



HAL
open science

L'émergence et l'évolution du cinéma documentaire de résistance en Turquie (2003-2017)

Sibil Cekmen

► **To cite this version:**

Sibil Cekmen. L'émergence et l'évolution du cinéma documentaire de résistance en Turquie (2003-2017). Littératures. Université de Lyon, 2022. Français. NNT : 2022LYSE2002 . tel-03675258

HAL Id: tel-03675258

<https://theses.hal.science/tel-03675258v1>

Submitted on 23 May 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.



N° d'ordre NNT : 2022LYSE2002

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484

Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 5 janvier 2022, par :

Sibil ÇEKMEN

L'émergence et l'évolution du cinéma documentaire de résistance en Turquie (2003-2017).

Devant le jury composé de :

Robert BONAMY, Maître de conférences HDR, Université Grenoble Alpes, Président

Nicole BRENEZ, Professeure des universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Rapporteur

Hamit BOZARSLAN, Directeur d'études, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Rapporteur

Ayse TOY PAR, Maîtresse de conférences HDR, Université de Galatasaray, Examinatrice

Martin BARNIER, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer ni l'adapter.

Université Lumière Lyon 2

École Doctorale 3LA – Lettres, Langues, Linguistique, Arts
Université de Lyon

Passages Arts & Littératures (XX-XXI)

*L'émergence et l'évolution du cinéma documentaire
de résistance en Turquie (2003-2017)*

Sibil ÇEKMEN

Thèse de doctorat en Études cinématographiques

sous la codirection de Jacques GERSTENKORN et Martin BARNIER

Soutenue le 05 janvier 2022 à Lyon, devant le jury composé de :

Martin BARNIER, Professeur à l'Université Lumière

Robert BONAMY, Maître de conférences HDR à l'Université Grenoble Alpes

Hamit BOZARSLAN, Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales

Nicole BRENEZ, Professeure à l'Université Sorbonne Nouvelle

Ayşe TOY PAR, Maîtresse de conférences HDR à l'Université Galatasaray

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	7
Résumé	10
Abstract	11
Note concernant la lecture des mots en turc	12
Introduction	13
Chapitre I	
S'emparer de la caméra à la recherche des histoires de femmes	23
1. Déchiffrer la masculinité	27
<i>Beton Park</i> (Berke Baş, 2010)	29
2. Briser le silence sur la violence masculine	37
<i>Kirasê Mirinê : Hewîtî</i> (Mizgîn Müjde Arslan, 2009)	38
<i>Evcilik</i> (Bingöl Elmas, 2012)	43
<i>Pippa'ya Mektubum</i> (Bingöl Elmas, 2010)	48
3. Questionner la représentation des femmes en politique	53
<i>Sanki Eşittik</i> (Güliz Sağlam, 2012)	55
<i>İsyân-ı Nisvan</i> (Melek Özman, 2008)	58
<i>Eylül'ün Kadın Yüzleri</i> (A. Ayben Altunç, 2014)	60
<i>Bu Ne Güzel Demokrasi !</i> (Baş, Söylemez, Vardar, Topaloğlu, 2008)	65
4. Lutter pour la reconnaissance du travail des femmes	74
<i>Kafesteki Kuş Gibiydik</i> (Güliz Sağlam et Feryal Saygılıgil, 2009)	76
<i>Kadınlar Grevde</i> (G. Sağlam et F. Saygılıgil, 2010)	79
<i>Bölge</i> (G. Sağlam et F. Saygılıgil, 2010)	82
<i>Gündelikçi</i> (Emel Çelebi, 2006)	85
<i>Külkedisi Değiliz !</i> (Emel Çelebi, 2014)	92
5. Suivre des femmes inspirantes : <i>Sulukule Mon Amour</i>	97
6. Perspective synthétique	101

Chapitre II

Créer de nouvelles images pour troubler les normes de genre 106

1. Aller à la rencontre de l'individu 111
 - Eksik Dilek* (D. Altıngöz, M. Gültabak et S. Yıldız, 2004) 111
 - Ez Ne Nexweş Im Dayê* (Hatice Kamer, 2009) 115
 - Hala* (Veysel Akşahin, 2012) 119
 - Ben, Sen, O...* (Zeynep Oral, 2012) 122
2. Suivre les fragments de la lutte collective 125
 - Devrim Beni Aramadı* (Oktay İnce, 2006) 125
 - Gacı Gibi* (Serkan Çiftçi, 2017) 128
 - Benim Çocuğum* (Can Candan, 2013) 133
3. Découvrir la scène comme espace de militantisme 140
 - Gizli Özne* (Çağnur Öztürk, 2013) 140
 - Ben ve Nuri Bala* (Melisa Önel, 2009) 143
4. Filmer et provoquer : les documentaires d'Aykut Atasay 146
 - « *Travesti Terörü* » (Aykut Atasay, 2005) 147
 - Yürüyoruz* (Aykut Atasay, 2006) 148
 - Travestiler* (Aykut Atasay, 2007) 151
 - Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme* (A. Atasay, İ. Aybastı et Z. Deniz, 2009) 154
5. Rendre visible l'inexistant 157
 - Voltrans* (Özge Özgüner et P. Ulaş Dutlu, 2014) 158
 - Dikkat! Okulda Trans Var* (Barış Sulu, 2013) 161
6. Partager l'intime : *Onur Hikâyesi* 164
7. Filmer avec et pour les personnes LGBTI+ : *#direnayol* 166
8. Perspective synthétique 172

Chapitre III

Dénoncer l'exploitation des travailleurs, filmer la résistance 177

1. Tourner la caméra vers les citoyens *jetables* 180
 - İs* (Cihan Savucu, 2014) 181
 - Çöp* (Burak Türten, 2012) 183
 - He Bû Tune Bû* (Kazım Öz, 2014) 189

2. Dévoiler l'envers de la rentabilité	197
<i>Limanların Uğultusu</i> (Aynur Özbakır, 2008)	198
<i>Parça Başı Ostim</i> (Sevgi Türkmen, 2015)	205
<i>Kum</i> (S. Erzurumlu, E. Özgüven, P. Holzer, 2011)	213
3. Garder la trace d'une résistance	216
<i>Direnışçi</i> (Murat Utku, 2010)	217
<i>Tekel İşçileri Direnişisi</i> (Artıkışler Kolektifi, 2015-2016)	222
4. Éclairer la descente aux enfers	227
<i>16 Ton</i> (Ümit Kıvanç, 2011)	229
<i>Tumba</i> (İlkay Kopan, 2006)	233
<i>üçyüzbir</i> (Alican Mansuroğlu, 2016)	236
5. Capter des silhouettes en marge : <i>Fazla Mesai</i>	243
6. Perspective synthétique	251

Chapitre IV

Lancer un cri d'alarme sur les bouleversements écologiques	255
1. Sensibiliser le public aux risques d'une industrialisation massive	257
<i>Alethea (Hakikat)</i> (Ethem Özgüven et Petra Holzer, 2008)	258
<i>Gündöndü</i> (Nejla Demirci, 2012)	262
2. Contester l'industrie alimentaire : <i>Boğaziçi Balıkları</i>	269
3. Donner de la visibilité aux luttes locales rurales	274
<i>Akıntıya Karşı</i> (Umut Kocagöz et Özlem Işıl, 2012)	275
<i>Ölmez Ağaç : Yırca Direnişisi</i> (Kazım Kızıl, 2015)	281
<i>Kara Atlas</i> (Umut Vedat, 2016)	286
4. Filmer une ville en proie de la transformation urbaine	290
<i>Komşu Komşu ! HUUU !</i> (Bingöl Elmas, 2014)	292
<i>Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir</i> (İmre Azem, 2011)	299
5. Donner la voix à la contestation citoyenne	311
<i>Özgürleşen Seyirci : Emek Sineması Mücadelesi</i> (Emek Bizim, 2016)	315
<i>Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek</i> (Reyan Tuvi, 2014)	323
6. Perspective synthétique	334

Chapitre V

Déverrouiller l'Histoire à partir de 1915	339
1. Questionner la possibilité d'un retour à la terre des ancêtres	344
<i>Milyonda 1</i> (M. Wenda Koyuncu, 2015)	346
<i>Derdo Ana ve Ceviz Ağacı</i> (Serdar Önal, 2017)	353
2. Repérer le rôle de la transmission dans la construction de l'identité	360
<i>Garod</i> (Burcu Yıldız et Onur Günay, 2012)	362
<i>Portakalın Uykusu</i> (Eylem Şen, 2015)	367
3. Révéler les histoires réduites au silence	373
<i>Nahide'nin Türküsü</i> (Berke Baş, 2008)	374
<i>Diyar</i> (Devrim Akkaya, 2013)	383
4. Suivre les fantômes : <i>Saroyan Ülkesi</i>	393
4. Perspective synthétique	405

Chapitre VI

Écrire une contre-histoire des Kurdes	410
1. Solliciter les mémoires individuelles	414
38 (Çayan Demirel, 2006)	415
<i>Faîlî Dewlet</i> (Weysî Altay, 2014)	421
<i>Min Rastî Nivîsand Deftera Lîceyê</i> (Ersin Çelik, 2012)	433
<i>Ez Firiya Tu Mayî Li Ci</i> (Mizgîn Müjde Arslan, 2012)	438
2. Suivre l'actualité et ouvrir des perspectives	452
<i>Bakur</i> (Çayan Demirel et Ertuğrul Mavioğlu, 2015)	456
<i>Bîra Mi' Têtin</i> (Selim Yıldız, 2015)	466
<i>Dûr e...</i> (Leyla Toprak, 2016)	475
3. Documenter pour l'avenir : <i>Cizre</i>	484
4. Perspective synthétique	493

Conclusion	499
-------------------	------------

Filmographies principales et complémentaires	518
Bibliographie principale	524
Entretiens et échanges avec les cinéastes	527
Bibliographie complémentaire thématique	530
Catalogues des festivals	536
Rapports, études, statistiques	537
Sites Internet consultés régulièrement	540

Remerciements

En 2016, je me suis lancée dans ce projet de thèse avec peu d'expériences en recherche, une volonté solide et le soutien, aussi bien moral, émotionnel que financier, de ma famille et surtout de ma mère. Avec l'enthousiasme d'un enfant qui irait à la chasse aux trésors, je suis allée à la découverte de ces documentaires dont les images et les sons allaient accompagner mon quotidien pendant cinq ans. Aujourd'hui, avec du recul, je me rends compte que mon but n'était pas seulement d'écrire une thèse mais aussi de garder un lien fort avec la Turquie et avec les luttes auxquelles j'espérais contribuer en tant que chercheuse. J'ai mobilisé mon réseau de connaissances construit au fil des années où j'ai travaillé et milité en Turquie, pour entrer en contact avec les documentaristes et créer un espace d'échange qui me permettrait de préparer cette thèse. Donc tout d'abord, un grand merci du fond de mon cœur à ceux et celles qui ont partagé leurs documentaires avec moi et ont pris le temps de répondre à mes nombreuses questions au fil de ces cinq ans, merci pour votre disponibilité et votre présence : (dans l'ordre alphabétique) Devrim Akkaya, Veysel Akşahin, Weysî Altay, A. Ayben Altunç, Aykut Atasay, Mizgîn Müjde Arslan, İmre Azem, Berke Baş, Deniz Buga, Rüzgar Buşki, Can Candan, Emel Çelebi, Ersin Çelik, Ayşe Çetinbaş, Serkan Çiftçi, Nejla Demirci, Çayan Demirel, Lusin Dink, Bingöl Elmas, Meryem Gültabak, Onur Günay, Oktay İnce, Bahriye Kabadayı Bal, Hatice Kamer, Ümit Kıvanç, Kazım Kızıl, Umut Kocagöz, İlkay Kopan, Mahmut Wenda Koyuncu, Alican Mansuroğlu, Azra Deniz Okyay, Serdar Önal, Melisa Önel, Kazım Öz, Aynur Özbakır, Özge Özgüner, Ethem Özgüven, Melek Özman, Çağnur Öztürk, Zeyno Pekünlü, Güliz Sağlam, Cihan Savucu, Barış Sulu, Alper Şen, Eylem Şen, Leyla Toprak, Reyan Tuvi, Sevgi Türkmen, Burak Türten, Murat Utku, Umut Vedat, Burcu Yıldız, Selim Yıldız, Fırat Yücel. J'espère que cette thèse contribuera à la reconnaissance des documentaires que vous avez réalisés avec tant de difficultés, comme ces derniers contribuent à l'établissement d'une société plus inclusive en Turquie.

Merci aussi à ceux et celles qui m'ont permis d'avoir une vision élargie et actualisée sur la production de documentaires en Turquie en partageant leurs documentaires avec moi, même si ces derniers ne font pas partie du corpus final de la thèse : (dans l'ordre alphabétique) Kıvılcım Akay, Metin Akdemir, Zuhâl Akmeşe, Serhat Altay, Enver Arçak, Erol Arıkan, Anna Maria Aslanoğlu, Dilek Aydın, İlham Bakır, Onur Bakır, Su Baloğlu, Ayten Başer, Murat Bayramoğlu, Kadir Baziki, Yusuf Kenan Beysülen, Melis Birder, Umut Bozyıl, Kutbettin Cebe, Mehmet Salih Çelik, Zeynep Dadak, Tülin Dağ, Özden Demir, Ardîn Dîren, Özgür Doğan, A. Ulaş Dönmez, Rita Ender, Orhan Eskiköy, Can Eskinazi, Delizia Flaccavento, Özgür

Fındık, Dilek Gökçin, Nezahat Gündoğan, Petra Holzer, Eytan İpeker, Uğur Egemen İres, Veli Kahraman, Metin Kaya, Mert Kaya, Gülşah Keleş, Gürcan Keltek, Ezgi Kılınçaslan, Aylin Kuryel, Özkan Küçük, Nilgün Küçükbatman, Ömer Leventoğlu, Yoel Meranda, İlkay Nışancı, Gözde Onaran, Aydın Orak, Murat Özçelik, Deniz Özden, Zafer Özgentürk, Aydın Öztekin, Bülent Öztürk, Fatih Pınar, Enis Rıza Sakızlı, Özlem Sarıyıldız, İdil S. Soyseçkin, Necati Sönmez, Belmin Söylemez, Deniz Şengenç, Canan Şenol, Ebru Şeremetli, Melek Ulagay Taylan, Berrin Balay Tuncer, Haluk Ünal, Mustafa Ünlü, Deniz Üstüner, Somnur Vardar, Emre Yalgın, Deniz Yeşil, Burcu Yeşilbaş, Hüsnüye Yıldız, Rodi Yüzbaşı. Vos documentaires m'ont fait découvrir la société dans laquelle j'ai vécu pendant presque toute ma vie sous des perspectives multiples. Je ne peux attendre qu'avec impatience vos prochains films.

