous attaquer c'est aussi pour ça que la haine ici ne finit pas. Ils le font comme une protection. Par exemple la diaspora arménienne de Los Angeles va très bien. Ils sont riches, ils ont tout ce qu'il leur faut, ils ont la légitimité liée à leur victimisation. Je vais vous raconter une histoire personnelle liée à cette culture

de la victimisation, pour vous montrer jusqu'où peut emmener cette culture… J'étais étudiant à l'université des beaux-arts et j'étais de droite. Je me cachais car lorsque ma sensibilité politique était découverte les gens venaient me taper. Ils me frappaient très fort, je saignais partout lorsqu'ils me tapaient, ils s'en revendiquaient et me montraient en trophée. C'était en 1977. C'était les gauchistes qui dominaient l'école mais pas tout le monde n'était des radicaux comme eux. Les radicaux étaient 15-20 personnes maximum. Les gens se cachaient même pour venir me souhaiter bon rétablissement. Ils ont perdu leur prestige à force de me battre et de me montrer, donc ils ont commencé à organiser des séminaires à l'heure du déjeuner. Ils voulaient faire le séminaire pour moi et ont forcé les gens à venir à l'heure de la pause de midi. Moi j'ai refusé d'aller à ce séminaire et il y avait une fille qui venait de Bodrum qui a dit qu'ils n'avaient pas le droit de l'empêcher de prendre son repas. Tous les séminaires ont été annulés. Il y avait même un ami kurde qui les critiquait, et face à cet ami Kurde ils se taisaient, comme aux États-Unis s'il y a un black qui prend la parole et dit un blanc qu'il est raciste. Cet ami Kurde faisait des caricatures dans un journal de droite, mais quand il parlait aux gauchistes de l'école, il leur disait qu'ils exploitaient son peuple. Ils ne l'ont pas touché et il a pu finir l'université sans problème. Mais moi je n'ai pas pu finir, ils m'ont empêché de finir mes études. Tout comme à cette époque cette polarisation ne nous amène nulle part…
Hande : voulez vous faire un autre film sur le sujet ?
I.Günes : Non, je ne veux plus faire de films. Il n'y a aucune nécessité à faire des films vus que les gens regardent seulement des comédies populaires. Alors au lieu de faire ce genre de film je préfère ne faire aucun film. C'est seulement ce genre de films qui ont leur clientèle. L'art du cinéma est un art industriel. Nous n'écrivons pas des poèmes. Les films sont comme des fruits. Quand vous le cueillez sur sa branche, si vous ne le mangez pas au bon moment il va pourrir. (...) J'ai été invité en France, à l'époque où j'étais représentant de la chambre des Métiers d'Istanbul en tant que cinéaste. Les Français voulaient savoir et apprendre de l'expérience turque car ils ont remarqué que chez nous 48 % des films projetés étaient des films américains tandis que 52 %, c'est-à-dire la majorité des films projetés en Turquie, étaient produits en Turquie. Ils voulaient savoir pourquoi les spectateurs préféraient les films Turcs. Car en France 52 % des films étaient des films étrangers tandis que seulement 48 % des films projetés été produits en France. Ils étaient intéressés et voyaient cela comme un problème pour eux. Mais je leur ai répondu de ne pas s'inquiéter, qu'ils étaient dans une bien meilleure position que nous, car il n'y a que 24 millions de spectateurs par an en Turquie tandis qu'en France, pour une population de 70 million d'habitants il y a en moyenne chaque année 300 millions de spectateurs dans les salles de cinéma ! (…)

Extrait de l'entretiens avec Özcan Alper (le réalisateur de *Les Mémoires du Vent*) – 14.11.2017 / Kadıköy-Istanbul

Extrait no 1 :
Özcan Alper : Le budget total du film était d'environ 2-3 milliards. Cela fait à peu près un million d'euros, mais bien sûr l'euro n'était pas aussi cher à l'époque qu'aujourd'hui. Nous avions un coproducteur en Turquie. Trouver le budget pour le film n'a pas été facile. On n'a pas obtenu le fond du ministère [de la culture]. Le ministère ne nous a pas soutenus mais on avait quand même fait la demande. Nous avions aussi des partenaires en Géorgie, en France et en Allemagne. Ils [le ministère] ont essayé d'empêcher secrètement notre partenariat avec la Géorgie. C'était à cause du sujet du film.

Hande : Et l'approbation du ministère ?
Özcan Alper : Normalement tu n'as pas besoin d'approbation. C'était nécessaire pour la coproduction et ils ont essayé de l'empêcher. Mais je suis resté stoïque et je leur ai rappelé que la Turquie pouvait être dégagée d'Eurimages si je portais plainte. Car ils n'ont le droit de ne pas confirmer le film qu'à certaines conditions, notamment si le film est pervers ou a un contenu pédophile, etc. Ici, il n'y avait rien de tel et ils étaient donc obligés d'approuver le film. A part ça, on a eu un financement d'Allemagne et un autre de France. On avait déjà travaillé le scenario dans l'atelier de Cannes. Et grâce à une boite de production d'ici qui s'appelle Most Production, on a eu un financement. Sans eux, je n'y serais pas arrivé. Ils organisent normalement des concerts et tout ça, comme le concert de Sezen Aksu etc. ou des séries télévisées et des films. Ils avaient aimé mes films précédents et ils étaient intéressés par le sujet… C'était précieux. (…) Les fonds de films auxquels tu peux faire la demande sont déjà précis. Il y a le fond du ministère de la culture, les chaînes de télés. C'est impossible de vendre aux chaînes de télés. Pour les coproductions avec l'Europe, il y a aussi des fonds européens ou des chaînes comme ARTE. On n'a pas eu le soutien des chaines de télévisions car il y a eu une coïncidence. Fatih [Akın] avait fait son film exactement un an avant nous. *The Cut* était avant nous. Je suis allé à ARTE pour regarder son montage. *The Cut* est sorti à Venise en 2014 et le nôtre est sorti en 2015. C'est difficile d'obtenir un financement pour des films turcs avec des thèmes similaires. C'est classique. (…) Le tournage n'a pas été facile non plus. On a filmé à Artvin, on connaissait cet endroit grâce à nos autres films. Les scènes à Istanbul ont été tournées en Géorgie. Il y a un fond local à Adjarie, ça nous a beaucoup aidé. Toutes les scènes de l'île, d'Istanbul et de rues ont été filmées là-bas car trouver des endroits authentiques y étaient plus simple. Les scènes de train ont également été tournées là-bas. Ce n'était pas possible en Turquie en tous cas. Pour les films indépendants comme le nôtre, c'est toujours difficile de trouver des fonds, surtout si vous faîtes un film d'art et d'essai dans un pays comme la Turquie. Normalement, nos films ont un public potentiel mais nous ne pouvons pas trouver de salles de cinéma pour projeter nos films. Donc nous nous trouvons coincés à la fin. C'est un problème. Ce n'est pas facile pour moi, ni pour les autres qui veulent faire des films d'art et d'essai. (…) Nous avons d'abord fait la demande en Géorgie, le ministère de la culture en Géorgie nous a dit qu'ils avaient beaucoup aimé notre projet. On était censés construire un partenariat entre la Turquie et la Géorgie. Quand je les ai vus de nouveau à Cannes, [le responsable du ministère de culture de Géorgie] était un peu inquiet cette fois-ci. Il a esquivé mes questions en disant qu'ils ne pouvaient pas le dire officiellement mais que la Turquie était un pays, un partenaire important pour eux etc. J'ai donc compris que [la Turquie] avait parlé avec eux. En plus, la Géorgie voulait nous payer correctement pour ce projet. Je suis sûr que le ministère de la culture en Turquie a finalement donné l'argent a des gens absurdes…Vous pouvez appeler ça du lobbying, ou je ne sais quoi… ou ils sont diplomates. En fin de compte, il y a une relation de pouvoir entre la Turquie et la Géorgie. La Géorgie est beaucoup plus petite. Même si c'est un sujet culturel à la base, ils ont pris une décision politique. Tous comme dans l'affaire de *Kardeş Türküler* (un groupe de musique traditionnelle). Le problème de la Turquie, cette fois, c'était la fraternité entre la Turquie et l'Azerbaïdjan. (…) Ou comme l'histoire du film de Musa Dagh. Les propriétaires de MGM sont des Arméniens de Malatya. Ils ont finalement renoncé à l'idée du film probablement pour protéger les Arméniens de Turquie, pour ne pas être la cause d'un possible problème entre eux et l'Etat turc.
Hande : Dans les journaux de l'époque, ils disent que les propriétaires de MGM sont des Juifs…
Özcan Alper : Peut-être que c'est lié à l'esprit de l'époque. Finalement le type a vendu ses droits (les droits du film Musa Dagh). Tu connais le film *The Promise*, c'était le testament de cet homme, il a donné un million de dollars. Bien sûr, le film n'est même pas sorti en Turquie. Je ne crois pas qu'il sera montré ici un jour. Mais *Ottoman Lieutenant* est bel et bien sorti en Turquie. La

production de ce film est faite par une compagnie de production fondée aux Etats-Unis par la Turquie. La Turquie a fondé une telle compagnie afin de faire des films comme cela à Hollywood.

Extrait no 2 :
Özcan Alper : Pendant le tournage le temps est toujours très limité, surtout si vous essayez de faire un film dans des conditions impossibles. Donc naturellement une hiérarchie entre réalisateurs s'est construite. C'est obligé, sinon vous n'arrivez pas à terminer votre film. Je voulais travailler avec un musicien comme François Couturier car je pensais que sa musique correspondait bien à notre récit. En dehors de ça, j'ai travaillé avec le chef opérateur de Theo Angelopoulos. Ça faisait longtemps que je voulais travailler avec lui. Nous avons fait quelques essais avec lui pour décider de la langue et du style du film. L'éclairagiste était la même personne avec laquelle je travaille depuis trois ans. Pour le scénario, on a travaillé avec l'écrivain Ahmet Büke. Onu Saylak, avec qui j'avais travaillé dans *Sonbahar* [Automne], a encore joué mon protagoniste. En gros, c'était une nouvelle équipe artistique. De nouvelles équipes ont aussi participé. L'équipe qui s'occupait du son venait de l'étranger et était liée à la coproduction. Il y avait des gens d'Allemagne. Je voulais vraiment travailler avec un certain designer du son et j'ai réussi à travailler avec lui. Umut s'occupait aussi du son. L'étape la plus compliquée et critique du film a été de décider du langage et du récit du film pour raconter une telle histoire. Le sujet était plus compliqué que la production elle-même car nous n'avons pas beaucoup d'exemples de cela dans notre cinéma. Il n'y en a presque aucun. C'est le premier. Concernant le récit, nous avons décidé de raconter l'histoire à partir de réflexions sur les conséquences d'un tel évènement sur la vie d'un peintre. Comme le disait Marc Nichanian dans son livre *La Littérature et La Catastrophe*, au lieu de représenter le grand évènement, montrer cela nous a paru plus correct. (…) On voit son aspiration dans les peintures du protagoniste. Il n'y a pas de film à ce sujet mais j'ai quand même cherché des peintures. Malheureusement je n'en ai pas trouvé. Pour les peintures, nous avons fait une recherche parmi plusieurs peintres arméniens en Turquie, on a regardé leur style. Mais j'étais plutôt impressionné par un peintre qui est mort avant la fin de la deuxième guerre mondiale. Il a dessiné sur des thèmes similaires dans des conditions impossibiles. Notre personnage est perdu dans la montagne et donc quand son crayon est terminé, il continue de peindre avec du charbon. Nous avons décidé d'utiliser cette technique grâce à ce peintre. Il a surtout fait des dessins et des sculptures frappants, illustrant les effets de la guerre sur les femmes et les enfants. On a travaillé avec la peintre Arzu Başaran pendant deux ans. Dans ce genre de films, le processus avant le tournage est encore plus important que d'ordinaire. L'écriture du scénario par exemple, c'était très difficile. (…) J'ai commencé ce film en 2011 et je l'ai terminé en 2014.

Hande : Dans le film d'Atom Egoyan, on voit le peintre arménien Arshile Gorky qui ne se souvient pas des mains de sa maman, comme Aram, dans votre film, qui ne se rappelle pas de son visage...
Özcan Alper : Il y a plusieurs choses en commun dans ce genre d'histoires, que ce soit le génocide arménien ou le génocide juif ou ailleurs en Indonésie ou en Bosnie, quand on regarde les traumatismes sociaux, on trouve souvent des similarités. Même s'ils viennent de cultures différentes, les humains réagissent de manière similaire. J'avais aussi lu sur Arshile Gorky lors de mes recherches. Comme dans les œuvres du peintre Edvard Munch qui illustre des visages flous. C'est une manière de s'exprimer en peinture, l'expressionisme. Donc c'est normal qu'il y ait des points communs. (...) Le fait de ne pas pouvoir se souvenir est lié au trauma, le cerveau vous en empêche. J'ai également fait des lectures sur la psychologie politique. Quand il s'agit d'évènements socio-politiques, par exemple ce qui se passe au Kurdistan aujourd'hui, si c'est enregistré, des thèmes similaires resurgiront. C'est pareil en Amérique Latine.

Extrait no 3 :
Özcan Alper : Je ne l'ai pas pensé (*Les mémoires du vent*) comme faisant partie d'une trilogie, mais on peut aussi dire que c'est vrai, mes trois derniers films correspondent, en quelque sorte, à la mémoire de la Turquie moderne. Ils forment ensemble une intégralité. C'est possible de les lire ensemble. Il ne s'agit pas d'une trilogie de films qui se suivent l'un après l'autre dans une continuité mais ils ont des thèmes similaires, ils ont le même souci. En ce moment je travaille sur un nouveau projet, qui porte aussi sur la mémoire. (…) Je crois qu'il y a plusieurs raisons qui me dirigent vers la mémoire. Premièrement, dans les années 90, je participais à un mouvement politique étudiant. C'était une participation réciproque. Je pouvais être dedans pendant un moment et parfois je me retirais. Je questionnais des choses. La lutte pour la liberté et la démocratie en Turquie était ma problématique… Tout ça s'est lié à une vision, une imagination de l'avenir et quand vous commencez à penser à l'avenir, bon gré mal gré, le passé vous trouve. C'est pourquoi je dis toujours : le passé, parler du passé sont des tabous en Turquie, à la fois dans la vie politique et culturelle. Ce n'est pas seulement une invention étatique, c'est aussi le cas dans la culture de gauche. Personne ne voulait discuter du passé, les problèmes liés au passé paraissaient une faiblesse. Ils disaient : « A quoi ça sert d'en parler ? Nous allons faire de très bonnes choses à l'avenir ! » Ils ne voulaient pas se confronter au passé. Alors que pour construire un avenir correct, il faut parler du passé afin d'éviter les mêmes erreurs. Le passé est aussi nécessaire pour une nouvelle philosophie politique, pas seulement pour la culture et l'art. Il est important pour tous les individus dans la société. Imaginez que vous avez des traumatismes qui datent de votre enfance, si vous ne les résolvez pas, ils viendront un jour trouver votre enfant malgré vous. Si vous voulez un avenir sain pas seulement pour vous, mais aussi pour les futures générations, il faut d'abord commencer par vous-mêmes en vous confrontant à vos problèmes. Je crois que le fait d'avoir un passé politisé a joué un rôle important dans mon intérêt pour la mémoire. Je me creusais la cervelle sur l'histoire de la Turquie, sur l'histoire ottomane, sur le système éducatif, sur la philosophie et la littérature. Avant de me pencher directement sur le cinéma, j'étais plutôt intéressé par la littérature. Je voulais même être critique littéraire, je voulais écrire sur l'esthétique. La pensée critique se crée lors que vous réfléchissez sur de tels sujets. Deuxièmement, mon histoire personnelle peut aussi avoir eu une influence. En fin de compte, je suis un Hémichi [les Arméniens islamisés de la région de la mer noire qui parlent un dialecte arménien] qui a grandi à Artvin et je n'ai appris le turc qu'ultérieurement. La langue que je parlais était inconnue, on ne m'a pas expliqué ce que c'était. C'était pareil dans la famille et dans la société. C'était toujours un problème de parler ou de ne pas parler cette langue. J'interrogeais ces choses-là. Comme j'ai un tel passé et que c'était une chose cachée dans notre histoire familiale… Ils le cachaient consciemment ou inconsciemment et parfois ils l'oubliaient, volontairement ou involontairement… Si vous faites face à l'oubli comme moi, à un moment donné, la mémoire devient importante, tôt ou tard. (…) Surtout s'il n'y a pas eu de confrontation. Ce qui est sain, c'est de se confronter et puis d'oublier. Personne ne peut vivre avec des questions. Je crois qu'il faut d'abord se confronter aux problèmes du passé afin de les oublier pour ouvrir de nouveaux espaces par la suite. Vous ne pouvez pas vous balader dans les cimetières du passé sans arrêt. Mais oublier sans confrontation, ce n'est pas un oubli sain. Sinon les fantômes ne vous laisseront pas tranquille (…)

Extrait no 4 :
Özcan Alper : Mon film *L'Automne* (2008) était plutôt sur les années 1990 et 2000 et reculait jusqu'aux années 1980. *Gelecek Uzun Sürer* (2011) [L'avenir dure longtemps – son deuxième film] est toujours un bloc massif non-résolu. Ce n'est pas que moi qui l'ai choisi. Il existe une énorme

montagne, un bloc de rocher devant vous. Vous ne pouvez pas le laisser ainsi, vous allez soit le pousser, soit le casser. Il faut faire quelque chose. (…) J'ai vécu ça quand je voyageais de village en village au Kurdistan pour mon film *Gelecek Uzun Sürer*. J'ai voyagé dans plusieurs villages à Hakkari, Van, Diyarbakır, Batman, Mardin, Ağrı, Kars. Les villageois kurdes m'ont raconté souvent la même histoire : « Les Arméniens nous avaient dit qu'ils étaient le déjeuner et que nous serions le dîner ». C'était très intéressant. Les villageois disaient cela. Quand on parlait, ils finissaient toujours par parler des Arméniens. Donc c'est normal que quand vous réfléchissez sur de tels sujets, vous finissez par réfléchir sur le génocide arménien. C'est l'un des plus grands évènements ici. (…) Nous avons appris la plupart de choses qu'on connait à partir de quelques histoires connues, c'est tout. L'histoire politique est pareille, il y a deux ou trois personnes, c'est tout. Ils t'apprennent des choses en contournant ces évènements. Soit en contournant, soit en oubliant. C'est une mémoire sélective.

Extrait no 5 :

Özcan Alper : Chaque film est aussi un processus de lecture, de changement et d'apprentissage. Avec ce film, j'ai plutôt construit un lien, un pont avec les intellectuels de l'époque. Il s'agit d'une histoire qui se passe dans les années 1940 et d'une certaine manière, elle commence en 1915. Elle avance vers le début. Elle met un crochet au passé. Donc c'est aussi une histoire arménienne, une histoire de génocide. Mais j'ai aussi beaucoup lu sur les années 1940 et 1950, sur Sabahattin Ali… J'ai aussi fait des lectures sur encore plus tôt, sur la révolution de 1908, sur les sociaux-démocrates de l'époque. J'ai lu sur les peintres comme Abidin Dino. J'ai beaucoup bénéficié des mémoires, car elles offrent plus de matériaux que les romans. J'ai essayé de lire sur tous les intellectuels, soit peintre, soit écrivain ou musicien, qui avaient des soucis politiques similaires comme Nazım Hikmet, Zabel Yesayan, Gomidas… Partager leurs problèmes a aussi provoqué un changement en moi. (…) J'ai appris des choses frappantes par rapport à cette période. Par exemple, Rıfat Ilgaz a un roman intitulé *Karartma Geceleri* qui se passe à l'époque de la deuxième guerre mondiale en Turquie. Son personnage publie un livre de poèmes intitulé *La Classe* et il se fait viré de son travail de professeur à cause de cela. La police continue à le chercher partout. Il se fait virer de tous ses boulots. En plus, ils ont un nouveau-né avec sa femme. Il propose à sa femme de divorcer car il a peur qu'elle perde son travail à cause de lui. Il pense à son enfant. Cette atrocité, cette cruauté de l'Etat… Apres la tentative du coup d'Etat du 15 Juillet (2016), toute la culpabilité a été renversée sur certaines personnes. Là, vous voyez la continuité étatique. Parfois ça vous choque et parfois ça ne vous choque plus… Tant qu'une véritable démocratie ne s'installera pas ici, rien ne changera. Ce film n'est pas un film rigide et fixe dans le temps. J'ai essayé d'éviter d'abuser des costumes d'époque, je voulais qu'il soit un peu intemporel. Cela peut se passer de nos jours aussi. J'ai cherché des enregistrements de sons et d'images sur cette époque, sur Aşkale [l'endroit d'exil pour ceux qui n'arrivent pas à payer leur impôt sur la fortune]. J'avais rencontré Can Dündar à Istanbul et il m'a beaucoup aidé dans la recherche mais malheureusement on n'a rien pu trouver. Dans le film, on raconte l'histoire d'un journaliste qui a dû fuir à cause de son métier et on avait peur que le spectateur se dise qu'on avait un peu exagéré la situation politique de l'époque. Six mois après la sortie du film, on a commencé à vivre des choses similaires, encore une fois. Aujourd'hui plusieurs élus, plusieurs journalistes, sont en prison. Politiquement, on vit dans une période presque similaire à celle entre 1909 et 1915. Cette connaissance vous fournit une sorte de prévision politique pour vous protéger… Il n'est pas toujours facile de faire des films comme ça. Parfois vous vous questionnez pour savoir si vous faites un truc bien ou mal. Mais cette connaissance vous donne le courage de cheminer.

Extrait no 6 :
Özcan Alper : Si la situation en Turquie n'était pas si mauvaise, je voudrais que mon film atteigne plus de gens. Tous les réalisateurs veulent cela mais particulièrement, j'aurais bien aimé que ce film soit plus vu et discuté. Mais malheureusement, les conditions de projection étaient affreuses. Il est sorti dans très peu de cinémas et très peu de salles. Même dans un endroit comme Kadıköy, où on est sûr d'avoir du public, on n'a même pas pu le montrer suffisamment. C'est lié à la monopolisation du cinéma. Et bien évidemment, le sujet du film a aussi un effet, les salles de cinéma hésitent. Par exemple, nous avons eu un succès (20 000 spectateurs) dans le cinéma Rex a Kadıköy avec notre film précédent. Mais pour ce film, on ne nous a donné qu'une seule séance. 50 personnes par jour et une seule séance. Même mon oncle et ses enfants sont venus pour voir le film mais il n'y avait plus de place. Ils ont dû repartir sans voir le film. Imaginez, notre film n'a même pas pu atteindre un public qui était prêt à le regarder. C'est connu, l'horreur de la distribution pour le cinéma indépendant. Vous pouvez faire maximum 25 000 spectateurs et 15-20 milles avec des projections indépendantes. Nous avons fait de projections comme ça aussi. A Arhavi ont a loué un salon de mariage par exemple. (…) Cela n'est pas propre seulement à notre film. En Turquie, la culture et l'art ont besoin d'être protégés, on a besoin d'une politique de la part de l'Etat. Ça existe en France ou en Allemagne. A cause de l'absence d'une telle mentalité, d'une telle responsabilité, on voit seulement les *blockbusters* dans les salles de cinéma. Il faudrait mettre un quota. C'est le destin du cinéma indépendant en Turquie. Si notre film sort aussi dans 300 ou 400 salles de cinéma, nous pouvons aussi atteindre des millions de spectateurs. Avec une bonne distribution, je crois que notre film pourrait faire plus de succès aux recettes de guichet. (…) On n'a pas pu le distribuer avec des grandes entreprises. Et comme vous savez, *Başka Sinema* est vraiment différent donc on n'a eu aucun problème avec eux. (…) Les réactions du public étaient généralement positives. Mais il existe un certain profil de public pour nos films, c'est un public plutôt gauchiste. Même eux peuvent parfois demander : « A quoi ça sert, maintenant, de parler du passé ». Comme je le disais, il y a une énorme ignorance sur le passé en Turquie.

Extrait no 7 :
Özcan Alper : Se sentir coupable de vouloir se souvenir… Ça m'arrive toujours, dans ma famille, dans ma relation avec l'Etat, dans le champ du cinéma. Je deviens coupable de vouloir gratter la blessure. Avant le tournage du film, j'ai eu une rencontre avec Eurimages, on leur avait envoyé notre scénario et on avait gagné un fond de 7000 euros. Certains cinéastes ici ont diffusé cette information dans le milieu comme si on m'avait donné 7 millions d'euros, car mon film serait sur le génocide arménien. « La France paye pour ce genre de projet ». Si j'avais 7 millions d'euros pourquoi je chercherais toujours des fonds, suis-je bête ? Je me moquais d'eux aussi en disant « Oui, j'ai pris l'argent et je l'ai mis dans des banques suisses ». N'importe quoi… Je ressens souvent cela. C'est un problème démocratique mais les idiots comme ça ne voient pas les choses à travers ce prisme. Je vous donne un autre exemple dont on a beaucoup parlé dans les panels… Les films de réalisateurs connus comme Nuri Bilge Ceylan ou Reha Erdem n'ont rien à voir avec le politique mais ils ont du succès dans les festivals internationaux. Mais personne ne voit ce fait et tout le monde dit : « Si tu as envie d'être choisi par les festivals, il faut faire des films qui médisent sur la Turquie ». Ils ne voient pas d'autres exemples mais ils te singularisent. Ils t'envient. Ce n'est pas que l'Etat qui culpabilise la réminiscence, notre environnement, notre milieu, font exactement la même chose. Je vous donne un exemple intéressant. 2014 était le 150e anniversaire de l'exil circassien ou du génocide circassien. Vous savez que les Circassiens constituent un peuple bien intégré a l'Etat turc, c'est connu. J'ai remarqué qu'il n'y avait aucune production sur ce sujet. J'ai décidé d'adapter un roman historique abkhaze pour faire une série télévisée. TRT a directement

écarté ma proposition, ils l'ont complètement négligée, on ne m'a même pas répondu. Car les Russes ne sont pas les seuls coupables de l'exil circassien. Qui faisait monter les gens dans des bateaux pour un rouble ? Quand les bateaux remplis de gens affamés approchaient de Samsun, qui a envoyé tous les hommes directement à la guerre et toutes les femmes dans les harems ? Si tu racontes la vérité, les problèmes commencent. Il y a un problème sur tout le passé.

Extrait no 8 :
Özcan Alper : Etre réalisateur n'est jamais facile. Comme je m'occupe de sujets comme ça et de la perception de ces évènements, une autre couche s'ajoute. Ça n'est pas facile. Je passe des nuits difficiles, voire schizophréniques, pendant chaque film. Car je commence à m'identifier avec mon personnage principal, je commence à penser comme lui, à manger comme lui, à parler comme lui en cherchant toujours comment il formulerait telle ou telle phrase… Le côté artistique de mon travail m'intéresse le plus. Nous faisons de l'art, pas de la propagande. Vous produisez votre œuvre artistique à partir de votre propre confrontation avec cette question et bien sûr, vous voulez la partager avec d'autres. Je réfléchis beaucoup au langage cinématographique selon la philosophie de l'art et de l'esthétique. L'art a toujours été instrumentalisé mais au fond, l'art a son propre but. Il crée quelque chose en toi. Ce n'est peut-être pas un médicament, mais c'est un remède. Tu touches à la blessure de quelqu'un, cela peut te faire du bien à toi, et à lui. Je réfléchis plutôt sur le côté esthétique. J'essaye de trouver la forme qui convient, la forme correcte artistiquement. (…) Je vois le cinéma comme une fenêtre. La suite est liée à l'œuvre même, après avoir ouvert cette fenêtre, le spectateur voudra peut-être sortir dans la rue à travers la fenêtre ou il voudra peut-être juste regarder et retourner à sa place. Mais je suis sûr que le cinéma déclenche des souvenirs, des réminiscences. Si le spectateur ne connaît pas le sujet, il voudra peut-être faire une recherche ou s'il s'identifie avec le personnage, ça pourra créer une forme d'empathie. (…) Le cinéma est à la fois visuel, relationnel et sensationnel. C'est pourquoi les gens, le pouvoir veulent constamment conquérir ce champ. (…) Le cinéma est aussi un instrument pour rappeler la vérité.

Extrait no 9 :
Özcan Alper : Il existe un deuil non-porté. Cela est aussi valable pour la gauche en Turquie. Encore aujourd'hui, c'est lié à la question kurde. En fait, c'est valable pour les deux côtés, aussi pour les familles des soldats turcs. Il n'existe pas de deuil sain dans ce pays. La mort est soit sacralisée, soit banalisée. Il y a une histoire qui date de 2000 ans, une histoire qui se passe entre Hector et Achille. Ils sont en guerre mais d'abord ils se garantissent le respect de la mort de l'autre, c'est-à-dire qu'ils protègent le droit au deuil. C'était il y a 2000 ans. Quand j'ai fini le film, la plupart des projections dans l'est du pays ont été annulées à cause de la guerre. Je suis allé à Diyarbakır et les gens sont venus à la projection presque secrètement. Nous avons parlé de cela dans la salle. Les humains nous ont conseillé une telle chose il y a 2000 ans mais en Turquie, comme vous le savez, une femme a été fusillée au milieu de la rue [pendant le couvre-feu de 2015-2016] et personne n'a pu récupérer son corps pendant une semaine. Ou bien, pensez à la mère qui a dû garder le corps de sa fille dans le congélateur. Nous allons nous efforcer de changer ce maudit destin, ce maudit Etat. Nous essayons au moins de porter le deuil de notre côté.

Extrait no 10 :
Özcan Alper : J'ai regardé tellement de sources, non seulement les écrivains arméniens, mais aussi les autres, comme Sabiha Serter, Zekeriya Serter, Aram Andonyan, mais aussi des témoignages de 1915. J'ai aussi lu sur le génocide juif et ses écrivains. Il avait un livre qui m'a beaucoup touché : *Les Sans-tombes*. J'ai lu Rosa Luxembourg et Karl Marx et d'autres écrivains assassinés

sauvagement… L'exil en Sibérie pendant l'époque soviétique, j'ai lu à ce sujet pour comprendre la psychologie de l'exilé. J'ai, bien évidemment, lu Walter Benjamin. En dehors de ça, j'ai fait des lectures d'Hannah Arendt et de Theodor Adorno. J'ai décidé au dernier moment d'utiliser cette voix-off. J'ai donné une liste de 50 livres à Bülent Usta, pour qu'il écrive un texte d'une page. Ce texte était sur la solitude, l'exil et la confrontation avec soi-même. Brièvement, vous construisez une bibliothèque pour chaque film. (…) Quand Walter Benjamin s'est suicidé à la frontière, il portait aussi la peur de perdre son identité, la peur de se perdre. Ce n'est pas facile de partir en exil. Regardez les textes d'Hannah Arendt. (…) Moi, je n'avais jamais pensé à partir d'ici jusqu'à ces derniers deux ans. Là, j'ai un enfant et cela fait un drôle d'effet. De temps en temps, je réfléchis à l'idée de partir. Je peux partir si je veux mais je traîne le sujet car je n'ai pas envie de partir. On ne sait pas ce qui vous attend dans un autre pays. Peut-être on le fera, peut-être on fera des allers-retours sans fermer définitivement notre maison ici pour pouvoir revenir si le pays va mieux… C'est bizarre. (…) Le génocide, le fait de ne pas pouvoir se souvenir et de ne jamais être sûr… Notre personnage n'arrive pas à être engagé, il reste bloqué dans une forêt. C'est un peu comme le romantisme allemand car il s'enfuit dans la nature. Mais cela n'est pas possible parce qu'on n'est pas à l'époque du romantisme allemand, et la nature devient sa propre prison. Il commence à avoir des hallucinations et à penser qu'il perd la tête. Il pourrait aussi se suicider, c'était l'une de nos fins. (…) J'ai aussi rencontré la fille du poète Aram Pehlivanyan à Beyrouth. Il était engagé au TKP (parti communiste turc), après il s'est exilé en Allemagne de l'est. Il y a deux autres arméniens du TKP, l'un d'eux est peintre. Lui, il s'est exilé en Chine. J'ai fait une recherche sur tout ça afin de créer un personnage mélangé et fictif. (…) J'ai ajouté l'histoire d'amour parce que pour moi c'est une partie essentielle de la vie humaine. C'est valable pour tout le monde, c'est inévitable. Nous ne sommes pas des dieux. Concernant la relation d'Aram (le personnage principal du film) avec sa mère, ensuite avec son amante, c'est comme s'il n'avait pas encore tout à fait vécu sa confrontation avec les femmes. Comme si sa quête d'une mère n'était pas encore finie. Dans le fond, il poignarde le mec et cause la mort de sa mère mais en même temps il l'accuse aussi. Cette histoire n'est pas finie pour lui. Je vois ce phénomène chez les hommes. Les femmes sont comme des abris pour eux, comme un foyer. Mais il sait bien qu'il ne peut pas s'y enraciner. C'est pourquoi les femmes dans sa vie changent. (…) On a jeté beaucoup de scènes pendant le montage. J'ai beaucoup réfléchi sur cette scène dans laquelle ils font l'amour. Je sais bien qu'il faut toujours éviter la pornographie de la violence mais aussi de la sexualité, c'est dangereux. Mais une scène comme cela était nécessaire. En plus, il ne s'agit pas d'un amour normal, ils ressemblent à deux arbres qui s'entremêlent lorsqu'ils font l'amour… comme s'ils s'enracinaient.

Extrait no 11 :

Özcan Alper : Si je m'étais concentré sur le coupable, ça serait un autre film. Prenez l'exemple du film de Tomris Giritlioğlu qui se passe à la même époque (*Salkım Hanımın Taneleri* – 1999) … Mais on parle de coupables dans le film, on mentionne des officiers de la sécurité nationale. Je n'ai pas essayé de le cacher mais le scénario était comme ça. Par exemple, les gendarmes attaquent un village. C'est une actualité même aujourd'hui. Chez nous c'est aussi un village frontalier. L'histoire qu'on voit dans le film a une référence véritable. C'est une réflexion à partir d'une expérience vécue. Je me rappelle cette histoire de mon propre village, un villageois avait été emmené par un gendarme, on pensait qu'il avait été emmené à Ardahan. Personne n'a plus jamais entendu parler de lui, il a disparu. Cet homme n'existe plus. J'ai grandi dans cette atmosphère et c'est peut-être pour ça que je raconte de telles histoires. Personne ne pouvait demander où était son père ou son fils, ils ne le peuvent pas non plus aujourd'hui. Il y en a tellement d'histoires comme celle-ci. Alors qu'un endroit pour la tombe pourrait suffire. (…) J'aime beaucoup l'attitude moderne de Theo

Angelopoulos, il analyse sa propre époque. J'aime beaucoup ce réalisateur. J'aime aussi Kurosawa. En Turquie j'aime beaucoup les classiques, je les ai tous regardés, Yılmaz Güney et tout. Mais je n'ai jamais pensé faire un film comme lui car cela serait une répétition. J'aime les films des bons réalisateurs comme Metin Erksan. Ils sont importants pour le cinéma indépendant. Même si nos films ne sont pas similaires, nous faisons tous des films d'auteur donc leurs histoires nous entourent. (…)

Extrait no 12 :
Özcan Alper : La Turquie va mal en ce moment mais plusieurs choses se sont passées durant ces vingt dernières années. On a problématisé l'Etat militaire. Dans les années 2000, il y a eu une sorte d'interrogation et de discussion sur le coup d'Etat du 12 septembre (1980) et les années 1990. La gauche turque a beaucoup discuté sur ces périodes. Aujourd'hui, c'est Erdoğan qui dirige tout le pays mais ces gauchistes, bon gré mal gré, lui ont ouvert la porte. (…) On a commencé à juger la structure nationaliste de l'Etat des années 1980. L'un des acteurs principaux de cette période est bien sur le mouvement kurde. Peut-être pas dans les années 1980, mais dans les années 1990, ce mouvement était déjà devenu un mouvement de masse. Ils ont imposé leur pensée et ils ont ravagé l'histoire officielle. Naturellement, suite à un tel fracassement, les autres interrogations ont resurgi. (…) L'émergence des caméras digitales a été un changement important dans le champ du cinéma. Même quand j'ai commencé, on utilisait des négatifs pour filmer. L'arrivée du digital a été comme l'invention de l'imprimerie. Aujourd'hui la plupart des documentaires sont filmés ainsi. Avant, faire un film était beaucoup plus coûteux concernant le prix des négatifs, l'impression, etc. Le digital est arrivé dans les années 2000 et j'ai alors fait mon premier court-métrage avec une caméra digitale. Sans ça, je n'aurais pas pu. On peut dire que la caméra digitale a cassé le monopole de l'art. Le cinéma n'est désormais plus un art bourgeois et il est devenu un art populaire. Il a été démocratisé. (…) Quand j'étais en France, j'ai parlé avec d'autres réalisateurs. Les gens disaient beaucoup de choses sur le film de Fatih (*The Cut)*. La même année, un réalisateur hongrois avait fait un film qui s'appelle *Saul Fia* (Le fils de Saul). Si quelqu'un avait fait un tel film sur le génocide arménien, personne ne comprendrait rien. Mais quand on parle du génocide juif, plusieurs images viennent, se ravivent dans notre esprit. Même si on ne l'a pas vécu nous-même, nous avons cette mémoire. Mais en Turquie les gens ne savent presque rien sur le génocide arménien. (…) Regardez l'exemple du festival de cinéma de Sarajevo. Depuis des années, ils ne montrent que de films sur Srebrenitsa. Ils essayent de remplir l'absence de confrontation politique avec la production cinématographique. C'est très bizarre. Certains critiquent le film de Fatih de ne pas montrer assez et d'autres de montrer trop. Qu'est-ce qu'il peut faire ? J'ai vécu le même dilemme avec *Gelecek Uzun Sürer*. Ce que je raconte était très léger pour le public à Diyarbakır et était très lourd pour le public à Trabzon. (…) Essayer de raconter directement ce qui s'est passé en réalité n'est peut-être pas très correct. C'est une mission très difficile, une grande tâche. On parle du génocide arménien et des camps. Les gens ont été déportés, d'accord, mais où ? Le camp en question n'était pas un camp de vacances, c'était un camp comme il est montré dans le film de Fatih. Maintenant ils ont une image. Quand je parle des camps, des déserts de Deir ez-Zor, les gens désormais pensent à ces images.