Même si cette thèse ne se focalise pas sur les festivals alternatifs, la compréhension de leur fonctionnement m'était nécessaire pour relever leur place dans la distribution des documentaires étudiés. Merci aux représentants et représentantes des festivals qui m'ont fourni les catalogues papier ou numériques et ont pris le temps de répondre à mes questions : (dans l'ordre alphabétique) Serra Ciliv (!f Istanbul), Mustafa Ünlü (1001 Belgesel), Petra Holzer (BIFED), Emel Çelebi et Necati Sönmez (Documentarist), Melek Özman et Ülkü Songül (Filmmor), Önder Özdemir (İşçi Filmleri Festivali), Esmâ Akyel (Kuirfest), Halime Güner et Deniz Şengenç (Uçan Süpürge), Zeynep Güzel (Yeni Film Fonu).

En 2015, quand j'ai commencé à travailler sur mon mémoire de M2, je ne savais même pas comment écrire une note en bas de page. Aujourd'hui, cette thèse n'aurait peut-être pas vu le jour si à l'époque, je n'avais pas profité de l'accompagnement minutieux de ma directrice de mémoire, Nedjma Moussaoui. Merci Nedjma de m'avoir permis d'acquérir de bonnes bases en si peu de temps, et d'être restée une personne de confiance tout au long de ces années.

Inspirée profondément par le séminaire passionnant donné par Olivier Neveux, en doctorat, j'ai décidé de me pencher sur le cinéma documentaire de résistance. Merci Olivier de m'avoir guidée, sans le savoir, vers le sujet que j'étudierai avec passion toutes ces années (et également, de m'avoir donné envie d'enseigner *autrement*).

Avec Jacques Gerstenkorn qui a dirigé cette thèse pendant cinq ans, dès le début, nous avons établi un dialogue de confiance qui m'a permis d'avancer dans mon travail en toute autonomie. Cependant, alors que s'achève l'écriture de cette thèse, Martin Barnier prend le relais pour m'accompagner dans la dernière ligne droite. Martin, je ne trouverais jamais les bons mots pour vous exprimer ma reconnaissance d'avoir fait le nécessaire pour l'organisation de ma soutenance. *Tüm kalbimle teşekkür ederim !* (parce que je sais qu'un petit message en turc vous ferait plaisir.)

Je tiens à exprimer ma gratitude à Robert Bonamy, Nicole Brenez, Hamit Bozarslan et Ayşe Toy Par qui m'ont fait l'honneur de composer le jury de cette thèse. J'espère que nos routes se recroiseront à l'occasion de collaborations futures.

Je souhaite également remercier Isabelle von Buelzingsloewen, Philippe Meunier, Julie Sermon et Mélody Denonfoux pour la disponibilité et la bienveillance dont ils ont fait preuve dans la résolution des problèmes administratifs que j'ai rencontrés à la fin de l'écriture de ma thèse.

De nombreuses interventions que j'ai faites dans le cadre des journées d'études et des colloques m'ont permis de présenter des fragments de mon travail aux collègues qui, avec leurs questions et commentaires, m'ont permis d'avoir du recul sur mon approche. Mais je tiens à citer spécifiquement le nom de quelques amis qui, à diverses étapes de la thèse, m'ont fait des retours ponctuels sur mes chapitres : Marie Vogel, Sergueï Piotrovich d'Orlik, Tuna Altınel et Yoel Meranda. Merci d'avoir été les premiers lecteurs et lectrices de mon travail.

Alors que j'écris ces lignes, je ne peux m'empêcher de penser à Osman Kavala, philanthrope en prison en Turquie depuis plus de quatre ans. *Osman Bey*, j'espère que bientôt nous nous retrouverons autour d'un café pour discuter de vos nouveaux projets et de nouvelles collaborations. Votre ouverture d'esprit, votre générosité et votre persévérance me donnent tellement d'espoir pour l'avenir. *İyi ki varsınız !*

« La trace d'un rêve n'est pas moins réelle que celle d'un pas. » disait Georges Duby. Mais le chemin qui mène du rêve à la réalité reste à imaginer, inventer, construire et parcourir. C'est grâce au soutien inconditionnel de Janet Çekmen Gavrilof que j'ai relevé le défi d'imaginer cette thèse et de la mener jusqu'au bout en essayant de donner le meilleur de moi-même. Maman, tu es ma part de chance dans cette vie. Simplement, merci !

Résumé

La thèse, *L'émergence et l'évolution du cinéma documentaire de résistance en Turquie (2003-2017)*, place au cœur de l'étude, un corpus hétérogène de documentaires réalisés à partir des années 2000, qui se démarquent de la production des décennies précédentes par leur indépendance, leur diversité thématique et esthétique, et qui abordent, du point de vue des personnes concernées, les questions sociétales, politiques et historiques de la période de l'AKP. D'une part, en s'appuyant sur les entretiens et échanges réalisés avec les cinéastes, cette thèse révèle les conditions dans lesquelles ce cinéma documentaire s'émancipe aux marges de l'industrie. Elle examine par quels moyens ces derniers s'adaptent aux contraintes économiques, sociales et politiques dues aux sujets qu'ils traitent, et comment ils ajustent leur stratégie au cours des projets et au fil des années. D'autre part, elle analyse par quels procédés cinématographiques, ils portent à l'écran leur aspiration à une société inclusive et plurielle. Enfin, elle suggère une ouverture sur l'avenir de ce cinéma documentaire, cible régulière des instances étatiques et des médias progouvernementaux. Organisée autour des thématiques récurrentes telles que les femmes, les personnes LGBTI+, les travailleurs, les bouleversements écologiques, les Arméniens et les Kurdes, cette thèse propose le portrait de la société de Turquie marquée par diverses tensions, conflits et crises mais aussi questionnements, oppositions, résistances et luttes.

Mots-clés : Documentaires de résistance, Turquie, femmes, LGBTI+, travailleurs, écologie, identité, Arméniens, Kurdes.

Abstract

The Emergence and Evolution of Documentary Cinema of Resistance in Turkey (2003-2017) focuses on a corpus consisting of documentaries made from the 2000s onwards. This collection of work stands out from the production of earlier decades by their independence, thematic and aesthetic diversity, and they explore social, political, and historical questions of the AKP period from the point of view of persons concerned. On one hand, based on the interviews with the filmmakers, this dissertation reveals the conditions in which this documentary cinema emancipate at the margins of the cinema industry. It examines how the filmmakers adjust to the economic, social, and political constraints due to the topics they treat, and how they adapt their strategies during the projects and over the years. On the other hand, it analyses the cinematographic language used by the filmmakers to bring up on the screen their aspiration for an inclusive and plural society. Lastly, it suggests an opening on the future of this documentary cinema which is the regular target of the state authorities and pro-government media. Structured around recurring topics such as women, LGBTI+ people, workers, ecological upheavals, Armenians, and Kurds, this dissertation provides a portrait of Turkey's society marked, not only by various tensions, conflicts, and crises, but also questionings, oppositions, resistances, and struggles.

Keywords : Documentary of resistance, Turkey, women, LGBTI+, workers, ecology, identity, Armenians, Kurds.

Note concernant la lecture des mots en turc

<i>Lettres en turc</i>	<i>Prononciation en français</i>
c	<i>dj</i>
ç	<i>tch</i>
ğ	allonge la voyelle qui précède
h	toujours aspiré
ı (i sans point)	prononciation entre <i>e</i> et <i>i</i>
ö	<i>eu</i>
r	<i>r</i> roulé
ş	<i>ch</i>
u	<i>ou</i>
ü	<i>u</i>

« [...] le problème était de savoir de quel côté de la barricade était la caméra. »

Jean-Pierre Thorn¹

Introduction

En Turquie où sa diffusion s'utilise jusqu'à nos jours comme mesure de sanction aux chaînes de télévision², le cinéma documentaire constitue un genre cinématographique minoritaire, méconnu du grand public, qui peine à se faire reconnaître malgré plus d'un siècle d'histoire³. Le décompte réalisé à partir du site Box Office Türkiye démontre que le nombre annuel de documentaires turcs sortis en salles varie entre zéro et six (2000-2019), alors que le nombre annuel de films turcs varie entre 109 et 230 (2011-2019)⁴. Selon les chiffres communiqués par Hayri Çölaşan⁵, le nombre annuel de documentaires (tout métrage confondu) réalisés varie entre 229 et 440 (2002-2017). La lecture de ces chiffres indique l'existence non négligeable d'une production documentaire qui ne profite finalement que d'un accès très restreint aux salles. Mais pour expliquer le désintérêt du grand public pour le cinéma documentaire, il serait judicieux de faire un point sur la perception du documentaire par le spectateur lambda.

Des années 1970 jusqu'aux années 2000, la Radio-Télévision de Turquie (TRT)⁶ contrôle la production, la réalisation et la diffusion de la quasi-totalité des documentaires : dans

¹ « Questionnaire : 68, et moi, émois, et nous » dans *Cahiers du Cinéma, Hors-Série : Cinéma 68*, Paris, 1998, p. 36.

² Le Conseil supérieur de l'audiovisuel (RTÜK) qui régule et contrôle le secteur audiovisuel en Turquie oblige les chaînes de télévision dont il a arrêté la diffusion, de programmer des documentaires qu'il sélectionne parmi ceux en provenance des archives de la chaîne publique TRT ou ceux réalisés par des institutions publiques. RTÜK, <https://www.rtuk.gov.tr/04-12-2015-belgesel-yayini-hakkinda-inceleme-baslatilmistir/3460>, consulté le 6 septembre 2021.

³ Pour un bref aperçu historique, Can Candan, « Documentary Cinema in Turkey: A Brief Survey of the Past and the Present », dans Hakkı Başgüney and Özge Özdüzen (éd.), *The City in Turkish Cinema*, Istanbul, Libra Kitap, 2014. Pour une périodisation de l'histoire du cinéma documentaire en Turquie, lire Hakan Aytekin, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*, Istanbul, BSB Yayınları, 2017.

⁴ « Box Office Yerli Filmler », *Box Office Türkiye*, <https://boxofficeturkiye.com/yerli-filmler>, consulté le 6 septembre 2021.

⁵ Créateur de la base de données Kamera Arkası qui répertorie les films turcs ayant participé à au moins un festival ou ayant profité d'au moins une projection publique annoncée.

⁶ Türkiye Radyo Televizyon Kurumu est fondé en 1964 pour assurer la production des émissions de télévision et de radio « au nom de l'État ». Aujourd'hui, TRT possède 14 chaînes de télévision, 14 stations de radio, les sites

l'imaginaire des spectateurs de la fin du XX^{ème} siècle, le documentaire reste longtemps associé aux films produits par cette chaîne publique qui suit une politique stricte de contrôle sur le contenu, laissant très peu de marge de manœuvre aux réalisateurs quant au choix des thématiques. Ces documentaires à visée informative et éducative, fidèles aux discours officiels quel que soit le sujet, fonctionnent sur la narration d'une voix off didactique, qui donnera naissance au terme de « documentaire TRT » (*TRT belgeseli*) utilisé jusqu'à nos jours et faisant référence aux documentaires en mode exposé. Le nombre de documentaires produits par TRT reste difficile à déterminer puisque le catalogue retraçant les 40 ans de la chaîne comprend aussi bien les documentaires et les séries documentaires que les émissions, et les descriptions accompagnant les 1397 réalisations ne permettent pas toujours d'identifier la catégorie dont elles relèvent⁷. Cependant, la consultation du catalogue révèle la prépondérance de documentaires historiques au regard de ceux consacrés, par exemple, à la nature ou aux voyages. La turcité et l'islam se présentent comme des concepts intrinsèques à ces documentaires, mettant le plus souvent en avant l'État, la Nation, la République et l'Histoire⁸. L'être humain et la société n'apparaissent clairement pas au premier plan des préoccupations de cette production.

À partir des années 2000, le développement des technologies de capture d'image et de son à des prix plus abordables permet à des individus de profils très variés allant du cinéaste professionnel au militant, de se procurer une caméra et de se lancer dans des projets de documentaire, libres de toute dépendance vis-à-vis d'un commanditaire. Cette autonomie contribue de manière significative à une diversification thématique et esthétique mais le manque de moyens financiers pose aussi les limites de la création artistique. En 1997, la création de l'Union des documentaristes (*Belgesel Sinemacılar Birliği - BSB*)⁹ constitue une des étapes clés de la professionnalisation du secteur. Dans cet environnement créatif foisonnant, l'Union mène non seulement une action pour promouvoir la diversité du genre documentaire auprès du grand public mais permet aussi aux documentaristes de se réunir autour d'un réseau professionnel qui facilite les collaborations indispensables à la réalisation des projets indépendants.

trt.net.tr et *www.trtvotworld.com* – site multilingue en 41 langues, ainsi que 5 revues imprimées. « Tarihçe », *TRT*, <http://www.trt.net.tr/Kurumsal/tarihce.aspx>, consulté le 3 juin 2019.

⁷ Beyhan Karadağ (ed.), *Geçmişten Geleceğe Belgeler, Bilgiler. 1968/2008*, Ankara, TRT Arşiv Dairesi Başkanlığı, 2008, 4 volumes.

⁸ Lire H. Aytakin, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema, op. cit.*, p. 149-155.

⁹ *Belgesel Sinemacılar Birliği*, <http://bsb.org.tr>, consulté le 6 septembre 2021.

Parallèlement à cela, le développement et la multiplication des plateformes de visionnage de vidéo en ligne, ainsi que la création d'une multitude de festivals alternatifs¹⁰ ouvrent de nouveaux espaces de diffusion autre que la télévision et les grands festivals. Des festivals comme le Festival international du film documentaire 1001¹¹ (de 1997 à 2014) et les Journées du documentaire d'Istanbul – Documentarist¹² (depuis 2008), consacrent leur programmation entière aux documentaires. Les festivals thématiques comme les festivals internationaux de films de femmes Uçan Süpürge¹³ (depuis 1998) et Filmmor¹⁴ (depuis 2003), le Festival international de films ouvriers¹⁵ (depuis 2006), le Festival de film 'Quels droits humains ?'¹⁶ (depuis 2009), Pembe Hayat KuirFest¹⁷ (depuis 2012) ou le Festival international de documentaire écologique de Bozcaada – BIFED¹⁸ (depuis 2014) programment les documentaires qui abordent les sujets qui se placent au cœur de leur action. Depuis 2002, le Festival du film indépendant d'Istanbul - !f İstanbul¹⁹ reconnaît le potentiel créatif du cinéma documentaire qui se développe en Turquie et lui attribue la place qu'il mérite aux côtés du cinéma de fiction. Même si la majorité de ces festivals alternatifs principaux voient le jour à Istanbul et à Ankara, certains élargissent progressivement leur champ d'action à d'autres villes, permettant ainsi aux cinéastes de retrouver une audience en dehors de la capitale culturelle et de la capitale officielle du pays. De même, à partir de 2013, la création du réseau de distribution de films indépendants, Başka Sinema (Un autre cinéma)²⁰ qui aujourd'hui propose une programmation dans une vingtaine de villes aux quatre coins de la Turquie, ouvre le chemin des salles à certains documentaires longs-métrages.

À l'origine des projets, nous retrouvons des cinéastes professionnels vivant de leurs créations audiovisuelles, des étudiants en cinéma réalisant leurs premiers films, des militants de diverses causes pour qui la création d'images devient un des piliers de la lutte, des photographes, vidéastes et journalistes élargissant leur domaine d'activité vers le documentaire,

¹⁰ Le site du ministère de la Culture ne propose que la liste des festivals de films internationaux organisés en Turquie (au total, onze) alors que la consultation d'autres sites retrouvés sur les moteurs de recherche révèle l'existence de plus de 80 festivals de films en Turquie à ce jour.

¹¹ *1001 Belgesel Film Festivali*, <http://1001documentary.net>, consulté le 6 septembre 2021.

¹² *Documentarist*, <https://documentarist.org>, consulté le 6 septembre 2021.

¹³ *Uçan Süpürge*, <https://ucansupurge.org.tr/hakimizda/biz-kimiz/>, site en rénovation au moment de la consultation, le 6 septembre 2021.

¹⁴ *Filmmor*, <https://filmmor.org>, site en rénovation au moment de la consultation, le 6 septembre 2021.

¹⁵ *Uluslararası İşçi Filmleri Festivali*, <https://www.iff.org.tr>, consulté le 12 juillet 2021.

¹⁶ *Hangi İnsan Hakları Film Festivali*, <http://www.hihff.org>, consulté le 6 septembre 2021.

¹⁷ *Pembe Hayat KuirFest*, <https://www.pembehayatkuirfest.org>, consulté le 6 septembre 2021.

¹⁸ *BIFED*, <https://www.bifed.org>, consulté le 6 septembre 2021.

¹⁹ *!f İstanbul*, <http://ifistanbul.com.tr/en/>, consulté le 6 septembre 2021.

²⁰ *Başka Sinema*, <http://www.baskasinema.com/hakkinda/>, consulté le 17 janvier 2021.

des chercheurs en sciences sociales trouvant dans le documentaire un nouveau médium de recherche. Cependant, des personnes aux profils plus atypiques (comme professeure de yoga ou enseignant en mathématiques) profitent aussi du dynamisme de cette période pour développer des projets sur des sujets qui leur tiennent à cœur. Les motivations et les objectifs ainsi que le niveau d'engagement ou de souci esthétique de ces personnes d'horizons variés diffèrent significativement mais à travers les images issues de diverses expériences qu'ils proposent, ils manifestent leur volonté de créer des espaces de discussion incitant les spectateurs à l'analyse et à l'interrogation.

Ce nouveau cinéma documentaire qui émerge dans les années 2000 se démarque par son indépendance et sa diversité d'expression. Les documentaristes qui ne sont plus contraints à suivre le cadre imposé par une institution commanditaire développent leurs discours et adoptent de nouvelles modes de production et de diffusion en résistant contre « le contrôle de l'État, l'économie du marché libre, les normes sociales conservatrices et leurs organisations de surveillance »²¹. Même s'ils ne constituent pas un mouvement avec des règles établies, ces documentaires réunis sous le label commun « indépendant » cassent le monopole de longue durée des documentaires en mode exposé produits par TRT. Du mode observateur au mode réflexif ou performatif, du docu-fiction au faux documentaire, en utilisant la reconstitution ou le *found-footage*, ces films deviennent le lieu d'expérimentation de nouveaux types de narration. Ils manifestent non seulement une hétérogénéité significative en termes de style mais aussi de durée (du court au long-métrage) et de format (de Super 8 jusqu'aux divers formats numériques).

En explorant des modes de production et de diffusion alternatives, les cinéastes cherchent les moyens de faire politiquement des films, c'est-à-dire, rompre avec le système de production et de distribution habituel, éviter les lois du marché, empêcher leurs films de devenir de simple marchandise. Ces documentaires souvent autoproduits par les cinéastes, voient le jour grâce au travail d'équipe où les membres travaillent souvent à titre gracieux mais assurent aussi plusieurs rôles à la fois. Les budgets varient en fonction des institutions et des réseaux de solidarité que les cinéastes réussissent à mobiliser mais l'écart significatif entre le budget idéal et le budget réel reste un des aspects caractéristiques de ces projets. Des projets sans budget à proprement parler à ceux subventionnés partiellement par le ministère de la Culture ou soutenus par une université, un consulat ou un syndicat, en passant par de rares coproductions

²¹ Camille Deprez et Judith Pernin (éd.), *Post-1990 Documentary : Reconfiguring Independence*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015, p. 3 et 11.

européennes, nous observons une grande variété de stratégies de financement dont certaines portent le risque de porter atteinte à l'indépendance en question.

Les moyens de diffusion comprennent souvent la participation aux festivals, l'organisation des projections dans des universités et des associations, la mise en ligne du documentaire sur Internet, et dans de rares cas, la diffusion à la télévision, la sortie en salles et en DVD. Certains cinéastes optent aussi pour les projections ambulantes dans des espaces publics tels que la place centrale d'un village ou les arrêts de bus, comme un moyen de résistance contre le contrôle et la censure. L'audience cible des documentaires dépend étroitement de la stratégie de diffusion adoptée mais habituellement, ils s'adressent au public des festivals. Selon les thématiques abordées, ils suscitent l'intérêt des communautés et groupes concernés.

Ce cinéma documentaire indépendant s'émancipe dans un cadre socio-politique spécifique, à savoir une période marquée par la gouvernance sans interruption du parti islamo-conservateur, l'AKP (le Parti de la justice et du développement), depuis son arrivée au pouvoir en novembre 2002. Au fil des années, la promesse de démocratisation laisse sa place à une politique menée principalement par le chef du parti, Recep Tayyip Erdoğan, condamnant toute opposition de manière violente, et interférant avec tous les aspects de la vie quotidienne, comme ceux de la vie politique, économique, intellectuelle et artistique. Dans son livre intitulé *Dans la tête de Recep Tayyip Erdoğan*, le journaliste Guillaume Perrier résume ainsi l'évolution politique du parti et de son chef sur une période d'une quinzaine d'années : « Depuis 2002, Erdoğan et son mouvement sont passés par toutes les phases. Démocrate, libérale, proeuropéen à sa création. Despotique, nationaliste, dirigiste et anti-occidental aujourd'hui. Sur tous les sujets, les revirements et les changements de cap ont été nombreux. Au point qu'il paraît bien difficile de tracer une ligne claire entre les événements. La diplomatie turque a souvent dérouté ses partenaires en adoptant des positions contradictoires, parfois de manière concomitante. La seule logique qui semble guider les décisions d'Erdoğan, c'est de suivre les idées qui font recette. »²²

Au cours de cette période où la Turquie bascule graduellement vers un régime de plus en plus autoritaire, le cinéma documentaire indépendant offre aux cinéastes une opportunité d'expression de leur opposition et de leur contestation, en réalisant des films qui puisent leurs sources dans des questions sociétales et politiques. Ces documentaires que nous appellerons « de résistance » (*direnen belgeseller*) reconnaissent les marges, mettent en avant la notion

²² Guillaume Perrier, *Dans la tête de Recep Tayyip Erdogan*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 43.

d'altérité, en portant à l'écran des histoires de citoyens ordinaires. Ils contestent le patriarcat, l'hétéronormativité, le nationalisme, l'exploitation du travail mais aussi celle de la nature et des espaces de vie, dénonçant la violence qui en résulte. Ils illustrent non seulement les histoires des victimes mais aussi celles de citoyens qui s'efforcent de s'émanciper, résistent, agissent, manifestent et luttent. Ils portent la parole de ceux qui ont été démunis de leur voix. En collectant les témoignages individuels, ils mettent au jour le collectif. En s'opposant aux discours officiels ou en brisant les stéréotypes, dans l'immédiat, ils s'opposent à la désinformation et à la manipulation de l'opinion publique par les médias dominants, mais ils contribuent aussi à la création d'une archive audiovisuelle destinée à l'avenir. À travers leurs films, ces cinéastes marquent leur présence en tant que témoin d'une époque alors que le passé déborde de sujets à explorer aussi. En Turquie, la construction de l'Histoire et celle de la mémoire collective restent fortement contrôlées par l'État, poussant de nombreux citoyens parmi lesquels les documentaristes, à chercher les moyens de proposer une écriture alternative de l'Histoire. Ils mettent en avant la dimension humaine du passé en adoptant le point de vue des groupes condamnés à l'oubli, au silence ou ceux marginalisés. Dans le souci de ranimer une mémoire collective, ces documentaires invitent les spectateurs à reconsidérer la manière dont l'Histoire a été construite.

« Machine à la fois moderne et ancestrale, le cinéma permet de nous photographier nous-mêmes, nos mouvements intérieurs, nos pulsions, nos attitudes et notre compréhension du monde. »²³ Ces documentaires de résistance qui vont à la recherche d'une *autre* Turquie, traduisent la volonté des documentaristes de prendre part activement dans la construction d'une société inclusive et plurielle. Parallèlement aux démarches de ces cinéastes, cette thèse se propose de contribuer à l'écriture d'une histoire inclusive du cinéma de Turquie en explorant les exemples du cinéma documentaire de résistance qui ouvre de nouvelles perspectives sur le passé et l'actualité du pays, en s'émancipant aux marges de l'industrie du cinéma. Même si depuis les années 2000, de plus en plus de mémoires de Master et de thèses de doctorat semblent être consacrés au cinéma documentaire de Turquie²⁴, un nombre limité de travaux se focalise sur les documentaires de résistance, et quand c'est le cas, les étudiants et les doctorants concentrent leur recherche sur une thématique précise comme la représentation de la

²³ Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 57.

²⁴ Voir la base de données nationale des mémoires et des thèses. *Ulusal Tez Merkezi*, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>, consulté le 14 octobre 2021.

transformation urbaine d'Istanbul dans les documentaires d'activisme urbain²⁵, la mémoire sociale et le cinéma documentaire²⁶, la représentation du travail des femmes dans le cinéma documentaire²⁷ ou le vidéo-activisme²⁸. Nous attendons 2016 pour la sortie d'un livre sur le cinéma documentaire kurde de Turquie, coédité par Can Candan et Suncem Koçer, qui sera publié non pas en Turquie mais en Angleterre²⁹. Le livre de Hakan AYTEKIN publié en 2017 qui propose une périodisation de l'histoire du cinéma documentaire en Turquie à travers le prisme du changement social ne comportera qu'une quinzaine de pages (sur 311) qui donneront un aperçu très bref et très schématique de la production de documentaires qui se trouve au cœur de notre attention³⁰.

Or comme nous l'avons déjà mentionné, l'émergence du cinéma documentaire de résistance coïncide avec l'arrivée au pouvoir de l'AKP. Son évolution se trouve affectée, sans surprise, par l'évolution politique et sociale du pays sous la gouvernance de ce parti. Considérer la production de ces documentaires dans son ensemble nous permettrait donc de brosser le portrait d'une époque marquée par diverses tensions, conflits et crises mais aussi les oppositions, contestations et luttes. Nous nous focaliserons donc sur un corpus de documentaires de résistance sortis après 2003, traitant soit diverses questions sociétales, politiques ou historiques qui se trouvent au cœur des discussions de la période de l'AKP soit des sujets occultés depuis très longtemps, amenés au grand jour grâce au travail des documentaristes. L'AKP étant toujours au pouvoir alors que se poursuit l'écriture de cette thèse, la détermination d'une date de fin pour la période d'étude nous semble indispensable pour des raisons méthodologiques : pouvoir délimiter le corpus face à une production continue de documentaires et avoir le temps nécessaire pour étudier les conditions de distribution de chaque film après sa première projection. Pour marquer la fin de la période qui nous intéresse, nous avons pris comme date avril 2017 qui correspond à l'organisation du référendum

²⁵ Mémoire de Master de Sonay Ban (Université de Sabancı) soutenu en 2012, intitulé *From urban politics to the politics of representation: Representing Istanbul's urban transformation in Urban Activism Documentaries of the 2000s*.

²⁶ Mémoire de Master d'Asuman Susam (Université d'Ege) soutenu en 2013, intitulé *2000 sonrası Türk belgesel filmlerinde toplumsal bellek ve gerçeğin temsili*. En 2015, à partir de ce travail de recherche, Susam publie son livre intitulé *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* (Istanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015).

²⁷ Mémoire de Master d'Ayşe Altun (Université de Marmara) soutenu en 2016, intitulé *Türkiye'de Belgesel Sinema Aracılığıyla Kadın Emeğinin Görünür Kılınması*. En 2020, à partir de ce travail de recherche, Altun publie son livre intitulé *Türkiye'de Belgesel Sinemada Kadın Emeği* (Istanbul, Doruk Yayıncılık, 2020).

²⁸ Thèse de Nagehan Üskan (Université de Mimar Sinan) soutenue en 2018, intitulée *2000 Sonrası Türkiye'si'nde Eylem Olarak Belgesel*.

²⁹ Can Candan et Suncem Koçer (eds.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey. The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

³⁰ H. AYTEKIN, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*, op. cit., p. 193-215.

constitutionnel³¹, un des points tournants de l'Histoire récente de la Turquie, qui entrainera le pays vers un changement de régime consolidant encore plus le pouvoir autoritaire.