Extraits de l'entretien avec Mahmut Wenda Koyuncu (le réalisateur de *Un sur un million*) – 22.2.2017 / Istanbul – Beyoğlu

Extrait no 1 :

Mahmut Wenda Koyuncu : Je suis le producteur du film. En fait, je suis tout dans ce film : le réalisateur, le scénariste, le producteur. J'ai reçu un petit soutien financier de la part d'Anadolu Kültür, seulement pour les coûts de transport. En dehors de cela, je n'ai eu aucun soutien. J'ai réalisé ce film avec mes propres ressources. J'ai fait des demandes auprès de plusieurs fonds mais ça n'a pas marché. J'ai fait une demande à la fondation de Hrant Dink, à l'Anadolu Kültür, au ministère de la culture et au nouveau fond du film. Je n'ai eu qu'une seule réponse positive, de la part d'Anadolu Kültür. Pour être plus précis, cette petite aide venait directement de la poche d'Osman Kavala, c'était une aide personnelle. Il a payé nos billets d'aller-retour à Derik. (…) Bien évidemment, j'ai un peu modifié le ton de la présentation du projet quand je l'ai envoyé au ministère de la culture. J'ai présenté mon projet en m'appuyant sur un discours plutôt conforme à l'image de la 'mosaïque culturel' et du 'multiculturalisme', vu comme une rencontre interculturelle. Pour les autres institutions, j'ai raconté mon vrai projet en soulignant la question de la 'confrontation avec le passé' et du 'travail de mémoire'. Mais je n'ai reçu aucune aide de leur part. J'ai fait le film avec mes propres économies. (…) C'est mon premier film. Quand j'ai eu l'idée de faire ce film, j'ai tout de suite parlé avec certains de mes amis qui ont de l'expérience en réalisation et en cinéma en général. J'ai aussi parlé avec d'autres personnes que mes amis m'ont présentées. Presque toutes les personnes avec qui j'en ai parlé ont beaucoup aimé l'idée et m'ont dit qu'ils voulaient participer à ce projet. Mais bien sûr, tout cela a un coût, cela nécessite un budget et comme je n'ai pas réussi à financer ce projet, je n'ai pas pu travailler avec ces amis. Je ne pouvais pas les payer. Puis j'ai parlé avec Sami Solmaz, l'ami chef-opérateur du film. J'ai pensé à lui au dernier moment. Quand j'ai raconté l'idée à Sami et que je lui ai montré le premier texte décrivant le film, il m'a dit tout de suite « vas-y, il faut qu'on fasse cela. Je ne veux rien de plus et je veux participer à ce projet ». Cela m'a énormément encouragé. En partant de nos économies, nous avons commencé à filmer petit à petit. La contribution de Sami à ce film est immense, il m'a beaucoup aidé avec son expérience, son passé, les documentaires qu'il a déjà réalisés… Il était le réalisateur en ombre du film. Nous avons également arrangé et préparé nous-mêmes l'équipement tels que les caméras, l'enregistreur, etc. Nous avons demandé à des amis qui avaient ces équipements de nous les prêter. Les gens ont travaillé bénévolement avec nous car ils ont vraiment aimé ce projet. Nous avons travaillé avec différentes personnes, une dizaine, pendant la post-production. (…) On a réalisé le film à Derik donc on est allé parler avec la municipalité de Derik. Ils nous ont dit qu'ils soutenaient ce projet de tout cœur. À l'époque Sabahat Çetinkaya du parti HDP était la maire. Aujourd'hui elle est en prison et un représentant de l'état occupe sa place de maire. Ils nous ont apportés les meilleures conditions pour le tournage du film. Par exemple, on nous a prêté une voiture pour les déplacements. Les locaux nous soutenaient énormément mais je savais que ça allait être le cas. Le soutien des habitants de Derik était très fort. Au total nous avons dépensé à peu près vingt mille liras. Bien évidemment, cela dépassait mon budget initial mais avec l'aide des amis et de la famille nous avons réussi. Sans le travail bénévole, faire un tel film serait impossible.

Extrait no 2 :

Mahmut Wenda Koyuncu : Avec ce film, je ciblais plutôt les gens ordinaires dans les rues. Je voulais que les gens ordinaires de Turquie regardent mon film. Je ne ciblais ni les spécialistes, ni les intellectuels. Bien sûr, je serais ravi qu'ils regardent aussi mon film. Mais mon message était adressé aux gens dans les rues. Je voulais rappeler à ces gens l'existence de ce peuple (arménien). Je voulais leur rappeler non seulement l'existence du peuple arménien mais aussi le fait qu'ils

viennent d'une couche très productive de la société et qu'ils ont beaucoup contribué à nos vies. Je voulais aussi faire remarquer l'injustice qu'ils ont subie à partir d'un regard actuel. C'était ça mon but. (…) Je n'ai pas eu la distribution que je souhaitais avoir. Vous comprenez mieux le fonctionnement du secteur du cinéma une fois que vous êtes dedans. Il y a beaucoup de règles, beaucoup de niveaux. Par exemple, pour obtenir l'autorisation obligatoire d'exploitation du film (*eser işletme belgesi*) il faut fonder une entreprise. C'est comme ça que vous entrez aussi dans les réseaux de distribution. Vous devez également trouver une entreprise de distribution pour participer aux grands festivals de cinéma. J'en ai parlé avec plusieurs personnes qui ont regardé mon film, ils m'ont dit : « votre film est très bien mais on ne peut pas le prendre, vous connaissez les raisons, c'est à cause de l'atmosphère politique, il n'est pas conforme à notre époque ». Nous avons commencé le tournage vers la fin de l'année 2014 et au milieu de l'année 2015, le montage a été terminé. Comme tu le sais, l'atmosphère politique en Turquie a brutalement changé en juin de cette année-là, en un claquement de doigt. Quand nous avons fini le film, il y avait un bon climat. Mais toute de suite après tout a changé. J'ai parlé avec Başka Sinema pour la distribution. On m'a dit « il est très important de montrer ce film publiquement dans des salles de cinéma mais il y a des messages trop directs dans le film, ça sera difficile à cause de ça. » Je les comprends. C'était une réaction attendue. En dehors de ça, il y a eu aussi des institutions qui nous ont soutenues pour que le public puisse voir le film. Par exemple, SALT GALATA a organisé notre « première » avec l'aide de Vasıf Kortun. C'était une très bonne première, je le remercie cordialement. Le festival de cinéma de Mardin a entendu parler du film et ils ont voulu le projeter. À part cela, on a montré notre film dans d'autres endroits indépendants. J'ai fait la demande à l'IF Istanbul, ils ont accepté au départ mais ils ont ensuite renoncé à l'idée. Le film n'était pas prêt non plus pour la période du festival *Documentarist*. Le montage n'était pas terminé. Ils avaient vu la version avant que le film soit complètement terminé. Mais on a projeté le film dans le cadre du festival de film des droits de l'homme (*hangi insan hakları festivali*) organisé par *Documentarist*. À l'échelle mondiale, le film a été invité au festival du film de l'abricot d'or à Erevan et on l'a projeté là-bas. Moi, je n'ai pas pu y aller mais le film y est allé. Je n'ai pas pu car j'étais fonctionnaire de l'état (professeur au lycée). Apparemment, tu ne peux pas rentrer en Arménie avec un passeport turc vert (passeport des fonctionnaires). Il fallait faire une demande des mois avant le voyage mais je ne le savais pas à l'époque. On m'avait déjà envoyé l'invitation et les billets mais mon passeport était un problème. Je voulais beaucoup y aller. J'ai même discuté avec certains élus du CHP et du HDP mais c'était impossible de contourner la procédure. Je suis content malgré tout que mon film ait pu être projeté là-bas. (…) Je reçois toujours des invitations pour le film de l'étranger. On a déjà les sous-titres en arménien, on prépare maintenant une version en allemand mais on n'a pas encore la version française. On a reçu des invitations de France, d'Allemagne et d'Angleterre. On verra. Je crois que ce film n'a pas encore vraiment atteint son public complet mais son chemin reste ouvert. Le film a des défauts techniques. C'est lié au manque de moyens. Il y a eu des moments où je n'ai pas réussi à obtenir l'image souhaitée à cause de la caméra qu'on avait. Il y a aussi des problèmes de son qu'il faudrait améliorer. Mais je ne me vois pas comme un cinéaste professionnel. Le plus important pour moi est de transmettre, de raconter cette histoire, malgré les défauts techniques. Ce film sera peut-être vu pendant des années, à mon avis il contient beaucoup d'arguments politiques, sociaux et historiques pour débattre. C'est ça le point fort de ce film : son sujet. (…) Je possède toujours les droits d'auteur du film.

Extrait no 3 :

Mahmut Wenda Koyuncu : Je ne pensais pas faire un film en fait. Bien sûr le cinéma m'intéressait. J'avais déjà de petites expériences en art vidéo et en court métrage. J'écrivais sur l'art vidéo et sur l'art contemporain en général. Un jour, une actualité que j'ai vue a déclenché une idée. J'avais déjà fait quelques recherches sur le sujet du génocide arménien et sur l'arménité. J'avais même écrit sur ça. Comment est-ce que je peux raconter cet évènement à partir de l'histoire d'une seule personne ? Mon but est de montrer le présent de l'évènement. Qu'est-ce que les gens pensent aujourd'hui de ce sujet ? « Questionner » directement 1915 me dépasse. Je ne suis pas un historien. Je ne peux pas faire ça. Mais cela ne veut pas dire que j'ai des doutes sur la réalité de 1915, je n'ai aucun doute sur l'existence du génocide mais je ne suis pas un historien, donc je n'arriverais pas à le transmettre comme il faut. Je ne maitrise pas ce langage. Ce qui m'intéresse c'est le rôle, la position de cet évènement dans notre époque. Qu'est-ce qu'il signifie aujourd'hui ? Quel endroit occupe-t-il dans la mémoire des gens ordinaires, particulièrement chez les kurdes ? En 2014, lors des attaques de DAECH dans la vallée de Sengal, les yézidis ont commencé à fuir leur terre. Je regardais l'actualité et par hasard, Zekeriya était à côté de moi. On était à Mardin / Derik, il était venu pour me rendre visite. On se connaissait d'avant, j'avais déjà fait des entretiens avec lui. Lorsque les femmes et les enfants fuyaient dans les montagnes, la phrase d'une femme a allumé une lumière dans ma tête : « Nous fuyons aujourd'hui mais un jour, nous retournons sur nos terres ». C'était une phrase pleine d'espoir mais je savais qu'historiquement elle n'était pas crédible. J'ai regardé Zekeriya. Il a une importance symbolique parce qu'il est retourné chez lui des décennies après. Si on regarde l'histoire, les peuples qui ont subi un génocide ou l'exil pour des raisons économiques ou politiques, ont toujours eu cet espoir de retourner un jour chez eux mais malheureusement on voit que souvent cela ne s'est pas réalisé. L'histoire de Zekeriya est un contre-exemple historique en ce sens. J'ai dit à Zekeriya « il faut raconter mieux ton histoire ». Mais comment ? Le cinéma était le moyen le plus pratique pour réaliser ce but. Il y a déjà plusieurs recherches universitaires sur le sujet. Mais elles ne sont pas vraiment faites pour le grand public. Ce qu'il manque aux gens c'est de parler, de discuter de cette question de la confrontation avec le passé dans l'espace public. Grâce à une vidéo ou à un film c'est plus facile, à mon avis. Le cinéma est plus populaire. Je ne me considère pas comme un cinéaste. On n'a pas choisi de faire ça parce qu'on se prenait pour des cinéastes. C'est parce que le cinéma était le bon canal, le moyen qu'il fallait utiliser pour raconter cette histoire. (…) Ma rencontre avec Zekeriya datait d'avant. Je ne le connaissais pas personnellement. J'avais lu un article dans un journal sur lui, un journal *mainstream*. Ils présentaient son histoire comme 'le retour au pays d'un arménien qui a dû fuir sa ville à cause de la terreur'. Cet article était problématique. Il a attiré mon attention car la personne en question venait de ma ville. J'ai appelé le journaliste qui a écrit l'article, il travaillait pour l'agence de presse Doğan. J'ai demandé les détails de l'histoire, Zekeriya était retourné à Derik quelques mois auparavant. J'ai demandé quand est-ce qu'il avait quitté Derik ? C'était au début des années 1970. J'ai dit que ça ne me paraissait pas vraiment réaliste l'histoire d'une famille qui a dû émigrer au début des années 1970 à cause de la terreur et j'ai demandé la source de cette information. Le journaliste m'a dit : « je n'ai pas écrit ça comme ça mais l'article a été publié ainsi ». J'ai donc décidé de faire un entretien moi-même avec Zekeriya, j'ai pris son contact et je l'ai contacté. On a décidé de se rencontrer quand il passerait à Istanbul. On a discuté quand il est venu. Je lui ai demandé de raconter son histoire. Il était favorable à l'idée car l'autre article le dérangeait aussi. On a décidé de faire un nouvel entretien et on l'a donné à Agos et ils l'ont publié. Il m'a remercié car il se sentait lavé de la saleté de l'autre article. Au cours de nos discutions, j'ai appris qu'il connaissait ma famille, notamment mon père. Après on est devenu amis. J'ai écrit un autre article sur lui et sur l'ouverture de son atelier de savon à Derik. Nos discussions avançaient comme ça. J'ai redonné l'autre article à Agos. En fait, c'est lui qui avait choisi Agos car il voulait

que sa propre communauté soit au courant de son retour. Six mois après cet article, on a regardé ensemble l'actualité que je viens de raconter. Quand il m'a dit que cela lui ferait plaisir, on a commencé les préparations. Je parlais beaucoup avec lui pendant la préparation du récit. La coïncidence avec le centenaire du génocide était aussi très significative pour nous. Le film a été achevé en 2015, on l'a projeté pour la première fois le 24 décembre, le jour de noël.

Extrait no 4 :

Mahmut Wenda Koyuncu : On n'utilise pas le mot 'génocide' en kurde. A Mardin- Derik, 1915 est connu comme un massacre. Tous les débats que tu peux voir dans le film sont très habituels pour moi depuis mon enfance. Les gens parlent de cela chez eux, dans l'espace public, au marché…Bien sûr, la présence de Zekeriya et celle de la caméra ont aussi conditionné les discussions. Mais je crois que, même si Zekeriya n'avait pas été là, ils auraient raconté les mêmes choses. Quand j'étais enfant, la population arménienne de Derik était beaucoup plus nombreuse jusqu'aux années 1980 et 1990. On pouvait compter facilement 30 à 40 familles arméniennes dans les années 1980. Elles étaient très influentes dans la vie de la ville. Leur effet était très grand par rapport à leur nombre. Car toute la manufacture était faite par les arméniens. L'artisanat était très important à l'époque et les arméniens étaient des artisans. Ils étaient aussi tout à fait visibles, ils étaient complètement présents dans la vie de Derik. S'ils avaient été tous exterminés ou s'ils avaient tous émigré entièrement après 1915 -comme c'est le cas à Kızıltepe, où aujourd'hui il n'y a plus aucun arménien – ça serait diffèrent. À cause de l'absence des arméniens, à Kızıltepe, la mémoire de 1915 n'existe presque pas. Après 1915, cette coexistence a duré pendant 60, voire 70 ans, et a permis de maintenir vivante cette structure culturelle et cette mémoire. À la fois pour les kurdes et pour les arméniens. Les massacres de 1915 sont un sujet de discussion courant. Ils en parlaient au cours des disputes, pendant les mariages, pendant les funérailles, parfois ouvertement, parfois en cachette, parfois amicalement, parfois avec hostilité. On entendait ces histoires quand on était enfants. En réalité, malgré notre amitié profonde dans l'espace public, quand on rentrait chez nous en famille, on entendait d'autres choses sur les arméniens. J'ai entendu dire : « ils sont chrétiens, il ne faut pas aller chez eux ». Mais j'ai aussi entendu : « Ils sont exactement comme nous, seulement nos croyances sont différentes ». Je suis déjà habitué aux débats que tu entends dans le film, je les connais par cœur et j'ai pensé que d'autres personnes devaient les entendre. La difficulté en Turquie est d'en parler dans l'espace public. L'espace public en Turquie est encadré par l'idéologie officielle. Nous avions des hésitations pendant le tournage. Je pensais qu'on allait commencer à filmer et que peu de temps après l'état (la police) allait venir nous interroger. On était vigilants. L'espace public c'est l'espace étatique. Certaines personnes dans le film ont ressenti la même inquiétude. Mais le fait que je sois originaire de Derik nous a aidé à construire des relations de confiance. Quand l'inquiétude de départ disparaissait, je voyais que les gens voulaient vraiment parler et discuter de ce sujet, cela m'a beaucoup soulagé. Je voulais écouter le fonctionnement diffèrent de la mémoire des femmes et des hommes. Comment les gens en parlaient au marché et comment ils en parlaient dans leur espace intime. La voix des femmes était importante pour moi.

Extrait no 5 :

Mahmut Wenda Koyuncu : Je ne voulais pas faire d'agitation avec ce film. L'évènement en lui-même est trop fort. Je me demandais comment le raconter calmement. Je ne voulais pas non plus imposer un ton qui dit « vous avez fait un génocide, vous êtes coupables ». J'ai évité de diriger les

conversations dans ce sens-là. Est-il possible d'en parler calmement, tranquillement ? Est-ce qu'on est vraiment sincères ? Je ne voulais pas entendre « mais eux, ils ont fait ceci, et eux, ils ont fait cela ». Mon sujet n'était pas 1915, c'était après 1915. Je voulais souligner l'importance des arméniens dans la vie socio-culturelle et économique à Derik. Je ne voulais pas débattre, de savoir si c'était vraiment un génocide ou pas. À mon avis, le fait même de discuter de cette chose-là, en faire un débat, favorise ceux qui disent qu'il 'n'y a pas eu de génocide' donc je n'ai même pas voulu entrer dans la discussion. Je voulais me concentrer sur cette culture de convivialité et sur cette transmission mémorielle telle qu'ils la perçoivent. Pendant le montage, j'ai essayé de construire ce langage et bien évidemment j'ai retiré certaines parties qui n'entraient pas dans cette construction. Tu le vois, la plupart de gens reconnaissent le génocide mais certains disent « non, ce n'était pas nous ». Les kurdes n'ont jamais pu faire une telle chose ! En fait, ils veulent plutôt dire que ce n'était pas les kurdes qui ont commis le génocide mais que c'était l'état. Les contradictions mémorielles, les contradictions des récits sont bien visibles dans le film. Une personne dit d'abord que c'était un génocide puis ensuite il dit qu'il n'y a pas eu de génocide. L'un dit d'abord qu'on s'aimait beaucoup, ensuite il dit qu'on ne s'aimait pas du tout. Ils disent que 'nous nous ressemblons beaucoup' mais juste après ils disent que 'non, nous sommes trop différents'. Mais ils sont quand même d'accord sur un point. Une majorité écrasante accepte le fait qu'il y a eu une grande injustice et ils sont tristes de ça. Ils ne veulent plus vivre une chose pareille. C'est le sentiment dominant aujourd'hui mais je ne sais pas comment ce sera à l'avenir. Les différentes générations ont différents discours. Les jeunes sont pour une confrontation véritable, pour un travail de mémoire courageux, tandis que le discours des générations antérieures est un peu plus conservateur. Je crois que le mouvement politique kurde ou les changements politiques récents dans la région kurde ont eu une forte influence sur la tendance des jeunes kurdes de se confronter à leur histoire. Le Kurdistan désigne une géographie, plus qu'une ethnie. Le mouvement politique kurde parle aussi d'une géographie à libérer. Pour libérer une géographie, il faut d'abord libérer l'histoire. Il dit que les différentes nations et et les différentes cultures de cette géographie en constituent la colonne vertébrale. On voit clairement la transmission de cette idée chez la jeune génération. Relativement jeune bien sûr, je ne parle pas des plus jeunes. Je n'ai pas beaucoup montré les très jeunes dans le film. C'est peut-être critiquable. Mais je voulais raconter l'histoire plutôt à partir de la mémoire des générations qui ont vraiment vécu avec eux. Un jeune de 20 ans dirait « oui, les arméniens vivaient ici avant ». Ou il peut accepter le génocide mais il n'a aucun contact direct. On parle d'une communauté qui a émigré il y a 25-30 ans. J'ai parlé avec des gens qui ont vraiment eu un rapport pratique et culturel avec eux. Mais je n'ai pas choisi à l'avance les personnes filmées dans le café. Derik est une petite ville, tout le monde se connait. Tout le monde appartient à quelques grandes familles, quelques tribus. Ils ont souvent un lien familial entre eux. On décide de filmer ce café par exemple. On décide selon les plans, selon les angles de caméra. On installe la caméra, les gens vont et viennent. On n'a invité personne, ils sont venus d'eux-mêmes. Il y avait aussi un public. Je crois que c'est l'effet de la caméra. Mais c'était tout à fait naturel.

Extrait no 6 :

Mahmut Wenda Koyuncu : Nous aurions pu écrire ces histoires et les publier quelque part au lieu d'en faire un film. Mais je crois que la présence de la caméra pousse les gens à dire des choses positives. Elle encourage les gens, elle sert à renforcer la réalité, mais elle peut bien sûr servir à la fausser. Nous ne voulions pas du tout fausser la réalité. On a installé la caméra et on a tout filmé. Bien évidemment, on a enlevé certaines parties lors du montage mais c'était des discussions qui

n'ajoutaient rien à l'intégralité du film. Nous avons essayé de donner un message positif. Est-il possible aujourd'hui de vivre ensemble ? Quelles sont les possibilités pour ça ? Peut-on confronter / affronter les mauvais souvenirs dans nos mémoires ? Peut-on vraiment parler de cela tranquillement autour d'une table ? (…) Zekeriya est une personne très mature. Il est conscient de beaucoup de choses. Il a vu que les gens de Derik lui ont ouvert les bras et l'ont accueilli chaleureusement. Les gens lui disent « pourquoi vous êtes parti ? Ah si vous n'étiez pas parti… » Il ne parle pas beaucoup dans le film mais il m'a beaucoup raconté son histoire. Il ne voulait pas du tout retourner à Derik en fait. Il a dû aller à Derik pour régler un autre problème et rester 3 ou 4 jours. Quand il arrive dans cette ville qu'il n'a pas vu depuis de longues années, les gens l'accueillent très chaleureusement. Cela le choque un peu. Il connait tous ces gens-là de son enfance et de sa jeunesse. Tout le monde l'embrasse. Il m'a raconté ça pendant notre entretien. Il est confus suite à ce spectacle d'affection. Il en avait déjà marre d'Istanbul et il se sentait seul comme la plupart des gens et il commençait à se demander pourquoi ne pas retourner chez lui…Il s'est même disputé avec sa famille à cause de cela. Il a un petit terrain et une maison héritée de son père et quand vient s'ajouter l'affection des gens de Derik, il trouve comme une branche à laquelle se raccrocher. Il s'oppose à sa famille et décide de retourner dans son village. Nous souhaiterions bien sûr que tout le monde puisse retourner chez soi. Mais je sais bien que c'est difficile et l'histoire de Zekeriya est un évènement historique justement à cause de ça. Même si on sait qu'ils ne peuvent pas tous revenir, il est important de créer ce sentiment d'accueil. Cela est très important pour éliminer le langage de haine et de discrimination dans le pays. Il est aussi important de le transmettre aux nouvelles générations, de rafraîchir nos mémoires pour qu'elles ne disparaissent pas avec nous. Ça serait bien que [les arméniens] puissent penser qu'ils n'ont pas d'ennemis là-bas. Ils doivent pouvoir aller et venir comme ils veulent, comme les autres, au-delà des différences culturelles ou religieuses.

Extrait no 7 :

Mahmut Wenda Koyuncu : C'est une nouvelle historiographie. L'Histoire est un sujet très polémique, tu le sais. La science historique est une science très polémique. Quand on a commencé ce projet, nous avions en face de nous l'histoire comme un dispositif idéologique. Ce n'est pas comme ça seulement en Turquie, mais partout dans le monde. L'histoire est un dispositif idéologique et si tu suis ce dispositif, tu auras une certaine vision du monde. Si tu ne le suis pas, tu trouveras cette fois un autre imaginaire du monde. Nous avons essayé de faire un projet sans oublier les théories de l'histoire de Benjamin. L'histoire est vraiment quelque chose de déplaisant. Elle est un résidu, un débris. Mais qu'est-ce qu'il y a dedans pour survivre jusqu'à aujourd'hui ? Comment on peut ranimer nos mémoires et à partir de cela, une nouvelle écriture historique ? Comme l'histoire des dominés, des silencieux n'a pas été écrite, comme ils n'apparaissent pas dans l'histoire officielle, on a dû sortir de l'histoire dominante afin de les écouter. L'histoire orale trouve toute son importance dans ce contexte. On voit clairement le gouffre entre l'histoire officielle et ce qui reste de l'expérience, dans les mémoires. Il est impossible réfuter cette mémoire avec des arguments et des méthodes historiques. Tu peux te frayer ce chemin seulement à l'aide de l'expérience vécu et de l'histoire orale. Après cela, peut-être qu'il sera possible de voir certains changements dans l'historiographie. Si, par exemple, on parle, on discute de plus en plus de ce sujet dans l'espace public, si les recherches universitaires accèdent à l'espace public, si on en parle aussi à la télévision, si on fait plus de films ou d'autres productions artistiques, on créera un poids sur l'Histoire. Et peut-être, à la suite de ce changement social, la société réclamera une nouvelle

historiographie, tout comme l'Europe après la seconde guerre mondiale. Mais si on ne s'y confronte pas, si on dit « on ne peut rien faire », « il faut laisser ce sujet aux historiens », il n'y aura donc aucune possibilité de changer cette écriture historique. Chaque individu a une histoire, une mémoire. A partir d'un point de vue éthique, nous pouvons utiliser ces mémoires comme les particules d'une nouvelle historiographie. C'est pour ça que nous faisons ces efforts. Nous désirons une nouvelle écriture historique. (…) Eyyüp Güven est un historien local. Il écrit à la fois en turc et en kurde. Il fait des recherches personnelles sur l'histoire de Derik avec une méthodologie universitaire. Il n'a pas étudié l'Histoire mais c'est quand même un historien local qui suit la méthode scientifique. Il a même écrit un livre sur l'histoire de Derik dans lequel il parle beaucoup des arméniens. J'avais besoin de quelqu'un comme lui. Quelqu'un qui est de là-bas, qui a vécu là-bas, qui s'intéresse vraiment au passé de Derik, qui est sensible au sujet des arméniens et qui connait certaines générations…J'avais besoin de lui pour résumer, clarifier le discours. Mais je cherchais quelqu'un qui vient de l'intérieur, sinon il y a d'autres noms très influant sur le sujet. Par exemple, si tu demandes à Taner Akçam, il te parlera des heures et des heures. Mais je ne voulais pas sortir du discours local, de cette histoire orale et de leurs expériences. Eyyüp Güven était la personne que je cherchais. Le fait qu'il ait accepté de parler a facilité mon travail.

Extrait no 8 :

Mahmut Wenda Koyuncu : Maman Hoze (la mère de Zekeriya) explique une réalité concrète d'une manière très simple. Elle dit 'qu'ils l'ont fait (le génocide) pour les biens, pour les possessions. » À la base de toutes les guerres, des génocides nous voyons clairement des raisons économiques. L'histoire avance selon les intérêts. Maman Hoze l'a constaté à partir de sa propre expérience. Son père, ses ancêtres ont vécu 1915, elle a plutôt expérimenté l'après-génocide. Maman Hoze a environ 90 ans. Elle m'a raconté plusieurs choses, sa famille, etc. Je ne voulais pas le mettre dans le film. Elle m'a raconté des choses tragiques, je n'ai pas voulu trop la pousser. Tu peux aussi les entendre entre les lignes. D'abord elle n'a pas parlé. Elle habite à Çorlu chez l'un de ses enfants. Je lui ai rendu visite et je lui ai expliqué que je filmais l'histoire de Zekeriya. Elle était énervée contre lui, elle disait « je lui ai dit de ne pas aller là-bas ! ». En fait, elle aussi veut beaucoup y retourner. Sa dernière visite remonte à 25 ans et a duré deux jours. Imagine, elle y a passé 60 ans. Toute sa famille a vécu là-bas. Elle a une énorme nostalgie pour Derik car elle pense que sa place est là-bas. Elle n'y va pas car personne ne la ramène ! D'abord on parlait de choses légères comme de son mariage, de sa famille…(…) elle m'a accordé plus de confiance lors de notre deuxième rencontre. Elle m'a tout raconté. Jusqu'à quel point tu peux garder pour toi toutes ces choses-là ? C'était pareil pour les gens qui apparaissent dans le film. Le tournage dans la cour des maisons a en fait duré cinq heures. Ils attendent un signe pour raconter. Ce n'était pas moi qui ai donné le signe, ils l'ont fait eux-mêmes. Quelqu'un a dit une chose et ensuite tout le monde a commencé à parler. Ils portent un énorme poids et ils veulent se libérer de ça. Ils veulent le jeter, le vomir, ils veulent être soulagés. Ils veulent être écoutés. Mais il faut d'abord construire la confiance. (…) La raison principal de l'émigration de Zekeriya est économique. Lui et sa famille, ils font du commerce et ils voulaient continuer à en faire à Istanbul. Il y a eu une autre vague d'émigration avant eux dans les années 1940 et 1950. Tu as aussi besoin d'économies pour émigrer. Ceux qui ont de l'argent vont à la grande ville pour faire leur commerce. Mais bien sûr, l'économique n'est pas la seule raison. Etre minoritaire et le discours de l'état… Quand tu habites dans une petite ville comme Derik, c'est impossible de ne pas ressentir ton identité stigmatisée face à l'état. La diaspora se forme pour cette raison. Tu veux partir dans un endroit où vous êtes plus nombreux. Cela devient

nécessaire économiquement mais aussi logiquement. En même temps, ta mémoire te pousse vers ça. Tu émigres pour être plus tranquille. En fonction de tes moyens, tu peux aller à Istanbul, à Paris ou en Arménie.

Extrait no 9 :

Mahmut Wenda Koyuncu : À cause de l'ambiance politique au Kurdistan, les dispositifs idéologiques de l'état se manifestent plutôt comme des dispositifs d'oppression. L'argument qui associe les kurdes qui défendent leur liberté avec 'les traitres arméniens', l'ennemi numéro un de l'état est un argument très commun. L'état criminalise le discours des kurdes en disant qu'ils sont 'les rejetons des arméniens'. Ils ont créé une telle mémoire en Turquie et c'est plus simple de criminaliser les kurdes ainsi car l'arménité est une insulte depuis longtemps. Ils essayent de légitimer leur discours en faisant cet amalgame entre les kurdes politisés et les arméniens. La situation est celle-ci depuis les années 1980. Les arméniens sont également toujours discriminés en Turquie. Ça continue. (…) Instrumentaliser la religion en tant qu'élément politique a facilité le travail de l'état pendant le génocide. L'argument de l'ignorance est aussi lié au fait que les leaders d'opinions de l'époque faisaient référence à la religion. Ces gens influents faisaient référence à l'Islam, à l'infidélité, au christianisme et à la traitrise. Cela a changé dans les années 1970. Après les années 1970, un autre point de vue plus proche de la gauche et du socialisme était plus influent. Cette idéologie a dépassé les discours traditionnels. « Nous étions ignorants » est un discours fuyant et les gens le savent. C'est un mécanisme génocidaire, ce discours a contribué au génocide des arméniens et cette mentalité existe toujours et sa nouvelle cible c'est nous (les kurdes). Il y a même une expression très connue : « eux, ils étaient le déjeuner et nous serons le diner ». Tout le monde disait ça à Derik. Mais comme cette phrase est très connue, je n'ai pas voulu l'utiliser. Ils sont au courant de cette réalité. Ils savent que le mécanisme de violence de l'état est capable de discriminer, marginaliser un groupe social afin de le massacrer. Les kurdes le savent. C'est pour cela que le débat sur le travail de mémoire est très important.

Extrait no 10 :

Mahmut Wenda Koyuncu : Mon but principal était de parler, de discuter de ce sujet à partir de la mémoire. Quand j'ai montré le scénario de ce film à certains de mes amis, ils m'ont conseillé de le rendre plus personnel. Certains scénaristes et réalisateurs m'ont conseillé de trouver les lettres et les photos de Zekeriya pour les utiliser dans le film. Ils m'ont proposé de filmer une mise en scène de retrouvaille entre Zekeriya et ses anciens amis à Istanbul. Mais je n'en ai pas voulu. Je voulais raconter plutôt le retour de Zekeriya, l'ambiance qu'il a trouvée à son retour et l'arrière-plan de cette rencontre. Je ne sais pas si j'ai bien fait ou non mais je n'ai pas voulu me concentrer uniquement sur Zekeriya. Quand il s'agit d'une question tellement sociale, il n'est pas non plus très facile de rester au niveau personnel, tu te trouves au niveau social inévitablement. (…) J'avais beaucoup d'hésitations. D'abord je ne suis pas un cinéaste. J'ai des idées sur le cinéma mais je n'avais pas d'expérience. Je ne me suis pas creusé le cerveau sur la forme, le langage cinématographique à appliquer. Cela était plutôt lié à nos possibilités économiques. Sami m'a dit qu'il était prêt à faire tout ce que je voulais. Cela n'était pas la meilleure chose pour moi car je voulais qu'il intervienne plus. Il est quand même intervenu à certains moments. Avec d'autres possibilités, peut-être on aurait pu créer une autre esthétique. (…) J'étais un peu pressé pour faire ce film car je ressentais une urgence de montrer cette histoire aux gens le plus vite possible. Je

n’avais jamais vu un tel film avant. Je veux dire, un film qui montre les débats dans l’espace public et qui fait un appel à la confrontation aussi ouvertement... (…) Ce film est, à la base, un appel à se confronter avec le passé, à faire un vrai travail de mémoire. C’est un appel à parler de ce sujet dans l’espace public sans avoir peur. C’était ça ma principale préoccupation. Je voulais encourager les gens à contribuer à briser ce tabou. Les spécialistes parlent sans hésitation mais les gens ordinaires ont peur. Il y a une énorme manipulation autour de ce sujet. Mais on devrait pouvoir en parler. Quand un sujet est diabolisé à ce point, il est très important de rappeler aux gens le fait que ce peuple (les arméniens) a beaucoup contribué à nos vies. Il n’y a rien d’affreux dans le fait d’en parler (…) Je voulais montrer que ce langage discriminant est construit du haut et qu’on n’est pas obligé de le reproduire dans nos discours du bas. Je crois qu’on doit s’encourager pour le faire.

Extrait no 11 :

Mahmut Wenda Koyuncu : C’était une question personnelle pour moi. J’ai toujours voulu faire quelque chose sur les arméniens de Derik mais je ne pensais pas à un film. Je pensais plutôt à une recherche d’histoire orale ou à un livre, un article sur le sujet. J’ai beaucoup d’amis arméniens depuis l’enfance. Je connais bien leur silence. Je sais qu’ils se sentaient écrasés devant nous, je me rappelle de ces moments. Cela me fait mal au cœur. Ce sentiment ne m’a jamais quitté. Je voulais vraiment qu’ils parlent. Sinon, je crois qu’on doit leur montrer notre pudeur, notre culpabilité. (…) cela ne suffit pas bien sûr à réparer le passé de ma région, c’est un tout petit pas. Une toute petite demande de pardon. (…) Les photos que j’ai utilisées dans le film viennent des archives d’un ami qui habite en Belgique. Il a un site internet dans lequel il met des photos de l’époque prises par des journalistes ou des photographes de l’époque. Il m’a envoyé ces photos et m’a donné la permission de les utiliser. J’ai aussi utilisé certaines photos personnelles de Zekeriya comme la photo de sa mère, de son école, etc. (…) On a assisté aux débats après la projection du film. L’une des plus grands critiques était « pourquoi vous n’avez pas traité de ce sujet à une échelle plus large et plus profonde ? ». Par exemple il y avait une personne d’Adıyaman ou de Kayseri, ils sont sensibles à ce sujet et ils veulent voir l’histoire de leur propre ville. Ils disaient « cette histoire existent aussi chez nous, on doit faire pareil pour Sivas. » Cela prouve que c’est un besoin. J’ai assisté à presque toutes les projections. On nous a invités au festival de slow olive à Ayvalık en mai dernier. Montrer un tel film à Ayvalık ! Le seul lien du festival avec le film c’était l’oléiculture (culture de l’olive). Ils ont organisé une projection à Cunda et on y est allé avec Zekeriya. Je ne pouvais pas prévoir les réactions des gens face au film dans un endroit de la région de l’Egée, à Ayvalık. Ils auraient même pu brûler le cinéma, tout était possible ! Nous étions très curieux des réactions. Tu peux imaginer les habitants de là-bas. La projection était dans le centre culturel de Cunda et il y avait un public d’environ 50 à 60 personnes, tous des femmes et des hommes kémalistes. Quand le film finit, personne ne bouge. Il n’y a pas beaucoup de manipulations dans le film, il y a un récit très naturel. C’est peut-être pour ça qu’ils sont restés bloqués, ce n’était pas de la fiction. D’abord ils ont applaudi. Ensuite ils ont parlé. Chaque personne commençait son discours en disant « on ne le savait pas du tout… » Presque tout le monde nous a remercié. La Turquie est parfois fascinante. Ils se sont approchés de Zekeriya comme s’il était un saint. Et bien évidemment, Zekeriya, à son tour, a essayé de vendre ses savons ! Je pouvais imaginer plus ou moins les réactions du public à Mardin ou dans un endroit comme SALT mais pas pour Ayvalık.