Pour la constitution du corpus, nous avons procédé, dans un premier temps, à un travail de repérage. Nous avons consulté les catalogues des festivals alternatifs principaux mentionnés ci-dessus³² qui constituent l'espace de diffusion principal des documentaires qui nous intéressent, tout métrage confondu, et avons noté ceux dont les synopsis donnaient les signes d'un documentaire de résistance. Parallèlement à ce travail, nous avons conduit une recherche pour trouver les supports physiques ou digitaux qui nous permettraient de visionner les documentaires. Sauf dans le cas de quelques documentaires sortis en DVD et ceux qui étaient déjà en ligne sur les différentes plateformes de visionnage, nous avons contacté personnellement les cinéastes pour récupérer une copie de leur film ou un lien privé de visionnage. Grâce à leur contribution qui nous a conduit de fil en aiguille vers de nouveaux contacts et donc vers de nouveaux documentaires, en cinq ans, nous avons visionné 447 documentaires. En croisant plusieurs critères comme le discours porté par le documentaire, l'originalité du langage cinématographique, la motivation du cinéaste, le parcours du film de l'idée de départ à sa diffusion, nous avons retenu 68 documentaires pour retracer l'histoire de l'émergence et de l'évolution du cinéma documentaire de résistance en Turquie.

Structurer la thèse en divisant la période d'étude en des intervalles définis par des événements marquants politiques et sociaux, et analyser l'évolution de la production de documentaires à l'intérieur de chacun de ces intervalles nous auraient permis de proposer une histoire chronologique du cinéma documentaire de résistance mais nous auraient aussi obligé à étudier des documentaires qui aborderaient des sujets très variés dans un même chapitre. Or en relevant les croisements entre les documentaires qui traitent des sujets similaires, nous avons décidé de les réunir par thématique et de faire ressortir dans chaque chapitre, la relation étroite et l'influence mutuelle entre l'actualité propre à chacune de ces questions et la production de documentaires³³. Ainsi, nous avons décidé d'organiser les chapitres et les sous-parties autour

³¹ Le projet de la révision constitutionnelle qui prévoyait, entre autres, le passage du régime parlementaire vers un régime présidentiel ce qui renforcerait le pouvoir du Président Recep Tayyip Erdoğan, a été voté au référendum du 16 Avril 2017. Le OUI a été en tête de scrutin à une très courte majorité.

³² Des festivals qui ont acquis une certaine reconnaissance auprès du public cinéphile et une certaine visibilité dans les médias alternatifs comme dominants.

³³ Par exemple, en 2004, la sortie du livre *Anneannem* de Fethiye Çetin retraçant l'histoire de sa grand-mère, survivante du Génocide Arménien, déclenche les discussions sur les Arméniens islamisés après presque un siècle de silence. Si au premier regard, cette publication n'a eu aucune conséquence majeure et immédiate à l'échelle nationale, elle joua, cependant, un rôle crucial dans la rupture du silence sur ce sujet, ouvrant ainsi le chemin à la réalisation de certains documentaires sur les Arméniens.

des problématiques récurrentes motivant les cinéastes à réaliser les documentaires sur les thématiques suivantes : les femmes, les personnes LGBTI+³⁴, les travailleurs, les bouleversements écologiques, les Arméniens et les Kurdes. Chaque chapitre commencera par une introduction donnant les informations historiques et actuelles nécessaires à la contextualisation de la question, suivie de sous-parties incluant l'étude des documentaires, et se conclura sur une partie synthétisant les aspects similaires et divergents des documentaires étudiés. Pour chacun des films, nous présenterons d'abord les conditions de production et de réalisation : idée de départ, choix des personnages, moyens de financement et budget, équipe, équipement, préparation des tournages, autorisations, mesures de précautions, problèmes survenus pendant les tournages. Nous proposerons ensuite une analyse filmique révélant les démarches des cinéastes et les enjeux des documentaires. Nous porterons une attention particulière au choix des modes documentaires (exposé, observation, participatif, réflexif, performatif, poétique)³⁵ et à l'articulation de divers procédés dans la construction de la narration. Nous terminerons chaque étude en faisant un point sur les stratégies de distribution, les conditions dans lesquelles elle serait faite, les débats que les documentaires auraient déclenchés et les cas de censure qui auront affecté leur diffusion. Les entretiens et échanges réalisés avec chacun des cinéastes au fil de ces cinq années de recherche constitueront les sources primaires pour les informations relatives à tous les aspects concernant la production, la réalisation et la distribution.

Notre étude débutera par deux chapitres sur des documentaires questionnant et déconstruisant les normes de genre. *S'emparer de la caméra à la recherche des histoires de femmes* explorera les documentaires réalisés par des cinéastes femmes qui portent à l'écran les expériences des femmes d'origines, de classes et d'idéologies diverses en attirant l'attention sur la multiplicité des identités féminines, alors que *Créer de nouvelles images pour troubler les normes de genre* se focalisera sur les documentaires réalisés par des militants LGBTI+ ou des alliés, qui remettent en question la construction sociale qui repose sur la binarité de genre et l'hétéronormativité tout en brisant les stéréotypes des personnes LGBTI+ circulant, de longue date, dans les médias dominants. Les deux chapitres suivants seront consacrés aux documentaires contestant les politiques néolibérales et conférant une visibilité aux mouvements de résistance qui s'y opposent au niveau local ou national. *Dénoncer l'exploitation des travailleurs, filmer la résistance* passera sous la loupe des documentaires qui révèlent le revers

³⁴ Acronyme désignant « lesbienne », « gay », « bisexuel », « transgenre », « intersexe » et le « + » englobant toutes les identités de genre et orientations sexuelles.

³⁵ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

d'un système de production qui condamne certains citoyens à la précarité, et ceux qui sauvegardent la mémoire de leurs stratégies de lutte pour mener une vie digne. De manière complémentaire, *Lancer un cri d'alarme sur les bouleversements écologiques* attirera l'attention sur les documentaires des cinéastes qui parcourent les milieux ruraux et urbains pour révéler les effets irréversibles des multiples projets de construction réduisant la nature et les villes à une valeur marchande, et qui se montrent solidaires avec les citoyens en résistance en diffusant simplement leur parole. Dans les deux derniers chapitres, nous étudierons des documentaires qui proposent des lectures alternatives du passé et du présent, en remettant en question la construction de l'État-nation et celle de l'identité turque. *Déverrouiller l'Histoire à partir de 1915* réunira des documentaires qui partent à la découverte de l'identité arménienne marquée par le Génocide jusqu'à ce jour nié par l'État turc, en examinant la question de la transmission de la mémoire ainsi que celle du lien des Arméniens avec la terre de leurs ancêtres. *Écrire une contre-histoire des Kurdes* proposera l'étude des documentaires réalisés par des cinéastes kurdes qui, depuis les années 2000, endossent le rôle de narrateur de leur propre histoire à travers une production croissante et imposante de films, défiant ainsi l'oppression et le silence auxquels leur identité a été longtemps condamnée.

À l'origine de ce travail de recherche se trouve le mal d'archive que Jacques Derrida explique de la manière suivante : « C'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu. »³⁶ Mais la constitution d'une archive ne peut se faire sans destruction puisque toute archive commence par une sélection qui exclut certains éléments dont elle ne gardera pas la trace³⁷. En gardant à l'esprit cette condition, cette thèse vise à contribuer à l'écriture d'une histoire de cinéma de Turquie plus inclusive et à proposer une lecture, parmi d'autres, des questions majeures auxquelles la société contemporaine de Turquie se retrouve confrontée à travers une production diversifiée et abondante de documentaires.

³⁶ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 1995, p. 142.

³⁷ Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2014, p. 60.

Chapitre I - S'emparer de la caméra à la recherche des histoires de femmes

En Turquie comme dans le monde entier, de l'écriture à la réalisation, le cinéma reste une industrie largement dominée par les hommes. En turc - une langue sans genre, le mot « yönetmen » s'utilise, par exemple, pour désigner un réalisateur ou une réalisatrice. Mais quand il s'agit d'une femme, ce qui constitue une exception, le besoin de préciser le genre se manifeste par l'ajout du mot « kadın » (femme) au mot « yönetmen ». Le premier film coréalisé par une cinéaste date de 1951 (*Vatan ve Namık Kemal*, Cahide Sonku, Talat Artemel et Sami Ayanoglu)³⁸. Aujourd'hui, après plus d'un demi-siècle, le pourcentage de films de fiction réalisés par des cinéastes femmes s'élève à peine à 10 %³⁹. L'absence des femmes dans les processus d'écriture et de réalisation se traduit dans les films par l'absence de personnage féminin « réel ». En 2010, la coordinatrice du Festival international de films de femmes Filmmor, Melek Özman, réalise un documentaire, *70, 80, 90, Masum, Küstah, Fettan [70, 80, 90, Innocente, Insolente, Aguicheuse]*⁴⁰ qui porte un regard critique sur les représentations des femmes dans le cinéma de fiction des années 1970-80-90. Dans ce documentaire qu'elle considère comme son « film de vengeance »⁴¹, les critiques de cinéma, sociologues, actrices de l'époque et spectateurs/spectatrices lambda dissèquent les « films cauchemardesques ». Les stéréotypes féminins (mais aussi masculins) reproduits d'un film à un autre qui renforcent les rôles de genre et confirment les places attribuées aux hommes et femmes dans la société, classent les femmes en deux catégories distinctes et opposées : la femme idéale, chaste, qui garde sa virginité jusqu'au mariage où, finalement, elle devient la femme d'un homme, et la femme marginale qui vit sa vie et sa sexualité librement et dont l'image sera toujours associée à celles du péché, du mal et du vice. La caméra adopte le regard du héros masculin pour raconter une histoire où la femme est réduite à un rôle passif, à savoir celui de l'objet du regard⁴². Même si les actrices se voient confier des premiers rôles, elles incarnent rarement des personnages dont les décisions et les actions changeront le cours de l'histoire du film.

³⁸ Le Catalogue du Festival international de films de femmes Filmmor, 2005, p. 29.

³⁹ Parmi les 179 films turcs sortis en salle en 2016, 19 ont été réalisés par des femmes et 4 ont des coréalisatrices. Compte fait à partir du site *BoxOffice Türkiye*, <https://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/?yil=2016&yilop=tum>, consulté le 27 janvier 2019.

⁴⁰ Pour chacun des documentaires étudiés, nous proposerons une traduction en français du titre entre crochets.

⁴¹ Entretien réalisé avec Melek Özman par Skype, le 4 octobre 2018.

⁴² Lire Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » dans *Screen*, vol. 16, 1975, p. 6-18.



Figs. 1-2 : 70, 80, 90, *Masum*, *Küstah*, *Fettan* (Melek Özman, 2010)

Très souvent, l'image de la femme innocente (sous-entendu, vierge) apparaît sous les traits d'une jeune femme qui rêve d'un mariage pour s'accomplir dans la vie (fig. 1, *Bir Demet Menekşe*, Zeki Ökten, 1973), qui est prête à se sacrifier pour l'homme dont elle est amoureuse et qui se plie inconditionnellement à sa volonté jusqu'à en subir la violence sans contestation (fig. 2, *Boşver Arkadaş*, Zeki Ökten, 1974). Fragile, elle ne peut exister que sous les ailes protectrices d'un homme à qui elle confiera le contrôle de sa vie. Même aux moments de détresse qui correspondent en général aux moments où elle est abandonnée par l'homme qui doute de son « intégrité », elle ne sait prendre les choses en main et stagne dans son malheur (fig. 3). Nous n'observons des femmes qui entrent en action que par l'intermédiaire des personnages de garçon manqué qui imitent les hommes de manière caricaturale et exagérée, en adoptant leurs styles vestimentaires, langages et gestes (fig. 4, *Fosforlu Cevriye*, Aydın Arakon, 1959).



Figs. 3-4 : 70, 80, 90, *Masum*, *Küstah*, *Fettan* (Melek Özman, 2010)

Les films dévoilent aussi les politiques du corps qui régissent la société. La surveillance et le contrôle de la sexualité des femmes reviennent à leurs familles, leurs fiancés ou leurs maris⁴³. La discrimination de celles qui ne suivent pas les codes, c'est-à-dire qui vivent leur sexualité hors mariage, passe par leur stigmatisation. D'une part, le corps féminin et la virginité sont élevés au statut de trésor qu'il faudrait préserver jusqu'à ce que celui qui en sera « le

⁴³ Lire Nil Mutluer, « Türkiye'de Cinsiyet Hallerinin Sınırları : 'Namusallaştırma' », dans Nil Mutluer (ed.), *Cinsiyet Halleri. Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, İstanbul, Varlık Yayınları, 2008, p. 14-25.

propriétaire unique », le futur mari, se présente. D'autre part, il est clairement mentionné que les hommes ne sont pas contraints à la même règle quant à l'utilisation de leurs corps.



Figs. 5-6 : 70, 80, 90, *Masum*, *Küstah*, *Fettan* (Melek Özman, 2010)

Les films exaltent l'image de la femme de la province, attachée aux traditions, naïve, « innocente » et « immaculée » en la mettant face à l'image de la femme des grandes villes, occidentalisée, consommant de l'alcool et parfois de la drogue, disposant librement de son corps, et donc perçue comme « dégénérée » (figs. 5-6, *Kezban*, Orhan Aksoy, 1968). Aucune graduation n'existe entre ces deux images extrêmes : les femmes sont soit destinées à être épouse et mère, soit à dérailler, jusqu'à gagner leur vie en exposant ou vendant leur corps (figs. 7-8, film non identifié et *Arim*, *Balum*, *Peteğim*, Muzaffer Arslan, 1970). L'omniprésence de ces stéréotypes dans les films peut s'expliquer par le projet de modernisation turque qui se caractérisait non seulement par son refus de l'héritage ottoman mais aussi par la peur d'une occidentalisation excessive et de la perte des valeurs traditionnelles⁴⁴. Cette peur déclenchée de nouveau par l'exode rural des années 1960-70, se traduit par le contrôle du corps et de la sexualité des femmes qui se voient conférer, dans le cadre de l'État-nation, la mission d'assurer le maintien biologique de la nation et le transfert des valeurs culturelles. La sacralisation du corps de la femme banalise l'utilisation de la violence physique par les hommes à l'égard des femmes dont ils se sentiraient responsables (la fiancée, l'épouse, la sœur, etc.).