Extraits de l'entretien avec Ayşe Polat (la réalisatrice du documentaire *Les Autres*) – 20.6.2018 / Berlin

Extrait no 1 :
Ayşe Polat : Je viens de Malatya. Je suis née là-bas et j'ai passé les sept premières années de ma vie à Malatya. Les anciens habitants de Malatya sont des arméniens. Hrant Dink venait aussi de Malatya. J'ai toujours été intéressé par ce sujet. Je pense que mon grand-père, le père de mon père, est aussi un arménien, car toute la famille le pense aussi. Il venait de nulle part et on ne savait rien sur son passé…Cela a toujours été un secret familial, personne n'en parle. Mon grand-père n'avait aucune famille. Et il avait toujours des problèmes avec les autorités. Mon père était déjà mort avant que je décide de faire ce film donc je suis allée parler avec mon oncle. C'était il y a 5-6 ans. Il n'a pas voulu me parler de ça. Il y a aussi une autre histoire dont je viens de me rappeler en terminant ce film. Je l'avais complètement oublié. Mon père est venu en Allemagne en tant qu'ouvrier dans les années 1970 et dans la maison d'hôte où il séjournait, il a rencontré un homme qui venait de Sivas. Il était arménien alors mon père lui a parlé de l'église de notre ville Malatya. Cet ami a écrit une lettre à sa mère et lui à dit d'aller nous rendre visite à Malatya. Elle était une rescapée du génocide. Elle est venue et elle est restée une semaine chez nous à Malatya. Elle était vraiment traumatisée. Moi, j'étais très petite, j'avais peut-être cinq ans. Elle nous a raconté comment ils ont tué ses frères, ses sœurs et ses parents… Elle nous le répétait sans cesse. Elle se parlait à elle-même aussi, elle était vraiment traumatisée. Cette femme nous a beaucoup impressionnée. Elle répétait toujours les mêmes choses comme si elle avait peur que ces histoires soient oubliées. Quarante ans sont passés et je me rappelle encore très bien de cette femme quand je faisais ce film. En fait, ce souvenir était toujours là, dans ma tête, ce sujet aussi. J'ai toujours été intéressépar la question du génocide. Un jour, j'ai lu un article sur le chat de Van. Les turcs disent qu'il est turc, les kurdes disent qu'il est kurde et les arméniens disent qu'il est arménien. Je me suis dit « ça peut être un bon commencement ». Je suis donc allée à Van. J'avais l'idée d'utiliser l'histoire du chat pour aller voir ce qu'il reste de ce sujet historique dans l'est de Turquie et aussi pour voir comment les gens là-bas réagissent face à ce sujet. Je savais que cela serait difficile car je n'étais pas sûre que les gens acceptent de parler de ce sujet avec moi. L'ambiance politique était relativement calme à l'époque. Le gouvernement avait restauré l'église à Van. Mais quand même…J'ai eu de la chance. J'étais dans une résidence artistique à Tarabya (Istanbul) à l'époque et quand je suis partie à Van pour la première fois, j'étais déjà sûr de mon idée de montrer la ville de Van à partir du chat de Van. Van était plus intéressant que Malatya pour moi à cause de l'histoire du chat. C'était aussi un moyen de questionner 'la nation'. Qu'est-ce ça veut dire un chat turc, kurde ou arménien ? Donc, je suis partie à Van. Des années avant, j'avais l'idée de faire un film sur mon grand-père arménien mais j'ai renoncé à cette idée car cela serait l'histoire de ma famille et je ne voulais pas ça. A Van, je voulais chercher aussi les traces de l'évènement traumatique. Comment pouvais-je le saisir dans les histoires des gens ? Notamment quand il s'agit d'un sujet tabou. Comment peux-tu voir cette histoire de nos jours dans leurs conversations, lors qu'ils parlent ou ils ne parlent pas…Cela m'intéressait beaucoup. Mais j'étais vraiment perturbé lors de ma première visite à Van. Les gens ont réagi durement. Au début, c'était très difficile… Quand je parlais avec les gens à Istanbul, je leur disais que je voulais aller filmer les arméniens à Van et j'ai été très choqué quand on m'a dit qu'il n'y avait plus d'arméniens à Van. Je ne les ai pas cru. Dans un premier temps, j'ai fait des recherches sur les villages où il y avait des églises arméniennes et j'étais sûre de trouver des arméniens de cette manière. Quand je demandais aux gens « est-ce qu'il y a des arméniens ici ? » on me regardait comme si je venais de dire « est-ce qu'il y a des meurtriers ici ? ». Cela m'a

beaucoup perturbé, je ne m'attendais pas à ces réactions. Après cette première expérience, je suis partie à Van plusieurs fois et j'y ai passé pas mal de temps. Heureusement, j'ai trouvé Ali à la fin. Avant le tournage, je suis restée au moins deux mois là-bas. J'étais avec mon assistant. Je suis kurde mais je ne parle pas le kurde donc, parfois il m'aidait à traduire. On a voyagé vers plusieurs villages ensemble et un jour, on a rencontré Ali. Tout le monde me disait d'aller visiter Çatak car il y a beaucoup d'églises là-bas. Je disais aux gens que je faisais un film sur les chats de Van, cela facilitait aussi la procédure de permission de tournage. Mais Ali a capté l'histoire tout de suite « hmm les chats…les arméniens…il y a quelque chose ici ! ». J'ai eu tous les permissions nécessaires, à l'époque, 2014-2015, cela n'était pas très difficile. C'était la période des ouvertures. Ouverture à tout le monde, aux arméniens aussi. Les gens se mobilisaient pour ça, il y avait un mouvement. Autrement je n'aurais jamais pu faire ce film. (…) Il est intéressant de voir les gens utiliser le mot génocide dans le film. Ils le disent car ils regardent IMC TV chez eux. On est dans une époque intéressante. Il y avait des conférences sur le sujet, le message du président etc. Mais je ne voulais quand même pas prendre le risque et j'ai continué de dire que je faisais un film sur les chats. Car je me rappelle, quand tu disais le mot « arménien » en Allemagne dans les années 1990, tout le monde se taisait. Silence absolu.

Extrait no 2 :

Ayşe Polat : Ce film était mon premier documentaire, avant je faisais seulement des films de fiction. J'ai demandé des financements à quelques chaines de télévision. L'une de chaines m'a dit « on a déjà beaucoup de film sur le génocide arménien et on n'en a pas besoin de plus ». La réaction d'une autre chaine était ainsi : « oui c'est très intéressant comme sujet mais il faut attendre en peu » … Attendre des années ! Je suis contente de ne pas les avoir attendue, sinon ce film n'existerait pas. Ensuite, j'ai parlé avec l'Institut Goethe, Centre Culturel Allemand. Le directeur de l'institut à Istanbul venait aussi du secteur du film et il aimait bien mes films. Il m'a beaucoup soutenu. J'ai travaillé avec une boite de post-production. Je crois que le budget total du film était entre 60 et 70 000 euros. (…) Au début, je pensais faire un film de fiction mais après j'ai pensé que cela n'était pas le genre adapté pour ce sujet. C'est toujours très difficile de traiter les évènements historiques par le cinéma. Dès que tu fais de la fiction, tu adoucis l'évènement...C'est dangereux et particulièrement quand il s'agit d'un évènement qui est nié. Pour les négationnistes, c'était l'effet secondaire de la guerre, le génocide n'a pas existé. Concernant la fiction, il existe toujours un grand débat sur comment filmer, comment exposer une telle tragédie ? Dès que tu choisis de faire une fiction, l'évènement devient une histoire. Il devient soit une histoire personnelle, soit une histoire d'amour, etc. Cela adoucis les faits, il voile la vérité. Je crois que ce n'est pas la bonne chose à faire. D'ailleurs, je ne suis pas un fan de 'films de costumes' (les films d'époque). Je m'intéresse plutôt au monde actuel. Les traces du passé vers le présent, c'est ça qui m'attire. Pour faire un récit, tu as besoin de drame, tu as besoin d'une structure, cela est nécessaire pour une fiction. Il y existe aussi plusieurs fictions sur l'histoire du nazisme. Il y a beaucoup de juifs qui travaillent dans les studios d'Hollywood. Mais il y a aussi beaucoup d'arméniens à Los Angeles dans le secteur du cinéma. Je ne sais pas pourquoi les films sur le génocide arménien sont si rares. Mais, en tout cas, j'ai décidé moi de rester dans une réalité actuelle. (…) J'ai beaucoup aimé Ali comme personnage. C'est un homme aux nombreuses facettes. Il connaissait tout le monde, il savait vraiment bien l'histoire des arméniens et il parlait ouvertement et sans hésitation. Il était en même temps un chasseur de trésors. J'ai beaucoup aimé cette contradiction. C'est génial ! C'est l'image de la Turquie pour moi. Les gens parlent d'une chose et ils font une autre chose. C'était un peu ça mon impression de là-bas. C'est un dilemme…C'est la contradiction des gens. Ali était un bon personnage. Je pouvais aussi trouver quelqu'un qui n'aime pas les turcs…Mais Ali était un

personnage très coloré mais aussi suspicieux. Pour moi, c'était aussi très important de montrer l'homme dans le café qui dit « les arméniens nous ont tué ». Je l'avais éliminé au début mais après je me suis dit « non, c'est la voix des gens ». Si je regarde seulement d'un côté, ce n'est pas vraiment réaliste car il existe des gens qui pensent comme ça. J'ai décidé de le montrer. Je l'ai fait pour être objective. Pas objective en fait mais j'essayais de montrer l'image entière de la région. (…) J'ai éliminé les parties dans lesquels les gens racontent les faits historiques. Il existe plusieurs livres et des articles sur ce sujet. Tu peux trouver suffisamment d'information sur internet. Mais j'ai décidé de ne pas faire un reportage classique. Mon film est plus un documentaire. Il utilise différentes voix afin de décrire le paysage intérieur de l'âme du peuple dans cette région.

Extrait no 3 :

Ayşe Polat : Il y avait un salon de thé uniquement pour les hommes. On a passé beaucoup de temps dans cet endroit. J'ai fait deux tournages là-bas. Le premier était avec un DOP (*director of photography*) allemand et le deuxième avec mon caméraman (femme). 80% du film est basé sur ce deuxième tournage. Il y avait aussi une autre personne avec nous pour le son. En total, on était deux femmes et un homme, on allait à ce salon de thé chaque matin et on faisait notre petit-déjeuner. On observait les gens. D'abord, ils se méfiaient de nous. Ça nous a pris quelque temps pour instaurer une relation de confiance. Ils ont pensé que je travaillais pour la TRT, je leur ai dit que « non, je venais de l'Allemagne ». Après un certain moment, ils ont commencé à me faire confiance car j'étais très respectueux envers eux. La plupart du temps, j'essayais de créer une ambiance confortable pour que les gens parlent calmement. Au début, ils avaient peur mais après j'ai vu que les gens voulaient vraiment parler de ce sujet, c'était très intéressant. C'est quelque chose qu'ils ont au plus profond d'eux-mêmes. Ils ne savent pas ce que c'est mais ils ont l'envie de parler. C'était agréable de voir cela. Ils ont utilisé le film pour en parler. (…) Le premier lien avec les arméniens était la chasse aux trésors. Ils veulent trouver une carte arménienne, 98 % des habitants de cette région ont l'expérience des chasses aux trésors. Ils pensent que les autres aussi viennent pour chercher des trésors. Je crois que le tourisme dans cette région les aide économiquement. Les villages là-bas sont très très pauvres. J'ai rarement vu une telle pauvreté. Ils essayent de financer leur vie avec le tourisme, le tourisme facilite les choses pour eux. Mais il y a bien sur des gens qui ont peur de perdre leurs terrains ou leurs églises. Les champs ont toujours les noms des arméniens. Les gens ont peur que les arméniens viennent récupérer leurs biens. Ali travaille aussi dans le tourisme. Il restaure les églises pour que les gens viennent les visiter. Il organise des excursions pour les touristes. Il ne parle pas anglais mais il montre les églises aux touristes. Il sait bien qu'il y a un potentiel touristique. La plupart de touristes vont au centre-ville de Van ou à Akhtamar. Mais dernièrement, le tourisme a chuté à cause de la guerre. Les gens ont peur d'y aller. Les gens qui ont peur de perdre leurs terrains sont les habitants de montagnes. Mais dans les centres, les gens sont habitués de voir des touristes. Mais quand ils voient quelqu'un comme eux, Ali, avec les touristes, ça les soulage. Ali est un médiateur, en quelque sorte, entre les touristes et les locaux.

Extrait no 4 :

Ayşe Polat : Les gens ne parlent beaucoup de ce sujet car il était un tabou depuis longtemps. Ils ont le sentiment que quelque chose s'est passée mais cette chose est toujours absente. L'absence est toujours là. Il n'y a même pas de films ou de photos de l'époque. On vient de commencer à voir des films sur 1915. Un homme m'a dit « nous voulons vraiment savoir ce qui s'est passé. On veut savoir la vérité, qu'elle soit mauvaise ou bonne ». Mais voilà, c'était un sujet interdit et c'est toujours en peu comme ça. Ce n'est pas vraiment de l'ignorance. Simplement, les gens n'ont pas

eu d'informations. Le pouvoir coupait l'accès à l'information. (…) Les gens luttent pour leurs vies quotidiennes. La situation à l'endroit où ils habitent, Çatak, est vraiment extrême. Il y a des églises partout. L'héritage est énorme là-bas. Quand tu voiles le passé, il resurgit différemment. Les gens sont curieux car cette information était interdite. (…) Un homme dans le salon de thé disait « les arméniens ont tué les turcs, mon oncle a tué 4 arméniens mais il a dû en tuer en plus, au moins 20.» J'ai vraiment hésité à mettre cette partie dans le film. Mais mon éditeur, un jeune homme kurde, a glissé rapidement cette scène dans le film. Il faut connaitre cet homme-là. C'était un mec sympa, très sympa. J'ai des scènes dans lesquels on le voit chanter. Et toute suite après il dit des choses comme ça. Je me suis dit « non, ce n'est pas possible, il ne peut pas dire ça ». Mais Eyüp n'avait aucun lien émotionnel avec cet homme et il a dit « non, c'est son opinion, il faut le mettre ». Je crois qu'il avait raison. C'était le seul moment difficile du montage. Je ne voulais pas accepter le fait qu'un homme aussi sympathique comme lui puisse dire des choses aussi cruelles.

Extrait no 5 :

Ayşe Polat : C'est un film. Tu n'es ni politicien ni historien. Tu essayes de trouver un langage juste et un genre correct pour montrer une réalité. Ce n'est pas seulement une question de contenu mais aussi d'esthétique. Avant tout le monde essayait de prouver quelque chose. Il n'y a plus rien à prouver. Cherche sur youtubeet tu verras. Il n'y a plus besoin de prouver. Moi, personnellement, je ne voulais pas donner d'informations historiques aux gens mais je voulais montrer plutôt comment les gens aujourd'hui s'occupent de ce passé, comment ils réagissent. Je viens du cinéma de fictions. A mon avis, fiction et documentaire ont des approches différentes esthétiquement. Même les documentaires ont beaucoup changé ces derniers temps. Cela n'a plus rien à voir avec le simple fait de 'documenter'. Tu racontes une histoire, une situation sans montrer des documents d'archives mais tu le fais à travers les images. Il y a un film célèbre sur le Cambodge qui s'appelle L'image manquante. Le réalisateur raconte une histoire, une histoire très personnelle et il trouve sa propre manière pour le faire. Comme Joshua Oppenheimer, il n'utilise pas non plus de documents d'archives. Il raconte une histoire à la manière d'une fiction. Je pense qu'il a beaucoup de façons de montrer comment ces horribles actes sont effectués à travers des personnes réelles, au lieu d'utiliser des informations abstraites comme les chiffres. Les chiffres sont abstraits. Quand quelqu'un vient de Van, avec un nom, un visage, raconte son histoire, c'est une autre chose. Le film de Joshua (The Act of Killing- 2013) est un film parfait. C'est la nouvelle vague actuelle du documentaire. (…) Les gens qui habitent dans des petits villages utilisaient le mot génocide. Tu peux aussi voire là-bas de villages pro HDP, ils regardent IMC TV et ainsi, ils s'approprient ce vocabulaire. Ils le font vraiment. Les villageois qui ne sont pas pour HDP, n'utilisent pas ce mot. Ils peuvent être dans des villages voisins. Les gens qui ont un lien politique avec le mouvement kurde sont vraiment conscients du sujet. Mais ceux qui votent toujours pour AKP n'utilisent pas le mot 'génocide'. Il y avait quelques personnes qui votent pour AKP dans le salon de thé. Mais ils ne sont pas parmi mes personnages principaux. (…) Le vrai problème est là. Quand tu regardes un film sur le Rwanda, les gens là-bas disent également « on était des voisins » et c'est la vérité. Dans la guerre de Bosnie, ils disent aussi « nous étions des voisins ». En Syrie, pareil, ils disent la même chose. Cela est très inquiétant quand on sait cela. C'est pourquoi, quand les gens me disent ça, je les crois. Ce n'est pas un hasard si cette horrible guerre a commencé. Les gens disent « nous ne savons pas ce qui s'est passé, nous étions voisins » et cela n'est pas valable uniquement pour les arméniens. C'est une théorie, tu peux y croire ou pas. Il y a cette psychanalyste française d'origine arménienne qui raconte que la mémoire du génocide est transmise génétiquement. Il y a un lien, tu ne peux pas oublier comme ça. La mémoire revient par elle -même.

Extrait no 6 :
Ayşe Polat : Le chat est également une métaphore des biens confisqués aux arméniens. Au siècle dernier, ces chats faisaient vraiment partie de la vie quotidienne. Aujourd'hui ce n'est plus comme ça. Les chats sont enfermés…C'est comme une prison. C'est une image importante. L'histoire de leurs yeux, qui sont de deux couleurs différentes est aussi une métaphore. Ils sont à la fois kurdes et arméniens. Il y a des histoires comme ça. Beaucoup de gens disent que "ces chats sont à la fois kurdes et arméniens à cause des yeux". Bref, le chat symbolise beaucoup de choses concernant les biens des arméniens. (…) On est allé vraiment à cet endroit avec les chasseurs de trésors. Ils ont fait une fouille mais ce qu'on a filmé était une reconstitution. Normalement c'est interdit, on peut les envoyer à la prison à cause de ça. Si quelqu'un vient, je dirais donc qu'ils étaient acteurs. C'était ce qu'on a décidé de faire. La chasse aux trésors est aussi une métaphore très forte. C'est la métaphore de la mémoire. Il faut creuser sous la terre, ils cherchent quelque chose. Il y a même un lien physique dans cette recherche. Les gens sont vraiment dans ce délire. Ils doivent faire face à leur passé et à leur de l'histoire. Ils savent à quelle famille appartenait telle ou telle maison ou telle tombe. Ils le savent pour trouver le trésor. Les chasseurs de trésors sont comme des historiens, voir des historiens de l'art. Ils connaissent les significations du tel ou tel signe. C'est vraiment intéressant. La métaphore est là. Ce qu'ils cherchent est interdit donc ils cherchent les trésors illégalement la nuit. C'est une belle image qui reflète bien la situation.

Extrait no 7 :
Ayşe Polat : Ali a demandé à cet homme : « pourquoi tu les appelles 'les autres' ? ». Ta famille est aussi comme ça mais cet homme en question est aussi le *muhtar*, le maire du village, il parlait au nom des autres aussi. Il est quand même bien convaincu qu'ils sont vraiment 'les autres' mais en même temps il portait une photo de sa mère dans sa poche. C'est une contradiction et je crois que cela n'est pas très facile pour eux. La psychologie humaine est très complexe. On doit la tolérer, ce n'est pas facile. Les gens ont très peur. A mon avis, il faut accepter leur réaction. Quand je l'ai entendu dire 'les autres' à propos des arméniens, je n'avais vraiment pas aimé mais quand il a sorti la photo de sa mère d'arménienne, cela m'a ému. Tu portes sa photo tout le temps avec toi et après, tu l'appelles 'l'autre'…c'est un dilemme. (…) Je pensais trouver des gens qui puissent parler ouvertement de leur passé et du génocide. Par exemple, il y avait un acteur arménien au sein du théâtre de Van. Il avait très peur de parler. Il m'a dit « non, je ne peux pas, je ne fais pas confiance aux turcs. » J'ai vraiment essayé de le convaincre mais il n'a pas accepté parler. Les gens savaient qu'il était arménien mais il avait quand même très peur. Les kurdes à la limite, mais les turcs non ! Au début, tout était clair dans ma tête, je me disais « ok, c'est les victimes » mais le moment où je suis arrivée là-bas j'ai compris que la situation était beaucoup plus compliquée. Ce qui s'est passé est tellement cruel, horrible, terrible mais j'étais très surpris de voir la réaction des gens. J'ai vraiment senti que ces gens-là, ils veulent vraiment savoir. Et d'une certaine manière, ils se sentent coupables. Ils sentent qu'ils ont un fardeau sur leur dos mais ils ne savent pas ce que c'est. Ils veulent aussi connaitre la vérité. Mais comme le dit Ali, il y a beaucoup de censure de l'état. Leur accès à l'information est limite mais ils veulent quand même savoir. C'était très bien de le voir. Au début, les gens étaient méfiants mais plus ils me faisaient confiance plus ils se sont ouverts à moi. J'ai vu quelque chose changer en eux, spécialement chez les kurdes car ils peuvent voir cette situation plus clairement maintenant car ils sont dans une situation similaire. Ils font le lien eux-mêmes. Une personne m'avait dit « c'est comme Şengal, Kobane… ». Ils ont une vision complètement différente de celles des trucs. (…) Quand les gens parlaient de voisins, ils ne parlaient pas des turcs, des kurdes ou des arméniens mais plutôt des musulmans et des non-musulmans. Ils ajoutent ainsi : « après ils ('les autres') se sont convertis à l'islam et ils ont

commencé à passer leurs vies dans les mosquées » ; c'est-à-dire qu'ils sont devenus de « bons musulmans ».

Extrait no 8 :
Ayşe Polat : La question important est de définir la contradiction dans laquelle les gens vivent. Je voulais montrer l'aspect humain de cette situation. Comment ils se sentaient en 2016 – 2017. Je voulais montrer que ces villageois des montagnes savent clairement que quelque chose de très grave a eu lieu là-bas. Ils souvent plus au courant que dans le passé. Ils disent 'génocide' même si parfois ils préfèrent dire que c'était l'effet secondaire de la guerre. Mais ils savent que les gens ont été tués. Ils sont tous convaincus que « les arméniens ont été tués ». L'un dit 'génocide', l'autre dit 'l'effet secondaire de la guerre'. Ils font face à cet héritage chaque jour. Pour moi, mon sentiment interne était…Je me suis sentie chez moi, c'était très émouvant car les gens se sont ouverts à eux-mêmes. Prenons l'exemple des chasseurs de trésors. Pour moi, ils étaient les pires. Ce qu'ils faisaient c'était la pire des choses. Ils ouvrent les tombes et tout. C'est horrible. Quand ils essayent de trouver le trésor dans les champs, ça va, mais dans les tombes…J'ai aussi vu que les gens sont vraiment pauvres là-bas et c'est la seule image qu'ils ont dans leur tête : « Je dois trouver ce trésor arménien ». Je voyais les choses plutôt en noir et blanc avant mais je suis partie là-bas, j'ai vu que c'était plutôt gris, et les tons de gris. J'ai vu l'humanité de ces gens. Pour la plupart des gens, cela les a touchés. Ils veulent faire face au passé et cela était la chose la plus optimiste pour moi. Ils veulent l'affronter, peut-être pour se libérer de cela, je ne sais pas. Ils veulent savoir ce qui s'est passé. Ils veulent cela aussi pour ne pas répéter les mêmes erreurs. C'était bien d'entendre ça. C'était très intéressant quand Ali m'a dit à la fin que deux des personnes que je filmais sont en fait des arméniens mais ils ne me l'ont pas dit. Ali les connaissait. J'ai essayé de deviner mais finalement j'ai laissé tomber, ça n'a pas d'importance.

Extrait no 9 :
Ayhşe Polat : La projection au festival de film à Istanbul s'est très bien passée. Seulement un jeune homme turc a essayé de rentrer en conflit. Il a dit quelque chose comme « mais à nous aussi il nous a arrivé des mauvaises choses ». Un ami à moi a commencé à lui crier dessus. En dehors de ça, un homme a écrit une lettre à l'Institut Goethe et il a écrit « c'est un scandale ! Comment pouvez-vous soutenir un tel film, c'est un mensonge. » Il y avait aussi beaucoup d'arméniens lors de la projection et ils ont bien aimé le film. La projection à Van était très émouvante. Ils l'ont vraiment aimé. Après on a un peu voyagé dans la région avec le film, c'était le temps de la répression. Il n'y avait pas de salles de cinéma dans la plupart des endroits, donc on organisait les projections dans les salles de mariages. Apres les projections, les gens venaient à côté de moi et disaient « oui, mon voisin est arménien » …Parfois, c'était eux qui étaient arméniens, mais à cause de la peur, ils disent que c'est leurs voisins qui sont arméniens. Je connais des gens comme ça. Ça m'a beaucoup plu de voir les gens de Van aimer le film ce qui a permis soudainement de rendre visible les arméniens de Van. (…) Ce n'est pas seulement le fait de regarder le film qui fait ressurgir la mémoire mais c'est aussi le moyen de prendre cela aussı plus sérieusement. Cela n'est pas juste un récit. Il y a quelqu'un qui filme. C'est sérieux. Cela a un effet sur les gens. Ils viennent me dire « tu peux aller filmer mon voisin, il est aussi arménien ». Les gens regardent le film et pensent que c'est aussi leur histoire. (…) A Istanbul et Diyarbakır, les gens étaient très ouverts à ce sujet. Mais Van est toujours un endroit un peu bizarre. Ils veulent quand même raconter leurs histoires. Dans chaque endroit où j'ai projeté le film, il y avait toujours aussi des arméniens dans le public. Ils disent « oui, ma famille vient de Van, j'avais entendu leurs histoires ». La plupart du temps, les réactions du public étaient positives. Parfois j'ai même rencontré des gens qui sont originaire de Van mais ils ne sont jamais

allés là-bas. A l'époque la question kurde pesait plus que la question arménienne. (…) Chaque festival demande un résumé du film pour leur brochure. Je l'ai préparé pour le festival à Istanbul et j'avais utilisé le mot 'génocide'. On m'a dit que le festival ne peut pas utiliser ce mot. Ils peuvent le laisser dans le résumé seulement comme une citation de moi. Ils ont donc fait comme ça. C'était IKSV (Fondation de Culture et d'Art d'Istanbul). Je devais obtenir une autorisation par le ministère de la culture qui applique un dispositif de censure en Turquie, tu sais. J'avais très peur ne pas l'obtenir mais l'état était bien occupé à ce moment par la question kurde plutôt que par la question arménienne et c'était une bonne chose pour le film donc le film a passé la procédure du ministère de la culture.

Extrait no 10 :
Ayşe Polat : Il y a une grande histoire du génocide en Allemagne à cause de l'époque Nazi. Il y a plusieurs films et documentaires sur ce sujet et bien sûr, il y a aussi beaucoup de livres. Cette culture de la mémoire est quelque chose auquel je suis attachée depuis mon enfance. Ça a toujours été un sujet de discussion. Je suis arrivée en Allemagne quand j'avais huit ans. A l'école, sur la télévision, partout, on en parlait. On a eu une différente relation à la mémoire du génocide ici. Comme vous savez, l'Allemagne a reconnu le génocide arménien il y a deux ans. Je suis aussi alévie et nous avons souvent un regard critique envers la culture dominante et aussi, nous sommes très proches des arméniens. Un ministre turc avait fait eu une déclaration une fois : « les alévis sont des arméniens convertis ». Je crois que beaucoup d'arméniens se sont convertis à l'alévisme car cela n'est pas aussi strict que le sunnisme. Par exemple à Dersim, il y a beaucoup d'arméniens là-bas. Si tu continues de creuser, tu vas voir que de nombreuses familles alévies ont un lien avec les arméniens. Les alévis sont aussi essentiels pour ce sujet. Nous avons une communauté très conservatrice, très sunnite, de migrants turcs ici en Allemagne. Ils votent pour l'AKP et ils font des manifestations en portant les drapeaux turcs. Ils existent, ils sont là. Ils ont manifesté devant le *Bundestag* contre la reconnaissance du génocide en Allemagne, ils étaient vraiment en colère. Mais je ne connais pas vraiment ce gens-là, je les vois seulement. Les gens que je connais approuvent la reconnaissance du génocide. C'est normal, l'Allemagne a aussi pris part dans le génocide.

Extrait no 11 :
Ayşe Polat : Je pense que le cinéma a grand potentiel et un rôle important. Cela est très utile, comme l'écriture, mais le cinéma permet de recueillir ces mémoires et ça c'est très important. Il a un lien direct. Je crois que tous les arts permettent de se souvenir de quelque chose. Si tu écris une histoire, tu te souviens de quelque chose. Le cinéma est aussi un medium très populaire. Lire des livres c'est souvent compliqué pour la plupart des gens mais regarder un film c'est plus simple. Mais il y a un danger. Au moment de filmer, tous deviennent une fiction, même dans un documentaire. Au moment où tu poses la caméra, ou tu commences à monter les images, tu lui donnes une structure et cela devient une fiction. Mais la frontière entre la fiction et le documentaire est de plus en plus fine. Je crois que le lien émotionnel qui est créé par les histoires personnelles est très important pour parler du passé. Prenons l'exemple du livre de Fethiye Çetin, la sortie de son livre était un grand évènement. Ce lien personnel rapproche les gens du passé. Il ne sera désormais plus abstrait mais il sera concrétisé. Il est aussi plus simple pour le spectateur de s'identifier avec les histoires personnelles. Donc, le film est très important, très utile pour atteindre un grand public. (…) Mes films ont été plusieurs fois projetés dans les écoles et les universités. Aujourd'hui j'attends que les distributeurs me rendent les droits d'auteurs pour pouvoir faire un DVD de ce film. En ce moment, je n'ai aucun droit sur mon film pendant cinq ans. Après, je le

mettrai peut-être sur *youtube*, comme ça les gens peuvent le regarder facilement. Le *Copyleft* (droit libre) est aussi très important pour moi.

Entretien avec Kazım Gündoğan (le producteur du documentaire *Les enfants de Vank*) – 13.4.2017 / Istanbul – Beyoğlu

Extrait no 1 :
Kazım Gündoğan : Nous travaillons sur Dersim depuis 2004. Avant nous étions toujours dans les luttes sociales, mais après la prison nous avons décidé de continuer la lutte par d'autres méthodes et d'autres moyens. Nezahat est architecte et nous avons donc choisi le cinéma. Nous avons essayé de traiter des questions sociales, nous voulions les dévoiler et les inscrire dans la mémoire collective des gens. Nous sommes tous les deux de Dersim. Nezahat est d'Erzincan, qui était à l'origine à Dersim. La grande région de Dersim va d'Erzurum à Adıyaman, elle n'a pas les mêmes frontières que la ville de Tunceli aujourd'hui. Nous avons donc approché cette région en tant que géographie culturelle. Nous avons d'abord fait des recherches sur un sujet très important pour cette région : les barrages. C'était le sujet de notre premier film, *Munzur Akmazsa* (Si Munzur ne coule pas). C'est un très bon film qui date de 2004. La rivière de Munzur est sacrée pour les habitants de Dersim, les *Kızılbaş*. C'est comme le Gange pour les Hindous. On jure au nom de Munzur et tout le monde se tait. Comme ils ont commencé à faire des barrages sur cette rivière, nous avons décidé de faire un film qui traiterait à la fois des questions environnementales et des effets du système capitaliste sur l'écologie. On voulait faire tout ça à travers Munzur. Nous avons parlé avec plusieurs personnes qui avaient plus de 65-70 ans et nous avons parlé des conséquences d'un tel barrage, comme la disparition de la variété florale, le fait qu'il n'y aurait plus de neige, qu'il y aurait de l'aridité, etc. Ceux qui ont moins de 50 ans avaient des réponses à donner à ces questions, mais ceux qui ont plus de 70 ans nous ont dit : « Mon fils, nous avons aussi vécu 38 », et après ils ont commencé à raconter. Ils ne parlaient pas d'aujourd'hui, du présent. Car les questions non-résolues du passé sont toujours actuelles pour eux. Ce passé détermine leur présent et aussi leur avenir. Ils nous ont raconté 1938. Cela a attiré notre attention. Nous avons terminé le film et il a vraiment servi à sensibiliser aux questions liées aux barrages. Les projets de barrages ont été annulés suite aux diverses résistances. Nous avons donc décidé de nous pencher sur la question de 1938 car les gens sont restés bloqués là-bas. (…) C'était la région la plus développée – jusqu'en 38 – en termes de relation entre la nature et l'homme. Du point de vue turquiste et islamiste, c'était dangereux. Car quand on parle de Kızılbaş, on parle d'une communauté de croyance non islamisée. Pour eux, 1938 correspond à la destruction à la fois des hommes, de la vie et de la nature. Donc, ils sont restés bloqués à cette date. Leurs lieux de mémoires sont les lieux de massacres. Il y a deux types d'endroits : les lieux de massacres et les lieux de prières. Les lieux de massacres sont désormais devenus des lieux de prières. (…) Qu'est-ce qui s'est passé en 1938 ? Qu'est-ce qui les a autant traumatisés ? Parce que nous, les intellectuels, les socialistes et les démocrates de Turquie, nous connaissions cette histoire comme une histoire de rébellion. Il y avait des sources qui en attestaient. La première était la thèse officielle de l'Etat turc. Mais pour ceux qui sont contre les thèses officielles, la référence était les livres de Nuri Dersimi sur l'histoire de Dersim, c'est-à-dire les thèses kurdes. Nous avons fait des recherches sur 1938, nous travaillions sur Dersim depuis 2005 mais nous prenions la théorie de rébellion comme base. Nous demandions : « Pour quoi vous êtes-vous révoltés ? Qu'est-ce qui s'est passé ? » Jusqu'en 2007, nous avons parlé à une centaine de personnes de différents endroits de Dersim, en ville et aussi dans les villages… Environ 97 % des

personnes avec lesquelles on a parlé nous ont dit : « Mais mon fils, nous ne nous sommes pas révoltés, c'est l'Etat qui nous a massacrés ! D'où vient cette histoire de rébellion ? » On s'est arrêtés a moment donné. Qu'est-ce qu'on essayait de faire ? On a devant nous les victimes et les témoins directs de ce massacre ; ils portent toujours les blessures des baïonnettes et des plombs sur leurs bras, sur leurs corps et ils disent qu'ils ne se sont pas révoltés, que c'est l'Etat qui les a massacrés. D'un côté il y avait ce qu'on avait lu, de l'autre ce qui avait été vécu. Alors, qui a écrit ce que nous avons lu ? Pourquoi ont-ils écrit cette histoire ? On a commencé à réviser ces livres qu'on avait lus. En même temps, on a continué à faire des entretiens avec les gens. On a vu que le problème n'était pas en eux, mais en nous. Notre monde imaginaire était sous l'influence de l'idéologie officielle et de sa thèse historique. Ensuite, on a étudié les documents étatiques. Quand tu les regardes avec un nouveau point de vue, tout est d'un coup très net et clair. Tu voix clairement qu'il s'agit d'une région culturelle et sociale complètement incompatible avec la philosophie fondatrice de l'Etat turc. La période républicaine, surtout après Lausanne et l'obtention du titre de propriété du pays (*misak-ı milli*), avec la constitution de 1924 basée sur les idéologies panturquiste et islamiste, a interdit les croyances autres que l'islam hanafite, comme les Kızılbaş, et a interdit l'accès aux endroits sacrés par une loi (la fermeture des *tekke* et *zaviye*) afin de les islamiser. Le document politique fondateur de l'Etat turc qui a servi à islamiser tous ces peuples, qui ne sont ni turcs ni musulmans, est le plan de peuplement de l'orient (*şark iskan planı*) de 1925. Ce plan fait peur, quand vous le regardez de près, et vous comprenez tout de suite que personne n'avait besoin de se révolter. Les massacres, les assimilations, les exils… Si vous étudiez les rapports sur Dersim entre 1926 et 1934, vous pouvez facilement constater une planification immense, tout comme en 1915. Il y a aussi des actions improvisées mais c'est évident que l'Etat a travaillé méticuleusement – comme dans un laboratoire – à Dersim, pendant dix ans. Ils ont fait des lois spéciales, ils ont envoyé des sociologues, des politiciens, des spécialistes de l'armée et du renseignement…

Extrait no 2 :

Kazım Gündoğan : Le Comité Union et Progrès est un projet intellectuel. Il a institutionnalisé la Turquie. L'Etat turc a réalisé le nettoyage éthique du pays à partir de croyances. C'était un vrai laboratoire. Le 4 Mai 1937, Kemal Atatürk prend la décision de l'opération de Dersim. Ensuite, en juin, il rassemble les inspecteurs généraux à Trabzon et il explique son plan militaire de destruction sur une carte détaillée. Cette carte est toujours dans le chalet d'Atatürk à Trabzon. On a utilisé cette carte dans notre film *Hay Way Zaman*. On a vu que c'était un massacre bien planifié. On a aussi étudié les cas similaires à l'échelle mondiale. Dans le même temps, on a lu les critères de génocide des Nations Unies. En 2007, à partir de nos recherches sur les documents étatiques, on était presque sûr que c'était un génocide, malgré le silence des témoins. Mais parmi les cinq critères pour qu'on puisse parler de génocide, il en manquait un. Détruire entièrement ou partiellement une communauté à cause de son ethnie ou de sa religion ; détruire ses espaces de vie ; assimiler ses membres et détruire toutes les possibilités de recréer sa culture ; et le dernier critère est de transférer les enfants de cette communauté vers une autre communauté dominante. Les quatre premiers critères étaient démontrables à partir de documents mais le cinquième ne l'était pas. On a donc décidé de chercher de plus près. On s'est dit : « C'est un génocide, mais comment peut-on le raconter ? » C'était une période très perturbante pour nous. Nous, des gens politisés qui menaient des luttes sociales depuis des décennies, nous ne connaissions même pas notre propre histoire sociale. On était très honteux de le constater. Ma grand-mère chantait des élégies qui racontaient comment on avait enlevé sa fille. Nous sommes une génération qui a grandi avec les élégies des grand-mères. Malgré cela, on a ignoré leurs récits et on a cru ce qu'on nous a donné comme histoire écrite. On a ressenti une honte immense. On a décidé d'oublier toutes les choses qu'on connaissait

sur cette histoire pour la reconstruire à nouveau. Comme Şeyh Bedrettin qui a brulé tous ses livres. Pendant ce temps-là, on a vu deux films au Festival du film d'Istanbul. Le premier était un film sur les mères de Plaza de Mayo, *Quien soy yo ?* Il racontait le transfert des enfants de socialistes aux familles de polices et de militaires. Le deuxième était un film sur les aborigènes d'Australie, *Rabbit Proof Fence*. L'histoire de ce dernier correspondait beaucoup à notre cas. Ce film nous a beaucoup impressionnés. Il raconte l'histoire de deux enfants aborigènes dans les années 1930 dans cet Etat raciste. Ils vivent dans un camp. Ils sont mis dans des camps avec d'autres enfants dans le but de les déraciner. Selon les recherches scientifiques, leur sang va ainsi être complètement modifié et le sang de la race blanche va triompher. C'était le plan. Le film raconte la fuite de deux filles. C'est un film inoubliable. Après ce film, la question aborigène est redevenue d'actualité et le gouvernement australien a dû demander pardon. On a décidé de suivre le même chemin. On est donc retournés vers nos témoins avec une nouvelle question. Dans un massacre ou un génocide, le traitement des femmes et des enfants est déterminant. D'accord, c'était une révolte, les hommes ont pris les armes et vous les avez tués. Mais les femmes ? Les enfants ? (…) On a donc demandé aux femmes et aux enfants. Ils n'ont pas voulu beaucoup parler au sujet des enfants. Qu'est-ce qui s'est passé pour les petites filles ? « Une partie est morte et les autres sont devenues mauvaises [c'est-à-dire qu'elles se sont converties]. » Ils ont commencé à raconter lentement, petit à petit. « Ils ont enlevé sa fille, la tante d'un tel est comme-ci, la grand-mère d'un autre comme ça. » On a commencé à comprendre l'histoire. On nous a raconté des histoires telles que : « Après, elle est revenue, mais elle était devenue Turque et on n'a pas pu communiquer », etc. On a cherché des filles comme ça et on en a trouvées quelques-unes mais elles n'ont pas voulu parler. Je n'oublierai jamais la première qu'on a rencontrée. On l'a retrouvée à Bursa. Son cousin l'a retrouvée après des années. Une histoire incroyable. Nezahat aussi était très excitée par cet entretien, on pensait raconter la vérité de Dersim à tout le monde. Il ne s'agissait pas d'un seul film, on voulait raconter une histoire dont personne ne parle depuis 72 ans. On voulait dévoiler cette histoire. La femme a accepté de nous parler. On a préparé notre équipe. Juste avant d'y aller, sa fille nous a appelés et nous a dit que le mari de sa tante était lieutenant et qu'il ne voulait pas qu'elle parle. Nezahat était très triste. Mais on n'a pas lâché l'histoire et on en a trouvées d'autres. Ces nouvelles histoires ont formé notre film *Les Filles Perdues de Dersim*. Ce film est devenu le film qui a actualisé la question de Dersim soixante-douze ans après. Les journaux en ont fait leur une. On a assisté aux programmes de télévision de Mehmet Ali Birand. Ce film a déclenché un énorme débat dans le pays. (…) On avait déjà vu que ce qui s'était passé n'était pas une révolte mais on ne savait pas comment définir cet événement. Finalement on a décidé de ne pas le définir nous-mêmes mais d'étaler les documents et les preuves, de les présenter aux universitaires. On n'a pas voulu les définir nous, les victimes.

Extrait no 3 :

Kazım Gündoğan : On a aussi étudié les identités ethniques, religieuses de la région. C'est quoi ce génocide ? Qu'est-ce que cette croyance qui est devenue un problème pour l'Islam 1500 ans plus tôt, et après pour l'identité turque ? Pendant nos recherches, on a aussi écouté des histoires d'Arméniens. Par exemple, un témoin qui a survécu au massacre quand il avait dix ans nous a raconté : « Dans notre village on avait des voisins arméniens, à peu près dix familles. L'Etat nous a ramassés pour nous déporter. On était 300-400 personnes, y compris les enfants. Très peu de gens parmi nous pouvaient parler turc. On nous a tous déportés. A un moment donné, ils ont séparé les Arméniens. Mon père parlait un peu turc, il a demandé : « Pacha, pourquoi vous nous avez séparés de nos voisins ? » Et le pacha a répondu : « Il ne faut pas mélanger le sang des musulmans avec le sang des infidèles (*gavur*) ». On a compris qu'ils allaient tuer tout le monde. Peu après, on a entendu des cris venant de la rivière à côté. Les gens criaient : « Ils vont nous massacrer ! » Ils nous ont

forcés à marcher. » On a recherché s'il y avait toujours des Arméniens à Dersim en 1938 et si l'existence des Arméniens était aussi un motif du massacre. La mentalité moniste n'a pas pu homogénéiser Dersim et ça a été un problème pour eux. Il y avait des Kurdes, des Zazas, des Arméniens. Ils ont vécu tous ensemble. On a voulu les homogénéiser. Dersim est la source principale de la culture *Kızılbaş* (les Alévis de Dersim). Les *kızılbaş* ne sont pas intégrés à l'Islam comme les autres Alévis de l'Anatolie. (…) *Les filles perdues de Dersim* a déclenché un grand débat. Ensuite, plusieurs personnes qui avaient refusé de parler avec nous, ont souhaité nous parler après avoir vu le film. Ceux que nous n'avions pas réussis à convaincre pendant deux ans ont commencé à nous appeler. (…) Une femme, une professeure, nous a appelés un jour pour nous dire : « Ma mère est aussi une fille perdue de Dersim, mais elle a une autre histoire. Elle est peut-être Arménienne ». Elle s'appelait Zeynep. Voici son histoire : « Je suis une professeure attachée aux valeurs de la nation et de la République. Ma mère est vieille et j'ai donc commencé les procédures pour la prendre en charge. Il fallait suivre des procédures officielles. J'ai alors appris que ma mère ne s'appelait pas Fatma mais Aslı. Mon grand-père ne s'appelait pas Eyüp mais Hagop. Et ma grand-mère Havva était nommée Havas dans les registres. A la mairie, j'ai vu qu'il n'y avait personne au nom de ma mère, elle n'était pas enregistrée sous le nom de Fatma. Les informations que ma mère m'avait données n'existaient pas. J'étais sous le choc. » Quand elle en a parlé à sa mère, celle-ci s'est d'abord écriée : « Non, je ne suis pas Arménienne. » Elle n'avait jamais vu sa mère comme ça. Elle lui a dit : « Ma chère maman, même si tu es Arménienne ou Grecque ou Kurde, cela n'a pas d'importance, pour nous, tu es notre mère. On t'aime beaucoup. » Après cela, sa mère a commencé à lui raconter : « Il y avait une guerre et on nous a emmenés loin d'Hozat. » Je suis allé à Isparta et j'ai parlé avec Zeynep et sa mère. Apres l'entretien, je me suis dit : « Voilà un documentaire ! » Puis, on a préparé le projet en 2013 : *Les Arméniens de Dersim*. On s'est concentrés sur le monastère Halvori Surp Garabet et on a développé l'histoire des Arméniens de Dersim à partir de ce monastère. (…) Pourquoi ce monastère ? *Vank* veut dire monastère en arménien. Le moine est le prêtre de ce monastère. Monastère Halvori Surp Garabet est le seul endroit institutionnel pour prier à Dersim depuis le massacre de 1915.

Extrait no 4 :

Kazım Gündoğan : Les gens parlaient aussi de 1915. Mais l'histoire des Arméniens venus d'autres régions qui se seraient réfugiés là-bas n'est pas vraie. C'est une légende. Hovsep, en particulier, a fait beaucoup de recherches sur ce sujet. C'est lui notre conseilleur historique pour le film. Il habite maintenant à Bruxelles. La plupart des choses dites sur les Arméniens de Dersim ne sont pas vraies. Ce n'est pas vrai que les Arméniens d'autres régions se sont réfugiés à Dersim. Il y avait des gens qui passaient par là-bas mais ils ne se sont pas installés. (…) Il y avait sans cesse des migrations à l'époque, les gens bougeaient partout. Pour mieux comprendre la question arménienne, il faut d'abord regarder le processus de l'impôt *jizyah* et les plans de réforme de l'Empire Ottoman. Les gens disent : « Il y avait une immense tolérance et une grande convivialité à l'époque, tout le monde vivaient librement son identité. » C'est une légende. L'impôt de *jizyah* dans les années 1870, les massacres de 1894-1896… Le génocide arménien dépasse le vingtième siècle et on ne peut pas dire qu'il est terminé. Il y avait des Arméniens refugiés à Dersim apres 1915 mais ils ne sont pas restés là-bas. Il y a eu des énormes massacres à Dersim. Çemişgezek, Mazgirt, Hozat, Pertek… partout sur les terres les plus fertiles économiquement de Dersim, il y avait des Arméniens. Ils ont tous été massacrés. Tu sais qui a été épargné ? Seulement quelques provinces d'Hozat, à l'intérieur de la ville, un endroit protégé. L'Etat ne pouvait pas entrer dans cette partie de la région à l'époque et donc ils ont été épargnés. L'Etat a demandé aux chefs de tribus de leur donner les Arméniens, mais, à part certains chefs qui ont dénoncé les Arméniens, la plupart des chefs les ont protégés et

ont refusé de les livrer à l'Etat. Les Arméniens rentrent dans leurs tribus, certains changent de religion et certains maintiennent leur croyance. Ceux qui se sont convertis à l'alévisme ont subi le même destin que les Alévis. Mais la République suit de près ceux qui sont restés chrétiens. Lors de l'opération militaire de 1937-1938, la première bombe est lancée sur la maison de Seyit Rıza, par Sabiha Gökçen. La deuxième est lancée sur ce monastère. Le monastère est détruit en 1937. Ils arrêtent le prêtre. La photo devant le monastère est prise en 1938 et tout de suite après, ils déportent les Arméniens pour les massacrer. Cette photo est prise deux heures avant le massacre. Pourquoi ils ciblent le monastère ? Après les massacres de 1915, il y avait à peu près deux cents églises et monastères à Dersim. Mais ils ne sont pas tous arméniens. Avant il y avait même des Grecs qui vivaient là-bas. Ce sont les vestiges de l'époque de l'occupation romaine. Le monastère Halvori Sur Garabed était une cible spécifique car la plupart des chrétiens de la région et de ses alentours venaient prier là-bas, il avait son prêtre etc. C'était un problème pour les Républicains. Les chrétiens habitant à l'alentour étaient aussi la cible des républicains. Ils étaient nombreux. On constate que les Arméniens ont été traités différemment à la fois à partir de documents et de témoignages.

Extrait no 5 :

Kazım Gündoğan : Nezahat était en prison pendant six ans et demi et moi, j'y suis resté dix ans. A notre sortie, on a eu une période de confrontation avec tous les styles traditionnels de résistance. Si on n'avait pas eu cette période, on ne ferait pas des films comme ceux-là et on ne s'occuperait pas du génocide. On a fait confiance à deux choses essentiellement : la première, c'est le document, la seconde, c'est l'histoire personnelle des gens. On a pensé qu'ainsi, on pouvait remuer les gens ordinaires mais aussi le milieu universitaire et le milieu bureaucratique, qui sont devenus les fonctionnaires d'une raison d'Etat raciste et fasciste. On voulait les forcer à ressentir de l'empathie. On voulait résoudre cette structure ossifiée par l'empathie. Si on avait dit dès le début que c'était un génocide, notre parole n'aurait pas été entendue. On savait que c'était un génocide et pas une révolte depuis 2007, mais on n'a pas utilisé le mot 'génocide'. On ne le dit toujours pas. Car les gens de Dersim nomment cet évènement, dans leur langue maternelle, '*tertele*'. Ils disent 'le premier *tertele*' et 'le deuxième *tertele*'. La force des histoires des gens est la vérité. Car la vérité a une puissance. Nous sommes, Nezahat et moi, tous les deux socialistes, et chacun a des références et des inspirations liés à son milieu. L'un des leaders soviétiques qui nous a le plus influencés est Lénine. A la fin des années 1890, au début de la lutte socialiste, il veut publier un journal et le conseil de rédaction se réunit. Ils demandent : « Qu'est-ce qu'on va écrire ? » Lénine répond : « La vérité, nous n'allons écrire que la vérité ». Car la vérité est révolutionnaire. Leur journal *Pravda* est ainsi ce qui nous a encouragés. L'authenticité des histoires personnelles est tellement forte qu'elle peut faire ressentir de l'empathie même à un fasciste, en dévoilant la vérité. D'ailleurs, après avoir vu notre film *Les filles perdues de Dersim*, tout le monde - les MHP, les turquistes, les gens de droite - nous a dit : « On a honte de notre turcité. J'ai honte de mon humanité. En tant que petits-enfants de Mustafa Kemal Atatürk nous demandons pardon à tous ceux qui ont souffert. » Ce sont des turquistes qui ont dit ça. Un homme du MHP (le parti politique de l'extrême droite) a vu le film à İzmit et s'est exclamé : « Qui peut m'enlever mon enfant de force afin de le convertir en Kurde, en Allemand ou en Russe ?! ».

Extrait no 6 :

Kazım Gündoğan : On a aussi fait une recherche sur les documents historiques. Comment est écrite l'histoire, l'histoire officielle ? J'ai eu un jour un débat avec l'un des historiens connus de la Turquie alors qu'on parlait de Dersim. Il était gêné car l'histoire officielle risquait d'être détruite.

Tous ses fondements s'écroulaient. Il a aligné ses reproches en disant : « Oui, dernièrement ils ont sorti un truc qui s'appelle l'histoire orale, comme si c'était une science. Montrez-moi des documents. » Je lui ai dit que je voulais lui demander quelque chose modestement : « Vous avez fait plusieurs recherches sur l'époque républicaine et ses reformes, vous connaissez bien l'histoire républicaine. Quels documents avez-vous utilisé pour écrire toutes ces thèses et ces livres ? Comment avez-vous réussi à trouver ces documents ? A QUI appartenaient ces documents ? » Il m'a répondu : « Les documents de l'Etat-major général, du commandement général des gendarmes, de la sécurité nationale etc. » Je lui ai dit : « Vous avez donc utilisé ces documents lorsque vous formiez vos opinions sur Dersim. » Il a répondu : « Oui, bien sûr. Y a-t-il d'autres documents ? » Je lui ai répondu : « Cette pensée est problématique à la fois pour la morale et la science, voire dans une perspective humaine. Scientifiquement, vous devez analyser un fait historique dans toutes ses dimensions. Savez-vous comment ces documents ont été obtenus, écrits et archivés ? » Il m'a alors dit : « Mais ce sont les documents de l'État. » Et moi : « C'est bien ça le problème. L'Etat planifie un massacre, il le fait exécuter par ses gendarmes là-bas, un lieutenant écrit un rapport de trois paragraphes et vous, en tant qu'historien, vous allez prendre ces trois paragraphes comme étant la vérité historique et vous direz que c'est la science, voire vous allez les soutenir et laver ainsi votre conscience ! Mais il y a des témoins et des victimes qui ont directement vécu cette période. Il y a des centaines de milliers de personnes qui portent toujours la trace de la baïonnette de ce lieutenant. Vous n'avez jamais pensé à parler avec eux ? Dans les documents étatiques, il est marqué que 13 800 personnes ont été tuées et le chiffre réel est au moins trois fois supérieur à ça. Vous n'avez jamais écouté leur histoire ? » Lui : « Qu'est-ce que vous essayez de dire ? » Moi : « Si vous voulez, je peux vous les faire rencontrer. Savez-vous quel est le document le plus important ? C'est l'humain. » Nous avons aussi utilisé quelques documents étatiques comme les discours des ministres, etc. mais ils étaient plutôt complémentaires. Notre source principale a été les êtres humains et leur histoire. Surtout si les gens sont toujours vivants. Pour 1915, les témoins sont morts mais c'est possible de trouver leurs témoignages écrits et archivés, c'est la source pour moi. 'A partir d'où regardez-vous l'histoire et la science' sont aussi des questions liées à la conscience. La thèse officielle de l'époque républicaine est désormais détruite. En suivant notre croyance dans la force des histoires des gens et de la puissance de l'art cinématographique, nous avons décidé de faire ces films. Et bien évidemment, beaucoup de gens qui sont pour le style classique des documentaires – utilisant les experts, la voix-off, les documents – se sont fâchés contre nous. Ils nous ont reproché de raconter le grand massacre de Dersim seulement aves deux femmes et trois enfants. C'était une narration légère pour eux. Mais on n'était pas d'accord. C'était notre choix de se concentrer sur les témoins.

Extrait no 7 :

Kazım Gündoğan : Il y a mille manières de raconter quelque chose. Quel est votre but ? Si votre but est de créer, de générer une confrontation avec les vérités historiques et d'atteindre un grand public pour le secouer, vous devez savoir que cela n'est pas possible avec des discours sévères. Chaque champ – qu'il soit cinématographique, politique ou universitaire – a son propre style. Le cinéma fait du politique, il est un positionnement idéologique. Le cinéma documentaire en particulier est le cinéma des gens qui ont des soucis politiques. Nous avions aussi un problème avec le politique. Notre cible était la société actuelle, exception faite des fascistes et des racistes. Tous les islamistes, les nationalistes… Mais notre cible n'était pas les victimes. C'est pour ça qu'on a projeté nos premiers films à Istanbul dans la salle de cinéma la plus luxueuse, à Cemal Reşit Rey. Les amis dans le milieu du cinéma ont été surpris par notre décision. Nous ne sommes pas vraiment des cinéastes, nous ne connaissions pas bien ce milieu. Mais nous savions quelque chose que les

autres ne connaissaient pas. Nous connaissions le problème, le fardeau. On le portait sur notre dos et on a dû raconter les cris de ces femmes qui n'ont pas pu parler pendant 72 ans. Nous avons donné le dossier de presse du film aux journaux comme *Sabah, Hürriyet, Milliyet* (les journaux du courant dominant) et pas aux *Cumhuriyet, Evrensel, Gündem* (les journaux d'opposition). Pourquoi ? Car nous connaissions bien la conjoncture. (…) Mais *Les enfants de Vank* n'a pas eu le même effet bouleversant que *Les filles perdues de Dersim*, même s'il était plus développé cinématographiquement, et cela est aussi lié à la conjoncture. Plusieurs amis nous ont avertis de ne pas faire la première du film dans une atmosphère politique aussi tendue, mais nous avons insisté pour le faire.

Extrait no 8 :
Kazım Gündoğan : Nous avons fait une demande au ministère de la culture pour *Hay Way Zaman*. Pour *Les enfants de Vank* aussi nous avons fait la demande au ministère en 2013. Ils nous ont accordé un financement de 25 000 liras, TVA compris. C'était une aide symbolique. On aurait pu la refuser, mais on a pensé que si on acceptait ce financement, il y aurait la signature de l'Etat turc sous un film qui parle du génocide et *tertele*. C'est une forme de reconnaissance. Par ailleurs, l'effet énorme que le film a eu sur l'opinion publique est pour nous beaucoup plus important que l'argent. La mairie de Maltepe nous a aidés aussi. Sinon, nos amis nous ont soutenus par des petites sommes. Un ami a payé nos billets de transport, un autre a payé quelque chose d'autre. Le budget a toujours été l'aspect le plus difficile pour nous. Nous avions planifié ce film pour 2015 mais à cause du manque de budget, il a dû attendre 2017. Le budget total du film était d'environ 300 000 liras, plus la TVA. (…) Quelques amis ont travaillé bénévolement pour le film. J'étais le producteur et Nezahat était la réalisatrice. Plusieurs amis nous ont aidés financièrement. Quelques institutions et amis qui nous faisaient confiance grâce aux films précédents nous ont aidés pour l'hébergement, les repas et tout. Mais la diaspora est une entité hétérogène. Ils ont vu que ce n'était pas un film qui parlait d'eux, qu'il ne satisfaisait pas leurs attentes, et ils ne nous ont pas soutenus. On n'a reçu aucune aide financière de la part d'individus ou d'institutions arméniennes. La diaspora arménienne ne nous a pas soutenus économiquement mais nos amis arméniens ont fait énormément d'efforts pour créer des contacts et aussi pour les sous-titres. Mais les capitalistes et les bourgeois arméniens ne se sont pas approprié ce film. Car on n'utilisait pas leur langage. (…) On n'a eu aucune censure de la part du ministère. Ils ne sont pas intervenus, ni sur contenu, ni sur la musique. On ne pouvait pas prendre le certificat obligatoire sans leur approbation. Ils donnaient d'abord la moitié de l'aide financière et vous preniez le reste après cette approbation. Je ne suis pas sûr que ça se passerait comme ça aujourd'hui. C'était une période différente. On avait pris l'argent avant 2016.

Extrait no 9 :
Kazım Gündoğan : Concernant la question de la confrontation avec le passé, les universitaires ont suivi le cinéma. Le politique aussi a suivi le cinéma. C'est pareil dans le monde entier, tu savais ? Le cinéma documentaire a un tel rôle important. Le cinéma a cette magie de mettre à l'ordre du jour les questions liées à la confrontation et aux luttes de mémoires. Par exemple notre film *Hay Way Zaman* est un film sur la mémoire, le trauma et la confrontation. Il y a même les confessions des soldats qui ont assisté aux massacres dans ce film. Le milieu intellectuel en Turquie est conforme à l'idéologie officielle. Les universitaires et les artistes voient le soutien au turquisme, à la construction nationaliste et à l'histoire officielle comme un devoir et une tâche. L'université a longtemps fonctionné comme un mécanisme idéologique… comme un dispositif idéologique d'Etat. Quand les gens intéressés par ce sujet ont commencé à le mettre à l'ordre du jour, les

universitaires ont finalement commencé à s'y intéresser également. Il y a d'autres chercheurs, des historiens – comme Şükrü Aslan –, qui travaillent sur Dersim comme nous, ou il y a des musiciens comme Metin Kemal Kahraman. Mais l'université vient toujours derrière en Turquie. (…) Une nouvelle génération critique qui veut dévoiler la vérité a évolué obligatoirement en dehors de l'université et de la politique, qui sont restées bouchées. Cette génération vient de la guerre, de la prison, de la période du 12 Septembre. C'est pareil aussi pour le féminisme en Turquie. Les générations de 68 et 78 ensembles avec le mouvement kurde et des gens comme Hrant Dink ont lutté pour définir de nouveaux horizons. Hrant Dink est notre ami. Son assassinat cruel a donné lieu à plusieurs choses. Le mouvement kurde a beaucoup servi à créer de nouvelles possibilités dans les champs culturel et artistique en racontant les choses autrement. Nous, les gens qui viennent de la lutte socialiste, avons fait l'effort d'utiliser les témoignages dans d'autres mediums. L'ensemble de tout cela a contribué à ouvrir un nouveau chemin. (…) Un livre et un film fournissent d'autres possibilités. Avec le cinéma, c'est plus possible d'atteindre un grand public. C'est aussi lié, bien sûr, au genre que vous choisissez pour votre film. Je crois que le cinéma est plus puissant que la littérature pour créer de l'empathie. Le livre devient une source plutôt pour les recherches universitaires, tandis que le cinéma se manifeste comme un acteur influent de changement social qui peut impressionner les gens ordinaires. (…)

Extraits de l'entretien avec Serdar Önal (le réalisateur du documentaire *Maman Derdo et le Noyer*) – 3.12.2017 / Istanbul-Beyoğlu

Extrait no 1 :
Serdar Önal : Je suis toujours très prudent lorsque je donne un entretien car je suis fonctionnaire d'Etat, je te préviens. Mon premier documentaire s'intitule *Odensa*, je l'ai réalisé avec mes propres économies. C'était sur un jeune Nigérien qui est venu à Istanbul pour devenir footballer. Je l'ai connu à Feriköy et j'ai filmé son processus pour trouver une équipe de football à Istanbul. Ce film m'a pris un an. Je ne connaissais pas le cas de Festus Okey à cette époque-là. Il y a aussi un autre documentaire sur un thème similaire réalisé par Reyan Tuvi, intitulé *Ofsayt* et je ne le connaissais pas. Je ne l'ai toujours pas regardé. *Odensa* était ma première expérience du cinéma. (…) Je suis professeur. Quand j'ai commencé à exercer mon métier, j'aimais beaucoup regarder des films à côté. J'étais cinéphile, et un jour je me suis demandé : « Serai-je professeur toute ma vie ? Ne ferai-je pas une autre chose ? » Comme j'aimais beaucoup le cinéma, j'ai commencé à m'intéresser à la réalisation. Je me demandais si un jour je serai aussi capable de faire un film car j'avais des idées, des histoires dans ma tête que je voulais raconter. Je me suis donc préparé pour venir à Istanbul et j'ai fait mon master dans le département de communication et cinéma de l'Université Marmara. Avant j'étais professeur dans une école à Trabzon. Ainsi, en 2011 j'ai été transféré à Istanbul pour faire un master. J'y ai rencontré un ancien ami, Ömer, que je connais du lycée. Quand on a vu qu'on avait des rêves similaires, on a décidé de faire quelque chose ensemble. On a donc réalisé un court métrage et on a vu que réaliser un film, ce n'est pas une idée utopiste. Ça nous a encouragés.

Extrait no 2 :
Serdar Önal : Quand je suis arrivé à Istanbul, j'ai commencé à travailler dans un centre d'études. Là-bas j'ai rencontré la petite fille de Derdo. Elle était professeur comme moi. Marie était la première Arménienne de Turquie que j'ai connue. Je venais d'arriver de Trabzon. Je me suis installé dans le quartier de Şişli car l'école où je travaille était aussi là-bas. Ce quartier était aussi

une découverte pour moi. Il y avait des Arméniens, des Grecs… Une nouvelle période d'apprentissage a alors commencé pour moi. J'ai demandé à Marie d'où elle venait. Quand elle m'a répondu Bitlis, j'ai été vraiment surpris. Je ne savais pas du tout qu'il y avait toujours des Arméniens en dehors d'Istanbul après 1915. Quand je l'ai interrogée sur l'histoire de sa famille, elle m'a raconté celle de Derdo. J'ai noté ce nom dans un coin de ma tête en pensant que peut-être un jour je ferai un documentaire sur elle. Pendant ce temps-là, j'ai réalisé *Odensa* et un court-métrage de fiction. Après la fiction, j'étais libre. J'ai vu que la plateforme de cinéma Turquie Arménie soutenait les documentaires. En Avril 2015 j'ai décidé de faire une demande. On a choisi mon projet parmi les dix projets du premier tour. J'ai donc rencontré Derdo. J'avais demandé à Marie si elle pouvait nous mettre en contact. Il y a trois ans, Derdo ne voulait pas vraiment participer à ce film, mais depuis, elle a changé d'avis. Quand je suis allé lui rendre visite pour la première fois, c'était au moment de Pâques. Nous avons eu une conversation très chaleureuse. Elle m'a raconté son histoire pendant trois heures. Un jour après j'ai fait ma présentation de projet à un jury de cinq personnes. Ils donnaient un soutien financier pour un projet et des petits soutiens aux autres projets. Quand on m'a attribué l'aide financière, c'était donc une obligation de faire ce film. J'ai parlé avec Nagehan (la productrice). Je la connaissais depuis *Odensa* par mon monteur Alper Şen. J'avais cherché un financement à l'époque, c'est comme ça que je l'ai connue. Je l'ai appelée car je cherchais un producteur. Je savais qu'elle n'était pas vraiment productrice mais elle a aimé le projet et on a commencé à réfléchir ensemble. C'était sa première expérience en tant que productrice. On a aussi cherché d'autres fonds en Turquie et à l'étranger, mais malheureusement, on n'a rien trouvé. Quand il n'y pas de soutien financier, tu commences à douter de toi-même, tu commences à penser que tu n'arrives pas à bien expliquer tes idées. Dernièrement, pendant le processus de montage, on a fait une nouvelle demande de financement pour la post-production. On a reçu une aide pour cela. Le budget total du film, je ne m'en rappelle pas exactement, mais c'était environ 20 000 euros. J'ai fait la demande au ministère mais on n'a pas reçu leur soutien. J'ai quand même essayé. On avait une toute petite équipe de trois personnes. Si on avait eu plus d'argent, on aurait pu être plus mais, en même temps, c'était mieux d'être peu nombreux pendant le tournage chez Derdo. Mais, par exemple, on aurait pu payer quelqu'un pour le son. Finalement, c'était moi qui tenais le microphone. C'était bien d'avoir une petite équipe lors du tournage dans le village. Il y avait moi, Nagehan et Hande (DOP). On a créé une très bonne ambiance, les gens nous ont parlé sincèrement.

Extrait no 3 :

Serdar Önal : Avant, je ne savais presque rien sur les Arméniens de Turquie. J'ai été complètement formé par une éducation nationale et étatique. Je suis rentré dans un processus d'apprentissage et de sensibilisation après avoir déménagé à Istanbul. Je n'avais pas non plus beaucoup de connaissances historiques, pour être honnête. Par exemple, il y a des scènes dans le film dans lesquelles vous pouvez me voir. Au début, on voulait construire la narration à partir de moi, comme un film qui témoignerait de mon processus d'apprentissage. Mais après avoir consulté certaines personnes, on a décidé de renoncer à cette idée. Je n'en voulais pas non plus. On a enlevé mon histoire, mais on a malgré tout décidé de garder quelques scènes, même si on me voit dedans. Ceux qui ne me connaissent pas ne comprendront pas. (…) En fait, je n'ai pas vraiment fait de lectures historiques spécifiques, ni sur 1915, ni sur les Arméniens de Bitlis. J'ai plutôt lu sur les Arméniens d'Istanbul, leur histoire dans le quartier de Şişli. J'ai lu quelques livres mais je n'ai pas vraiment fait de recherches. Ce n'est pas vraiment un film sur l'histoire. Je voulais plutôt montrer la vie actuelle de Derdo. Bien sûr, on parle du passé personnel de Derdo dans le film. Il y a aussi son père et ses expériences, mais le focus est sur le présent de Derdo. Je voulais montrer ça. On

n'est donc pas vraiment entré dans les faits historiques. (…) Dans le village, c'était Derdo qui réalisait le film. Elle nous a emmenés partout, dans les montagnes, sur les plateaux. On est restés seulement trois jours dans le village car notre temps était très limité à cause de restrictions économiques. On travaille professionnellement avec le DOP, elle te donne un prix pour la journée et après vous décidez du nombre de jours à travailler. Il faut finir le tournage dans cet intervalle. Pendant le montage on a remarqué qu'on avait besoin d'images supplémentaires. Mais Hande, notre DOP, s'était mariée et avait déménagé à Izmir pendant ce temps-là. J'ai dû demander de l'aide à d'autres personnes. Par exemple, la scène dans laquelle Derdo marche dans la rue à Istanbul. Quelqu'un d'autre a filmé cette scène. Ou la scène du balcon. Si tu regardes attentivement, tu verras que c'est une autre caméra. (…) On n'a pas vraiment écrit de scénario. J'ai juste pris des notes, j'ai noté quelques idées mais on n'avait pas un vrai scénario. J'ai quand même beaucoup réfléchi à ce sujet. Mais je n'ai pas vraiment eu d'idées très brillantes. Finalement, j'ai noté juste quelques scènes et quelques plans. A un moment donné, j'ai voulu écrire une partie comme une fiction, mais ça n'a pas marché. J'ai dit fiction mais bien sûr je ne parle pas d'une vraie fiction, plutôt d'une mise-en-scène dans laquelle elle répèterait des choses qu'elle fait normalement hors caméra. Il n'y avait pas de scénario mais il y avait un vrai récit car j'avais déjà écouté son histoire. Dès notre premier rencontre, Derdo s'est ouverte toute de suite à moi. C'est une personne très sincère, ouverte et chaleureuse. On n'a eu aucun problème. C'est peut-être parce que je suis un ami de sa petite fille.

Extrait no 4 :

Serdar Önal : Je n'avais pas vraiment de public ciblé dans ma tête. Je pense que ce film parle à tout le monde. C'était évident que certains groupes n'allaient pas vraiment apprécier ce film car il parle d'une femme arménienne et cela touche à leur histoire. Mais en fin, c'est surtout un film sur une femme et une mère. C'est l'histoire de sa lutte pour la survie. Grâce à cela, je crois que ce film peut toucher tout le monde. (…) On a eu beaucoup d'opportunités pour projeter le film. On a eu des projections dans le cadre du Festival du film à Istanbul, du Documentarist, des journées du documentaire à Izmir. Il y a eu aussi des projections spéciales dans d'autres villes en Turquie. On nous a invités dans des écoles arméniennes. Mais on n'a pas montré le film à Bitlis. A vrai dire, je n'y ai même pas pensé. Il y a eu une projection dans le cadre du Festival l'Abricot d'or à Erevan dans une toute petite salle. C'est le triste destin des documentaires. La chose intéressante, c'est que notre film a été choisi pour le Festival du film de Trabzon. Mais je ne suis pas sûr qu'ils aient finalement réussi à le montrer, car il y a eu des problèmes techniques. Un ami à moi qui vient de Trabzon a voulu aller à la projection mais comme c'était un festival très nouveau et amateur, ils avaient changé le programme du jour. Je ne suis pas au courant d'autres projections. (…) On n'a pas demandé aux salles de cinéma de projeter le film. On n'a pas encore sorti de DVD. Parfois les gens me demandent comment voir le film et je leur envoie le lien internet avec le mot de passe. On est toujours dans la période des festivals donc il faut encore attendre un peu pour le DVD. La période des festivals à l'étranger ne s'est pas très bien passée. La plupart des festivals nous ont rejetés. C'était décourageant. Pourtant, on avait beaucoup voyagé dans les festivals à l'étranger avec le court métrage. Comme on a très bien commencé au Festival du film d'Istanbul, on s'attendait à mieux. (…) Les réactions du public dans les projections étaient vraiment positives. Tout le monde a beaucoup aimé le film. Certains spectateurs ont pris le microphone et raconté leurs histoires. Une femme a dit : « Je viens aussi de Bitlis et j'ai beaucoup entendu ce genre d'histoires ». Il n'y a au presque aucune réaction négative. (…) J'ai juste lu quelque chose d'intéressant sur internet l'autre jour. Parfois je fais des recherches sur internet, j'écris « Derdo ana » pour voir les résultats. Il y a un site pour les professionnels du cinéma. Vous téléchargez

votre film là-bas et les critiques ou d'autres professionnels peuvent faire la demande de le regarder. J'ai eu plusieurs demandes de la part de critiques turques. Un homme a regardé le film et a écrit : « D'accord, le sujet est beau. J'ai regardé ce film juste parce qu'il a gagné le prix mais ce n'est pas un documentaire ! Fais un film arménien et tu es sûr de gagner un prix... » C'était le seul commentaire négatif. Les réactions en Arménie ont aussi été très constructives. Ils m'ont demandé si j'avais vraiment réussi à montrer ce film en Turquie. Parce qu'ils ont un regard complétement différent sur la Turquie depuis l'Arménie. On a gagné le prix du meilleur documentaire dans le Festival du film d'Istanbul, on a eu le deuxième à l'Abricot d'or. C'est tout.

Extrait no 5 :
Serdar Önal : Avant ce film, je n'avais jamais été à l'est de la Turquie. C'était ma première fois dans une ville de l'est. On est allés dans un village perché sur la montagne dans le département de Mutki à Bitlis. Il était à une heure du centre de Mutki. On est allés là-bas en passant par les gouffres. On n'est pas vraiment restés dans le centre-ville de Bitlis. Derdo et les autres Arméniens sont encore plus loin du village, ils sont en dehors. Le village est un peu plus bas. La population du village est composée de Kurdes sunnites, de convertis et d'Arméniens kurdisés. Les femmes arméniennes vivent toutes ensembles mais bien sûr elles ont aussi des relations avec les autres villageois. Elles ne sont pas complètement détachées. Quand on était chez Derdo pour la filmer, elle a eu beaucoup de visiteurs, les gens venaient pour lui souhaiter la bienvenue. On attendait le départ des visiteurs mais ils voulaient parler avec Derdo ! Mais elle ne voulait pas qu'on les filme pendant que les autres villageois venaient chez elle. (…) C'était la fin du processus de paix et les conflits armés venaient de reprendre. Les militaires coupaient les routes. Derdo nous avait assurés que la région où elle habite était sûre mais on était quand même inquiets. J'avais peur que quelqu'un vienne nous demander : « Qu'est-ce que vous faites ici ! » mais Derdo était très tranquille. Elle nous calmait. (…) Le mari de Derdo était un homme puissant et influent à l'époque. Ils avaient une bonne situation économiqueme. Ils avaient des ruches, des moutons, des champs. C'était l'époque *d'ağalık* (seigneurie). Je crois qu'il y a eu un conflit concernant la terre et ils ont commencé à recevoir des menaces. Parmi les trois femmes du film, le mari de celle qui est un peu pète-sec est le frère du mari de Derdo. L'histoire du mari d'Habibe est un peu différente. Il s'est disputé avec quelques membres de sa famille lointaine dans un endroit loin du village. Lors de la dispute, il est tombé par terre et sa tête s'est cognée contre une pierre. Derdo raconte l'histoire ainsi. Mais selon Habibe, son mari a été tué. Elle le répète constamment. Le cas est passé au tribunal et les villageois ont été acquittés. On n'était pas sûrs de la vérité de cette histoire, on ne l'a donc pas mise dans le film. Après la mort de son mari, certaines personnes ont confisqué les biens de Derdo. Quand elle est partie à Istanbul, ils se sont installés chez elle. Je crois que Derdo et son mari avait une autre maison que celle qu'on voit dans le film, ils se sont installés là-bas. Ils ont confisqué ses terres. Derdo a entendu parler de tout ça alors qu'elle était à Istanbul. Après la mort de son mari, les gens ont conseillé à Derdo de partir du village car ils ont eu peur d'une histoire de vendetta (*kan davası*). Derdo est partie avec ses enfants en 1975. La femme en Arménie – dans le film – est la cousine de Derdo. Lors de l'exil de 1915, le père de Derdo est resté en Turquie. En fait, quelqu'un l'a tiré hors du convoi des Arméniens. Sa tante, la sœur de son père va au marché central avec sa sœur ce jour-ci. Quand elles voient que tous les Arméniens partent ensemble, elles rejoignent le convoi sans retourner au village. Le père de Derdo et sa sœur ont ainsi perdu contact. Son père est resté dans le village. Des années après – après la période soviétique – Derdo est allée en Arménie pour retrouver sa famille. En Arménie, tout le monde a construit des quartiers qui portent le nom de là d'où ils viennent. Tous les gens de Bitlis sont ainsi ensemble dans le même quartier, les gens de Sasoun sont ensemble etc. En demandant aux gens, elle a trouvé les enfants de sa tante. Celle qui parle

dans le film est la fille cadette de sa tante. Je crois que dans les années 1950, les Arméniens sont encore une fois chassés d'Anatolie. Ainsi, les Arméniens qui sont restés en Anatolie après les massacres de 1915 ont dû immigrer à Istanbul. Je ne sais pas si cela a été systématique ou pas. Mais la plupart de gens pensent que ça l'a été. Derdo le raconte aussi. Il y a même des personnes islamisées dans sa famille, comme son père et ses frères. Derdo ne s'est pas convertie car elle s'est mariée à un très jeune âge. Derdo dit que si elle ne s'était pas mariée aussi jeune et était restée dans sa famille, elle serait également devenue musulmane. Mais son mari est aussi Arménien, il est chrétien, donc elle peut conserver cette identité. Ceux qui sont restés en Anatolie se sont petit à petit convertis. Tout le monde les montrait du doigt dans les villages : « Regardez les Arméniens ». Derdo dit qu'être Arménien était quelque chose de lourd pour eux. Donc pour elle, ils sont tous devenus fous et se sont convertis à l'Islam. Elle le raconte ainsi dans le film. Elle a aussi vécu cette pression de ne pas être musulmane dans le village pendant les années 1950. Elle a aussi été discriminée à cause de son arménité et de sa religion.