Dans son article intitulé « Feminist Film Kuramı » (La théorie féministe du film), Feryal Saygılıgil énonce la nécessité de réécrire l'Histoire qui a toujours exclu les femmes et lutter pour qu'elles soient finalement considérées en tant qu'individu et sujet⁴⁵. Pour ce faire, les femmes doivent prendre conscience de leur propre histoire, et commencer à la raconter. Une des pionnières du cinéma, Alice Guy, oubliée elle-même alors que ses homologues masculins faisaient écrire leurs noms dans l'Histoire du cinéma mondial, disait : « Les femmes devraient

⁴⁴ Aksu Bora, « Cinsiyet ve Sınıf: Kimlikten Politik Özne Çıkar Mı? », dans *Ibid.*, p. 189.

⁴⁵ Feryal Saygılıgil, « Feminist Film Kuramı » dans Zeynep Özarslan (ed.), *Sinema Kuramları 2. Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar*, Istanbul, Su Yayınevi, 2013, p. 143.

s'emparer du cinéma pour exprimer leur vision du monde et de la vie. »⁴⁶ En Turquie, les cinéastes hommes dominent toujours le cinéma de fiction mais, même si la diversité des modes de diffusion nous empêche d'obtenir des chiffres précis, le cinéma documentaire semble être beaucoup plus accessible aux femmes : en 2020, l'Union des documentaristes (Belgesel Sinemacılar Birliği - BSB) compte 51 femmes contre 75 hommes parmi ses membres, soit un pourcentage de femmes de 40,48 %⁴⁷. Le corpus de cette thèse se compose également des documentaires réalisés par 32 femmes (48,5 %) et 34 hommes (51,5 %). Très souvent, les discussions qui portent sur la place des femmes dans le cinéma se concentrent essentiellement sur des données quantitatives mais comme le fait remarquer Melek Özman, il faudrait également prendre en compte l'évolution du contenu des films réalisés par des femmes, donnant de plus en plus les signes d'une approche féministe⁴⁸.



Figs. 7-8 : 70, 80, 90, *Masum*, *Küstah*, *Fettan* (Melek Özman, 2010)

Ce premier chapitre s'attardera sur les documentaires réalisés par des femmes qui contribuent à la création d'un cinéma de recherche, de partage et de contestation, ouvrant la possibilité à une autre Histoire. En prenant comme point de départ les expériences des femmes d'origines, de classes et d'idéologies diverses, ces documentaires permettent aux femmes d'exprimer leurs revendications qui s'avèrent être parfois universelles, parfois propres à un certain groupe puisqu'il existe une multitude de féminités qui se construisent à travers les hiérarchies de race, de classe et les hiérarchies à l'intérieur du genre (entre femmes cisgenres et transgenres⁴⁹, par exemple)⁵⁰. Ensemble, ces documentaires donnent à voir des catégories de

⁴⁶ Mentionnée à la table ronde intitulée « Femmes et cinéma : Les Défricheuses », organisée le 19 octobre 2018 au Théâtre Comédie Odéon à Lyon, dans le cadre du Festival Lumière.

⁴⁷ Chiffres transmis par Mustafa Ünlü, l'ex-président du conseil d'administration de BSB.

⁴⁸ Entretien réalisé avec Melek Özman par Skype, le 4 octobre 2018.

⁴⁹ *Cisgenre* (en abréviation, *cis*) : Une personne dont l'identité de genre est en adéquation avec le sexe assigné à sa naissance. *Transgenre* (en abréviation, *trans*) : Une personne dont l'identité de genre n'est pas en adéquation avec le sexe assigné à sa naissance. (Dictionnaire larousse.fr)

⁵⁰ Angela Davis, *Sur la liberté: petite anthologie de l'émancipation*, traduit par Cihan Gunes, Julie Paquette et Amandine Gat, Bruxelles, Éditions Aden, 2016, p. 64-65.

femmes d'une diversité sans limites, à rebours des stéréotypes dessinés depuis des décennies dans les manuels scolaires ainsi que sur les écrans.

Les documentaires qui constituent les objets d'étude de ce chapitre⁵¹ déchiffrent non seulement les mécanismes qui construisent ou consolident l'organisation sociale basée sur les inégalités de genre mais présentent aussi des cas où des femmes ont su l'affaiblir ou la déconstruire dans divers contextes. Notre réflexion débutera par l'étude de *Beton Park* [Le parc en béton] (Berke Baş, 2010) qui examine la construction de la masculinité en Turquie et la façon dont celle-ci circonscrit la féminité. Nous étudierons ensuite des documentaires qui abordent la question de la domination masculine, l'oppression des femmes et le corps féminin comme enjeu de pouvoir. Une fois le contexte posé, nous passerons progressivement aux histoires d'émancipation. Dans un premier temps, nous nous attarderons sur des documentaires qui portent un regard critique sur la place des femmes en politique et révèlent les dynamiques qui les empêchent d'avoir accès aux nombreuses instances de décision tout en marquant leur prise de conscience et leur persévérance. Dans un deuxième temps, nous explorerons des documentaires qui tiennent le journal des luttes menées par des femmes, en donnant à voir la discrimination à laquelle elles font face dans le domaine du travail. Nous concluons ce premier chapitre en passant des luttes collectives aux révoltes individuelles, avec *Sulukule Mon Amour* (Azra Deniz Okyay, 2017) qui retrace l'histoire d'émancipation de deux adolescentes.

1. Déchiffrer la masculinité

Dans l'introduction du livre *Vatan, Millet, Kadınlar* (La patrie, la nation, les femmes) publié en 2000 et abordant la question du genre à travers les théories du nationalisme, Ayşe Gül Altınay affirme la nécessité d'élargir le cadre de la recherche au-delà des expériences des femmes et de la féminité, et de se pencher sur les constructions de la masculinité : « La féminité et la masculinité ne sont pas des caractères biologiques mais des différenciations qui prennent sens selon la société et la période dans lesquelles nous vivons. [...] Pour comprendre la féminité et le fonctionnement du genre, il est nécessaire de comprendre les processus qui construisent les hommes, la façon dont sont définies la masculinité et ses différentes constructions. » Pour évaluer les différences de la citoyenneté des hommes et des femmes dans les pratiques des États-nations, elle priorise l'étude de la relation entre la masculinité et l'expérience du service militaire, surtout dans le cas des pays comme la Turquie où il est obligatoire⁵². Dans les années

⁵¹ Voir « Filmographie – Chapitre I ».

⁵² Ayşe Gül Altınay, « Giriş : Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm », dans A. G. Altınay (ed.), *Vatan, Millet, Kadınlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, p. 19-20. (Traduit par moi-même)

1990, Deniz Kandiyoti critiquait déjà la tendance des chercheuses en Turquie à n'axer leur recherche que sur les femmes, puisque cette approche les empêchait d'étudier l'armée turque qui constitue l'une des principales institutions responsables de la construction des valeurs de la masculinité et de l'identité masculine mais aussi de l'exclusion et de la marginalisation des femmes. De même, elle soulignait le rôle central que pourrait jouer la mise en question des identités masculines dans la compréhension du patriarcat⁵³.

Un des mythes fondateurs du nationalisme turc, celui de « la nation turque en tant qu'armée-nation », est entretenu avec acharnement depuis la fondation de la République, par deux appareils étatiques : l'éducation nationale et le service militaire obligatoire⁵⁴. Dans un article analysant les discours du militarisme dans les manuels scolaires en Turquie, Altınay définit le militarisme comme l'exaltation de toutes les valeurs, pratiques et approches relatives à l'armée et au service militaire, ainsi que leur diffusion dans tous les domaines de la vie. Selon Altınay, le paradigme militariste considère l'être humain comme un appareil qui agirait suivant les ordres de la chaîne de commandement et qui, si nécessaire, se sacrifierait et tuerait en estimant que mourir pour la nation ou la patrie serait sacré et que tuer en leur nom serait légitime⁵⁵. Ce paradigme omniprésent qui banalise et sacralise la mort et la violence conduit finalement à une conception du service militaire qui serait un devoir de citoyenneté fondamental et noble. L'expression populaire « Chaque Turc naît soldat. » (*Her Türk asker doğar.*) démontre bien la caractéristique naturelle conférée au service militaire, comme s'il faisait partie, de façon intrinsèque, de l'identité turque. Pourtant, ce devoir considéré sacré ne sera pas accompli par tous les citoyens. Même si l'article 72 de la Constitution de la République de Turquie⁵⁶ définit le service patriotique comme « un droit et un devoir pour chaque Turc », la loi sur le service militaire n° 1111⁵⁷ révèle que seuls les citoyens masculins portent l'obligation d'effectuer le

⁵³ Deniz Kandiyoti, « Ataerkil Örüntüler. Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar », dans Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar. Kimlik Ve Toplumsal Dönüşümler*, Istanbul, Metis Yayınları, 2015, p. 187. Publié pour la première fois dans Şirin Tekeli (ed.), *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar*, Istanbul, İletişim Yayınları, 1990.

⁵⁴ Pour une lecture approfondie sur la place du mythe « armée-nation » dans les manuels scolaires, les différents rôles confiés aux hommes et aux femmes dans ce mythe et les changements et la continuité dans la construction de ces rôles de 1920 à nos jours, lire Ayşe Gül Altınay et Tuba Kancı, « Küçük Askerleri ve Küçük Ayşeleri Eğitmek : Ders Kitaplarında Askerileştirilmiş ve Cinsiyetlendirilmiş Vatandaşlık », dans Marie Carlson, Annika Rabo et Fatma Gök (eds.), *Çokkültürlü Toplumlarda Eğitim: Türkiye Ve İsveç'ten Örnekler*, Istanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011, p. 47-71.

⁵⁵ Ayşe Gül Altınay, « 'Can Veririm, Kan Dökerim' : Ders Kitaplarında Militarizm » dans Gürel Tüzün (ed.), *Ders Kitaplarında İnsan Hakları II. Tarama Sonuçları*, Istanbul, Tarih Vakfı, 2009, p. 144.

⁵⁶ *Türkiye Cumhuriyeti Anayasası*, https://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa_2018.pdf, consulté le 28 décembre 2018.

⁵⁷ *Askerlik Kanunu*, <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.1111.pdf>, consulté le 28 décembre 2018.

service militaire⁵⁸. Cette pratique exclut les femmes d'une institution considérée comme « l'extension naturelle de l'identité nationale »⁵⁹. Un manuel scolaire de la sécurité nationale⁶⁰ qui définit le service militaire comme « l'obligation d'apprendre et d'exécuter l'art de la guerre pour défendre la patrie, l'indépendance et la république turques » affirme que « celui qui ne fait pas son service militaire ne pourrait être utile ni à lui-même, ni à sa famille, ni à sa patrie »⁶¹. En conséquence, les femmes qui ne peuvent « servir leur patrie », se retrouvent dans les rangs de citoyens de seconde classe. Selon Altınay, le service militaire se transforme ainsi en une pratique qui détermine la relation qu'entreprendront les hommes et les femmes avec l'État, en différenciant ces deux groupes de manière radicale⁶².

Devoir exclusif aux hommes hétérosexuels en bonne santé, le service militaire constitue une des étapes indispensables à franchir⁶³ pour rentrer dans les cases traditionnelles de la masculinité. Selon Kandiyoti, ce statut qu'il faudrait gagner porte en lui le risque d'être perdu à tout moment. Ainsi, la démonstration de la masculinité s'accompagne de l'inquiétude permanente de sa perte⁶⁴. Pınar Selek parle aussi d'une « crise de masculinité interminable » qui transforme les hommes en des êtres schizophréniques qui seraient très fragiles mais qui essaieraient de cacher leur fragilité derrière des murs divers, masques, démonstrations de force ou vacarmes⁶⁵.

Beton Park [Le parc en béton] (Berke Baş, 2010, 61 min)

En 2008, Berke Baş, documentariste et enseignante à l'Université d'Istanbul Bilgi, décide de suivre avec sa caméra des groupes de jeunes hommes dans sa ville natale, Ordu⁶⁶, et

⁵⁸ À ce jour (décembre 2018), la durée du service militaire obligatoire est de 6 mois pour les diplômés d'université et de 12 mois pour les autres. En 1987, 1992, 1999, 2011, 2014 et en 2018, l'État turc a ponctuellement introduit l'option de l'exemption payée du service militaire. « 'Bedelli'ler 28 Gün Askere Gidecek, Ücretsiz İzinli Sayılacak », *Bianet*, <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/199282-bedelli-ler-28-gun-askere-gidecek-uccretsiz-izinli-sayilacak>, consulté le 31 décembre 2018.

⁵⁹ Ayşe Gül Altınay et Tuba Kancı, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁰ Une matière obligatoire pour les garçons (de 1926 à 2012) et pour les filles (de 1937 à 2012) dont le contenu était déterminé par l'État-major et dont les cours étaient assurés par des officiers.

⁶¹ *Milli Güvenlik Bilgisi*, Istanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1998, p. 20, cité dans *Ibid.*, p. 61-62. (Traduit par moi-même)

⁶² Ayşe Gül Altınay, « Ordu-Millet-Kadınlar : Dünyanın İlk Kadın Savaş Pilotu Sabiha Gökçen », dans Nil Mutluer (ed.), *Cinsiyet Halleri. Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, Istanbul, Varlık Yayınları, 2008, p. 286.

⁶³ Les autres étant la circoncision, le travail et le mariage. Pınar Selek, « 'Akıllı ol !' » dans *Ibid.*, p. 222.

⁶⁴ Deniz Kandiyoti, « Kurtulmuş ama Özgürleşmiş mi ? Türkiye Örneği Üzerine Bazı Düşünceler », dans Deniz Kandiyoti, *op. cit.*, p. 82. Publié pour la première fois sous le nom de « Emancipated but Unliberated ? Reflections on the Turkish Case » dans *Feminist Studies*, vol. 13, n° 2, été 1987, p. 317-338.

⁶⁵ Pınar Selek, « 'Akıllı ol !' » dans Nil Mutluer (ed.), *op. cit.*, p. 229.