Extrait no 6 :
Serdar Önal : On n'est pas vraiment rentré dans le sujet de 1915 dans le film. Je ne voulais pas que cette histoire dépasse l'histoire de l'exil de Derdo en 1975. Mais on a quand même intégré des discussions et des scènes sur 1915. En même temps, Derdo ne parle pas bien turc, nous, on la comprend car on a passé beaucoup de temps avec elle et on lui a fait répéter des choses. Mais c'est difficile pour le spectateur de bien comprendre l'histoire quand c'est elle qui la raconte. J'ai même entendu dire que des gens suivaient avec les sous-titres anglais. Pour parler de 1915, on est allés en Arménie. Mais le tournage en Arménie a aussi été très rapide, on est restés seulement deux jours. On a tourné pendant deux matinées. C'était court mais très bien. C'était la Pâques de 2016. J'ai beaucoup aimé cette réunion familiale. Ils sont vraiment hospitaliers. Il y a sûrement des nationalistes en Arménie mais je ne les ai pas vus. C'était ma première visite en Arménie et j'ai beaucoup aimé ce pays, surtout Erevan. On est allés à Etchmiadzin. C'est une toute petite ville sereine. (…) Je n'ai jamais vraiment recherché mon histoire familiale. Je sais qu'on est originaire de Gümüşhane mais je suis né et j'ai grandi à Trabzon. Trabzon a été influencé d'une manière très néfaste par les vagues nationalistes extrêmes des années 1990.

Extrait no 7 :
Serdar Önal : Le montage a été très lent mais j'étais quand même très content de travailler avec Alper Şen. C'était comme si je faisais un film avec mon colocataire. Il avait d'autres travaux en même temps. Nous avons d'abord essayé de ne pas faire de mélodrame. On ne voulait pas que les gens se disent : « Oh pauvre femme, elle a perdu son mari, elle a traversé beaucoup d'épreuves... » On ne voulait pas que le spectateur ait pitié de Derdo. On ne voulait pas utiliser Derdo pour faire pleurer le spectateur. Derdo n'est pas de genre de femme, d'ailleurs. Elle est très joyeuse dans sa vie quotidienne. Elle n'est pas restée bloquée dans le passé. Elle ressent bien sûr son passé mais elle n'est pas mélancolique. Donc on a fait attention à la représenter correctement. Derdo a raconté tout très longuement, on a donc dû couper certaines parties au montage. Peut-être à cause de son niveau de turc, elle racontait tous de manière très détaillée, particulièrement la mort de son mari. On a donc dû résumer son récit. Quand elle a vu le film pour la première fois, ça ne lui a pas plu, elle a dit : « Vous avez beaucoup coupé, l'histoire est incomplète comme ça. » Mais on lui a expliqué que c'était impossible de tout mettre. Elle a aussi assisté aux projections dans le cinéma de Beyoğlu et à l'Abricot d'or à Erevan. Quand elle a vu la réaction positive des spectateurs, elle a fini par approuver notre choix. (…) La semaine dernière, les parents des étudiants du collège Karagözyan – c'est une école privée arménienne à Istanbul – ont organisé une projection de mon

film. Derdo est aussi venue avec moi à la projection. Tout le monde a aimé le film. Mais je crois qu'il serait impossible de montrer ce film dans une école publique. (…) On a bien sûr fait de l'autocensure, bon gré mal gré. Je n'ai pas d'exemple précis en tête à l'instant… Quand Habibe et Huriye parlaient, elles ont raconté un peu 1915. Habibe a dit : « Est-ce que tous ces gens-là sont morts à cause du rhume ou quoi ? » On n'a pas mis cette phrase. Il y a eu une conversation sur 1915, elles se sont racontées leurs histoires, mais on n'a pas mis ces dialogues. On n'a pas voulu montrer trop Habibe non plus, car notre protagoniste était Derdo. On n'a pas vraiment fait d'autocensure pendant le montage de la partie en Arménie. Tu peux le voir facilement, la femme raconte comment les Turcs ont tué sa mère avec une épée. (…)

Extrait no 8 :
Serdar Önal : Derdo parle beaucoup de son village à Bitlis. Elle raconte qu'il était tout vert avant mais aujourd'hui, il est comme tu le vois dans le film, tout aride, il n'y a plus rien. Il y a une légende sur le noyer en Anatolie. Ils disent que quand tu coupes le tronc du noyer, tu verras des figures humaines. Les gens croient que le noyer photographie, en quelque sorte, son environnement, qu'il le dessine. Il y a beaucoup de légendes comme ça en Anatolie. Donc le noyer de Derdo a aussi témoigné. Il est juste à côté de la maison de Derdo. Je ne sais pas quel âge il a mais il est très important pour Derdo. Il est le témoin de tout ce qui s'est passé autour de lui, mais il y a aussi l'histoire que Derdo raconte sur la jarre enterrée et le vol d'argent. Les chasseurs voulaient prendre l'arbre. Mais Derdo ne me les a pas présentés comme des chasseurs de trésor. Je demandais comme un débile : « Mais pourquoi ils veulent l'arbre ? » Ils ne voulaient pas l'arbre mais ce qui était caché dessous. Apparemment, il y a beaucoup de chasseurs de trésor là-bas. Par exemple, chaque fois que Sabri vient au village, les chasseurs de trésor le suivent en pensant qu'il est venu avec une carte de trésor. Il dit : « Ils creusent chaque endroit où je suis passé un jour après ! N'est-ce pas très drôle ? » (…) Le film a plusieurs missions. On voulait montrer d'abord la violence et la discrimination subies par une Arménienne. On voulait aussi montrer la lutte de Derdo en tant que femme et que mère. A part cela, je ne savais pas du tout comment une famille arménienne vit au quotidien. J'ai vu qu'ils ne sont pas vraiment différents de nous donc je voulais aussi montrer cela. Nous ne nous sommes pas vraiment différents. Je crois que si les Turcs regardent ce film, leurs préjugés seront détruits.

Extrait no 9 :
Serdar Önal : 1915 est diffèrent de 1944 car en 1944 les caméras étaient déjà courantes et il était donc possible de créer des archives sur la Deuxième Guerre mondiale. Mais en 1915, les caméras étaient très rares et il y a très peu d'images de l'époque. (…) J'étais obligé d'éviter le style classique du documentaire, c'est-à-dire, le style du documentaire télé. Notre but était d'attirer l'attention d'un certain public qui va aux festivals. L'utilisation de *talking heads* n'est plus désirée dans le nouveau cinéma documentaire. Je ne sais pas comment cela a commencé. Le cinéma documentaire est dans une période de décomposition. Aujourd'hui plusieurs festivals de documentaire font appel aux 'documentaires créatifs', cela devient une norme. Les festivals demandent des documentaires innovants, ils veulent des films différents. Dernièrement, il y a beaucoup de nouveaux films qui mélangent le documentaire et la fiction. Vous ne comprenez pas si c'est un documentaire ou une fiction. Alors, tu te sens obligé de suivre leurs attentes, bon gré mal gré, parce que tu veux aussi que les gens aiment ton film, que ton film puisse concourir. Mais jusqu'où peux-tu t'adapter à leurs désirs ? Au bout du compte, c'est un documentaire et ce n'est pas une fiction. La créativité a ses limites. Si on avait seulement montré Derdo en train de parler, ça aurait pu être un peu ennuyeux pour le spectateur donc on a décidé de montrer aussi sa vie quotidienne. Qui est Derdo, qu'est-ce

qu'elle fait dans sa vie ? Comment est sa vie ? Comment est sa famille ? Comment les Arméniens célèbrent la Pâques ? Moi, j'étais curieux de le savoir donc j'ai choisi de montrer cela. (…) Je crois que ces deux peuples se ressemblent beaucoup. C'est tellement dommage qu'ils se soient éloignés comme ça. Comme s'il y a vait deux peuples qui attendaient de se réunir. Je pense la même chose pour les Grecs. Je suis allé en Grèce dernièrement et j'ai appris beaucoup de choses sur notre culture commune. Je ne pense pas politiquement. Si j'étais l'Etat, si j'étais le gouvernement, je construirais des relations fortes et serrés avec la Grèce et l'Arménie. Les Grecs regardent les sériées télévisées turques. Les Arméniens aussi. On le voit dans le film chez la famille de Derdo. Ils les regardent car ils parlent turc. Mais il y a d'autres Arméniens qui les regardent, je le sais. Par exemple, les Grecs ne se voient pas comme Européens. Ils n'aiment pas les Européens, surtout les Allemands. Je crois qu'il faut enlever les frontières entre ces trois pays et construire quelque chose de commun. C'est ridicule comme ça.

Extrait no 10 :
Serdar Önal : A mon avis, internet a été très influent sur le regain d'intérêt pour les films traitant de 1915. Internet a commencé à se propager depuis les années 2000. Désormais, les gens ont accès plus facilement à l'information. En 2003, l'utilisation d'internet a atteint à son sommet. Il est désormais plus facile d'apprendre des choses, de rencontrer ceux qui vivent à l'étranger, de les entendre, d'interroger les informations. La propagation d'internet a aussi coïncidé avec la période des politiques démocratiques et libertaires en Turquie, qui était alors sur le chemin de l'adhésion à l'Union Européenne. Il y avait le processus de paix. Le Ministère de la culture soutenait ouvertement les réalisateurs kurdes. Faire du cinéma kurde était à la mode à l'époque, contrairement à aujourd'hui. Je ne suis pas sûr que le ministère ait vraiment encouragé les films sur les Arméniens, je ne le crois pas. (…) J'allais à Trabzon de temps en temps pour les vacances pendant que je travaillais sur ce film. Mes amis me demandaient ce que je faisais dernièrement. Quand je racontais que j'étais en train de filmer une grand-mère arménienne, ils se moquaient de moi en disant : « Qu'est-ce tu as envie de faire ? Veux-tu donner raison aux Arméniens ? » Parfois je voyais le changement brusque dans le visage de certains de mes amis quand je prononçais le mot 'arménien'. Mais ils me connaissaient bien et ils savaient que je ne ferai pas un film de propagande. Je ne parle pas de mes histoires de cinéma avec ma famille. Parce qu'ils ne voulaient pas que je filme, donc je ne leur raconte rien. Parfois ils entendent par mes cousins que j'ai gagné des prix et tout. Ils n'ont pas vu ce film par exemple. Je voudrais leur montrer le film mais j'ai des désaccords personnels avec mes parents.

Extraits de l'entretien avec Eylem Şen (la réalisatrice du documentaire *Portakalın Uykusu /Le sommeil des orangers*) – 3 Mars 2017 / İzmir

Extrait no 1 :
Eylem Şen : En réalité, je suis allée à Hatay pour faire un film sur les réfugies syriens. J'ai une amie là-bas qui s'appelle Ferzan. Elle m'a dit que dans le village de Vakıflı, il y a une association pour le développement du village qui s'occupe du patrimoine et aussi de la situation actuelle du village. D'ailleurs, cette association a aussi participé au recours du projet. Ferzan m'a demandé de faire une petite vidéo de présentation sur le village de Vakıflı. Je n'avais jamais vu ce village donc j'ai accepté d'y aller. J'ai rencontré Lora Baysar Çapan là-bas, l'épouse de Cem Çapar. Lora m'a raconté l'histoire du village. J'étais un peu frustrée quand on est arrivé au village car il y avait des

gens qui essayaient de redévelopper le village mais il n'y avait aucune trace des arméniens. Il y a une église par exemple mais il n'y a aucune écriture arménienne dedans, ni aucune information historique. C'est parce que l'état a accepté de protéger ce village seulement du point de vue culturel. Je leur avais dit que c'était possible de faire une vidéo de présentation mais j'avais des doutes. TRT a déjà fait une vidéo comme cela. Je leur ai expliqué que je me sentais comme des européens qui occupent le continent, qui exterminent les indiens et qui construisent ensuite un musée expliquant que les indiens habitaient là-bas autrefois. Je ne voulais pas faire un documentaire qui dit seulement « regardez, il y avait les arméniens ici auparavant. » A mon avis, ce n'est pas correct de dire « regardez la richesse culturelle » sans faire face au passé après un tel anéantissement, après un génocide. C'est comme dire « nous avons aussi des kurdes » ou « moi aussi j'ai des amis kurdes ! ». Tu dis cette fois : « nous avons aussi un village arménien en Turquie » et c'est une vraie injustice à mon avis. Car il règne une mentalité qui empêche même les efforts de projeter l'histoire culturelle de ce village. Ces gens s'efforcent pour cela malgré tous ces oppositions. Je leur ai proposé de ne pas faire cette vidéo, TRT en a déjà fait une. Les étudiants de cinéma sont aussi venus pour faire un projet. Après on m'a présenté Misak Hergel pour qu'il me raconte l'histoire de l'endroit et il m'a raconté la résistance épique de Musa Dagh. J'étais bouleversée, très impressionnée par cette histoire. On l'enregistrait entretemps mais j'ai demandé de couper les caméras pour pouvoir l'écouter tranquillement. Je ne connaissais pas du tout l'histoire de la résistance de Musa Dagh. En plus je me demandais souvent ; il y a eu la première guerre mondiale, le génocide, le massacre d'Adana… Les arméniens n'auraient-ils jamais pensé à s'organiser et à résister pour se protéger ? Cette question m'intéressait beaucoup. Il y a même eu des incendies après le génocide. Ensuite, je me suis rendue compte que cela était lié à mon ignorance historique, au manque d'informations sur l'histoire de cette période. La raison pour laquelle le village de Vakıflı est toujours existant est liée à la résistance qui a eu lieu à la montagne de Musa Dagh. Quand j'ai entendu cette histoire, je me suis dit que c'était une histoire exceptionnelle. Elle était différente de toutes les autres histoires. C'était également très curieux de voir que personne n'avait fait un documentaire à ce sujet. J'ai décidé de faire un bon documentaire sur cette histoire. J'avais déjà entendu parler de l'aide financière de la Fondation Hrant Dink pour payer les déplacements entre l'Arménie et la Turquie. J'ai parlé avec Ferzan, elle connaissait la procédure même s'elle ne venait pas du monde de cinéma. Elle s'est occupée de la procédure de demande de fonds. Ainsi, on a commencé à travailler. […]

Extrait no 2 :

Eylem Şen : On a eu l'aide de la fondation. On nous a acheté nos billets d'avion et on est partis en Arménie avec une équipe de trois personnes. On s'écrivait au même temps avec un ami de Lora qui travaille pour le journal arménien *Agos*. Il nous a conseillé un financement de l'Union Européenne pour soutenir ce genre de projets culturels. On a fait notre demande mais on n'était pas sûre de l'avoir. On est quand même parti en Arménie sans avoir la réponse. Comme on n'avait pas encore l'argent, on a trouvé un hôtel pas cher. On a payé nous-mêmes nos dépenses. Mais nous n'avions pas de traducteur. Je ne parle pas arménien, je ne suis pas arménienne et je ne connais pas la culture arménienne. Si c'était un arménien qui avait fait ce film, cela sera complètement diffèrent. J'en suis sure. On a m'a critiqué d'ailleurs à ce propos à la première projection de mon film à la fondation Hrant Dink et je pense qu'ils avaient raison. Je suis un *outsider* concernant ce sujet. J'étais un peu inquiète avant d'aller en Arménie. Je suis turque et sunnite. D'accord, je ne suis pas croyante du tout mais ces sont mes identités données. C'est aussi cette identité qui est responsable du génocide. Je faisais ce film, en réalité, pour faire face aussi à ma propre identité. Je porte cette identité avec pudeur. Je sais que ce mot ne correspond pas bien à ce que je voulais dire,

c'est très léger. C'est 'une identité de la honte'. Mais ce terme n'est pas suffisant pour exprimer ce que je ressens. C'est moi qui fais ce film, en tant que quelqu'un qui vient des coupables. Je suis quelqu'un qui dit toujours : « Bon sang ! Comment la nation dont je suis membre a pu faire une chose aussi cruelle ». C'était un dilemme pour moi au début. J'ai eu beaucoup de difficulté pendant le tournage et le montage. […] Je vais te raconter comment on a développé le projet avant d'aller en Arménie. Je me demandais comment raconter cette histoire. Misak Hergel m'avait raconté l'histoire. Apparemment il y avait un village en Arménie habités par les autochtones de Musa Dagh, tout comme le village de Vakıflı. Ce village s'appelle également Musaler. Ce n'est pas tout. Avant d'aller en Arménie, les autochtones de Musa Dagh sont allés d'abord à Anjar (Liban). Anjar est dans le désert, ils ont fait un grand camp avec des tentes. Une partie de la population est restée et continue de vivre là-bas. Il y a donc un autre village similaire à Vakıflı de l'autre côté de la frontière syrienne. Les gens ont fui cet endroit pendant la guerre froide. C'est le seul village qui parle le même dialecte qu'à Vakıflı. Ceux sont des villages frères.
Hande : Avant il n'y avait pas de frontières…
Eylem Şen : Bien sûr. C'est la première guerre mondiale qui a détruit le moyen orient pour des raisons impérialistes. Aujourd'hui on a toujours des problèmes avec ces frontières. C'est pareil pour la question kurde ou même pour la question arménienne. Je me demandais comment raconter cette histoire. Il y a deux grands obstacles concernant le discours sur le génocide. Le premier problème est le débat sur le fait de savoir si cet évènement est un génocide ou pas. Quand tu rentres dans ce débat, le dialogue devient impossible. Tu ne peux pas vraiment discuter sur cette question. Comment donc puis-je faire ce film ? Je ne peux pas regarder ce sujet comme un arménien. Si je prétends le faire, cela ne sera pas correcte, ni honnête. Je peux faire ce film au nom des peuples de Turquie. Je peux dire aux peuples anatoliens qu'on a eu une perte historique dans notre passé commun…Je peux leur montrer cela. Le public que je cible est les turcs et les kurdes, les habitants de Turquie. C'est pourquoi je n'ai pas voulu rentrer dans le débat sur le génocide. Il n'y aucun débat sur cela dans mon film. Car cela amènerait à un obstacle pour sa diffusion. Le débat du génocide lui-même bloque quelque chose chez les gens. Le deuxième obstacle est le fait que, quand tu parles de ce sujet, les gens disent : « d'accord, il y a eu cet évènement dans le passé, c'était la période de la guerre. On sait que cela est mal mais les états font souvent des choses comme ça. C'est le passé, c'est un évènement historique. Point. Pourquoi tu insistes pour parler de cela aujourd'hui ? Ça ne nous concerne pas, ça concernait les gens qui ont vécu à cette époque. Je ne suis pas responsable. » Les gens ordinaires de Turquie pensent ainsi : « Je n'ai rien fait. Je n'ai rien accepté. S'ils m'avaient demandé, je leur aurais dit de ne pas faire ainsi. Tu sais, c'était la guerre et les arméniens ont aussi fait des mauvaises choses. » Cela est peut-être vrai. Peut-être que les bandits arméniens ont aussi tué des gens. Cependant, ce n'est pas pareil du tout. On parle ici d'un état qui massacre et déporte en force un peuple qui est une partie intégrante de cette terre et ils sont enracinés dans cette terre. C'est une autre question si c'était l'état ou les bandits kurdes qui avaient tué plus de gens. Le tableau est ainsi fait.

Extrait no 3 :
Eylem Şen : Je veux montrer ce film aux peuples de Turquie et à mon avis, c'est un sujet qui ne concerne pas seulement les générations antécédentes. Il concerne plutôt les nouvelles générations et je voulais montrer cela. Je suis sûre que les nouvelles générations portent en eux également des traces de cet évènement. Je voulais faire quelque chose sur leur rapport avec leur passé, sur leur relation avec leurs ancêtres, leurs racines, leur état émotionnel et leur prise de conscience par rapport au sujet. J'ai d'abord pensé trouver des jeunes qui sont descendants des autochtones et qui habitent en Arménie, au Liban ou en Europe. Premièrement, on voulait dans le projet filmer les

jeunes arméniens au Liban, en Arménie et en Europe, qui ont environ 18 ans, qui ne sont jamais allés en Turquie. On voulait les filmer d'abord dans leurs familles, dans leurs endroits habituels et ensuite, filmer leurs expériences en Turquie en les emmenant au village de Vakıflı. Bien évidemment, on n'a pas eu assez de budget. Mais on avait toujours le financement pour le déplacement et on pouvait toujours aller en Arménie. […] Je ne me rappelle pas le montant exacte de notre budget. C'était à peu près dans les 17 000 d'euros. En fait, c'était plus élevé mais c'est devenu ce prix après avoir retiré du budget les taxes. 40% de notre budget sont partis dans les taxes. Ensuite, des amis qui nous aidaient en Arménie, ont réussi à trouver encore 3 000 euros pour le projet. Si on ajoute aussi l'aide aux transports, le budget était environ de 22 000 euros. La fondation d'Hrant Dink a payé nos billets d'avions et on a aussi fait la demande de financements grâce à eux. […] Quand on est parti en Arménie, on n'avait pas encore d'argent. Comment on a fait le film sans traducteur ? Le père d'Hasmik a pris en charge la traduction. Il faisait des excursions culturelles en Turquie pour les arméniens et il parlait couramment turc. Comme on n'avait pas un budget pour la traduction, on a accepté qu'il traduise pour nous. Sans argent, on a décidé de limiter le film sur une seule personne d'Arménie. Misak Hergel a trouvé cette fille qui s'appelle Hasmik. Misak Hergel a parlé avec son père. Hasmik est une jeune fille de 19 ans. J'ai accepté de travailler avec elle, je n'avais pas d'autres options en tous cas. Je crois que Hasmik était la bonne personne pour ce film. Imagine-toi, on va dans un endroit qu'on ne connait pas, pour rencontrer des gens qu'on ne connait pas ! Même passer la frontière était une expérience. Tu sais, si tu es fonctionnaire de l'état turc, tu ne peux pas aller en Arménie. Le père d'Hasmik nous attendait à l'aéroport. Il nous a accueillis très chaleureusement. Nous étions comme les membres d'une même famille qui ne se sont pas vus depuis des années, on se donnait des câlins. On appréhendait un peu avant d'y aller. J'étais enceinte de trois mois et demi et ma famille ne voulait pas que j'y aille. Mais tout a changé avec cet accueil chaleureux. Il nous a emmenés à l'hôtel. Il y a un hôtel nommé Musaler dont le propriétaire est aussi originaire de Musa Dagh, on est donc allé là-bas. Le lendemain on est allé au musée. On s'est baladé dans le quartier de Musaler. On a parlé avec des gens qui connaissent l'histoire de leurs ancêtres, on a parlé aussi avec la jeune génération. On a d'abord pensé que ces gens -le père d'Hasmik, le prêtre etc.- allaient raconter l'histoire de Musa Dagh à Hasmik. C'était ça notre plan de départ. Ils allaient lui montrer les traces et raconter l'histoire à partir des rues, des musées en Arménie. Après, Hasmik allait venir ici en Turquie et on allait la filmer à Musa Dagh. On a commencé le tournage en Arménie et dès le premier jour, le câble de notre micro-cravate s'est cassé lors du tournage au musée. C'est très mauvais pour un film. C'est terrible si vous n'avez pas un bon enregistrement sonore. On a cherché ce câble partout, même auprès des chaines de télévision. Dans le musée on a enregistré le son avec le portable et après on a trouvé une solution mais quand même, il y a un problème de son dans la partie du film en Arménie. On a ajouté le son après. En réalité, ce budget est très peu pour un film. Tout le monde a travaillé pour très peu d'argent. Ça aurait pu être mieux avec plus d'argent. On pouvait acheter un nouvel enregistreur mais on n'avait pas d'argent. Bref…Le père d'Hasmik est très sympa. Néanmoins, les gens parlaient entre eux en arménien pendant 20 minutes et je ne comprenais rien du tout. Je n'arrivais pas non plus à les interrompre. Çağdaş était à la caméra. Ils parlaient 20 minutes, ensuite je demandais ce qu'il avait raconté et le père d'Hasmik me résumait la conversation en trois phrases. Normalement, si tu ne connais pas la langue, tu as besoin un traducteur qui te traduit simultanément à ton oreille. Si tu ne connais pas cette langue, pourquoi tu fais ce film ? C'est aussi une autre question. J'avais un grand courage, un courage d'une ignorante. J'ai donc appris le contenu de ce qu'on a filmé à Erevan pendant le montage.

Extrait no 4 :

Eylem Şen : On a eu le financement après être retourné d'Arménie et on a donc filmé la partie sur Hatay avec ce budget. On a loué une caméra et un bus. Aller d'ici à Hatay, était encore plus cher qu'aller en Arménie car il n'y a pas de vol direct. On a dû faire une escale en passant par Chypre. La Turquie est un pays très bizarre. Bref…Hasmik est arrivée et on l'a filmé là-bas. J'étais enceinte de 6 mois et demi. A cause de ça, je n'ai pas pu monter à la montagne, à Musa Dagh. A cause du manque d'argent, on n'a pas eu la possibilité de faire un travail de terrain avant le tournage. Normalement, il fallait aller visiter les endroits de tournage une semaine avant pour tout planifier. C'est l'idéal. Finalement, ce n'étais pas moi qui suis allé filmer la montagne. J'ai donné les plans a Çağdaş et il a filmé. Notre tournage s'est bien passé. Il y a toujours un peu de problème de son mais c'est quand même bien. Comme je pouvais diriger les scènes en turc, tout était plus simple. En Arménie je ne savais pas quoi je filmais. Pour le montage, j'ai demandé les traductions de toutes les conversations. C'était difficile à cause du problème du dialecte. Ce n'est pas tout le monde ne peut faire ça. Il fallait quelqu'un de Musa Dagh, parce qu'ils parlent l'arménien de Turquie, l'arménien d'Arménie et puis, le dialecte du village de Vakıflı. On a demandé beaucoup d'aide à Misak Hergel. […] Quand j'ai commencé le montage, j'ai finalement vu ce qu'on a filmé et j'ai réalisé qu'on ne peut pas tout utiliser. Par exemple, le père d'Hasmik raconte l'histoire de Musa Dagh mais par rapport à l'armée turque, il utilise le mot « ennemi » par habitude. En écoutant, je ne comprenais pas quel mot il utilisait. C'est comme les turcs qui appellent les grecs « les ennemis ». Néanmoins, ce n'était pas possible d'utiliser ce mot dans le film donc on a dû couper plusieurs parties. Si on avait eu un traducteur dès le début, j'aurais pu éviter cela. On a dû changer l'ordre du montage à cause de cela. Misak n'était pas content du changement. C'est compréhensible. Les gens de Vakıflı veulent qu'on raconte leurs histoires de la meilleure manière possible. Le processus de montage était un peu chaotique car on habitait tous dans des villes différentes. […] On était en Arménie pour le tournage du film. C'était difficile. Imagine, les turcs arrivent pour faire un film ! D'abord ils nous ont massacré, après ils viennent pour filmer ! C'était en peu aliénant. Personne ne nous a parlé ainsi mais je me rappelle des regards, et j'ai senti que certaines personnes pensent ainsi. Quand on était au marché, les gens qui apprennent qu'on est de turcs n'ont pas mal réagis. Ils étaient plutôt surpris par notre présence. Ils nous ont fait un tour guidé dans la ville, ils nous ont montré les endroits historiques. Ça les a surpris qu'on soit des turcs mais ils ne nous ont rien dit de mal. On n'a pas reçu d'insulte. Au contraire, on a vécu plusieurs moments chaleureux et amicaux. […]

Extrait no 5 :

Eylem Şen : Pour obtenir les droits d'auteur de ton film, tu dois d'abord avoir un document de l'état pour exploiter le film. C'est le ministère de la culture qui donne ce document. Notre film n'a pas eu un tel document. Pour en avoir un, il faut aussi payer une certaine somme mais on n'avait pas d'argent. Normalement, le film appartient au producteur et au réalisateur. Le film est donc à nous. Le producteur du film ne connait pas les procédures du secteur du cinéma, elle a seulement fait les demandes des financements. Au sujet du document nécessaire du ministère de la culture, il y a eu des discussions concernant la censure. A cette époque, le festival de film à Ankara allait montrer mon ancien film *Asfur*. J'allais être le finaliste avec un autre réalisateur italien et peut-être ma carrière en tant que cinéaste allait prendre un autre élan. Néanmoins, tous les réalisateurs des documentaires ont retiré leurs films du festival en signe d'opposition contre la censure. Nous aussi, on a dû retirer notre film et on a raté une opportunité. Ce document est vraiment un problème. Tu n'es même pas sûre d'avoir le document si tu fais le demande. Je ne suis pas sûre qu'on l'ait eu si on avait fait la demande. […]

Hande : Est-ce que vous avez fait de l'autocensure lors du montage ?

Eylem Şen : Oui, par exemple il n'y a jamais le mot de génocide dans le film. J'ai envoyé le film à Alin Taşçıyan pour avoir ses retours. Elle m'a dit, entre d'autres critiques, « vous avec réussi à raconter le génocide, sans dire le mot génocide. » C'était cela que j'essayais de faire. Si on avait mis le mot génocide, peut-être que cela aurait été impossible de projeter le film. On n'avait pas planifié ça avant mais la sortie du film a coïncidé avec le centenaire du génocide. Tout le monde parlait de ça. On a donc eu peur de ne pas pouvoir projeter le film autrement. On a fait la première projection à la fondation d'Hrant Dink et la deuxième projection était au Centre Culturel Français à Izmir. Ils montrent mes films sans demander d'argent. C'est très gentil. On était inquiet qu'ils refusent de projeter notre film si on avait utilisé le mot 'génocide'. En tout cas, je ne voulais pas discuter sur ce terme. Chacun peut faire sa propre opinion après le film. Je sais que ce mot a un rôle très important dans la littérature internationale mais cette discussion du génocide bloque plusieurs choses en Turquie. Ça bloque le possible dialogue sur ce sujet. C'est pour cela que je n'ai pas voulu utiliser ce mot. Si vous voulez on peut dire 'massacre' mais même 'massacre' n'est pas un terme léger ! Même les arméniens de Turquie, comme Misak Hergel, n'utilisent pas le mot génocide. Ils savent comment parler, comment réagir dans ce milieu, ils sont habitués d'utiliser un autre langage. Moi aussi, quand je raconte quelque chose je m'adapte selon l'endroit dans lequel je suis, eux aussi. […] La deuxième chose c'est l'histoire d'ennemi. Je ne voulais pas utiliser le mot ennemi pour le soldat turc, ce n'était pas correct selon moi. Ils sont des soldats qui vont à l'armée obligatoirement, ils ne sont pas des professionnels. D'ailleurs, il y avait même à l'époque des soldats arméniens dans l'armée ottomane, il y avait des soldats de tous les peuples. Je pensais que ce n'était pas correct d'utiliser ce mot. J'ai donc essayé de couper ça dans le montage mais je ne savais pas quel mot couper. Finalement, j'ai trouvé quelqu'un qui parle arménien à Izmir. Il est même devenu notre conseiller musical après. Il parlait arménien, turc et kurde. Il a travaillé avec moi pendant le montage volontairement. J'étais enceinte de 8 mois et demi. J'étais sur le point d'accoucher.

Extrait no 6 :
Hande : Quel était le sentiment que vous voulez transmettre au public ?
Eylem Şen : Je vous donne un exemple à partir de nos projections. Une femme, une jeune femme d'ailleurs, a senti un sentiment profond de nostalgie après avoir vu le film. Elle a senti l'odeur de cette orange. Il y a deux scènes très importantes émotionnellement dans le film. La première est la scène de l'orange. On était vraiment choqué dans cette scène quand Hasmik a commencé d'un coup à pleurer. On a coupé une caméra mais j'ai gardé l'autre allumé. C'était un moment fort. Imagine, elle avait grandie avec les histoires sur ces oranges et c'était la première fois qu'elle le sentait. Elle a grandi avec ce souvenir, avec cette nostalgie d'une orange qu'elle n'a jamais senti auparavant. On a montré le film dans le festival de film à Bozcaada. L'épouse d'un critique de cinéma était là-bas, elle était grecque mais d'origine *roum (grecs de Turquie)*. Elle a passé son enfance en Turquie. Le couple a demandé la parole après le film. Ils étaient vraiment émus et impressionnés. L'époux a dit « on a senti l'odeur de cette orange. » Normalement, un film s'adresse à nos yeux, à nos oreilles. Il ne s'adresse pas à notre odorat ou à notre touché. Créer un tel sentiment est très extrême. Cela est encore plus possible pour une fiction car la fiction utilise l'effet d'identification mais cela est plus difficile pour un documentaire. Le couple m'a dit que le père de la femme avait aussi un pommier dans le passé et il en parlait tout le temps. Dans toutes les relations avec son père, elle avait cette image de ce pommier. Elle a identifié son père avec le pommier et elle est venue en Turquie pour trouver l'arbre. Elle voulait trouver sa maison et sentir les pommes de ce pommier. C'est ça la nostalgie. Elle cherchait le gout de cette pomme qu'elle a mangé quand elle était petite. Le film a fait plusieurs projections mais ce sont les spectateurs qui m'ont impressionné le plus. La

deuxième scène la plus importante, c'est la scène d'Hasmik devant l'église. Comme tu le sais, tout le monde parle arménien et non le turc dans le film. Je ne comprenais pas de quoi ils parlaient et je ne voulais pas intervenir non plus. J'ai demandé qu'est-ce qu'elle a raconté Hasmik tout en filmant. Cem s'est retourné vers moi et a commencé à m'expliquer. D'un seul coup, il a commencé à pleurer. Cem parlait turc pour me l'expliquer. On n'a pas pu utiliser cette scène dans le film car il parlait directement à la caméra et cela allait changer l'esthétique du film. Ça serait comme un film de Godard. Comme je ne suis pas Godard, j'ai renoncé à cette idée. Ainsi, Hasmik racontait que quand elle est arrivée la première fois à Istanbul, elle avait regretté de venir ici et l'Arménie lui a manqué énormément. Puis, quand elle est arrivée à Vakıflı et a rencontré les gens de sa famille lointaine, elle a commencé à dire qu'elle se sentait chez elle. Quand Cem nous le racontait, il a commencé à pleurer et sans le vouloir, moi aussi. On a pleuré ensemble. C'était peut-être à cause de la grossesse et des hormones mais j'ai vraiment beaucoup pleuré pendant que je faisais ce film, à la fois pendant le tournage et aussi au montage. L'histoire de ces oranges et de son odeur, ainsi que le fait qu'Hasmik nous dise qu'elle se sentait chez elle à Vakıflı, sont les deux choses les plus importantes dans ce film pour moi.

Extrait no 7 :

Eylem Şen : Il y a une scène dans le jardin des grands-parents d'Hasmik. Ils parlaient comme d'habitude en arménien et je ne les interrompais pas. Ils nous ont accueillis comme des rois ce jour-là. Ils nous ont donné des tomates du jardin. Comme j'étais enceinte, tout le monde essayait de me faire manger, comme en Turquie. Je n'oublierai jamais le gout de produits que j'ai mangé là-bas. Tout était incroyablement délicieux. Les grands-parents d'Hasmik m'ont raconté des histoires ce jour-là que le spectateur du film ne pourra pas facilement comprendre. Par exemple, ils racontent une scène : « on était autour d'un feu et le jus des oranges qu'on mangeait coulaient partout sur nous ». C'était un souvenir tellement émouvant pour eux, alors qu'au fond c'était juste quelque chose de banal. « Le jus des oranges coulaient et on le nettoyait avec nos mains ». Toute la famille écoutait cette histoire avec plein d'émotions. Pour le spectateur, ça ne veut peut-être rien dire. C'est peut-être même ridicule pour eux.

Hande : Tous ces gens (les parents, le prêtre, Misak Hergel etc) racontaient ces histoires à Hasmik. Est-ce qu'Hasmik connaissait déjà ces histoires auparavant ?

Eylem Şen : Elle connaissait certaines d'entre elles. Elle a aussi grandi avec ces histoires. Cependant, il y avait des histoires qu'elle ne connaissait pas. Au début, elle pensait qu'elle savait tout. Après, elle a commencé à poser des questions elle-même car elle s'est rendu compte qu'elle ne connaissait pas tout. Elle était curieuse pour en savoir plus. Elle a demandé d'avoir des détails sur ce qu'elle ignorait. En fait, c'était plutôt 'le documentaire du voyage d'Hasmik'. Pour vraiment faire ça, on a dû passer plus de temps avec elle. Mais on n'a ni eu assez de temps ni assez d'occasions. Si j'avais eu la chance de la filmer une dernière fois, si j'avais eu un petit peu plus de budget, j'aurais voulu aller filmer encore une fois Hasmik pour lui demander de parler de ses sentiments pendant ce tournage. J'aurais voulu avoir plus de son témoignage sur son expérience. Après ça, j'aurais voulu enlever les parties du narrateur et ajouter la même narration avec la voix d'Hasmik. Cela aurait été génial pour le documentaire. Je pense que le plus grand défaut du film c'est l'idée d'avoir mis un narrateur. J'avais peur de ne pas pouvoir bien raconter ce processus historique. Je voulais bien le raconter et c'est pour cela que j'ai décidé d'utiliser le narrateur. Comment puis-je raconter cela autrement ? Sans dire génocide en plus…Pour raconter l'histoire, on a décidé d'utiliser une narration poétique qui convient pour le langage du film. Le langage de cette narration était dans un style poétique, avec beaucoup de métaphores. Normalement, je n'aime pas utiliser des métaphores. D'ailleurs, je pense que ce n'est pas correct mais le cinéma iranien

nous montre bien qu'une autre langue se développe à la présence de la censure. On a donc fait ainsi. On n'a pas dit pas que c'était un génocide mais on l'a expliqué poétiquement. On a dit : « il existe une histoire ici où le rêve de fraternité des peuples a été pendu. Ce qui reste, est un village solitaire. » Il y a aussi des questions à la fin du film. C'est moi qui ai écrit ce texte. J'ai bénéficié de ce que Misak Hergel m'a raconté et je l'ai mélangé avec l'écriture de poètes que j'aime bien comme Nazım Hikmet et Edip Cansever. On a encore eu un problème à ce moment-là. On a du finir le film, on n'avait plus de temps. D'ailleurs, j'étais sur le point d'accoucher. On a trouvé quelqu'un à Izmir pour lire le texte et on l'a enregistré dans un studio. Le mec a lu le texte avec un ton épique qui ne s'accordait pas du tout avec la simplicité du film. Il avait une voix masculine forte. Si c'était Hasmik qui avait lu le texte, cela aurait été bien mieux. Ou si Rakel Dink, la femme d'Hrant Dink lisait…Je pensais qu'il ne sera pas possible de le joindre.

Extrait no 8 :

Eylem Şen : Ça aurait été aussi bien si on avait évoqué l'histoire d'adaptation du roman de Franz Werfel sur ce sujet. Mais cela demandait beaucoup de voyage à l'étranger et cela aurait couté beaucoup plus cher. On ne pouvait pas utiliser non plus le film *Quarante Jours de Musa Dagh* à cause des droits d'auteur. Cela coute très cher en Europe. Même l'histoire de la censure de ce film est très importante. […] On n'a eu beaucoup de censure car on n'a pas vraiment montré le film dans beaucoup d'endroits. On l'a montré au Centre Culturel Français et ensuite, dans certains festivals. Avant ce film-là, j'avais participé aux productions de plusieurs longs métrages et courts métrages. Comme documentaire, c'est mon troisième après *Metropolis* et *Asfur*. Je n'ai pas fait beaucoup de films. J'ai appris beaucoup de choses quand je faisais ce film. C'était vraiment difficile. Je me suis rendue compte après que je pouvais utiliser plus efficacement les ressources et les moyens que j'avais à ma disposition. Du point de vue technique, c'était une expérience importante pour moi.

Hande : Comment tu penses que ton film s'articule avec les politiques actuelles de mémoire sur ce sujet en Turquie ?

Eylem Şen : Comment les jeunes générations vont construire le lien entre eux-mêmes et la question de la mémoire ? Cette question de mémoire sociale est un sujet très important pour moi. On pense que la mémoire se concentre sur le passé et la construction mémorielle ne concerne que le passé. Ce n'est pas comme ça. Pense a Maman Berfo (une 'mère de la paix' qui cherche les ossements de son fils disparu par force par l'état turc). Elle a lutté toute sa vie pour trouver les ossements de son fils Cemil. Aujourd'hui Maman Berfo n'est plus là. Qui va s'occuper des restes de Cemil alors ? Qui va les chercher ? N'est-ce pas la responsabilité des générations futures ? Cela est une question que j'ai dans ma tête. On a regardé Maman Berfo, on a suivi ses nouvelles dans les journaux pendant des années. Elle est morte avant Kenan Evren (le général responsable du coup d'état du 12 Septembre 1980) alors qu'elle disait qu'elle n'allait pas mourir avant lui. L'histoire des ossements de Cemil est aussi valable pour ce film. Traiter les questions de mémoire social dans les films, c'est prendre aussi le risque de mettre fin aux débats, comme l'histoire des ossements de Cemil qui se termine après la mort de Maman Berfo. Le risque est dire : « dans un moment historique important, il y a des choses qui se sont passées et qu'ils sont finis et nous vous montrons ce problème ». Mais il y a aussi la problématique de garder ces mémoires vivantes, de les actualiser pour en faire un lien avec présent, avec ceux qui vivent aujourd'hui. Comment est ce lien ? C'est ça que j'ai essayé de faire. Voilà ma contribution. Hasmik est quelqu'un de la jeune génération et elle cherche une information qui appartient au passé, elle cherche la mémoire de quelque chose qu'elle n'a jamais vécu. Elle porte la nostalgie d'un pays où elle n'a jamais touché sa terre, bu son eau, senti son orange et quand elle y va, elle se sent à la maison, elle retrouve ses racines. On ne peut pas enterrer

ou tuer cette mémoire. […] Je pense que les sentiments de nostalgie, de chagrin et de deuil ferment l'individu en lui-même et donc, empêche les actions. Je veux dire : il faut vivre le chagrin et le deuil, c'est inévitable. Néanmoins, il n'est pas correct de montrer seulement cela… Si tu montres que ça, le deuil et le chagrin, et tu construis l'identification à partir de ça …Tout le monde pleure, la catharsis est bel et bien réussie, point ! S'il n'y a rien qui vient derrière ce propos, s'il n'y a aucun lien avec le présent, je crois que l'effet du film sera contraire à ce qu'on souhaite avoir. Cela produira un consentement, un consentement de la société, à ce qui s'est passé et aussi aux politiques de purification et de destruction qu'on vit aujourd'hui. Les gens pensent ce genre de discours : « Partout dans le monde il y a des choses comme ça, les états font ces choses, les nôtres ne sont plus épargnés, qu'est-ce qu'on peut faire ? Nous voulons survivre. » Ton film peut encourager les gens qui penses ainsi, c'est-à-dire, les gens qui peuvent maintenir ce silence face aux massacres. Le film peut renforcer ce consentement, qui n'est peut-être pas conscient, mais qui se cache dans le silence de gens. Prenez l'exemple des livres de Lenin. Vous pouvez imprimer autant que vous voulez et les envoyés à toutes les bibliothèques du monde entier. Ils disent que le manifeste communiste est le deuxième livre le plus vendu au monde, après le Bible et on y croit. Cela ne veut rien dire. Ce livre est peut-être lu le plus en Angleterre ou en Allemagne mais on ne voit aucun mouvement révolutionnaire dans ces pays. C'est-à-dire que le plus important est la bonne utilisation de ce livre par ceux qui mènent déjà une lutte en action. Il y a donc deux choses importantes. Premièrement, il ne faut pas voir ces évènements comme des évènements du passé mais plutôt comme des évènements historiques dont on doit faire face dans le présent. Deuxièmement, il nous faut des organisations, des collectifs qui mènent une lutte concrète dans ce but. Si ces deux choses n'existent pas, le reste ne signifie rien, que ce soit des livres, des films… Tu peux déposer les ossements de Cemil et rien ne se passera. Les gens vont regarder et passer sans rien changer. Peut-être ils ne regarderont même pas. L'essentiel est de mener cette lutte au temps présent, est d'être part dans cette lutte. Il faut donc plutôt discuter à quel niveau tel ou tel film ou livre est convenable pour ce but. Il y a un critique du cinéma qui s'appelle Robin Wood. Son point de vue est ainsi et il critique beaucoup le film *La Nuit et La Brouillard*. Selon lui, le problème du film est qu'il demande « qui est le responsable de tout ça ? » mais finalement, il ne dénonce pas le coupable, ainsi il reproduit le consentement social.

Extrait no 9 :

Eylem Şen : Le film lui-même transmet des sentiments d'espoir et de lutte qui montre que la vie continue et nous en prenons part, nous sommes responsables. Il faut se demander si le film permet au spectateur de se sentir responsable ou pas après avoir regardé le film. Si le spectateur quitte la salle de cinéma en disant : « hélas ! C'est dommage » et cela ne change rien en lui, le réalisateur doit problématiser sa manière de raconter, il doit accepter le fait qu'il a fait une faute. Jusqu'à maintenant, beaucoup de films sur le génocide juif ont été fait de cette manière et beaucoup d'argent ont été gagné grâce à cela. Certains d'entre eux ont été faits, consciemment ou inconsciemment, pour le but de produire le consentement de la société. Aujourd'hui, nous voyons ce handicap, on doit donc développer un regard critique. Au bout du compte, faire un film sur le génocide arménien est lui-même un positionnement politique d'opposition face à l'état turc. […] Nous avons besoin d'un deuil en Turquie. On doit porter ce deuil en Turquie. La situation politique actuelle est tellement grave que même faire un tel travail est vu comme un péché. Imaginez, le pouvoir politique (Tayyip Erdoğan) a commencé une phrase en disant : « désolée de dire ça, mais on m'a même appelé arménien ! ». La mentalité de l'opposition est similaire à celle du pouvoir ; de la société et des anciens gouvernements aussi…Vous racontez une histoire arménienne –sans utiliser le mot génocide si vous voulez- dans un pays ou le mot arménien est utilisé comme une insulte.

Même si tu racontes une histoire d'amour dans une famille arménienne qui habitait en Anatolie avant 1915, cela peut être une production révolutionnaire ici. Prenons l'exemple de la ville d'Izmir avant la première guerre mondiale. C'est suffisant de raconter la vie de la ville avant la guerre. Les gens diraient : « Il n'y a aucun quartier arménien ici ! » Mais non, il y en avait. Aujourd'hui il y a un parc d'attractions et une foire sur ce quartier. J'ai déjà pensé à faire un projet sur ce sujet.

Extrait no 10 :
Eylem Şen : Je ne peux pas vraiment qualifier ce film comme un instrument de lutte mais plutôt comme un devoir de mémoire pour moi. C'est un devoir social qui vise à rendre visible une histoire niée, et aussi un devoir social qui vise à construire une mémoire sociale. Mon premier film *Metropolis* a été réalisé avant le mouvement de Gezi. C'était un documentaire sur les politiques sécuritaires et la violence policière en Turquie. A la fin du documentaire, un professeur faisait un commentaire du genre : « Cela finira probablement par une insurrection ». Un mois après la projection, Gezi a commencé. Mon film a été projeté partout, dans tous les milieux, aucun de mes films n'a atteint autant de spectateurs. Je fais des films sur les sujets qui occupent mon actualité. Ces sujets sont mes problèmes, ce sont aussi les actualités de la lutte politique, je suis donc curieuse d'en savoir plus. Par exemple, j'ai fait un entretien avec un policier retraité pour mon film *Metropolis*. Il avoue que, dans ce pays, beaucoup de gens qui sont tué par la police, sont enregistré dans les fichiers officiels comme des accidents du travail. Imagine, accident du travail ! Comme un ouvrier qui mort par sa machine d'atelier ! […] Il y a aussi des arabes et des kurdes à Hatay. Au début, je voulais faire des entretiens également avec eux. Il y a aussi des arabes chrétiens. Néanmoins, je me suis rendu compte que je ne peux pas raconter tout dans un seul film. Le voyage mémoriel d'une jeune fille était déjà un film en soi. J'aurais pu raconter les conflits et les contradictions dans la région mais cela aurait été un autre film. Les gens ne veulent pas beaucoup parler de ce sujet non plus, peut-être un tel film serait un peu malhonnête, les gens auraient pu de manière prétentieuse ou ils auraient pu jouer devant la caméra. Ou bien, je pourrais montrer le fait que les gens refusent de parler, cela pourrait être un sujet intéressant mais comme j'ai dit toute à l'heure, cela serait un film complétement diffèrent ainsi.

Extraits de l'entretien avec Somnur Vardar (la réalisatrice du documentaire *Yolun Başında / Beginnings*) – 28.04.2020 / Karaköy – Istanbul

Extrait no 1 :
Somnur Vardar : Je suis allée pour la première fois en Arménie pour le tournage du film. Depuis, j'y suis retournée trois ou quatre fois, dont deux pour le festival. Quand on est partis pour le tournage, on est restés quinze jours. Ensuite, j'y suis allée pour le festival Abricot d'or. Puis, encore une fois pour le festival de Films de femmes. Après ça, j'y suis allée encore une fois, du coup, au total, j'ai été en Arménie environ cinq fois. Avec le groupe, on est d'abord allé à Gumri pour l'atelier. Gumri est une ancienne ville soviétique. C'est une ville qui a vécu un terrible tremblement de terre. La peur liée à cela est toujours présente. Certains débris sont toujours dans les rues. Ce tremblement de terre a été une terrible tragédie. Imagine, tu pars là-bas pour travailler sur une tragédie, et tu rencontres les traces d'une autre. Il y a aussi quelques contradictions symboliques dans cette ville. C'est une ville soviétique au sens propre, une ancienne ville riche avec des immeubles majestueux. Aujourd'hui, au lieu des icônes soviétiques d'autrefois, on voit d'autres nouvelles icônes, comme celle de la Madone. C'est une transformation intéressante. Je pense qu'ils

n'ont pas enlevé les ruines du tremblement de terre à cause du manque d'argent pour le faire. En plus, il ne s'agit pas d'un terrain utilisable donc personne n'a ressenti la nécessité de le faire revivre. Une partie de la ville est ainsi entièrement annulée. C'est le début d'une solitude. Il y a un énorme boulevard, style soviétique. Au fond de ce boulevard, il y a un grand écran led…Un écran de télévision. C'est une drôle d'image. Cette image me rappelle les visites chez les personnes âgées où la télévision est toujours allumée mais muette. C'est l'image de la solitude et de l'abandon. C'est une ville seule. […] Le 24 avril a été très intéressant pour moi. On était tous très prudents, comme si tout le monde marchait sur des œufs. J'avais un manteau orange. J'ai demandé à mon ami arménien si c'était convenable de mettre ce manteau pour une telle occasion ou s'il était trop coloré. C'était le 24 avril 2012. Il m'a dit : « Oui, c'est un peu trop coloré, c'est mieux de ne pas le mettre. Et il fait déjà chaud dehors. » Mon ami m'a protégée d'un possible conflit. Nous les Turcs, on ne savait pas comment s'habiller. Je m'attendais à une cérémonie officielle comme le 10 Novembre (la mort d'Atatürk) en Turquie. Je m'attendais à voir les officiers de l'État, les soldats, les étudiants avec leurs professeurs, mais ce n'était pas du tout comme ça. C'était un acte entièrement civil, tout le monde venait pour commémorer ses pertes. Il y avait déjà un contrat social établi. Tout était silencieux et tranquille, personne ne portait de deuil lourd, ils papotaient entre eux et ils mangeaint des glaces entre temps. Ce n'était pas le genre d'événement que tu pourrais imposer aux gens avec une propagande étatique. Les gens viennent vraiment commémorer leurs ancêtres, leurs grands-parents, et tout était très sincère et naturel. Ça m'a vraiment impressionnée. Ce n'était pas de la propagande, ni un projet politique. Les gens étaient dans une souffrance réelle.

Extrait no 2 :

Somnur Vardar : Mon intérêt pour les minorités de Turquie a débuté en 2002 avec ma participation à la recherche de terrain d'un professeur de droit de l'Université Emory, Abdullahi An-Na'im. Il travaillait sur les musulmanes et les mariages mixtes dans trois pays et préférait travailler avec des gens ayant un peu d'expérience universitaire et aussi journalistique. Sa recherche portait sur les tribus et les musulmanes au Nigéria, les hindous et les musulmanes en Inde et les musulmanes et les minorités en Turquie. On a ajouté les alévis par la suite. Après avoir écouté les témoignages des gens, un changement s'est opéré en moi. Je savais déjà qu'il faut approcher l'histoire officielle avec méfiance mais, par exemple, je n'utilisais pas le mot génocide. A l'époque, même les historiens comme Halil Berktay n'utilisaient pas le mot génocide. Halil Berktay avait écrit un article dans le journal *Taraf* dans lequel il disait : « Je n'utilise pas le mot génocide, car quand tu dis ça les Turcs réagissent bizarrement et les Arméniens l'utilise comme un drapeau. » Je me disais : « Si les historiens ne disent pas génocide, moi non plus je ne le dirai pas. » C'était plus simple comme ça. Mais les rapports que j'ai préparés pour la recherche étaient très frappants, ils m'ont beaucoup impressionnée. C'était percutant pour tous les lecteurs. On m'a aussi demandé de décrire le contexte historique sur le sujet car la Turquie était un terrain inconnu pour eux. J'ai donc énormément lu de littérature. J'avais raison de me méfier de l'histoire ! J'ai commencé à voir les choses plus clairement. Néanmoins, je crois que la plus grande rupture sur la mémoire du génocide en Turquie fut l'assassinat de Hrant Dink. A partir de ce jour, les gens ont commencé à dire que c'était un génocide. L'évènement a retrouvé son nom ce jour-ci. La mémoire de celui-ci s'est reconstituée à partir de là. On parlait des Arméniens dans ma famille. Ma famille est circassienne et bosniaque, une famille de migrants. Le père et le grand-père de ma mère étaient joailliers, un apprenti arménien travaillait avec eux. Selon ce qui a été raconté à ma mère, un jour ils ont dû vider tout le magasin. C'était l'époque des attaques d'ASALA et les gens ne parlaient que de ça. J'étais enfant. Ma grand-mère racontait qu'ils avaient incendié le quartier arménien. Elle me disait ensuite : « N'en parle pas à l'école ou ailleurs. » Ceux qui avaient incendié les Arméniens étaient

leurs voisins. Elle racontait les regards accusateurs, observant les intérieurs, quand les gens se rendaient visite les uns aux autres, car ils voyaient des tableaux, des miroirs, des portes usurpées à des maisons arméniennes. Le dentiste du quartier de cette petite ville anatolienne, Düzce, était un arménien qui s'appelle Krikor, tout le monde allait chez lui. Selon ce que raconte mon grand-père, lors des assauts, cet apprenti arménien est venu chez mon grand-père pour qu'il le cache. Mon grand-père l'a caché pendant une semaine. Les officiers venaient tous les jours à la maison pour le chercher. Ils savaient qu'il n'était pas dans le convoi car leurs listes étaient bien faites. Ils le cherchaient mais ils ne le trouvaient pas. A la fin, mon grand-père lui a donné un cheval, à manger et à boire et lui a dit de s'échapper. L'apprenti a quitté la ville à l'aube et personne n'a eu de ses nouvelles depuis. Toute la famille connaît cette histoire mais ils nous l'ont racontée beaucoup plus tard. J'étais à l'école à l'époque et ils avaient peur que j'aille le raconter à droite à gauche et que les gens nous causent des problèmes. Ma grand-mère a raconté tout ça à ma mère, mais nos parents ne nous ont pas raconté ces histoires. Il y a eu comme un blocage dans cette génération. Alors que ceux qui sont nés dans les années 1930 ou 40 l'ont raconté à leurs enfants. Quand tu ne parles pas assez, ta mémoire s'atrophie. Ils disent qu'ils ne savent rien, tout comme la femme au début du film, mais ils en savent en réalité beaucoup.

Extrait no 3 :
Somnur Vardar : Je suis ainsi rentrée dans le sujet et j'ai pensé en faire un film. Cette idée a coïncidé avec l'assassinat d'Hrant Dink, du coup j'y ai renoncée. Les gens n'ont pas voulu participer. J'ai pensé que l'atmosphère politique tendue n'était pas très adaptée pour faire ce film. En 2010, Anadolu Kültür organisait des ateliers sur l'utilisation de la vidéo pour les recherches d'histoire orale. Ils ont d'abord demandé à Berke Baş de mettre en place cet atelier car elle venait de réaliser le film *La chanson de Nahide*. Berke n'était pas disponible donc elle leur a donné mon nom en expliquant que je faisais la même chose, que je connaissais le sujet et que j'avais déjà écrit un rapport. C'est ainsi que j'ai rencontré Anadolu Kültür. Certains étudiants que l'on voit dans le film avaient participé à cet atelier. Un jour, Çiğdem Mater m'a appelée et m'a demandée si j'étais intéressée par ce projet de film. J'ai accepté. J'ai rencontré l'équipe, avec les jeunes, à l'aéroport. C'est l'organisation qui a décidé de tous les endroits du tournage. Nous avons juste pris nos caméras et commencé à travailler. On les a suivis. L'organisateur était une ONG internationale qui s'appelle DVV International. Ils ont trouvé tous les fonds grâce au Ministère des Relations Extérieures Allemandes. Le budget total du film était d'environ 20 000 euros. Souvent, tu réalises un film avec un cinquième du budget nécessaire. C'est-à-dire que si tout le monde était payé équitablement, le budget du film serait de 100 000 euros. Ce film était partie intégrante de leur projet social. Ils voulaient faire une recherche d'histoire orale et la filmer en même temps. Quel genre de film ce sera ? Voulaient-ils un film classique d'ONG ? Un documentaire pour mettre à jour leur catalogue ? Ou un film de festival ? Le voulaient-ils pour leurs archives ou juste pour l'enregistrer ? Au début, je n'en savais rien. Ensuite, Çiğdem m'a proposé de faire un vrai film de festival. DVV international travaille sur la réconciliation, non seulement entre la Turquie et l'Arménie mais aussi entre d'autres pays. Ils ont également un bureau en Géorgie et je crois qu'ils font aussi des projets de réconciliation entre l'Arménie et l'Azerbaïdjan.

Extrait no 4 :
Somnur Vardar : Jusqu'à ce que le film soit terminé, personne n'est intervenu dans mon travail. Mais quand on a fait la projection destinée aux partenaires du projet, une grande crise s'en est suivie. Ni DVV International, ni Anadolu Kültür ne m'ont rien dit pendant que je travaillais. Les participants ont aussi assisté à la projection. Il y avait une autre institution présente, un peu plus

conservatrice, qui s'appelle Hazarashen. Après avoir vu le film, ils m'ont envoyé une longue liste avec tous les changements à effectuer. Ces changements étaient exigés pour qu'ils donnent leur logo. Cette liste était terrible. J'étais choquée. Par exemple, ils m'ont dit que ce n'était pas un film qui racontait les réalités de 1915. Je leur ai dit qu'il n'était pas question que je fasse un tel film. Mon film se penche sur la rencontre entre les jeunes Arméniens et Turcs. Ensuite, ils m'ont dit : « Tu montres les pierres des anciennes églises utilisées pour la construction de maisons, tu devrais expliquer la raison de cela. » Je n'ai pas accepté. On m'a demandé aussi d'enlever la blague sur Talât Pacha. Je leur ai dit que cela faisait référence à une émotion partagée dans le film, raison pour laquelle je ne pouvais pas l'enlever. Anadolu Kültür m'a remerciée car ils ont trouvé mon film très juste. DVV international m'a également soutenue, ils ont beaucoup aimé le film. Ils ne voulaient rien changer. Mais les autres ont demandé des changements fondamentaux. Il y a un homme dans le film qui raconte qu'avant, il y avait avant des Arméniens ici, et que les autres sont arrivés suite à leur départ. Ils m'ont dit que cette scène égalisait les souffrances des deux côtés, qu'il fallait donc l'enlever. A mon avis, cette scène ne fait pas du tout ça. Je voulais donner la parole aux habitants de l'endroit. En plus, cet homme raconte comme il est difficile d'être Arménien en Turquie, combien leur vie ici est difficile. C'était ça le but de cette scène. En Turquie les gens parlent souvent au sujet des Arméniens comme s'il n'y avait aucun problème, comme si tout allait bien. C'est de l'hypocrisie. Ce type raconte la difficulté de porter l'identité arménienne dans ce pays, c'est le seul qui dit ça. L'opinion des gens change à chaque fois qu'ils voient le film de nouveau. Je n'ai accepté qu'un seul des changements qu'on m'a proposés. Dans le film, après le tremblement de terre à Van et le conflit armé à Çukurca, trois personnes ont quitté le projet. J'ai mis une note dans le film indiquant que trois participants avaient quitté le projet. On m'a demandé de préciser que c'était les participants turcs qui étaient partis, et pas les arméniens. Donc j'ai changé la notification et j'ai dit : « Trois participants turcs ont quitté le projet. » On m'a aussi dit qu'on ne comprenait pas qui était turc et qui arménien. Il fallait que j'écrive à coté de chaque personnage le pays d'où il venait. Je leur ai répondu que ce n'était pas une équipe de foot, que c'était ça leur beauté. Ils se ressemblent beaucoup. Après un certain moment, on finit par comprendre qui est qui à cause des différences de langues. On n'est pas en train de les comparer comme deux équipes de football rivales. Hazarashen a aussi parlé un par un avec les étudiants sur cette histoire de blague au sujet de Talat Pacha. Tu es la première personne à qui j'explique tout ça. En réalité, ce n'est pas quelqu'un du groupe arménien qui a fait cette blague mais un Arménien dans le groupe turc. Il y avait un Arménien de Turquie dans le groupe. Pendant le dernier débat, Hazal a pris la parole, elle est très intelligente. Elle a dit : « Je comprends bien que notre blague sur 'le marché' vous a dérangés et vous avez raison. Je suis désolée. Mais l'autre jour, Selin, Sercan et moi, on a fait une photo devant le monument, c'était une belle photo. Quelqu'un a dit qu'on ressemblait à Talat, Cemal et Enver. Ça nous a blessés aussi. » Cette blague était la continuation d'un traumatisme. Elle a dit : « Ceux qui se voient comme les petits-enfants des victimes, nous voient également comme les petits-enfants des bourreaux. » Je sais qui a fait cette blague, c'était un Arménien. Mais je t'ai dit, ce n'est pas un match de foot, ça n'a aucune importance à quel groupe il appartenait. C'était un joueur arménien de l'équipe turque, si tu veux. On a continué à en parler. Oui, j'admets que c'était une blague maline. En même temps, nous avons toujours des rues, des écoles et des boulevards qui portent le nom de Talât Pacha. Si c'est vraiment un problème qui vous dérange, pourquoi vous n'avez rien fait avant pour changer cela ? Il faut problématiser cela aussi. Les enfants attendaient un film un peu plus joyeux. Ils ont leurs propres raisons. C'est vrai que le film est un peu triste. Mais on n'est pas retourné d'Arménie en disant : « Comme on s'est amusés en Arménie ! » Après la dernière discussion, en particulier, une ambiance très triste pesait sur tout le groupe. Chacun s'est tourné vers soi-même et c'était nécessaire. On était tous face au mur, même l'équipe de tournage. Tout le monde a dû faire face à

sa mauvaise connaissance du sujet et à l'agitation de son esprit. C'était ainsi pour les deux groupes. Il y a eu aussi des disputes. Les Turcs ont dit aux Arméniens qu'ils étaient très susceptibles. Ils leur ont dit : « Nous ne sommes pas en train de lutter que pour cela (la question arménienne). On lutte aussi pour les droits des ouvriers, etc. » Mais c'est pareil pour eux ! Ils sont inquiets pour le projet de centrale nucléaire ou pour les projets environnementaux d'Arménie. Cependant, ils ne voulaient pas en discuter avec nous, ils voulaient discuter de 1915 avec les Turcs. Ils ont raison.

Extrait no 5 :

Somnur Vardar : Ok, on y est allés au monument du génocide, on y a mis des fleurs, on a parlé avec les gens et on a dit que c'était un génocide. Mais juste à cause de ça, on n'a pas le droit d'attendre qu'on nous déroule le tapis rouge. Nous ne sommes pas intouchables juste parce qu'on a fait ce pas. Il faut aussi affronter cette attitude qui nous donnerait une supériorité morale. C'est un grand handicap pour les intellectuels turcs. En fin de compte, cela veut dire : « Moi je reconnais le génocide, je fais face au passé, là maintenant, ne me touche plus, je suis supérieur car j'ai vécu ma confrontation mais toi, tu es resté bloqué dans le passé ! » Ce propos est très dangereux. Utiliser le mot 'génocide' pour le génocide ne veut pas dire que tu as fini ta confrontation. Le vrai travaille mémoriel est autre chose. […] L'une des entraves de la société turque est l'impunité. Cela entraîne une infériorité morale, qui est liée à la réalité de cette impunité. Cela repose sur un système bien établi et qui dure depuis longtemps. L'absence d'inconfort et de malaise est une normalité. Prends l'exemple de la mort d'Ali Ismail Korkmaz [pendant Gezi]. Le préfet d'Eskişehir a dit sans vergogne : « Peut-être que ce sont ses amis qui l'ont tué. » Cela démontre une grande aisance dans la négation, et à la racine de cette aisance, on trouve 1915. C'est l'aisance de tuer pour ensuite le nier. L'État n'est pas le seul responsable de 1915. Les gens n'ont pas seulement été les spectateurs de ces évènements. Tout le monde a profité de 1915. C'est ainsi que la bourgeoisie renaquit. Quand tu lis au sujet du processus de confrontation en Argentine, tu vois bien qu'il est question d'une amnistie générale. En Argentine, les soldats et l'armée, mais aussi une grande partie de la population ont fait des profits pendant la junte. C'est pourquoi la confrontation est très difficile. Il faut le faire petit à petit, prudemment, sans se créer d'ennemis. Je ne sais pas comment faire. […] Les autorités turques essayent différentes rhétoriques de négation. Avant ils disaient « laissons cette affaire aux historiens », après « ne mettons pas en concurrence les souffrances » est venu, maintenant d'un coup nous sommes devenus « deux peuples anciens qui ont vécu mille ans ensemble. » Avant la mort de Hrant Dink, une partie de la société turque n'était même pas au courant qu'il y avait des Arméniens en Turquie. Après son assassinat, des gens disaient : « La raison pour laquelle il n'est pas retourné chez lui, c'est qu'il a été plus aimé ici que dans son pays. » Les gens prenaient Hrant Dink pour un étranger, alors que c'est ici son pays. Les Arméniens de Turquie appartiennent plus à ce pays que moi. Je suis la deuxième génération de ma famille qui est née en Turquie. Du coté circassien, je suis de la troisième et du coté Balkan, je suis de la deuxième génération. Les juifs de Turquie sont plus anciens que moi. Le fait que je sois turque n'entraîne pas que j'appartienne à ici plus qu'eux. […] Nous étions habitués aux noms grecs ou arméniens. Ma famille avait des amis juifs. La dentiste de ma mère s'appelait Krikor, on avait aussi des voisins grecs. Mais je ne me suis rendue compte de la réalité qu'au moment où je suis partie aux Etats-Unis pour faire mon master. Il y avait une épicerie arménienne là-bas où j'achetais toujours des produits orientaux comme le *sucuk*, des fromages etc. Ils parlaient très bien le turc. Tous les autres vieux Arméniens que j'ai connus là-bas parlaient très bien turc. Tu comprends donc qu'ils sont de la diaspora. Leur pays c'est la Turquie, comme toi.

Extrait no 6 :

Somnur Vardar : Les étudiants turcs ont bien aimé le film. Personne ne m'a vraiment critiqué. Avant de leur montrer le film, je leur ai dit : « Si vous pensez que, dans n'importe quelle scène, je vous montre injustement, il faut me le dire. » C'est un film d'auteur donc je n'aurais pas accepté d'autres types de changement. Ils ne m'ont fait part de rien. Avec le groupe arménien, on a fait une réunion autour d'une table. Ils avaient des questionnes à me poser. J'ai d'abord pris note de toutes les questions et je leur ai répondu ensuite. Ils avaient peur que le public ne les comprenne pas bien. Je leur ai dit qu'il fallait aussi laisser un espace d'imagination pour le spectateur. Il n'est pas idiot. En plus, dans un documentaire, le spectateur sentira le mystère, il comprendra la tension, il n'est pas obligé de connaître la raison qui se cache derrière tout ça. Le plus important c'est de transmettre l'émotion. Les Arméniens m'ont beaucoup critiquée en disant : « Tu as égalisé les souffrances ! Pourquoi tu as mis la scène avec cette femme ? » Je leur ai répondu : « C'est évident qu'on a des regards complètement différents par rapport à ce film. » Pour moi cette scène contient le message le plus important du film. La femme dit : « S'il y a la paix un jour avec la Turquie, allez y trouver les membres de votre famille. » Cette phrase était importante pour moi. Ou l'exemple de la scène avec l'homme qui parle des échanges de populations. On comprend la dure réalité que c'est d'être Arménien en Turquie seulement à partir de son témoignage. Le reste des Turcs ont l'air, je ne sais pas pourquoi, très cool. C'est peut-être parce que les participants turcs du projet sont des jeunes ouverts d'esprit. […] J'ai fait ce film sans avoir en tête un public ciblé. Je l'ai fait selon mes envies. Je voulais qu'il soit un film puissant et juste. Mais bien sûr, avec ce film, je voulais atteindre aussi les jeunes, les étudiants des universités, les partis conservateurs de la société turque et arménienne. Les nationalistes extrémistes, qu'ils soient Turcs ou Arméniens, ne sont pas très intéressés par ce genre de film, ils ne les regardent pas. Ce film fait forcément un débat, voire génère des disputes entre les spectateurs. C'était pareil en Turquie et en Arménie. Ceux qui l'ont aimé et ceux qui ne l'ont pas aimé commencent à se disputer. C'est-à-dire que ce film crée un dynamisme. Les spectateurs turcs activent directement un mécanisme de défense en disant : « Mais nous aussi, nous avons eu des souffrances. » Ils disent : « D'accord, on les comprend, on ne nie pas leur souffrance mais nous aussi on a souffert ! » En Turquie, souvent, il n'y a pas d'agressivité mais plutôt ce mécanisme de défense. C'est une réaction psychologique. En même temps, ça veut dire que le film rend impossible la négation des évènements. On a eu deux projections du film qui se sont très mal passées en Turquie. Elles étaient vraiment éprouvantes, mais aussi intéressantes. La première était à la mairie de Maltepe, une mairie du parti kémaliste, CHP. Une femme a enflammé la dispute. Là-bas vous voyez très bien que la partie la plus difficile d'accès est les kémalistes. Ils se sont disputés entre eux. On m'a demandé : « Pourquoi vous n'avez pas fait un film sur les Turcs qui ont émigré de force de Bulgarie ? » Je leur ai répondu : « Cette idée aura plus de valeur si un cinéaste bulgare fait ce film. Chacun devrait fait le film de sa propre confrontation, pas de sa victimisation. » La deuxième projection s'est déroulée à la fondation d'Ismail Beşikçi. Il y avait deux filles Kurdes. Elles m'ont demandé : « Pourquoi on n'entend jamais parler kurde ? Ce n'est même pas évident que c'est le Kurdistan. » J'ai répondu : « En fait, si vous voulez, pour eux, ce n'est pas le Kurdistan mais l'Arménie occidentale ! On doit donc discuter de savoir si c'est l'Arménie occidentale ou le Kurdistan ! » Une Arménienne de Turquie, Tamar, a pris la parole : « Est-ce que vous vous êtes déjà demandées d'où venaient tous les champs, les potagers, les arbres fruitiers du Kurdistan ? ». Elles lui ont répondu : « On a beaucoup souffert, c'est à vous de souffrir un peu maintenant ! » Personne ne peut dire ça à une Arménienne de Turquie. Quelle inconscience ! J'ai demandé au modérateur de les en avertir. Ce film déclenche quelque chose chez les gens, c'est sûr. Je regarde aussi les spectateurs lorsqu'ils regardent le film pour voir où ils deviennent silencieux, où ils s'ennuient. Apparemment, tout le monde regarde l'écran complétement hypnotisé pendant les vingt

dernières minutes. Les débats après le film durent souvent plus longtemps que le film lui-même. […] On a montré le film dans plusieurs villes, à Diyarbakır, à Malatya, à Erevan etc.