⁶⁶ Ville du nord de la Turquie.

relever à travers ses observations, les mécanismes de la construction des identités masculines. Dès son enfance, Baş remarque la présence des groupes d'adolescents qui se promènent sans but sur la plage⁶⁷ et c'est la réflexion qu'elle porte sur la phrase « Boys will be boys »⁶⁸ qui la motive dans sa quête de compréhension de ces jeunes : « Vers où marchent-ils ? Qu'est-ce qu'on attend d'eux ? Qu'est-ce qu'ils veulent faire de leurs vies ? » Le projet est retenu pour faire partie de *L'autre Turquie*, une série d'ARTE initiée par Patrice Barrat⁶⁹. Grâce à son réseau personnel, Baş trouve trois groupes d'hommes ayant diverses priorités et préoccupations : les nationalistes, les communistes et les musiciens. Dans ce projet, elle travaille seule : elle fait l'image et prend le son. En faisant de nombreux allers-retours entre Istanbul et Ordu, elle finalise les tournages en 2008. L'année suivante, elle réalise le montage elle-même, à partir d'une cinquantaine d'heures de rushes. Ainsi voit le jour *Beton Park* [*Le parc en béton*] dont le titre vient d'un parc en béton où les jeunes se retrouvent pour passer du temps ensemble. Gris et triste, il symbolise le cadre de vie que leur offre cette ville, sans grande promesse d'avenir.

Gardant sa position d'observatrice hors-champ tout au long du film, Baş limite les moments d'intervention à de courtes questions. Elle maintient une certaine distance avec les jeunes mais elle partage leur quotidien en les suivant dans une multitude d'endroits emblématiques de leur vie, de jour comme de nuit. Le lien de proximité et de respect qui les unit se révèle dans les moments où un des jeunes s'adresse à elle en l'appelant « sœur aînée » (*abla*). Habitué à sa présence, les jeunes commencent à se livrer progressivement. L'équilibre qu'elle maintient entre son effacement et sa présence reflète l'image d'une réalisatrice bienveillante qui écoute les propos de ses personnages sans porter de jugement. Cette bienveillance se manifeste aussi dans la stratégie de diffusion qu'elle adoptera plus tard : « Les festivals proposent un cadre 'sécurisé' de projection car j'y trouve l'occasion de contextualiser le sujet et de répondre aux questions. Cependant, je n'ai pas mis le film en accès libre sur Internet car je ne voulais pas que les images de ces jeunes circulent sans que je puisse en contrôler le cadre du visionnage. En réalisant un film, j'essaie d'obtenir la représentation la plus

⁶⁷ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Beton Park* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Berke Baş à Moda - Istanbul, le 4 septembre 2018.

⁶⁸ Selon le dictionnaire *Cambridge* : « utilisé pour insister sur le fait que les gens ne devraient pas être surpris quand les garçons ou les hommes agissent d'une manière violente ou bruyante parce que cela fait partie du caractère masculin », <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/boys-will-be-boys>, consulté le 29 décembre 2018. (Traduit par moi-même)

⁶⁹ Le documentaire destiné à ARTE n'aura qu'une distribution restreinte. La projection organisée dans le cadre du Festival international du film d'Istanbul reste la seule mentionnée par Berke Baş.

sincère et la plus correcte (de mes personnages). Mais on ne peut jamais prévoir comment les gens vont l'interpréter. »



Figs. 9-10 : *Beton Park* (Berke Baş, 2010)

Dès son prologue, le film aborde un sujet sur lequel il serait difficile de mener un débat public sans attirer les flèches : le service militaire. Cette première séquence festive qui montre de nombreuses familles réunies dans une gare de bus pour dire au revoir aux jeunes qui partent faire leur service militaire, présente des aspects contradictoires : d'une part, les ovations, les sifflements et les cris, la musique (*davul-zurna*), la danse collective traditionnelle (*halay*) (fig. 9), les futurs soldats jetés en l'air, portés sur les mains et les épaules, d'autre part, le regard inquiet et furtif d'un jeune, les pleurs d'un autre provoquant une remarque hâtive, et finalement, le bus qui part sous le slogan chanté par les hommes à l'unisson : « Le soldat le plus glorieux, c'est le nôtre ! » (*En büyük asker, bizim asker !*) (fig. 10). Le rituel du départ (*asker uğurlama*) qui réunit les familles et les proches des nouvelles recrues rappelle les cérémonies de mariage. Le début du service militaire est ainsi codé comme l'un des jours les plus heureux de la vie d'un homme. Les futurs soldats, déjà considérés comme des héros par leurs proches, prouvent leur engagement auprès de leur patrie, en portant le drapeau turc au cours du rituel. Cependant, toute réaction qui pourrait nuire à la célébration est rapidement étouffée et les futurs héros sont appelés à se comporter « comme un homme ». La voix insistante qui répète « pas de pleurs » en dit beaucoup sur la conception de la virilité traditionnelle que Virginie Despentes définit comme « mutilatrice » dans *King Kong Théorie*, avant de faire une énumération assez longue de ce que ça veut dire être « un vrai homme » : « Répression des émotions. Taire sa sensibilité. Avoir honte de sa délicatesse, de sa vulnérabilité. Quitter l'enfance brutalement, et définitivement. [...] Ne pas montrer sa faiblesse. [...] Devoir être courageux, même si on n'en a aucune envie. [...] »⁷⁰ Le départ filmé par Baş se transforme en une manifestation collective de l'exaltation du service militaire et de la virilité, celle d'une fausse joie extériorisée de manière exagérée mais aussi en une séance de refoulement forcé des inquiétudes et des peurs.

⁷⁰ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006, p. 30.

Mais l'image d'une jeune femme agenouillée, dévastée, que les autres laissent pleurer (justement parce que « les femmes peuvent pleurer ») apparaît sur l'écran le temps de quelques secondes, pour nous rappeler que toute cette performance sert à cacher une réalité crue (fig. 11) : le risque de se faire tuer en faisant son service militaire.

Après le prologue, une succession de séquences nous introduit les jeunes des trois groupes et nous dévoile progressivement leurs rêves mais aussi les obstacles et les conflits auxquels ils se confrontent. La première bande constituée de musiciens dessine un profil de jeunes insatisfaits. Ils nous sont introduits par une scène filmée dans un studio où ils jouent de la musique, une des rares activités dans laquelle ils se reconnaissent. Ils considèrent Ordu comme une cage où « rien ne peut se produire ». N'ayant pas trouvé les moyens de s'épanouir ici, certains rêvent d'aller à Istanbul, « la grande ville ». Ordu leur offre peu d'opportunités mais les parents qui interfèrent dans leurs vies limitent aussi leurs choix. Le conflit des générations revient souvent dans les discussions : les fils se voient dans l'obligation de faire les études choisies par les pères. Le malaise causé par l'écart entre les envies des jeunes et les attentes des parents se traduit par « la peur de se perdre ». Aucune trace d'enthousiasme n'apparaît concernant la question du service militaire qui n'est abordée que brièvement à la suite d'une question posée par la réalisatrice. Plus tard dans le documentaire, un des musiciens avouera ouvertement qu'il perçoit le service militaire comme un obstacle à ses plans, la dernière chose à faire s'il n'arrive à rien faire de sa vie.



Figs. 11-12 : *Beton Park* (Berke Baş, 2010)

Les jeunes de la deuxième bande, membres du Parti Communiste de Turquie, font leur première apparition sur l'écran, avec une scène qui met en évidence le militantisme à travers lequel ils se définissent. Filmés dans la rue, vêtus de chasubles portant le slogan, le nom ainsi que le logo du parti, ils font les cent pas sur une rue piétonne pour vendre le magazine du parti, *soL* (en turc, « la gauche »). Comme les jeunes du groupe précédent, ces derniers définissent Ordu comme une ville qui « ne peut répondre aux attentes de la jeunesse », en mettant l'accent sur la question du chômage. Malgré leur engagement politique, ces jeunes militants ne semblent

pas non plus être épargnés de la pression parentale et plus spécifiquement, du contrôle paternel. Les brefs témoignages nous donnent une idée sur le niveau de dépendance des jeunes qui vivent toujours avec leurs familles : face à un père qui veut tout contrôler, de l'heure à laquelle il rentrera à la maison, aux études qu'il devrait suivre, le fils ne peut s'accomplir en tant qu'individu. La relation complexe de domination et soumission entre père et fils apparaît comme un facteur récurrent dans la construction de l'identité masculine en Turquie. Quant au service militaire, un des jeunes le qualifie de chaîne de production qui façonnerait les jeunes en leur apprenant la catégorisation, la hiérarchie et la soumission. Il exprime son refus de devenir le soldat d'un État qui serait complice des États-Unis, d'Israël et de l'OTAN et qui « réprimerait et exploiterait son peuple ». Cependant, il ne va pas jusqu'à se déclarer objecteur de conscience : il avoue qu'il mourrait pour sa patrie s'il le fallait. Son refus provient donc de son anti-impérialisme et non pas d'un refus de porter les armes.

Alors que les jeunes des deux premiers groupes désignent la ville et leur entourage comme des obstacles devant l'accomplissement de soi, expriment ouvertement leur insatisfaction et cherchent des sorties, les jeunes patriotes nationalistes du troisième groupe ne semblent pas mettre en question les conditions qui leur sont imposées. À travers une longue discussion qu'ils tiennent sur le service militaire dans un café traditionnel réservé aux hommes (*kahvehane*), leur séquence introductive signale, bel et bien, l'harmonie entre la « micro-culture de la masculinité de la vie quotidienne » et « le côté militariste du nationalisme »⁷¹. Dans un cadre d'où sont exclues les femmes, l'obsession pour faire preuve de leur virilité et le besoin d'affirmer leur amour pour la patrie l'emportent sur les peurs et les inquiétudes (fig. 12).

L'un, exonéré du service militaire se voit traiter de « traître à la nation ». Quand il s'agit du patriotisme ou de « l'honneur du pays », s'esquiver du devoir devient synonyme de lâcheté et de déshonneur, des concepts n'étant traditionnellement pas compatibles avec la masculinité, d'où les efforts du jeune à justifier son exonération par un « document lui étant conféré par l'État ». Attiré par les promesses de l'aventure et l'opportunité de faire ses preuves, un deuxième exprime, avec un enthousiasme exagéré, la volonté de se porter « volontaire » pour faire son service militaire en tant que commando. Plus loin, nous comprendrons que, prêt à « mourir pour sa patrie », il veut faire la guerre contre les Kurdes qu'il « faudrait tous brûler ». Selon Rubina Saigol, la sublimation du service militaire empêche les citoyens de se rendre compte que ce qui leur est proposé n'est que des images de la mort, de la violence, de la

⁷¹ Joane Nagel, « Erkeklik ve Milliyetçilik : Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik » dans A.G. Altınay (ed.), *Vatan, Millet, Kadınlar*, op. cit., p. 79. (Traduit par moi-même)

destruction, de la souffrance et de la haine. En s'identifiant à ces images, le citoyen lambda, pauvre et faible, consolide son appartenance à l'État-nation et en retour, se sent fort puisqu'un ego affaibli se fortifie en imaginant son adhésion à une entité protectrice beaucoup plus grande et beaucoup plus forte que lui⁷².

Cependant, pendant la discussion, les propos de deux jeunes ayant déjà effectué leur service militaire remettent en cause les certitudes de leurs camarades. Les moments d'hésitation de celui qui s'est retrouvé dans une zone où s'affrontent les soldats turcs et les combattants kurdes (qualifiés de « terroristes » par le jeune) et sa tentative d'éviter certains aspects du sujet en disent long sur les contradictions qui traversent les hommes :

« C'était horrible. (Baş : Horrible en quel sens ?) Disons, les faits habituels [...] Faire la guerre contre les terroristes, tous les jours... [...] Le service militaire mûrit l'homme. [...] Personne ne donnera sa fille à celui qui ne l'aurait pas fait. [...] Quand tu fais ton service militaire à l'Est... ce sujet est très difficile à aborder, sœur... très difficile... n'abordons pas ce sujet. »⁷³

Après avoir fait face à la réalité du conflit armé et au risque de perdre la vie, il devient plus difficile de manifester l'enthousiasme des jeunes éblouis par les promesses de l'aventure. Cet extrait fait aussi preuve de l'importance sociale attribuée à l'exécution du service militaire : le jeune homme le perçoit comme l'étape indispensable à son passage à la vie adulte et la preuve de son droit à la prochaine étape qu'est le mariage. Par la suite, un deuxième jeune ayant déjà expérimenté la vie sous le commandement partage partiellement son vécu :

« Moi, j'étais déjà marié, c'est pourquoi c'était difficile pour moi, sinon, le service militaire, c'est bien. Chaque jeune Turc devrait le faire. [...] Avant de poser les pieds là-bas, tu es libre. Au moment où tu poses les pieds là-bas, c'est fini. Tu deviens la marchandise, le bien de la nation turque. [...] À cause de la structure géopolitique de notre pays, nous sommes entourés d'ennemis. C'est pourquoi, le service militaire est indispensable. »

Dans ce témoignage, nous pouvons suivre un enchaînement de propos calculés. Tout d'abord, le jeune porte le souci d'expliquer la raison de son mal-être par un facteur extérieur (le mariage), pour que son endurance et sa virilité ne soient pas mises en question. Cette première affirmation presque négative est suivie par l'exaltation (quoique légère) du service militaire dans le but d'encourager les futurs soldats. Ensuite, arrive le moment de vérité : la

⁷² Rubina Saigol, « Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet : Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri » dans *Ibid.*, p. 241. Publié pour la première fois sous le nom de « Militarisation, Nation and Gender : Women's Bodies as Arenas of Violent Conflict » dans Zia Mian et I. Ahmad (ed.), *Making Enemies, Creating Conflict : Pakistan's Crises of State and Society*, Lahore, Mashal Books, 1998.

⁷³ Tous les extraits des documentaires utilisés dans ce chapitre sont traduits par moi-même.

soumission totale à l'autorité constitue l'essence même du service militaire. Selon Pınar Selek, ce cadre de relation hiérarchique entre hommes permet l'accomplissement de la construction de la masculinité dans l'armée, en laissant derrière elle, « des êtres cassés, coincés par les expériences de violence, de stupéfaction, de soumission, de désespoir et de rancune. »⁷⁴ En dernier lieu, comme pour contrebalancer ses propos négatifs, le jeune souligne la nécessité non négociable de l'armée. Pour ce faire, il répète l'argument de « la position géostratégique du pays » repris régulièrement dans les manuels scolaires d'histoire et de sécurité nationale, pour justifier la présence d'une armée forte et la nécessité d'un peuple prêt à se battre pour la patrie : « Au carrefour de trois continents », « au berceau des civilisations mondiales », « proche des 70 % des sources naturelles d'énergie mondiales », la Turquie serait un pays sous la menace constante des groupes séparateurs intérieurs ou bien des forces extérieures⁷⁵. Traversé par des émotions clairement contradictoires, néanmoins, le jeune tente de tenir un discours équilibré pour ne pas nuire à l'image de l'armée. Le formatage subi sur les bancs de l'école ainsi que la violence psychologique subie dans l'armée l'empêchent, même a posteriori, de délivrer un témoignage sincère devant la caméra.