Extrait no 7 :
Somnur Vardar : Il y a un appel à la confrontation dans le film. Ainsi vous pouvez faire la différence entre les gens qui peuvent ou qui ne peuvent pas communiquer avec leurs propres mondes émotionnels. S'ils n'ont pas cette qualité, ils disent : « Je n'ai pas bien compris ce que vous vouliez raconter. » Je ne crois pas qu'un film puisse avoir une mission. Un film ne vise pas à apprendre quelque chose à son public. Le film est d'abord une relation entre le réalisateur et son œuvre. Avant le spectateur, il y a d'abord l'effort du réalisateur. Si le réalisateur est arrivé à un autre point que celui où il se trouvait au départ, s'il est changé, c'est ça qui est important. S'il n'a rien appris, n'a pas changé, ça ne sert pas à grand-chose. Le réalisateur doit se transformer d'abord. Ainsi, si le réalisateur a vécu un changement, le spectateur le vivra également. Si tu sais déjà quoi dire dans ton film, ce n'est pas bien. Ma seule inquiétude était d'être juste. J'ai beaucoup réfléchi sur comment raconter l'histoire pour bien montrer l'émotion que je vivais à travers elle. Ce chagrin, cette curiosité, cet amour pour tous les participants… Je voulais que le spectateur aime aussi ces enfants. Je voulais que le spectateur soit secoué, comme moi. Je voulais transmettre ce choc, ce questionnement. […] C'était un jeune garçon de 28 ans qui faisait les couleurs avec moi. Il a arrêté le travail à un moment donné et a commencé à regarder le film sans s'arrêter. Il m'a dit que ce film lui faisait constamment se poser des questions. Il se demandait : « Qu'est-ce que je pense à ce sujet ? Quelle serait ma réponse si j'étais à sa place ? » Je pense que c'est un bon effet. Un film n'apprend pas des choses, n'impose pas des idées. Un bon film dirige le spectateur vers Google ! Si tu peux déclencher une telle curiosité chez le spectateur, ça veut dire que tu as fait un bon film. Moi, je voulais que mon film crée des discussions. […] Je ne montre pas les personnages en profondeur. Mais j'ai quand même fait des entretiens avec chacun des participants. Leur présence là-bas avait un trait particulier. Tout le monde avait des masques dans le film. Ce que je voulais filmer, c'était la rencontre entre ces deux groupes. Moi, j'ai une attitude assez froide dans le film, je ne montre pas vraiment ma personnalité. C'est parce que ce n'est pas un projet que j'ai préparé et écrit moi-même. Ce projet m'a été proposé. Par exemple, mon prochain film sur l'histoire des ouvriers du bâtiment sera complètement différent. C'est mon propre projet et cette fois, je vais analyser mes personnages profondément. Dans les films des ONG, il y a souvent un côté un peu prétentieux à vouloir toujours montrer les pratiques culturelles partagées, heureuses. Je ne voulais pas vraiment intégrer de telles scènes folkloriques. Je ne voulais mettre la scène de danse mais les gens voulaient voir au moins une scène un peu plus positive, donc je l'ai mise. […] Même s'il n'y avait pas eu le tremblement de terre ou la blague 'du marché', quelque chose d'autre aurait déclenché les disputes. Les Turcs étaient vraiment choqués à Muş. Ils venaient tous d'Istanbul ou d'Ankara. Savoir parler anglais était obligatoire pour tous les participants et cela a créé une limite de classe sociale. Le plus grand défaut du projet était l'absence de participants kurdes. Ils auraient pu créer un lien entre les Turcs et les Arméniens. Les étudiants venant d'Istanbul, en particulier, étaient vraiment choqués à Erzurum et à Muş. Ils n'étaient jamais allés à l'est d'Ankara auparavant, pour eux, ces villes étaient comme un autre pays. C'est pourquoi le tremblement de terre à Van leur a fourni un prétexte pour quitter le projet. Ils se sont sentis mal face aux Arméniens dans cette région pauvre et difficile. Ils ne parlaient pas kurde en plus. Les Turcs étaient plus surpris que les Arméniens. Ça se voit clairement dans la scène du yaourt. Ils ont vécu une grande aliénation là-bas car ils ne pouvaient même pas communiquer, parler avec les gens de leur pays. C'était un peu dur pour eux. Après le 24 avril, cette situation a un peu changé, ils ont plus pu parler entre eux.

Extrait no 8 :
Somnur Vardar : Je crois que j'ai fait de l'autocensure, forcément. En fin de compte, vous créez un film de 84 minutes à partir d'un enregistrement total de 120 heures et ça se fait en éliminant des choses. Bien évidemment, l'équilibre esthétique et le flux de la narration sont déterminants dans ce processus. La dernière partie du film a été la plus difficile à monter. Il s'agissait d'une discussion de deux heures et demie. Heureusement que le débat était en anglais et que j'ai pu le travailler avec ma monteuse préférée, une femme française. Je l'aime beaucoup cette femme, elle est un peu comme mon mentor. Elle est venue pour deux semaines mais, à la fin, elle est restée cinq semaines. Elle m'a beaucoup soutenue dans ma lutte avec ces traumatismes. Je voyais certaines scènes du film dans mes rêves. Parfois, je voulais utiliser des scènes mais pour cela, j'avais aussi besoin d'autres scènes pour l'équilibrer. Sinon, il valait mieux ne pas utiliser ces scènes pour rester correcte et juste. Par exemple, un jour, on est allés dans un village nationaliste où la majorité des habitants sont pour Tasnaksutyun. Ce village avait eu beaucoup de pertes pendant la guerre avec l'Azerbaïdjan, donc leurs souffrances étaient relativement fraiches. C'était comme aller dans un village de Bayburt. Là-bas, on a vécu des moments très tendus. C'est le village où, dans le film, on voit la femme parler dans la maison. L'une de nos amies turques portait le voile, elle s'appelle Hilal. Les villageois lui ont crié dessus en disant : « Nous ne voulons pas de musulmanes ici ! » Les Arméniens ont traduit ça à Hilal. Les gens disaient : « Pourquoi vous venez ici ? Vous ne reconnaissez même pas que vos ancêtres sont des assassins ! » Hilal a pris la parole et a dit : « Oui, nous savons et acceptons ce qui s'est passé et nous sommes venus ici pour en parler avec vous. » Elle a bien parlé. Apparemment, quelques jeunes du village ont dit : « Il faut les tuer ici, il faut les pendre », et les étudiants arméniens se sont disputés avec eux en protégeant leurs amis turcs. Il y avait une Arménienne dans le groupe, qui a dit : « La dispute est arrivé à un point tel que je me suis sentie comme une traître ! » C'était difficile, cette rencontre. Par exemple, je n'ai pas mis ces scènes car il fallait d'autres scènes pour équilibrer ce débat lourd. […] Les Turcs et les Arméniens n'ont pas la même destruction identitaire. Ce n'est pas pareil. La seule possibilité pour les Turcs de se confronter à ce passé, c'est de prendre de la distance avec l'État et son historiographie. Alors que, pour les Arméniens, la question du génocide est en conformité avec les thèses étatiques, ils défendent la thèse officielle. Mais les Turcs n'ont pas d'institutions qui les soutiennent derrière.

Extrait no 9 :
Somnur Vardar : Beaucoup de choses ont changé pendant ces vingt dernières années. Il y avait un compte à rebours depuis dix ans pour le centenaire du génocide. La Turquie l'attendait et ils ont donc commencé à faire des films contre la thèse arménienne. Mais le point de rupture le plus important a été l'assassinat de Hrant Dink en 2007. La même année il y a eu le massacre de Malatya en mars. Une grande preuve de bienveillance des Turcs envers les non musulmans ! Il s'agissait d'une attaque contre une maison d'édition chrétienne qui publie la Bible. Mais ils n'ont pas atteint leur but avec l'assassinat de Hrant Dink. Contrairement à ce qu'ils souhaitaient, il y a eu une énorme prise de conscience. Tout le monde était choqué quand 200 000 personnes sont sorties pour lui rendre hommage. Personne ne s'attendait à ça. Je pense que le processus d'admission à l'Union Européenne a aussi joué un rôle important. C'est vraiment intéressant parce que ce processus a eu lieu aussi pendant la gouvernance d'AKP. La première commémoration du génocide et la manifestation de *sitting* ont eu lieu également dans la période d'AKP. La première marche de LGBT aussi s'est faite pendant cette période. Ce n'était pas parce qu'ils étaient démocrates, mais ils ont dû jouer ce rôle. L'interdiction de la peine de mort… Ils ont du faire tout ça, sinon ils n'auraient pas pu rester au pouvoir si longtemps. D'un autre côté, le ministère de la culture du même gouvernement a financé le documentaire *Sarı Gelin*, et aussi d'autres documentaires

étatiques comme ça. […] Le gouvernement israëlien est très fort pour prétendre être démocrate en soutenant des films qui s'opposent à lui et d'autres qui le soutiennent en même temps. Ils arrivent très bien à donner l'image d'une démocratie. Il y a un cinéaste israélien qui le raconte très clairement. Les Turcs ont beaucoup de choses à apprendre d'eux. La Turquie a aussi essayé ça à un moment donné. C'est hypocrite de permettre la marche des LGBT. Ils ont permis tout ce qu'ils pouvaient contrôler et après, ils ont interdit un par un tous ces droits. Seulement le HDP (parti démocratique des peuples) est prêt à affronter le passé, à affronter 1915. On ne peut pas attendre un tel pas de la part du CHP (le parti kémaliste). La Turquie prétend toujours être du côté des victimes, comme s'ils les protégeaient tout le temps. Le gouvernement devient conservateur ou néolibéral selon ses intérêts.

Extrait no 10 :
Somnur Vardar : Il est très difficile de faire un film de fiction sur ce sujet. Fatih Akın a essayé le plus difficile et il a beaucoup été critiqué. Mais je crois qu'il a fait un travail très important. C'est un début, ainsi nous apprendrons à faire face au passé de mieux en mieux. En fait, j'attends des œuvres cinématographiques plus psychologiques sur ce sujet. Il faut mettre un peu de côté la langue diplomatique des politiciens. Il y a une situation psychologique assez grave. Chaque film creuse une autre partie de la mémoire, chacun déclenche un autre débat. Je me rappelle très bien du jour où on a vu Artin Penik sur les écrans de télé. C'était une sorte de purification après les attaques d'ASALA. J'avais 13 ou 14 ans. Je me rappelle très bien de l'image, de son visage. C'était vraiment épouvantable. Il s'était immolé pour mettre de la distance entre lui et les autres, pour dire qu'il n'était pas comme eux. Il y a une énorme peur derrière cet acte, et il a essayé de se mettre du côté sûr, et la seule manière de le faire pour lui a été de se brûler lui-même ! […] Quand les gens regardent mon film, ils commencent à chercher leur propre position de victime, car cela leur permet d'avoir un espace légitime pour se défendre. Le spectateur a un réflexe comme ça. Mais il y a des gens également, comme le jeune monteur avec lequel je travaillais, qui regardent le film en se posant de vraies questions sur comment serait leur positionnement. Si 3 personnes sur 40 spectateurs font cela, c'est un succès suffisant pour moi. Je n'aurai pas pu imaginer réaliser un tel film avant. Si tu m'avais dit dans les années 1990 que j'irai un jour au monument du génocide arménien à Erevan avec des fleurs à la main, je ne t'aurai pas crue. C'est un changement que j'ai vécu et c'est très important. Le cinéma accélère cette situation. […] Pendant la discussion finale, les Arméniens demandent à Ismail son avis, son positionnement sur la question du génocide. C'était un long débat, j'ai beaucoup coupé pendant le montage. Ismail est historien. Il dit : « Je reconnais les morts mais c'est la faute de l'État ottoman, pas la nôtre. » Je sais que cette phrase dans le film donne une mauvaise image de lui, mais il sait bien que je l'ai beaucoup protégé car il a dit des choses bien plus graves, que je ne montre pas dans le film. Il a dit : « J'en ai marre que tous les Arméniens que je rencontre me pose toujours cette même question. » Il y a eu une dispute après. Je me suis vraiment énervée, j'ai laissé la caméra à mon assistant et j'ai quitté la salle pour reprendre le contrôle de mes émotions. Pendant le montage, j'ai censuré cette dispute. J'ai fait le montage de ce film en me sentant coupable pour chaque scène que j'éliminais. Finalement, ce film a été un très beau voyage pour moi.

Extraits de l'entretien avec İsmail Umaç (le réalisateur du documentaire *Sarı Gelin* / La mariée jaune) – 2 décembre 2017/ Istanbul

Extrait n° 1 :
İsmail Umaç : Le magazine *Time* a beaucoup d'abonnés – environ 495 000 abonnés- et la plupart de ses abonnés font partie des élites de haut niveau. Pour *Time*, on a fait 600 000 copies DVD de notre film. *Time* était très important pour atteindre directement notre public cible. Grace à cela, le film est allé directement chez des milliers d'abonnés. Ces abonnées sont des dirigeants et des élites et c'est pour cela que ce magazine était important pour nous. La question arménienne est un sujet délicat. Quand tu parles de la question arménienne, tout le monde s'éloigne de toi. Le plus important était de publier un documentaire sur la question arménienne. En plus du film, il y avait aussi trois autres petites vidéos de promotion sur la Turquie dans le DVD. C'est moi qui ait préparé le design de la page dans Time et j'y ai ajouté le logo de la Turquie. J'ai aussi ajouté deux films de publicité et une vidéo de promotion de 10 minutes dans le DVD. A cause de la publication de notre DVD, l'éditeur en chef de Time magazine à l'époque a perdu son poste. Ses supérieurs l'ont accusé d'avoir publié *Sarı Gelin*. Bien évidemment, il y a eu aussi une pression du part des arméniens. Quand j'ai vu la pression, je me suis défendu en disant que je ne connaissais pas le contenu du DVD, mais bien sûr que çà n'est pas vrai. Quoiqu'ils [les arméniens] n'en sont pas au point d'ouvrir un procès contre la Turquie. Les arméniens ont d'abord fait un procès à *Time* et ils ont demandé un droit de réponse. Time a décidé de ne plus faire une telle publication. Les arméniens ont gagné le procès et Time leur a versé une compensation de 500.000 dollars, et en plus de cela, ils ont publié et distribué leur propre documentaire dans le *Time*. […] La distribution avec Time n'était pas très chère ; c'était la première fois que Time acceptait de faire une telle chose. Ce magazine est publié dans quatre différents pays d'Europe : en Angleterre, aux Pays Bas, en Pologne et aussi en Turquie. On a fait des essais dans trois différentes imprimeries. On a collé les DVD un par un dans les magazines, à la main et c'est moi qui ait financé tout ça.

Extrait n° 2 :
İsmail Umaç : Je n'avais jamais réalisé de documentaire avant. J'avais fait plutôt des programmes de télévision pour les chaines comme TRT, Star, Kanal 6 et Kanal D. Quand j'ai commencé ce projet de documentaire, les arméniens avait déjà amené la question arménienne à un point important à l'échelle mondiale. Plusieurs pays avaient commencé à accuser la Turquie d'avoir fait un génocide etc. Normalement, ce genre de sujet doit être discuté par les historiens mais à cause de la politique de la diaspora arménienne, c'est devenu un sujet politique. Les parlements de différents pays ont commencé à sortir des lois sur le génocide. Cela causait un problème pour la Turquie. J'ai donc décidé de réaliser un documentaire. C'était entièrement mon idée. On a travaillé environ trois ans pour le film. On a commencé les préparations en 1999 et le film a été terminé en 2003. La période de préparation et de recherche a duré trois ans. Ce documentaire a plusieurs conseillers. Il y a, par exemple, Mim Kemal Öken, Nejdet Öğünç – malheureusement il est décédé avant d'avoir vu le film. Avec ces deux historiens, nous avons rassemblé tous les documents d'archives dans le monde, y compris les archives ottomanes. Nous avons travaillé tous ensemble. Le tournage a duré un an. Nous avions, bien évidemment, d'autres conseilleurs mais eux étaient notre noyau dur. On a aussi écrit le scénario ensembles. Selon leur champ de spécialisation, d'autres historiens ont aussi pris part au documentaire. En fait, même en Turquie, les historiens de notre pays ne sont pas unis sur ce sujet. Cela a aussi joué dans le fait que le problème ait atteint ce point. Deux historiens ne peuvent pas être en accord sur ce sujet en Turquie, ils se contredisent. C'est normal que les historient aient des points de vue différents mais quand il s'agit d'un problème national comme celui-ci, il faut d'abord déterminer une stratégie et raconter l'histoire ensemble. […] TRT n'a pas eu de soutien particulier pour le film. Quand je préparais le projet, ce sujet était déjà d'actualité. C'était exactement la période pendant laquelle la France a reconnu le génocide.

Ça doit être 2001. Nous avions commencé les préparations avant. Même à cette époque précoce, il y avait toujours des préparations pour 2015, pour le centenaire du soi-disant génocide arménien. Mais en Turquie, tu ne voyais rien, aucune préparation. J'ai travaillé 17 ans pour TRT. Même là-bas il n'y avait aucune production sur ce sujet. Imagine, même TRT n'avait pas pris ce sujet au sérieux. Il existe un directorat de documentaire à TRT mais il n'y a aucun documentaire sur la question arménienne. J'ai parlé avec Mim Kemal et le professeur Nejdet. Concernant cette question, le plus important est l'avis des historiens. C'est un sujet difficile. Si tu t'en mêles une fois, tu n'arriveras jamais à t'en sortir. Deuxièmement, tout le monde te fuit, ils ont peur, ils ne veulent pas prendre de risques. La diaspora arménienne est très forte dans le monde. Personne ne s'intéresse à ce sujet en Turquie à cause de la peur. Cette peur est liée au terrorisme d'ASALA de l'époque antérieure. Ils ont tué environ cinquante diplomates turcs. Il y a bien sûr de la peur. Personne n'a voulu se mêler à ce sujet. Quand vous commencez à faire une recherche, vous voyez les choses plus clairement. Nos historiens pensent comme cela : « nous avons raison, les ottomans n'ont jamais fait une telle chose. » Ils savent qu'ils ont raison, ils n'ont donc rien fait pour le défendre. Mais çà n'est pas une bonne solution car alors que les nôtres ne faisaient rien, la diaspora arménienne a beaucoup avancé. C'est seulement quand les choses sont arrivées à ce point ultime que la Turquie s'est réveillée. Si je n'avais pas fait ce film, je crois que personne d'autre ne l'aurait fait.

Extrait n°3 :

İsmail Umaç : J'ai financé moi-même le processus de préparation du film. A part cela, nous avons travaillé avec certains sponsors. Par exemple, la distribution du DVD avec *Time* magazine s'est faite grâce à Sinan Aygün, le directeur d'ATO *(Ankara Ticaret Odası* / Chambre de Commerce d'Ankara) de l'époque. On a tout fait pour baisser les couts. Quand je définissais notre objectif, je me suis dit : On est en train de faire un travail difficile, il y a une institution comme la diaspora arménienne face à nous et il n'y a beaucoup de gens qui nous soutiennent en Turquie.

Hande : Avez-vous demandé de l'aide au Ministère de Culture ou aux autres institutions gouvernementales ?

İsmail Umaç : Je n'ai pas fait de demande au Ministère de Culture car le budget qu'il propose est un budget très faible, environ de 35-40.000 liras. Alors qu'on a réalisé ce film dans quatorze pays différents. J'ai filmé l'intégralité des témoins oculaires en Turquie, les gens qui avaient environ 113 ans. Nous avons aussi filmé toutes les archives. On a cherché dans toutes les archives, y compris en Arménie. En Arménie, on y est restés quinze jours. Nous sommes allés aux archives du parti Tasnaksutyun. On a pris toutes leurs archives. Nous avions une petite équipe de cinq personnes. Le cameraman, le chef de lumière, Suna –avec qui on a travaillé le scénario ensemble, Gencer – un autre ami arménien de Turquie. On est allés dans quatorze pays avec cette équipe. Nous avons commencé par la France. Nous avions un conseilleur historique en France et aussi d'autres gens qui ont travaillé avec nous. Il y avait Claire Evren, le représentant de CNN international en France, on a travaillé avec elle. C'est elle qui nous a trouvé tous nos contacts d'entretiens. On a décidé de commencer par la France car elle est le centre de cette question. C'était plus avantageux de commencer par là et ensuite de continuer dans les autres pays. Nous voulions parler avec les gens importants de la diaspora arménienne, avec tous les historiens. Par exemple, il y avait un élu français, François Rochebloine, qui a fait passer la loi sur la reconnaissance du génocide. On a parlé avec lui. Il y avait aussi le ministre Patrick Devedjian. C'est un arménien exilé de Turquie. On a fait un entretien avec Devedjian. Si c'était un autre film, j'aurais pu être lynché, les gens pouvaient me crucifier… Même en Turquie. Bien évidemment, je parle d'un lynchage de presse. Mais personne n'a rien fait car on a expliqué clairement toute la vérité. On n'a pas dit 'celle-

là a raison et celle-ci a tort'. Nous avons raconté la réalité. Nous avons voulu que le spectateur prenne lui-même sa décision. Devedjian nous a dit : « 1,5 million d'Arméniens ont été massacrés » et nous n'avons pas répondu à Devedjian avec un de nos historiens, mais grâce à un historien américain. Nous avons demandé la réponse d'un historien américain en lui disant : « M. Devedjian dit que 1,5 millions d'Arméniens ont été massacrés. Qu'est-ce que vous pensez à ce sujet ? ». Ainsi, on les a fait parler ensemble. Claire a fait tous nos entretiens en France et Gencer a fait ceux en Arménie. Suna a fait les entretiens en anglais et pour l'Italie on a trouvé quelqu'un d'autre qui connait bien la langue. Nous avons travaillé avec diverses personnes dans chaque pays. Nous avions déjà préparé la liste de personnes avec qui nous allions travailler pendant la période de recherche et préparation. Prendre les rendez-vous avec ces gens-là était difficile. Nous savions déjà quoi demander à chaque personne avec qui on s'est entretenus. Quand on est allés en Italie pour faire un entretien avec un professeur d'histoire, on savait déjà quoi lui demander. On lui a peut-être posé vingt questions mais on a utilisé que deux réponses parmi toutes. En Angleterre aussi on a fait des longues discussions que l'on a utilisées dans la version longue du documentaire (la version turque avec six épisodes). On a parlé en Arménie avec le directeur du musée du soi-disant génocide arménien. Il nous a dit que « 1,5 million d'Arméniens ont été massacrés ». Ensuite, on est allés aux Etats-Unis pour en parler avec Justin McCarthy et on lui a demandé quelle était la population arménienne à l'époque de la déportation – il est l'un des spécialistes les plus importants sur la question de population. Il nous a sorti des documents et nous a dit que la population arménienne était 1.313.000. Donc comment est-il possible que 1,5 million de gens puissent mourir ? La population arménienne et le chiffre des morts ne sont pas en accord. Il nous a donné les chiffres des gens tués par les bandits lors de la déportation, et aussi les chiffres des turcs qui sont morts. Quand on a commencé le projet, on savait très bien quoi demander à qui.

Extrait n°4 :
İsmail Umaç : Il y a eu plusieurs historiens qui ont renoncé à l'entretien alors qu'ils nous avaient déjà donné de rendez-vous. Nous avons filmé partout en Arménie. Le patriarche est très important en Arménie. Nous avions rendez-vous, mais le patriarche a annulé l'entretien au dernier moment. Nous avons du parler avec lui après la messe du dimanche. On a filmé la messe mais on n'a pas pu faire l'entretien. De même, le ministre des affaires étrangères a lui aussi refusé de nous donner un entretien. Nous ne voulions pas être découverts lors de notre tournage en Arménie mais dès le premier jour, on était déjà découverts. On est allés en Arménie en passant par la Géorgie. Lendemain, on s'est installés à l'hôtel. C'était le 23 avril. C'est le jour où les gens marchent vers le monument du soi-disant génocide. On était la première équipe de télé turque qui allait là-bas pour filmer un documentaire. Je suis à la fois le réalisateur et le scénariste. J'ai voulu aller voir l'endroit un jour avant pour définir les angles de caméra. On est donc allés au monument du soi-disant génocide. Alors qu'on faisait un tour, la télévision nationale d'Arménie était aussi là-bas en train de préparer un tournage. Ils ont demandé qui nous étions. Achot a laissé échapper les mots « les turcs font un documentaire », donc les caméras se sont tournées vers nous. On était obligés de leur donner le reportage et on l'a fait. Ils ont publié ce reportage à la télé et on a été ainsi découverts. La marche vers le monument du génocide commençait à 6 heures le matin et on était là-bas vers 5 heures. Après avoir été découverts, le ministère nous avait donné un papier d'autorisation mais il y avait des millions de gens là-bas, le papier servait à rien. Vous sentez très facilement la haine et l'animosité des arméniens contre vous. J'ai dit à Gencer d'aller acheter des tulipes. Il m'a demandé pourquoi ? Je lui ai dit : « fait ce que je t'ai dit. » On a pris nos tulipes dans nos mains et on était les premiers à poser des fleurs au monument. On a posé les fleurs et ensuite, on a prié. Les arméniens étaient choqués. On a filmé là-bas jusqu'à tard. On a commencé avoir

faim l'après-midi, il n'y avait rien de plus à filmer. J'ai dit à mon assistant de parler avec nos gardes et de leur dire qu'on veut les inviter à manger. Nous pensions avoir 4 ou 5 gardes mais apparemment ils étaient quinze. Tous les endroits étaient fermés ce jour-là, donc on nous a emmenés quelque part en dehors de la ville. C'était un endroit ouvert spécialement pour nous. On est rentrés dans un chemin de foret, la route ne terminait pas. Notre équipe a commencé à être mal à l'aise. Ils s'inquiétaient. Finalement on est arrivés à l'endroit et on a mangé nos repas. C'était une sorte d'endroit pour pique-niquer et la table était déjà prête quand on est arrivés. Le chef des renseignements arménien était à la table avec nous. Chacun parlait à son tour. Lui aussi a pris la parole. Il a dit : « nous avons tué autant de gens, vous avez tué celle-ci et celle-là ». J'étais assis juste devant lui. J'ai répondu ainsi : « Je veux juste vous demander une question. En Ardahan, il y a un monument pour le génocide commis par arméniens contre les turcs. Quand tu viendras à Ardahan, tu viendras aussi poser une fleur à ce monument. Non. C'est ça la différence entre nous. » Nous commémorons les gens tués par les bandits lors de la déportation. Vos gens ont tué nos gens. Je lui ai aussi raconté une histoire. Cette histoire a influencé ma décision de faire ce film. Mes cinq oncles, les enfants de mon grand-père, sont tous allés à la guerre. Deux étaient au front de Çanakkale (Dardanelles), et trois étaient à Sarıkamış. Les cinq ont tombé martyrs. Ainsi mon grand-père a perdu tous ses enfants. Il s'est marié après à 90 ans et il a fait d'autres enfants. Quand je suis allé à leur monument, je pensais à cela, je pensais aux turcs qui sont morts pendant la guerre et j'ai prié. Aprés cela, l'ambiance tendue s'est adoucie un peu. Ensuite, ils nous ont laissé à l'hôtel et nous leur avons offert des lokoums.

Extrait n° 5 :

İsmail Umaç : Nous avons réussi à prendre les documents de Tasnaksutyun, ce que personne n'avait pu faire avant. On est allé au parti avec un rendez-vous. On a dit qu'on faisait un documentaire dont je suis à la fois le réalisateur, producteur et scénariste. On a dit qu'on peut leur demander toutes les questions qu'on veut et qu'ils peuvent y répondre comme ils veulent. Comme il s'agissait d'un documentaire, ils n'ont pas refusé. Je leur ai demandé leur catalogue d'archive. Ils ont d'abord refusé. Ils ont deux grands catalogues, un sur la période après 1915 et l'autre sur 19e siècle. On a pris tous les documents et je les ai donnés à nos archives d'état. J'ai dit aux gens de Tasnaksutyun qu'ils sont obligés de me donner ces documents et finalement ils ont accepté car je voulais les utiliser dans mon film. On a eu des difficultés dans chaque pays où on est allés. Si j'écrivais tout ce qu'on a vécu pendant ce film, ça ferait un livre. Je pense à l'écrire d'ailleurs. On a vraiment vécu des choses incroyables. Mais on n'a pas utilisé tout ce qu'on a filmé au le montage. Il y a une province qui s'appelle Ahılkelek (entre la Géorgie et l'Arménie). Aprés l'Arménie, on est retournés en Géorgie pour faire un entretien avec un historien. A l'époque, la question arménienne était un sujet trés discuté au parlement géorgien. Ils ont des députés arméniens. On voulait faire un entretien avec un historien et aussi avec un témoin oculaire en Géorgie. Le témoin dont je parle était un vieux de 90 ans qui est allé là-bas suite à la déportation de 1915. Nous ne connaissions pas Ahılkelek et on pensait y aller le lendemain. On a demandé à notre attaché culturel de nous trouver un guide qui parle géorgien. Ils ont dit que ça n'était pas possible mais on a quand même décidé d'y aller. Je connaissais un historien. Je donc l'ai appelé pour lui demander son aide. Il m'a proposé d'envoyer son fils, qui vient de terminer ses études universitaires, pour la traduction. Son fils est venu à notre hôtel. Il a dit qu'on ne pouvait pas aller là-bas : « si vous allez là-bas, ils [les habitants d'Ahılkelek] vont sans doute vous tuer. On lui a demandé pourquoi. Il a raconté que le village dont on parlait était dans la région d'Ahıska, que c'est l'endroit ancestral des turcs d'Ahıska exilés. Il y a trente villages arméniens qui ont été fondés là-bas après la déportation des turcs. Nous voulions aller dans un village appelé Dürüz. J'ai appelé un officier et demandé son

avis : il nous a dit qu'on pouvait y aller donc on s'est mis en route à six heures le matin. La route était toute verte comme en mer noire. On est passés par une route de terre quand la route en asphalte s'est terminée. Après ce point-là, tout était sous le contrôle de Russes. Les généraux russes nous ont contrôlés. L'officier m'avait dit de l'appeler si on avait des problèmes mais les téléphones ne captaient pas. On a conduit environ 6 heures. C'était le 28 ou 29 Avril. On est montés sur une grande colline et on a vu plusieurs villages cote à cote. On a vu un homme d'environ 94 ans qui parlait parfaitement turc. On a demandé le village de Dürüz et il nous l'a montré. Il a accepté de nous aider pour l'entretien. On a encore pris le chemin pour le village et mon portable a sonné. On m'a dit au téléphone de ne pas aller dans ce village. On avait fait 6 heures de route! On m'a dit que si quelque chose nous arrivait, ils ne seraient pas responsables. Je l'ai raconté à mon équipe mais ils voulaient y aller. J'ai pensé aller chercher le témoin pour l'emmener au village géorgien pour l'entretien. (…) Finalement, on y est allé à deux avec une petite caméra. On a décidé de ne pas parler turc. La femme du témoin nous a accueillis à la porte et nous avons fait notre entretien avec l'homme. Il nous a raconté exactement ce qu'on voulait, il a raconté la vérité je veux dire. Il a raconté pourquoi ils ont été déportés et que rien n'est comme le racontent les arméniens. Néanmoins, il a aussi dit que cette région est sous le contrôle de Tasnaksutyun et tout le monde le voit déjà comme un opposant. Il a dit : « si vous publiez cet entretien, ils vont me tuer. Publiez-le seulement à la condition de m'emmener en Turquie. » Comme on n'a pas eu la chance d'emmener cet homme en Turquie, on n'a pas utilisé son entretien dans le documentaire. La vie de cet homme était plus importante pour nous.

Extrait n°6 :
İsmail Umaç : On a filmé entièrement l'église de Beyrouth qui a six étages. Aucune télévision de monde n'avait réussi à rentrer et filmer cette église. Les arméniens ont transféré entièrement l'église d'Adana là-bas. Tous les objets de cette église sont désormais là-bas à Beyrouth. Cette église était importante pour montrer une chose : vous dites que nous avons tué autant de gens. Mais regardez, vous avez emmené tout ça jusqu'ici. Vous avez pu transporter ce lustre de trois tonnes et l'avez mis dans cette église. Vous avez également emmené cette porte avec vous. Vous avez déménagé l'église ici. Vous avez pu tout emmener ici sans problème, après vous dites qu'il y a eu un génocide. J'ai dit à notre ministre de la culture que ce sont nos œuvres historiques, qu'il faut les reprendre. Je leur ai conseillé de réparer l'église à Adana et remettre ces objets à l'intérieur. Il n'a rien dit le ministre. Au Liban, on est allés au centre de l'organisation terroriste ASALA – qui a désormais perdu sa légitimité. Quinze personnes nous ont accueillis. Ils nous ont menacés. Nous étions à la même table avec le terroriste qui a attaqué l'aéroport d'Esenboğa (Ankara). Je lui ai dit que je le connaissais. Il n'a pas parlé avec moi. Comme on avait fait une grande recherche, nous connaissions tout le monde. Nous les avons cherchés en Arménie mais finalement on les a trouvés au Liban. Ils ont refusé de nous donner un entretien. Il y aussi un historien connu aux Etats-Unis pour ses recherches sur le génocide arménien, (Vahakn) Dadrian. Lui aussi, il nous a donné rendez-vous mais après il l'a annulé. On voulait aller à l'Université de Boston et rentrer dans leurs archives. On n'a pas pu. On a écrit à un historien arménien en Allemagne mais il ne nous a pas répondu quand on a écrit avec notre nom. On a donc écrit avec un nom arménien, comme si on était des arméniens. Cette fois, il a répondu. On l'a appelé pour dire qu'on arrivait mais il a renoncé à l'idée au dernier moment. Il y a à peu près quarante historiens qui ont travaillé avec nous comme conseilleurs. Pour les archives russes, un professeur nous a aidés, c'est lui qui a pris tous les documents pour nous.

Extrait n° 7 :

İsmail Umaç : Le budget total du film est d'environ 250.000 dollars, y compris le coût de post-production, des entretiens, des voyages dans quatorze pays. ATO était notre sponsor. TÜRSAB (*Türkiye Seyahat Acentaları Birliği* / L'Union des Agences de Voyage de Turquie) était aussi notre sponsor. On a voyagé aux Etats-Unis, en Arménie, au Liban, en Allemagne, en Géorgie, en Russie, en Autriche, en France, en Hongrie, en Angleterre, en Syrie, en Azerbaïdjan et en Italie. J'ai donné à TRT le droit de montrer le film gratuitement. Je ne leur ai rien demandé. Je tiens toujours les droits d'auteur. Le film n'a jamais été montré dans des cinémas. C'était un film pour la télévision. TRT a montré trois fois la version longue de six épisodes. A part cela, la version longue a aussi été diffusée par la télévision azerbaidjanaise. La version courte n'était pas pour l'émission mais plutôt pour la distribution. On a distribué environ de 2-3 millions de DVD aux Etats-Unis. On a envoyé les DVD à certaines institutions importantes. Mais on n'a pas réussi à distribuer le film en Autriche, qui est un endroit important pour l'Europe et pour les arméniens. Il est très important de bien définir les cibles. Notre but était de distribuer le film d'abord avec *Time*, ensuite de le distribuer en Autriche et en France avec l'aide de certains magazines. On a réussi le coup avec *Time*. Il y a un journal en Autriche qui s'appelle Courrier, c'est un journal *mainstream* comme *Hürriyet* ou *Sabah* en Turquie. On a passé un accord avec ce journal mais je n'ai pas pu arranger le budget. Si on avait réussi cela, on aurait même pu distribuer le film en France. Après tout ça, on a essayé en Pologne et on a distribué notre film en Pologne. Pendant ce processus, à part deux personnes, personne ne connaissait le contenu du film. Sinon la diaspora arménienne pouvait se mêler de l'affaire et empêcher la distribution. Ils l'ont déjà fait une fois. Normalement, j'avais un accord avec un autre magazine en Pologne, qui a un tirage de 500.000. Au dernier moment, le magazine a changé d'avis. J'ai donc trouvé un autre magazine, avec un tirage de 350.000. Les gens ont souvent peur de publier un tel film. Mais en France, on n'a pas pu distribuer le film à cause de problèmes financiers. (…) Nous avions défini deux cibles principales. Premièrement, votre but était d'informer l'opinion publique dans notre pays car notre opinion publique n'est pas au courant des réalités historiques. Notre deuxième cible, c'était les pays étrangers. On s'adressait à la fois à la Turquie et à l'étranger. On s'adressait à la Turquie pour informer les gens et à l'étranger pour affaiblir les pressions. Lorsqu'on faisait ce film, les arméniens réalisaient un film qui s'appelle Ararat. C'était exactement à la même période. Un journaliste turc a écrit en gros titre « la contre-attaque des turcs contre Ararat ». C'était une traitrise envers nous, car en faisant cette manchette, il nous a mis dans des difficultés à l'étranger. Je connais ce journaliste. Quand il a appris sur notre film, il m'a appelé. Je lui ai dit de ne rien écrire avant que le film soit terminé. Je lui ai promis de lui donner toutes les informations en exclusivité. Mais il ne m'a pas écouté et il a écrit des choses bizarres. Il a écrit que l'état-major soutenait ce film etc. Il nous a fait des obstacles. Notre film n'a rien à voir avec Ararat. Ararat est une fiction et le nôtre est un documentaire.

Extrait n° 8 :

İsmail Umaç : Il nous fallait trouver un présentateur pour le film. J'ai demandé à mes meilleurs amis mais ils ont tous refusé d'être présentateur. Ils pensaient que présenter ce documentaire puisse nuire leur carrière. « Je suis un comédien, pas un politicien ». Ils l'ont refusé comme ça. Finalement Mesut Mertcan a accepté le faire. On avait déjà travaillé ensemble pour TRT. C'est l'un des meilleurs présentateurs de Turquie. Il est décédé juste après le film. J'ai écrit le texte du présentateur avec Güray. […] Pour ce documentaire, nous avons aussi fait des entretiens avec les historiens de la diaspora arménienne. On a parlé avec quatorze politiciens, treize prêtres, six diplomates, sept journalistes, deux hommes d'affaire, deux pédagogues, sept organisations de la société civile. On a réalisé au total 160 reportages. Nous avons aussi regardé tous les films réalisés sur ce sujet. Les Arméniens ont environ 200 documentaires sur ce sujet. J'ai regardé tous ceux que

j'ai pu acheter sur internet. On a trouvé certains films lors de nos voyages. […] Le patriarche de Beyrouth a refusé de nous donner un reportage. Il parle parfaitement turc car il est originaire d'Adana. Si vous le croisez dans la rue à Istanbul, vous pourrez croire qu'il est turc. Nous avons parlé au moins deux ou trois heures sans allumer les caméras. Nous avions déjà parlé avec la plupart des prêtres des églises arméniennes en Syrie, à Alep et à Der-zor. Le patriarche de Beyrouth est très important pour eux. Tout le monde m'avait conseillé d'aller faire un reportage avec lui. On a parlé de l'histoire avec lui. Je lui ai dit qu'il peut me raconter tout ce qu'il souhaite. S'il veut, il peut me dire « vous avez tué 1.500.000 personnes », je l'enregistre et je peux l'utiliser dans mon film. Il a dit : « écoute İsmail, si je te dis que vous avez tué 1.500.000 arméniens et que tu le montre à la télévision, ils m'anathématiseront. Quoi que je dise, ils m'excommunieront juste parce que je parle pour un documentaire turc. » Il n'a donc pas parlé. […] Sur le papier, le producteur du film est Monsieur Ahmet, c'est mon partenaire. En réalité, il n'a pas vraiment contribué au film. On a mis son nom pour ne pas écrire mon nom deux fois à la fois comme réalisateur et producteur. Monsieur Ahmet vient aussi de télévision, il travaillait pour TRT comme moi.