Figs. 13-14 : *Beton Park* (Berke Baş, 2010)

La séquence du rituel religieux qui consiste en un rassemblement dans la maison d'une recrue avant son départ pour faire la prière collective en présence d'un imam, montre la fierté des uns et des autres : « Mon fils, *soldat* ! (fort et courageux) » (la mère), « Qu'Allah octroie ce bonheur à tous les parents. » (le père), « Je serai un soldat solide comme un rocher. » (le fils, la recrue). Ce rituel est suivi par un deuxième : la pause du henné sur la paume de la recrue, célébrée dans la rue avec de la musique et de la danse (fig. 13). Par cette cérémonie, le service militaire est encore une fois rapproché au mariage puisque la soirée du henné se fait traditionnellement avant le mariage, pour célébrer l'union des deux jeunes. Cette fois-ci, elle symbolise le dévouement de la recrue à la patrie. Le jeune verbalise son engagement devant la

⁷⁴ Pınar Selek, « 'Akıllı ol !' » dans Nil Mutluer (ed.), *op. cit.*, p. 227 et 230. (Traduit par moi-même)

⁷⁵ Ayşe Gül Altınay, « 'Can Veririm, Kan Dökerim' : Ders Kitaplarında Militarizm » dans Gürel Tüzün (ed.), *op. cit.*, p. 152-154.

caméra, en cachette : « Mourir pendant le service militaire en tant que martyr serait la plus grande des récompenses. » Cette phrase qui rappelle de nombreuses phrases similaires contenues dans les manuels scolaires, révèle le lien entre la religion et le militarisme. Selon Altınay, l'expression récurrente de « devoir sacré » (*kutsal görev*) utilisée pour désigner le service militaire et l'exaltation des concepts du vétéran et du martyr placent cette pratique de citoyenneté dans un cadre islamique, ce qui le sacralise par le biais de la religion et rend plus difficile sa mise en question⁷⁶.

La séquence de fin retrouve ce jeune plusieurs mois après les tournages, quand il vient rendre visite à ses parents (fig. 14). Portant un polaire militaire sur lequel est cousu le drapeau turc, il apparaît beaucoup moins enthousiaste et calme qu'avant son départ puisqu'il s'est retrouvé dans une zone où le conflit armé s'avère être très violent. Les mots qu'il utilise et le timbre de sa voix trahissent un être résigné à son destin, envahi par « l'angoisse », « le stress » et « la peur de la mort ». Au début de son témoignage, il exprime son regret d'être allé faire son service militaire mais vers la fin de l'entretien, le regret laisse sa place au sourire et au « bonheur d'être un commando ». Encore une fois, nous nous retrouvons face à un jeune homme déchiré entre la peur et la fierté, qui s'interdit l'expression de certaines émotions car elles ne seront pas compatibles avec l'image d'un homme.

Après avoir fait le tour des personnages pour qui la vie n'a l'air de réserver aucun plan prometteur, le documentaire se termine sur une note pessimiste et amère, par une chanson⁷⁷ interprétée par l'un des musiciens. Le mal-être de tous ces jeunes qui, pour diverses raisons, présentent des difficultés à tracer leurs routes se condense dans cette phrase unique qui est la dernière que nous entendons avant le générique : « Ne me demande surtout pas de rester, je pars, je n'ai pas pu m'habituer à cette ville ».

Avec *Beton Park*, Baş ne prétend pas proposer une analyse approfondie des mécanismes qui construisent les profils d'hommes que nous rencontrons au fil du documentaire. Cependant, quelques pistes de réflexion émergent de ses rencontres et échanges avec les jeunes : la place des relations hiérarchiques entre hommes (le fils et le père, le soldat et son supérieur, l'individu lambda et ses amis) dans la construction de soi, le décalage entre les envies des jeunes et les attentes des parents, l'écart entre leurs rêves et les opportunités que la ville leur offre, le service militaire comme une étape cruciale de la vie d'un homme, le rôle du militarisme dans la construction de l'identité masculine. La diversité des plans, des attentes et des rêves exprimés

⁷⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁷ *Alışamadım* de Yaşar Kurt.

par les jeunes prouve qu'il est indispensable de tenir compte de l'existence de nombreuses identités masculines portant parfois des traits divergents et contradictoires, pour comprendre la construction de la masculinité en Turquie.

2. Briser le silence sur la violence masculine

En Turquie comme dans d'autres pays, la vie quotidienne s'organise dans un système de relations sociales, culturelles et économiques dans lequel les hommes exercent un contrôle et une domination sur le corps, la sexualité, le travail et la personnalité des femmes : le patriarcat. La famille en tant qu'unité fondamentale de cette société assure la stabilité et la continuité de l'ordre social avec la femme, en bonne citoyenne, qui endosse le rôle de la mère, et l'homme, en bon citoyen, celui du chef de famille⁷⁸, capable de subvenir aux besoins du foyer. Le concept de l'honneur (*namus*) qui est synonyme d'intégrité pour les hommes mais qui fait référence à la virginité et à la chasteté dans le cas des femmes, permet le contrôle de la sexualité des femmes au sein de la famille mais aussi dans la société, en perpétuant un ordre social inégal et hiérarchique⁷⁹.

Pour le maintien de l'autorité, les hommes ont recours à la violence qui inclut tout acte ayant lieu dans l'espace public ou privé, qui causerait ou serait susceptible de causer des dégâts ou de la souffrance physique, sexuelle, psychologique ou économique. Cette violence masculine se manifeste très souvent dans la famille qui reste « une des institutions les plus violentes de nos sociétés »⁸⁰. Elle reste difficile à dénoncer à cause de la dichotomie public-privé que la deuxième vague du féminisme a critiqué avec le slogan emblématique de l'époque, « Le privé est politique. », pour rendre visible les rapports de pouvoir et de domination du cadre domestique jamais remis en question. Selon Christine Delphy, l'usage de la violence ne peut s'expliquer par la simple différence de force physique entre les hommes et les femmes. Il faudrait plutôt chercher des réponses dans la conception du « privé » comme un espace où les

⁷⁸ Avec le changement entré en vigueur le 1^{er} janvier 2002, le terme « chef de famille » a été supprimé du code civil. Néanmoins, dans la pratique, ce rôle continue à être attribué à l'homme. Parmi de nombreux exemples, voici une déclaration du Premier ministre de l'époque, Recep Tayyip Erdoğan (2008) : « Identifier les pères comme le pilier du foyer fait partie de notre culture. » (Traduit par moi-même)

« Bakan Çubukçu, Erdoğan'ın 'Babalarımız Evin Direği' Sözüünü Kınamadı, Savundu », *Bianet*, <https://bianet.org/bianet/siyaset/108283-bakan-cubukcu-erdogan-in-babalarimiz-evin-diregi-sozunu-kinamadi-savundu>, consulté le 7 février 2019.

⁷⁹ Nil Mutluer, « Türkiye'de Cinsiyet Hallerinin Sınırları : 'Namusallaştırma' », dans N. Mutluer (ed.), *op. cit.*, p. 22.

⁸⁰ Yeşim Arat et Ayşe Gül Altınay, *Violence against women in Turkey. A nationwide survey*, Istanbul, Punto, 2009, p. 7.

règles qui régissent les rapports entre les individus se retrouvent suspendues ou remplacées par d'autres qui légitiment l'usage de la force⁸¹.

À partir des années 2000, des cinéastes femmes réalisent des documentaires⁸² qui abordent la question de la violence masculine sous ses différentes formes pratiquée par les proches des victimes, des étrangers ou même des institutions officielles. En confiant la parole aux victimes sans-voix⁸³, ces documentaires assurent plusieurs fonctions dans la dénonciation d'un problème qui, contrairement aux idées reçues, touche toutes les couches de la société : définir, repérer et nommer la violence, déchiffrer les mécanismes qui la légitiment, les points de résistance qui empêchent la résolution du problème, mettre en question le rôle de l'État, faire entendre les histoires des femmes qui ont pu sortir du cercle vicieux de la violence et qui pourraient inspirer d'autres femmes résignées, et finalement, exprimer la solidarité entre femmes.

Kirasê Mirinê : Hewîfî - Ölüm Elbisesi Kumalık [La robe fatale : la polygamie], (Mizgîn Müjde Arslan, 2009, 45 min)

Le mariage précoce et forcé des enfants (filles et garçons moins de 18 ans) se présente comme une pratique répandue en Turquie même si l'ampleur exacte de la question reste difficile à déterminer faute de chiffre fiable puisque ces mariages sont célébrés par une cérémonie religieuse non enregistrée. Cependant, la consultation de divers rapports⁸⁴ nous laisse penser qu'au moins un mariage sur quatre en Turquie serait précoce et enfreindrait donc les lois turques ainsi que les divers articles de la Déclaration universelle des droits de l'homme, ceux de la Convention relative aux droits de l'enfant et de la Convention sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes (CEDAW). D'autres questions controversées s'associent souvent à la question du mariage précoce et forcé : les mariages consanguins et la

⁸¹ Christine Delphy, « L'état d'exception » dans Christine Delphy, *L'ennemi principal 2. Penser le genre*, Paris, Éditions Syllepse, 2013, p. 177. Publié pour la première fois dans *Nouvelles questions féministes*, n° 4, 1995.

⁸² *Şiddetin Ötesine Yolculuk* (Atölyemor Kollektifi, 2006, 24 min), *Kadınlara Yönelik Şiddete SON* (Filmör Kadın Kooperatifi, 2007, 33 min), *Bedensiz Ruhlar* (Sabite Kaya, 2011, 60 min), *Hani Meral* (Melek Özman, 2012, 37 min), *Arkadaşımı Merak Ediyorum* (Bağımsız Kadın İnisyatifi Sinema Atölyesi, 2014, 27 min), *Kaç Para?* (Gülşah Keleş, Sara Durmuş, 2015, 27 min).

⁸³ Selon les résultats d'une étude menée à l'échelle nationale sur la violence à l'égard des femmes en Turquie (2007), la moitié des femmes victimes de violence physique ont gardé le silence et n'ont pas demandé l'aide d'un tiers. Le pourcentage des femmes qui auraient formulé une demande d'aide officielle auprès du *muhtar* (l' élu du village), de la police, de la gendarmerie ou d'un avocat ne dépasse pas les 3 %. Y. Arat et A.G. Altınay, *Violence against women in Turkey. A nationwide survey*, op. cit., p. 40.

⁸⁴ « Erken yaşta evlilikler hakkında inceleme yapılmasına dair rapor », *TBMM*, https://www.tbmm.gov.tr/komision/kefe/docs/komision_rapor.pdf. « Çocuk Cinsiyeti Nedeniyle Kadın Üzerinde Oluşturulan Psikolojik Şiddet, Başlık Parası ve Geleneksel Evlilikler Hakkında Komisyon Raporu », https://www.tbmm.gov.tr/komision/kefe/docs/komision_rapor_no_5.pdf, p. 66, consultés le 5 août 2021.

polygamie. Interdite par le code civil depuis 1926, cette dernière constitue un autre problème caché de la société. Le seul chiffre qui donne une idée de la gravité de la situation provient d'une étude menée en 2008 sur la violence conjugale en Turquie : 1,1 % des femmes ayant entre 15 et 59 ans y déclarent avoir déjà été dans un mariage polygame ce qui, avec l'extrapolation des données, suggère l'existence de plus de 370 000 femmes qui auraient déjà mené une vie conjugale de *kuma*⁸⁵⁻⁸⁶.



Fig. 15 : Affiche de *Kirasê Mirinê : Hewîtî* (Mizgîn Mûjde Arslan, 2009)

En Turquie, avant même de devenir majeure, un nombre non négligeable de femmes se retrouvent donc dans un mariage polygame non déclaré, ce qui les laisse en dehors du cadre déterminé par le droit des régimes matrimoniaux et les prive d'un droit de protection officielle face à la violence conjugale de toute sorte. Mizgîn Mûjde Arslan, journaliste kurde, très touchée par l'histoire de sa tante Emine « vendue »⁸⁷ comme deuxième femme à un homme de sa famille alors qu'elle n'avait même pas 16 ans, retourne dans sa ville natale Mardin⁸⁸, pour déchiffrer la torture à vie qu'est devenue la polygamie pour Emine, victime de violence conjugale, paralysée depuis ses 41 ans. Le projet n'ayant pu obtenir une subvention du ministère de la Culture, Arslan couvre les dépenses elle-même, avec « son salaire et sa carte de crédit », et le film voit le jour grâce au dévouement de Senem Tûzen qui accepte d'être la cheffe opératrice, et Metin Avdaç, l'opérateur⁸⁹. Les femmes de la famille soutiennent vivement Arslan dans sa démarche alors qu'elle doit affronter l'hostilité et la fureur des hommes, notamment celle de

⁸⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁶ *Kuma* : Nom en turc qui désigne le lien qui unit des femmes dans un mariage polygame.

⁸⁷ *Başlık Parası* : Tradition encore pratiquée de nos jours où l'homme paie une certaine somme à la famille de la femme pour la prendre comme épouse.

⁸⁸ Ville du sud-est de la Turquie, du Kurdistan du Nord.

⁸⁹ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Kirasê Mirinê : Hewîtî*, recueillies à travers l'entretien réalisé avec Mizgîn Mûjde Arslan par Skype, le 25 octobre 2018.

son grand-père qui essaie de les chasser du village. Les contraintes ne se limitent pas à l'absence d'un budget à proprement parler et à l'opposition des hommes de la famille, puisque Arslan devra négocier avec les maris de chaque femme qu'elle voudra interviewer pour les convaincre à donner leur approbation et autorisation, ce qui prouve à lui seul, le cadre très limité de la liberté de ces femmes.