Extrait n° 9 :
Hande : Vous vous êtes toujours intéressé à la période de 1915 ?
İsmail Umaç : J'ai déjà mentionné la triste histoire de mes cinq oncles. Il y a aussi une autre raison. Je suis né à Malatya. Je suis le petit-fils de *Battal Gazi*[1909] de 35e génération. Nous avons toujours son manuscrit à la maison. Je pensais faire un film sur ce sujet avant mais quand la question arménienne est devenue une actualité, j'ai pris la décision. J'avais fait des recherches sur 1915 avant. Mais comme je te l'ai dit, tout le monde a peur de ce sujet. J'ai eu beaucoup de problèmes après le film. Le ministre de l'éducation nationale a donné mon film aux professeurs d'histoire pour les informer historiquement. On m'a fait un procès suite à cela. Quelqu'un de Bakırköy a porté plainte contre le film. Cette période était fastidieuse. C'est un documentaire très important. Plusieurs chaines ont montré ce film. On l'a distribué partout dans le monde. Rien qu'aux Etats-Unis, on a distribué environ de 2-3 millions de copies. Il n'y a aucune nouvelle contre le film à l'étranger. Personne ne nous a traités de menteurs. Les critiques turcs pouvaient me critiquer. Tout le monde a un pays et c'est important d'aimer son pays. Nous aimons notre pays et nous ne le trahirons jamais. Mais s'il s'agit d'une réalité, il faut raconter cette réalité objectivement, sans prendre parti. Il faut laisser le choix au spectateur. Personne ne nous a critiqués au sujet de l'objectivité.
Hande : J'ai lu sur le journal que La Fondation d'Histoire (*Tarih Vakfi*) et l'Association des Droits de l'homme ont aussi pris part contre vous dans le procès…
İsmail Umaç : Oui, la Fondation d'Histoire m'a critiqué. Ils étaient influents sur cette plainte contre moi. Nous avons assisté à un programme en direct sur CNN. Il y avait aussi une personne de la Fondation d'Histoire. Le film avait déjà été approuvé par la commission d'Etat, la commission de la ministre de l'éducation nationale. Le film devrait être une source pour les professeurs d'histoire. C'était mon idée. Je leur avais le film donné le film pour qu'ils l'analysent. J'ai eu une autorisation légale pour faire cela. Ensuite, avec l'aide des préfectures de chaque ville, nous avons distribué les DVD du film à tous les enseignants d'histoire en Turquie. Normalement, ce n'était que pour les enseignants, pour qu'ils regardent et s'informent. Certains enseignants ont montré le film aussi aux étudiants. C'est l'initiative des professeurs. Dans le film, nous avions aussi un

[1909] "Le Sehit Battal Ghazi est une figure sainte et mythique de l'islam ainsi qu'un guerrier agissant en Anatolie (d'abord associé à la ville de Malatya dont son père, Hüseyin Ghazi, est le chef)." https://fr.wikipedia.org/wiki/Battal_Ghazi, consulté le 25.4.2020.

conseiller psychologue. Nous avons parlé avec lui de l'effet traumatique de ce sujet sur les gens. Des gens ont porté plainte contre nous en disant que notre film a une mauvaise influence psychologique sur les enfants. Je fais un documentaire, je montre les documents. Il existe plusieurs charniers et il faut les montrer, tu es obligé. Ces images affectent les enfants. Mais dans le film, on parle avec l'un des meilleurs psychologues de Turquie et il nous raconte que ce genre des choses peut influencer les enfants. On le raconte comment dans le film ? On montre les images d'une école en Arménie – l'équipe de Kanal D est aussi allée là-bas, avant nous. On voit clairement dans ces images que les enfants de l'école primaire en Arménie prêtent un serment chaque matin qui dit « tuez les turcs, les turcs sont des ennemis etc. » On montre les images de ce serment dans le film et ensuite, on donne la parole au psychologue pour qu'il nous raconte l'effet psychologique de cette procédure sur les enfants. De toute façon, ils ont perdu le procès. […] Nous avons distribué le film aux enseignants d'histoire sans rien demander, gratuitement. Il existe environ 30-40.000 de professeurs d'histoire. On a donné les copies aux préfectures et ils ont fait la distribution pour nous.
Hande : Vous avez utilisé quelles images d'archives ?
İsmail Umaç : Toutes les images d'archives viennent de Turquie. On a trouvé la plupart dans les archives ottomanes. Une autre partie était dans les archives de TRT, entreposées à l'université de Mimar Sinan. Les images des camps, par exemple, viennent de là-bas. Il y a tellement d'images mises de côté, oubliées. On les a trouvées dans les boites, on les a projetées au mur et ensuite enregistré avec une caméra digitale. Une grande partie des images sont déjà perdues. Apres notre film, il y a eu un grand travail de sauvetage d'archives. J'ai donné beaucoup d'images d'archive de l'époque à l'archive ottomane. […] Il y a aussi des images de déportation. La réalité de la déportation est ainsi : il n'y a pas de génocide, il y a une immigration. Pendant l'immigration les bandits, les bandits kurdes attaquent les convois. Ils attaquent les villages. Il y a eu aussi des conflits de vengeance. On est allés à Deir-Zor pour récupérer des images. Les arméniens ont été envoyés à Alep. A l'époque, Alep était l'une des villes les plus belles de l'Empire Ottoman. C'est pour cela qu'ils ont été envoyés là-bas. Les arméniens ont été envoyés là-bas temporairement, pour une courte période. On a trouvé les images d'archive sur Deir-Zor et Alep chez le patriarche ou chez les gens à qui on a parlé.

Extrait n° 10 :
İsmail Umaç : Ce qu'on a essayé de faire était un film facile à comprendre, un film simple, pour lequel on n'a pas besoin de beaucoup réfléchir. Tu sais, dans notre société, il n'y a pas beaucoup de réflexion, les gens n'aiment pas interpréter. Je voulais construire une narration compréhensible avec les documents et les reportages. Je voulais que le spectateur comprenne l'histoire facilement. Quand on faisait le montage, on a plutôt pensé à ça. Le montage a duré huit mois. Imagine, on avait fait 160 reportages, et chaque reportage dure entre 20 et 40 minutes. Personne d'autre n'avait fait comme moi une telle recherche sur ce sujet. Bien évidemment, il y a des passages qu'on n'a pas pu utiliser. Par exemple, Hrant Dink a parlé avec moi environ 40 minutes. J'ai donné beaucoup d'images d'Hrant Dink aux autres après. On a utilisé juste quelques phrases de lui mais il avait trés bien parlé. J'ai des témoignages d'environ 200 témoins oculaires. Je voulais faire un film de fiction pour 2015 à partir des histoires de ces témoins mais je n'ai pas pu. Dans chaque région j'ai trouvé des gens qui ont plus que 113 ans, des gens qui ont vécu cette période. Je voulais d'abord raconter une histoire de fiction et ensuite montrer l'image du témoin oculaire à la fin. Par exemple, il y a Mehmet Amca à Van qui a 110 ans, il se souvient de tout, il connait l'incendie de Van. De même, il y a une dame de 113 ans à Kars. Malheureusement, je n'ai pas pu faire ce film pour 2015 car je n'ai pas réussi trouver de financement. Je savais que tout le monde parlerait de ce sujet en 2015 car c'est le centenaire. C'est pour cela qu'on avait écrit un scénario avec Mim Kemal. J'ai parlé avec

Jude Law et Vanessa Paradis. Je voulais travailler avec un réalisateur français. Tout était réglé. Mais on n'a pas pu trouver le budget nécessaire. Il y a eu aussi d'autres problèmes. Le gouvernement avait aussi une idée similaire et ils ont commencé à chercher des gens pour faire un film car ils avaient entendu que les arméniens préparaient un film pour le centenaire. Ils m'ont appelé. Ils savaient que j'avais une bonne archive. Je suis allé les voir. Il y avait un professeur qui est aussi un élu d'AKP. La présidence du conseil m'a dit qu'ils pensaient faire un film pour 2015 et m'ont demandé mon idée. Je leur ai dit que j'avais déjà un scénario dans les mains, des acteurs qui sont prêts. J'avais parlé avec Kıvanç Tatlıtuğ pour le rôle du lieutenant ottoman. Je leur ai dit que je voulais réaliser le film avec un réalisateur français et faire une coproduction. J'allais en France fréquemment à l'époque. Je leur ai tout dit : j'ai un scénario, je suis membre de l'union de cinéma à Hollywood. J'ai demandé deux semaines pour réviser le scénario. Ils ont accepté, j'ai donc envoyé la version révisée du scénario. On a fait à peu près 4 ou 5 réunions comme ça pour le film, mais nous n'avons pas eu d'accord au final. Il y avait des intermédiaires et ils voulaient être partenaires. On m'a imposé des conditions et j'ai refusé. Je leur ai dit qu'il n'est pas possible de travailler pour moi dans ces conditions. On a laissé tomber l'idée. Aprés un film d'Hollywood qui s'appelle Le Lieutenant Ottoman (2016) est sorti au cinéma. Mais il n'est pas sorti en Turquie. Je cherche toujours ce film. Le ministère de la culture avait fait une commission pour ce film avec ATO et d'autres organisations de société civile. Ils ont préparé un budget de 35.000.000 dollars et ils l'ont donné à quelqu'un qui ne comprend rien au cinéma. Ils n'ont même pas réussi sortir le film en 2015. Je cherche le film pour voir s'ils ont copié mon scénario ou pas. Ils n'avaient même pas du temps pour écrire un nouvel scénario. […]

Extrait n° 11 :

İsmail Umaç : Je crois qu'il faut expliquer aux gens les réalités de nos thèses. Mon documentaire fait ce travail. Ce documentaire montre que les archives ottomanes sont ouvertes. Les archives sont ouvertes mais après la République, on a changé l'alphabet. Il y a donc eu une rupture. C'est un sacré travail de traduire toutes ces archives en turc. Les turcs n'ont rien fait jusqu'à aujourd'hui car ils étaient sûrs d'avoir raison. Mais entretemps, les autres ont profité de notre silence pour préparer leur défense. Ce film montre ça. Tout le monde peut aller voir, rechercher ces archives. Les anglais ont emmené une partie des archives quand ils ont occupé Istanbul. Mais le reste attend d'être découvert.

Hande : Pourquoi vous avez choisi le nom *Sarı Gelin* (le nom d'une chanson traditionnelle) pour votre film ?

İsmail Umaç : Les deux sociétés (turque et arménienne) sont très proches culturellement, y compris leurs musiques. Nous disons que la chanson traditionnelle Sarı Gelin est à nous, les arméniens disent qu'elle leur appartient, les Azerbaidjanais aussi disent la même chose. La musique est notre langage commun, j'ai pensé faire un film plus poétique grâce à cela. Toutes les musiques du film sont originales. Si j'avais appelé le film « le documentaire du génocide arménien », cela n'attirait pas autant l'attention. Quand tu dis « Sarı Gelin », ça devient plus attirant. On voulait attirer l'attention des gens avec la musique. […] Ceux qui ont attaqué le film nous ont accusé d'utiliser le discours de la haine. Mais dans le documentaire on montre clairement que la Turquie ne revivifie pas la haine. C'est plutôt les écoles en Arménie qui font ça contre les turcs. Dans nos écoles nous n'avons pas de serment qui crée la haine contre les arméniens, mais eux, ils l'ont ! On dit que « c'est vous qui créez la haine et cela influence mal vos enfants ! » Les gens renversent notre propos pour nous attaquer. Mais à part un procès singulier, on n'a pas eu de critiques. La communauté arménienne de Turquie n'a rien dit contre notre film. Les Arméniens n'ont pas mal réagi.

Extrait n°12 :

İsmail Umaç : Avant, il n'y avait que des livres sur ce sujet, des tomes et des tomes… Mais aujourd'hui, les gens regardent surtout la télévision, ils apprennent plus avec le cinéma parce que c'est plus simple à percevoir. J'ai beaucoup de livres. Mais personne ne lit des livres en Turquie, c'est encore plus difficile de comprendre un tel sujet avec les livres. Le documentaire est simple. La technologie est désormais développée. Tout le monde apprend tout sur internet. On allait à la bibliothèque autrefois pour chercher des informations mais la nouvelle génération trouve tout en monde digital. Certains enseignants d'histoire ont montré notre film à la fois aux étudiants et à leurs parents. Apparemment, la plupart de gens ont bien réagit. Les gens disent souvent : « nous ne savions pas ces évènements et là, maintenant, on le sait » ou « oui, je le savais car mon grand-père me le racontait quand j'étais petit » etc. J'ai reçu plusieurs messages des spectateurs. On n'attendait pas un prix pour ce documentaire mais les gens ont bien aimé. […] J'ai aussi envoyé les DVD du film à toutes les casernes de Turquie pour que nos soldats puissent regarder. J'ai beaucoup réfléchi pour ce genre d'action. On a aussi organisé des projections dans certains endroits. On a envoyé le film aux institutions importantes. Cela ne serait pas pareil si on avait laissé tout à la curiosité des gens. Personne ne s'intéresse à ce sujet en Turquie. Notre but était d'augmenter l'intérêt sur ce sujet.

Hande : Qu'est-ce vous pensez de l'ouverture des frontières entre l'Arménie et la Turquie ?

İsmail Umaç : Il n'y pas beaucoup de gens en Arménie et ils sont surtout très pauvres. Ils veulent tous l'ouverture des frontières pour pouvoir venir en Turquie. Je crois que le problème politique ne se résoudra pas bientôt. Tu connais leur histoire avec l'Azerbaïdjan. Les arméniens ont fait des massacres horribles au Karabagh. L'Azerbaïdjan est un pays indépendant mais c'est aussi un pays turc. A la même époque, les arméniens ont aussi fait des massacres à Baku. C'était encore les hommes Tashnak sous l'influence russe. C'est un lien historique qui nous concerne. J'ai vu le Karabagh, j'ai écouté les histoires des gens du Karabagh. Ouvrir la frontière, sans que l'Arménie renonce à son occupation du Karabagh, peut être problématique pour notre relation avec les Azéris. Il faut d'abord résoudre ce problème. L'Azerbaïdjan est un pays turc et on a des relations économiques. Tant que le problème du Karabagh ne sera pas résolu, la frontière n'ouvrira non-plus.

INDEX

A
ABİSEL Nilgün - 35, 140, 141, 149, 167
AÇIKEL Fethi – 126
ADAKLI Gülseren – 201
ADAR Sinem - 190, 194, 195
ADORNO Theodor - 88, 92, 96, 126, 215, 220, 227, 228, 232, 421, 510, 515, 526, 542, 672
AFANASSIEV Youri - 447, 448, 452
AGAMBEN Giorgio – 91, 223, 224, 239, 370, 375, 400
AHISKA Meltem - 282, 555
AKÇAM Taner - 24, 35, 54, 115, 116, 128, 186, 367, 419, 428, 476, 555, 594, 595, 680
AKDEMİR Adnan – 166
AKKAŞ İbrahim – 205
AKSEL Kevork – 470
AKSER Murat – 149, 153, 155, 266, 268
AKTAR Cengiz – 530, 531, 597
AKTAY Yasin – 198
ALDEMİR Hüseyin – 523, 524
ALTINAY Ayşe Gül – 185, 367, 461, 492
ALTOUNIAN Janine – 26, 241, 372, 441, 482
AMERY Jean – 225, 440
ANDERSON Benedict – 92, 277
ANDERSON Perry – 80
APRAHAMIAN Armenag – 61
ARENDT Hannah – 380, 421, 455, 481, 521, 546, 533, 672
ARSLAN Tümay Umut – 5, 30, 61, 101, 107, 153, 158, 222, 227, 234, 252, 345, 433, 517, 521, 522, 535, 581, 593
ARSLAN Zeynep – 189
ASIA ERASGA Dennis – 393, 396, 401
ASLAN Eylem – 97, 150, 166, 255, 256, 262
ASSMAN Aleida - 68, 71, 73
ASSMANN Jan – 27, 73, 90, 91, 206
ASTOURIAN Stephan H. - 462
ATAM Zahit - 35, 133, 138, 143, 147, 148, 149, 150, 163, 275
ATAY Tayfun – 552
AVAGYAN Arsen – 52
AVELAR Idelber – 225
AYTEKİN Hakan – 28, 35, 133, 135, 142, 143, 144, 146,159, 160, 162, 166, 191, 284, 285, 287, 290, 291, 292, 293, 295, 302, 320, 322, 325, 327, 328, 332, 333, 451,453, 456, 459, 491, 497
AYVAZOĞLU Beşir – 188

B
BACHOIAN Mykil – 54
BAKER Ulus – 95, 107, 408, 443, 586
BALAZS Bela – 100, 101, 434, 440, 482
BALİ Rıfat – 122, 172, 173
BALL Karyn – 228, 229
BAN Zsofia – 371
BARDAKÇI Murat – 54, 180

BARONIAN Marie-Aude – 22, 36, 94, 103, 169, 229, 240, 241, 246, 407, 425, 441, 443
BASMADJIAN Garig – 395
BASTIDE Roger – 370
BAŞ Belma – 262, 271, 284
BAUDRILLARD Jean – 96
BATUR Enis – 188
BAYRAKLI Enes – 27, 194, 196
BAYRAKTAR Deniz – 290, 291
BAZIN André – 103, 107, 523
BEAUVALLET Olivier – 298
BECKER Annette – 298
BENBASSA Esther – 535, 536, 553
BENER Yiğit – 188
BERFİN Kumru – 192, 196, 202
BERSTEIN Jay – 96
BEŞİKTAŞLIYAN Sevag – 217
BEUKIAN Sevan – 507
BEYLERYAN TEMIR Nazlı - 74
BİLGİN Nuri – 498
BİLİS Ali Emre – 199, 205
BINET Marie-Jo – 473
BLANCHOT Maurice – 228, 412
BLOCH Marc – 72, 77, 435
BONDEBJERG Ib – 107, 402
BONITZER Pascal – 107, 442
BOOTH James – 68
BORA Tanıl – 27, 157, 186, 193, 194, 195, 521, 526, 529, 530, 545, 546, 553
BORATAV Korkut – 163
BORIES Claudine – 105
BOUDET-LEFORT Caroline – 426
BOURDIEU Pierre – 131, 132, 133, 532, 533
BOYM Svetlana – 193, 203, 205, 282
BOZARSLAN Hamit – 23, 35, 49, 50, 52, 54, 55, 176, 177, 594
BOZDEMİR Banu – 389, 390
BOZKURT Gülnihal – 486
BRESCO Ignacio – 519
BROWN Wendy – 447, 453, 456, 457, 458, 459, 464, 465, 494, 496
BUCK MORSS Susan – 101, 237

C - Ç

CARMONA Carlos Ruiz – 404, 405, 410
CASSINI Daniel – 426
CAVALLI Alessandro – 393, 500, 575, 593
CEYLAN Can – 198, 201, 204
CHAKRAVORTHY-SPIVAK Gayatri – 482
CHAGNARD Patrice – 105
CHARNY Israel – 112, 176, 538, 539, 544
CHAUMONT Jean-Michel – 89
CHERNOBROV Dimitry – 500, 501, 502
CHESHIRE Ellen – 401
CHETERIAN Vicken – 171

CHOMSKY Noam – 141, 142
CODERCH Pablo Salvador – 548, 549
COPEAUX Etienne – 63, 64, 115, 429, 430
CRARY Jonathan – 142
CRITCHLEY Simon - 224
ÇAĞLAYAN Tahir Alper – 135, 138, 144
ÇAKICI Gülçin – 167, 259
ÇALAPALA Rakım -136
ÇAPAR Bedros – 499
ÇELEBİ Vedat – 308
ÇELER Zafer – 197
ÇELİK Adnan - 299, 300, 489
ÇELİK Nur Betül – 107
ÇELİK Tülay – 167, 270, 271, 273
ÇETİN Emre – 192, 196, 202
ÇETİN ERUS Zeynep – 147, 149, 254, 257
ÇETİNOĞLU Sait – 52
ÇEVİK Senem – 200
ÇİLİNGİR Ayşegül – 153

D

DADRIEN Vahakn – 53, 115, 130, 725
DALDAL Aslı – 269, 275, 281
DAVUTOĞLU Ahmet - 80, 87, 129, 181, 204, 433, 470, 584, 591
DECARIE-DAIGNEAULT Naomie – 362, 363, 364
De CERTEAU Michel – 32, 33, 446, 451
De COCK Christian – 289
DELEUZE Gilles – 282, 306, 308, 399, 435
DELPORTE Christian - 406
De MENDELSSOHN Felix – 506
Der HOVANNESSIAN Diana – 383
DERRIDA Jacques – 106, 107, 323, 464, 496, 527, 529, 555, 556, 591, 592, 593, 595, 596, 597
DESSINGUE Alexandre – 471, 495, 496
De WAAL Thomas – 123
DİKEN Bülent – 100, 169, 234, 356, 357
DİNÇ Namık Kemal – 489
DİNK Hrant – 64, 182, 217, 221, 234, 319, 341, 384, 388, 394, 397, 398, 400, 419, 432, 467, 480, 487, 489, 496, 499, 502, 508, 513, 517, 518, 541, 561, 562, 567, 569, 597, 631, 674, 714, 716
DIXON Jennifer – 127
DİVİTÇİOĞLU Sencer -153
DİZMAN İbrahim – 374, 631, 632, 633
DORSAY Atilla – 154, 231, 438, 590
DOSSE Françoise – 377, 402
DOYURAN Levent – 199
DRAVUCZ Renata Ryoko – 200, 203, 204, 205
DUBY Georges – 450
DULONG Renaud – 208, 209, 216
DUPUY Pascal – 219, 220, 253
DÜNDAR Fuat – 35, 57, 366

E

EKMEKÇİOĞLU Lerna – 55, 57, 366, 367
ELBİR Bilal – 160
EMMEZ Berivan Can – 399
ERBAL Ayda – 433
ERKILIÇ Hakan – 150, 329, 330, 333
ERLL Astrid – 74
EROL Murat – 194
ESER Bilge – 502
ETHIS Emmanuel – 435
EYÜBOĞLU Sabahattin – 160, 161
EKIZIAN Michelle - 174

F
FASSIN Didier - 89, 208, 215, 216
FEIGL Erich – 544, 548
FELDMAN Ilana – 239
FELMAN Shoshana – 221, 223, 229
FERHADJIAN Sophie – 47
FERRO Marc – 36, 40, 100, 102, 355, 356, 358, 402, 429
FICHER Nina – 369, 370, 388
FIRAT Derya – 5, 6, 165, 189, 496, 500, 501, 517, 518, 527
FLUCK Winfried – 102, 141, 427, 441
FRANK Robert – 28, 210, 300, 462, 468
FREIZE Donna Lee – 234, 240, 413
FREUD Sigmund – 81, 394, 430
FOUCAULT Michel – 91, 95, 306, 307, 308, 453, 540, 541

G
GAUDREAULT André – 95
GENÇOĞLU Ali – 91
GENSBURGER Sarah – 88, 89, 188, 512
GERÇEK Burçin – 183, 461, 480, 631
GILI Jean A. – 253
GIOVANI Michal – 208, 210, 211, 213, 214, 223
GÖCEK Fatma Müge – 429
GÖKALP Altan – 16
GÖKER Neslihan – 257
GÖRAL Burak – 258
GÖKŞİN Dilek – 283, 293
GRAVES Matthew – 69, 130
GRIERSON John – 105
GUATTARI Felix – 399
GUEROUT Jeanne – 514
GÜL Gülhanım – 137, 138
GÜLSOY Murat – 188
GÜLTEKİN Uygar – 460, 555
GÜNAYSU Ayşe – 187, 428, 488, 533, 534
GÜRBİLEK Nurdan – 220, 236, 336, 440
GÜRBÜZ ERBALABAN Özge – 266, 268
GÜRKAN Hasan – 267, 274

H

HABIP Bella – 441
HADDECIYAN Rober – 94
HALAÇOĞLU Yusuf – 178, 179, 306, 350, 537, 546
HALBWACHS Maurice - 34, 62, 67, 69, 72, 75, 76, 77, 78, 83, 113, 369, 369, 392, 393, 394, 416, 440, 446, 447, 452, 534, 593
HALL Stuart – 96
HANSEN BRATU Miriam – 228, 229
HARDT Michael – 305
HARPER Sue – 74
HARTOG François – 60, 92, 93, 197, 242
HEDGES Ines – 74, 169
HEINICH Nathalie – 209, 210, 393
HERVIEU LEGER Daniele – 369
HIRSCH Marianne – 74, 230, 235
HODGKIN Katherine – 62
HOFMANN Klaus - 227
HOURCADE Renaud – 305
HOVANESSIAN Martine – 502, 507, 519
HOVANNISIAN Richard – 464, 465, 548
HUBERMANN Georges Didi – 235
HUNZINGER Robin – 226
HUYSSEN Andreas – 73, 103, 232
HÜR Ayşe – 35, 48, 52, 53, 55, 56, 58, 122, 123, 128, 129, 170, 171, 173, 178, 180, 181, 336, 464, 465

I - İ

ILBEY Ahmet Doğan - 195
INSEL Ahmet – 16, 28, 510, 561
İŞİGÜZEL Şebnem - 188

J

JAGERS Jan - 203
JAHANBEGLOO Ramin - 522
JALBERT Sarah – 384, 401
JASPERS Karl – 30, 63, 187, 346, 417, 419

K

KABADAYI Lale - 438
KAFTAN Eylem – 102
KAISER Hilmar – 480
KALAYCI Nazile – 225
KAMANZI Michel S. – 497, 525
KANBUROĞLU Özer – 254, 255, 256
KANSTEINER Wulf – 414
KAPLAN Ann – 237, 238, 360, 379, 405, 430
KAPTANOĞLU Cem – 277, 278, 521, 522
KARABEY Hüseyin - 255, 266, 270, 285, 286, 288, 291, 292, 294, 301, 302
KARACA Abdullah – 386
KARACA Özkan – 154
KARADOĞAN Ebru - 142, 162

KARAKAŞ Ömer - 160
KARAKAŞLI Karin – 387, 639
KARLSSON Maria – 17, 538, 549, 554
KATRANCI KASALI Başak - 145
KAYA MUTLU Dilek – 146, 158
KOÇER Zeynep – 146, 158
KAYGUSUZ Canani - 562
KAYGUSUZ Sema – 188
KAYNAR Hira – 481, 487
KEENE Judith – 124
KERTESZ Imre – 227
KESTELOOT Chantal – 120, 513
KETSEMANIAN Vahak – 55
KEVORKIAN Raymond - 53, 54, 56
KEYMAN E. Fuat - 193
KILIÇDAĞI Ohannes – 24, 25, 117, 186
KIŞLALI Mehmet Ali - 178
KIVANÇ Ümit – 288, 293, 294, 295
KİRİŞÇİ Murat – 133
KOPTAŞ Rober - 398
KOUYJIAN Dickran – 468
KÖSEOĞLU Özge Nalan – 145, 156
KRACAUER Sigmund - 331, 426
KRISTENSEN Stefan - 120
KTSHANYAN Julieta – 500, 518
KURT Ümit - 55, 56, 185, 207, 226
KURTULUŞ Akif - 65, 188
KUTAY Uğur – 292

L

LACOUR Lionel – 220, 221
LAFRANC Sandrine – 88, 188
LANDSBERG Alison – 36, 74, 217, 241
LANZMANN Claude – 39, 221, 229, 231, 235, 236, 239, 382, 459, 637
LAVABRE Marie Claire – 5, 9, 34, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 83, 84, 90, 112, 365, 401, 424, 432, 459
LAUSTEN Carsten Bagge - 100, 234
LEBEL Udi - 65
LE GOFF Jacques - 68
Le GUIN Ursula – 375, 572
LEVI Primo – 209, 223, 224, 230
LLOYD Kim - 4

M

MACDOUGALL David – 36, 93, 355, 358, 360, 371, 380, 381, 407, 408, 411, 412, 415, 437, 441, 474, 493, 497, 565, 589
MACLACHLAN Alice – 527
MAKTAV Hilmi – 35, 134, 148, 149, 154, 164, 258, 276, 283, 300
MALLINDER Louise – 488
MANIOT Henri - 450
MANNHEIM Karl – 502

MARCHAND Laure – 484
MARCUSE Herbert – 96
MARDIGANIAN Aurora – 212, 413
MARDİN Şerif - 146
MARGALIT Avishai – 88, 529
MARGOSYAN Mıgırdiç – 311, 360, 383, 384, 386, 387, 390, 391, 392, 393, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 408, 409, 410, 411, 412, 480, 582, 589, 596, 645, 646, 648, 649, 650
MARIAN Michel – 16, 35, 87, 122, 124, 183, 186, 220, 233, 250, 278, 345, 400, 411, 428, 480, 496, 503, 565, 566
MARION Philippe – 95
MARKS Laura – 639
MARTENS Stephan – 514, 515
MATHIER Irene – 370
MATUR Bejan – 62
MAURICE Jacques – 475, 497
MAZZOLENI Gianpietro - 203
McEVOY Kieran – 488
McNAIR Brian – 200
MENA Sebastien – 478
MERSIN Serhan – 104, 164
MILZA Pierre – 253
MINASSIAN Edward – 171, 172
MINASSIAN Gaidz – 50, 52
MINASSIAN Anahide Ter – 23
MINASSIAN Taline Ter – 23, 469, 472, 477
MİŞ Nebi – 190
MONBOURQUETTE Jean – 186
MORIN Edgar – 151, 356, 357, 435
MOSES Dirk – 182, 518, 526
MUXEL Anne – 364, 365, 367, 368

N

NANCY Jean-Luc – 99, 230, 231, 232, 236
NEGRI Antonio – 305
NEYZİ Leyla – 377, 406
KHARATYAN Aragelyan – 377, 406, 479
NICHANIAN Marc – 5, 14, 15, 218, 219, 221, 222, 226, 232, 236, 243, 353, 354, 354, 510, 530, 531, 564, 570, 587, 588, 590, 667
NICHANIAN Mikael – 58
NEIGER Motti – 94
NIETZSCHE Friedrich – 74, 75, 88, 306, 424, 439, 497
NINEY François – 36, 101, 102, 103, 105, 106, 138, 163, 304, 360, 378, 379, 382, 405, 414, 434, 438, 483, 523, 567, 569, 570
NORA Pierre – 34, 66, 68, 71, 75, 78, 79, 80, 83, 182, 406, 447

O - Ö

ODABAŞ Battal – 135
ODIN Roger – 362
ONARAN Alim Şerif – 155
ONAT Emrah Suat – 98, 142, 147, 253

ÖNAL Ahmet Haluk – 159
ÖNAL Hülya – 154, 167
ÖNER Ani Ceylan – 398, 399
ÖZDOĞAN Günay Göksu – 65, 117, 186
ÖZEN Emrah – 96
ÖZÖN Nijat – 133
ÖZTAN Güven Gürkan – 5, 35, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 532, 539, 542
ÖZTÜRK Serdar – 99, 136
ÖZYURT Olkan - 257

P

PAMUK Orhan - 24, 82, 419
PANZAC Daniel - 51
PAOLETTI Catherine - 596,598
PEKAL Volkan - 506
PEROOMIAN Rubina - 386, 394, 396, 397, 398, 463, 467, 480, 481
PIOLINO Pascale - 393
PITSOS Nicolas - 48
POLATEL Mehmet - 468
POLLAK Michael - 19, 92, 184, 209, 210, 248, 393, 446, 451, 453, 474, 485
PONTEVILLE Isabelle - 120, 513
PORTON Richard - 101
POSTMAN Neil - 201
PÖSTEKİ Nigar - 255, 256
PRENOWITZ Eric - 556
PUIG Antoni Rubi - 548, 549

R

RADSTONE Susannah - 62
RAEYMAEKERS Sven - 409, 426
RANCIERE Jacques - 94, 102, 103, 217, 223, 230, 231, 233, 235, 236, 303, 378, 382, 407, 421, 435, 442, 453, 474, 482, 492
RECHIEWSKI Elizabeth - 69, 130
RECHTMAN Richard - 89, 215, 216
REFİĞ Halit - 150, 152, 152, 155, 156
REVEL Jacques - 92, 93
RICHARDSON Anna - 223, 227, 228, 230, 306
RICOEUR Paul - 26, 34, 61, 64, 75, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 91, 128, 176, 212, 226, 371, 377, 414, 422, 424, 429, 457, 484, 504, 515, 521, 527, 529, 540
RINZLER Simone - 323
ROBERTSON Geoffrey - 538, 548, 549
ROBINSON Theresa - 498, 506, 513, 518
ROLLET Slyvie - 232, 588
ROSENSTONE Robert - 413
ROTHA Paul - 333
ROTHBERG Michael - 74, 87, 182, 189, 297, 302, 469, 518, 525, 526
ROUSSO Henry - 69, 70, 72, 86, 89, 120, 185, 206, 213, 296, 411, 453, 496, 519

S – Ş

SAKIZLI Enis Rıza - 286, 356
SANCAR Mithat - 65, 71, 73, 184, 211, 298, 325, 345, 477, 563
SARI Lora - 385
SARLO Beatriz - 68, 74, 206, 213, 214, 215, 216
SAROYAN William - 340, 341, 360, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 395, 396, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 449, 584, 589, 596, 638, 639, 640, 641, 642
SAYDAM Barış - 137, 271
SCARY Elaine - 225
SCHACTER Daniel - 148
SCHUDSON Michael - 62, 406, 466
SCOGNOMILLO Giovanni - 137, 153, 154, 167
SCOTT Anne - 305
SEMELIN Jacques - 29, 52, 55, 60, 62, 432, 537
SEMPRUN Jorge - 224
SHIRINIAN Georges - 428, 429, 430
SHIRINIAN Lorne - 396
SHIRINIAN Tamar - 506, 507
SHUSHANYAN Zaruhi - 500
SICHROVSKY Peter - 514
SILVERMAN Max - 74
SONTAG Susan - 32, 215, 230
SÖNMEZ Sevcan - 22, 28, 36, 94, 324, 406, 426
SÖZEN Mihriban - 263
STANTON Gregory - 432, 433
ST. Augustin - 23, 72
STRAUSS Anselm - 452
SUCIYAN Talin - 35, 65, 118, 121, 433, 443, 444, 533, 534, 542
SUNER Asuman - 17, 28, 36, 255, 257, 267, 269, 274, 276, 277, 281, 290, 295, 376
SUNY Ronald Grigor - 48
SUSAM Asuman - 22, 36, 105, 107, 188, 301, 324, 482, 509
SÜMER Burcu - 201
SVAZLIAN Verjine - 212, 366, 424
ŞANNAN Barış - 189, 500
ŞEN Sabahattin - 157, 158
ŞEREFHANOĞLU Hişyar Barzan - 454, 468, 488

T

TAHAOĞLU Çiçek – 367
TARHANLI İştar – 139
TAUSSIG Michael – 292
TEMELKURAN Ece - 24, 65, 188
TEMELKURAN İnan – 270
TERNON Yves - 16, 61
TRAVERSO Enzo - 34, 62, 67, 68, 71, 89, 184, 449, 450, 457, 459, 463, 483, 484
TREBITSCH Michel - 296, 478
TODOROV Tzvetan - 85, 86, 87, 391, 490
TOKER Çiğdem – 409
TOPRAK Ayşe Gül - 329, 330, 333
THOMPSON Paul – 481
TOPALOGLU Hande – 165
TRIDO André – 394

TUĞAL Cihan - 92, 118, 128
TUNÇEL Harun – 118
TURAN Ömer - 5, 35, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 177, 178, 179, 181, 532, 537, 539, 540, 542, 543, 547, 550, 551, 554, 557, 564
TURAI Hedvig – 371
TÜRK İbrahim – 156
TÜRKYILMAZ Yektan - 16, 199

U – Ü

UÇAKAN Metin - 152
ULUSOY Nilay - 147, 166, 257, 261, 262
UYURKULAK Murat - 188
UZUNÇAYIR Cihan - 192, 194, 195
ÜLSEVER Cüneyt - 180
ÜNLÜ Barış - 5, 36, 63, 64, 108, 117, 129, 277, 278, 279, 353, 444, 577, 594
ÜSTÜNDAĞ Nazan - 531

V

VALENSI Lucette - 60, 112
VARDAR Nilay -129
VEYRAT-MASSON Isabelle - 406
VIRTUE Nancy E. - 65, 566
VOLKMANN Christina - 289

W

WAGONER Brady - 519
WANG Ban - 237, 238, 360, 379, 405, 430
WAYNE Mark - 151
WEELER Duncan - 104, 233
WEEMS Samuel - 538, 545, 546, 550, 551, 554
WEHLER Hans-Ulrich - 514, 553
WACQUANT Loic - 132
WALGRAVE Stefaan - 203
WIESEL Elie - 69
WIEVIORKA Annette - 70, 86, 206, 210, 211, 212
WILLMERS Leila - 500, 501, 502
WINTER Jay - 66, 67, 471, 495, 496
WOLLEN Peter - 267
WOOLF Virginia - 95

Y

YAĞAN Aziz - 436, 493
YALÇIN Melis -202
YAYLAGÜL Levent - 96
YENEN İbrahim -156, 157
YENİGÜN Halil İbrahim -190, 194, 195
YERLİKAYA Turgay - 27, 194, 196

YESAYAN Zabel - 47, 421, 633, 669
YILDIZ Ahmet - 450

Z

ZAKIAN Chris - 175
ZANDBERG Eyal - 94
ZARAKOLU Ragıp - 174, 563, 564
ZARECKA Iwona Irwin - 124
ZIEMER Ulrika - 501
ZIFLIOĞLU Vercihan - 26
ZIZEK Slavoj - 355, 497
ZÜRCHER Eric - 57