Avec *Kirasê Mirinê : Hewîtî* (en kurde) - *Ölüm Elbisesi Kumalık* (en ture) [*La robe fatale : la polygamie*], Arslan saisit l'opportunité de dénoncer un système dans lequel elle a grandi et qui l'a poussé à devenir journaliste : un système patriarcal qui dévalorise les femmes, les méprise et les humilie en les réduisant à un statut de bien et d'objet, et qui exploite leur corps et leur travail. Les voix des femmes victimes de polygamie et souvent simultanément victimes de mariage précoce et forcé, l'aident à retracer l'histoire de sa propre tante qui, depuis la paralysie, n'arrive plus à parler. Contrairement à d'autres documentaires où les réalisatrices préfèrent donner la parole exclusivement aux femmes, Arslan n'hésite pas à interroger les hommes pour relever les raisons derrière leur choix de polygamie, leurs arguments et leurs justifications, mais aussi enregistrer les preuves d'humiliation régulière qu'ils infligent à leurs femmes. Leurs témoignages et attitudes méprisantes même en présence de la caméra viennent soutenir les propos des femmes pour qui la polygamie n'est autre qu'une « robe fatale » qu'elles ont dû endosser contre leur propre gré.



Figs. 16-17 : *Kirasê Mirinê : Hewîtî* (Mizgîn Mûjde Arslan, 2009)

Grâce au montage alterné, de manière directe et rapide, le prologue oppose le point de vue des hommes à celui des femmes sur la question de la polygamie : les hommes réclament la polygamie comme un droit qui émane du fonctionnement de la société où la femme est considérée non pas comme une compagne de vie mais comme un serviteur dont ils peuvent exploiter le travail gratuitement (« Deux vaut mieux qu'une. Si l'une meurt, l'autre sera prête. [...] Si une femme n'est pas là pour servir un homme, à quoi elle sert ? »), alors que pour les femmes, la situation est synonyme de mort (« enterrée vivante ») et de perte de l'essence humaine (« C'est comme si elles n'avaient plus d'âme. »). Le prologue est immédiatement suivi

par une suite de plans fixes qui place les spectateurs face à des femmes dont les regards souffrants et vides croisent les leurs. Le regard-caméra, fort en émotions, sollicite l'attention et l'empathie. Avant de laisser la place à la suivante, l'image de chacune sera figée le temps de quelques secondes, occupant l'écran telle une photo d'identité (fig. 16). Ces brefs moments d'arrêt sur l'image où toute action, la respiration incluse, est suspendue dans le temps, imite la mort mentionnée dans les témoignages du début. L'unique de cette série, le dernier plan où deux *kumas* posent ensemble devant la caméra, se distingue des autres en traduisant en image, l'enfermement de ces prisonnières du mariage polygame. Leur image est la seule qui se réanime après l'arrêt sur l'image pour nous faire découvrir la suite : deux femmes qui quittent le cadre dans des directions opposées (fig. 17). Leur coexistence forcée dans le cadre du mariage polygame se traduit ainsi par un partage du cadre sollicité par les instructions de la réalisatrice, un partage qui prend fin aussitôt que la nécessité disparaît.



Figs. 18-19 : *Kirasê Mirinê : Hewîtî* (Mizgîn Mûjde Arslan, 2009)

L'histoire d'Emine racontée par les femmes de sa famille, sa *kuma* et son mari, fonctionne comme des parenthèses qui ouvre et conclut le film. D'Emine, les spectateurs ne verront que les pieds, sa silhouette sur le fauteuil roulant et sa photo d'identité de jeunesse (figs. 18-19). Entre les deux, s'enchaînent des témoignages d'autres vies, des versions légèrement différentes d'une même histoire partagée par tant de femmes. La manière dont elles perçoivent la polygamie et leur propre condition se révèlent par l'utilisation d'un vocabulaire varié mais faisant partie du champ lexical de la « fatalité » : « la coutume » (*adet*), « la prédestination » (*nasip*), « le destin » (*kader*), « le sort » (*kismet*), « la fatalité » (*alinyazısı*), « C'était la volonté d'Allah. » (*Allah yazmıştı.*) L'ancrage de cette pratique dans la culture se manifeste par l'existence de plusieurs chansons traditionnelles ayant comme thème la polygamie et la souffrance des *kumas* (« Je ne marierai pas avec toi, je ne veux pas de toi. Je ne veux pas souffrir à cause d'une *kuma*. »), des chansons qui reviennent régulièrement dans le documentaire pour souligner la persistance d'un mode de vie pourtant interdit par la loi depuis la fondation de la République.

Quant aux hommes, ils justifient leur choix par la charia qui leur confère le droit d'avoir jusqu'à quatre femmes. Ainsi la polygamie retrouve son fondement dans la religion, ce qui permet le maintien de la pratique malgré son interdiction par la loi. Interprété à travers le prisme de l'Islam, l'homme polygame endosse une mission sacrée : avoir plus de femmes et faire plus d'enfants pour contribuer à la croissance de la population musulmane. Par divers moyens complémentaires comme l'humiliation et la ridiculisation, les hommes assurent le maintien de la soumission⁹⁰. Au mépris, s'ajoute la dévalorisation du travail effectué par elles dans le cadre de la maison et à l'extérieur (le soin d'une vingtaine d'enfants, le ménage, la cuisine, le travail dans les champs, etc.). Étant réduites à une possession dont tous les droits reviennent à l'homme, leur statut humain est nié. Arslan ne se contente pas de capter ces propos mais donne un droit à la réponse aux femmes en enregistrant des entretiens individualisés en absence du mari. Le montage réunit les accusations et les réponses : « Elles ne peuvent pas parler, elles n'ont pas le niveau. » / « Bien sûr que je peux (parler) ! Il en serait fatigué ! ». Sous la résignation apparente, se cachent des femmes conscientes qui partagent avec leurs filles, leurs vécus et leurs ressentis, pour les mettre en garde contre la polygamie qui n'apportera dans leurs vies que l'injustice et la souffrance : « Je ne veux pas être comme ma mère. [...] Je suis triste pour elle. », « Si mon père veut me marier de force, je ne me marierai pas. Je m'enfuirai et je serai enseignante. »

Finaliste des compétitions de documentaires du Festival international du film d'Antalya et de l'Association des critiques de cinéma (SİYAD) ainsi que celle de la compétition de documentaires amateurs du Festival international du film d'Ankara, *Kirasê Mirinê : Hewîtî* entre aussi dans la programmation des festivals alternatifs comme le Festival international de films de femmes Uçan Süpürge et le Festival international de films ouvriers. Après les premières projections, le documentaire déclenche de vives contestations et la réalisatrice reçoit des messages et des appels de la part des fils de certaines femmes qui ont été filmées, qui l'accusent de dénigrer les Kurdes et de donner une image négative de la ville de Mardin. Leurs réactions pourraient s'expliquer de deux manières. D'une part, le documentaire dénonce de nombreuses violations de lois, ce qui pourrait causer des ennuis aux personnes concernées qui ont donné leur consentement aux tournages, sans en calculer les conséquences. D'autre part, la garantie du maintien de ce système dépend de la résignation des femmes et de leur silence or le

⁹⁰ Un homme, en présence de ses femmes, dit à la caméra et à la réalisatrice : « Elles ne peuvent pas parler, elles n'ont pas le niveau. [...] Qu'est-ce qu'une femme pourrait faire comme travail ? Voilà, j'ai deux femmes. Qu'elles disent ce dont elles sont capables. [...] Depuis le matin, elles ne font que s'allonger. » ou encore « Même le lait qu'une femme donne à son enfant appartient à l'homme. »

documentaire met en question une culture qui normalise la polygamie, et libère la parole de celles qui, encore enfantes, se sont retrouvées dans ce cercle vicieux par lequel sont passées d'autres femmes de leur famille. *Kirasê Mirinê : Hewîtî* révèle au grand jour un problème longtemps occulté parce que considéré comme faisant partie du cadre privé de la famille mais attirant plus de 1.637.000 internautes depuis sa mise en ligne en 2015 sur Youtube⁹¹, il montre que le sujet reste d'actualité et suscite toujours autant de curiosité.

Evcilik [Jouer à la maman et au papa] (Bingöl Elmas, 2012, 56 min)

Le documentaire de Mizgîn Müjde Arslan contribue, certes, aux débats sur la question de la polygamie et du mariage précoce mais le cadre limité au contexte d'une seule ville se trouvant au Kurdistan renforce l'opinion répandue selon laquelle le nombre de femmes victimes de violence, de mariage précoce et de polygamie serait beaucoup plus important à l'est du pays qu'à l'ouest. Or, l'étude faite par Altınay et Arat démontre qu'il n'existe pas de différence significative entre les pourcentages de femmes victimes de violence dans différentes régions⁹².



Fig. 20 : Affiche de *Evcilik* (Bingöl Elmas, 2012)

Le documentaire de Bingöl Elmas, *Evcilik [Jouer à la maman et au papa]* basé sur les témoignages croisés de quatre femmes forcées au mariage alors qu'elles n'avaient que 12-13 ans, place son cadre dans une géographie beaucoup plus large (Yüksekova, Nevşehir et Malatya). Subventionné par le ministère de la Culture et le Consulat général du Royaume des Pays-Bas, *Evcilik* comporte une première version qui s'appuie fortement sur des témoignages récoltés dans les régions kurdes. Cette version sera remise au Ministère pour l'obtention de la subvention accordée mais ne sera jamais distribuée par la suite. Par souci de ne pas présenter

⁹¹ « Kirasê Mirinê: Hewîtî / Ölüm Elbisesi Kumalık / A Fatal Dress Polygamy (TR ALTYAZILI) », <https://youtu.be/zcq5uSMnGJw>. « Kirasê Mirinê: Hewîtî / A Fatal Dress Polygamy (ENG SUBTITLES) », <https://youtu.be/rde1af7din4>, consulté le 25 août 2021.

⁹² Yeşim Arat et Ayşe Gül Altınay, *op. cit.*, p. 67.

la question comme un problème spécifique à une partie de la population, Elmas partira à la recherche d'autres femmes dont « la souffrance se reflète dans le rire »⁹³. Chacune des histoires retenues pour la version finale trace une période cauchemardesque de la vie des femmes, qui aboutit à une libération plus ou moins prometteuse.



Figs. 21-22 : *Evcilik* (Bingöl Elmas, 2012)

Le prologue du documentaire se compose d'une série de regards-caméra de petites filles suivie de quelques plans de la dot d'une future mariée (figs. 21-22) avec une musique de fond dramatique et grave, répétitive, à base de quelques notes. Sur ces images se superposent quelques phrases percutantes prononcées par les quatre femmes comme « C'était un cauchemar, ou même, au-delà du cauchemar. ». Alors que les images (les regards innocents de petites filles et la préparation de la dot) ne portent aucun connotation négative en soi, la musique et les phrases placent l'institution du mariage dans un contexte sombre et destructif. Malgré le titre du film qui fait référence à un jeu d'enfant, le prologue annonce une fatalité à laquelle les filles se résignent. Au lieu de suivre une narration épisodique dont chaque partie présenterait l'histoire d'une femme, Elmas préfère croiser les histoires autour des moments cruciaux comme l'évènement qui provoque la décision du mariage, la nuit des noces, la grossesse et la naissance des enfants. Même si chaque récit garde sa spécificité, une histoire commune semble lier ces femmes qui ont expérimenté des problèmes similaires.

L'histoire de Naze (fig. 23), la seule à être toujours mariée au moment des tournages, apporte un regard crucial à la compréhension de la perception du mariage par les hommes et les femmes. Le témoignage de son mari qui avait déjà 40 ans au moment du mariage alors qu'elle n'en avait que 13, permet de mettre en valeur l'abysse qui sépare le point de vue des deux partis concernés. Pour l'homme dont la première femme est décédée, le but est de « trouver rapidement une femme quelconque qui pourrait prendre soin de ses enfants » alors que pour Naze qui n'avait même pas eu ses premières règles, ce mariage représente la fin de

⁹³ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Evcilik*, recueillies à travers l'entretien réalisé avec Bingöl Elmas par Skype, le 9 octobre 2018.

ses rêves. Le mari raconte ainsi l'épisode de leur première rencontre : « C'était un enfant. Elle avait à peine 13 ans. [...] Elle m'a plu. [...] J'ai décidé de la prendre, de l'élever pour moi et de prendre soin d'elle. [...] Je lui ai demandé si je lui plaisais. Elle a dit 'bien sûr'. » Pour Naze, la scène s'est déroulée de manière complètement différente : « J'étais gênée, je n'arrivais à rien dire. [...] Mais il ne m'a jamais demandé s'il me plaisait ou pas. » Finalement, Naze fait preuve de résignation et d'adaptation : « J'ai passé trop de temps à m'habituer à cet homme. Cet homme m'aimait beaucoup. Je me suis dit, 'Et si je l'aimais ?'... Je l'ai aimé. »



Figs. 23-24 : *Evcilik* (Bingöl Elmas, 2012)

L'histoire de Şaziye (fig. 24) commence quand sa famille la donne à son cousin alors qu'elle n'a que 12 ans, contre le « prix de la fiancée » (*başlık parası*), et elle s'installe en Allemagne avec son mari. Avec le recul, elle raconte les différents épisodes de son mariage, avec le sourire au visage : « Je me suis habituée à mon mari, en tremblant de peur. », « La famille de mon mari a fait le mariage dans leur village alors que nous, nous étions allés travailler dans les champs. », (en parlant de la nuit de noces) « Ils ont emmené le gendre en hurlant. J'ai eu peur. [...] Dès qu'il est entré dans la chambre, il m'a frappée. Il paraît que c'est la tradition. Frapper la mariée le premier soir pour qu'elle ait peur de son mari. » Son histoire se termine sur une note positive : les années se sont écoulées et Şaziye s'est enfin retrouvée : « J'étais comme une marionnette. Ils appuyaient sur les boutons de la télécommande, j'agissais. [...] Aujourd'hui, j'aime Şaziye parce que finalement, elle a appris à se connaître. »

Hayriye (fig. 25), accusée d'avoir « déshonoré » la famille en écoutant de la musique avec le fils du voisin, voit sa vie basculer quand elle est mariée de force à son cousin à qui elle était promise dès sa naissance (*beşik kertmesi*). Comparée à Naze et Şaziye, elle exprime son traumatisme avec beaucoup plus d'amertume : « Je ne me souviens de rien. [...] Je suis désintéressée par le sexe. [...] Ça me dégoûte [...]. » Le traumatisme de son premier mariage se cristallise dans l'image de son fils qu'elle aime mais considère « comme un fardeau ». Après deux mariages ratés, Hayriye se retrouve en se lançant dans la politique et milite contre le mariage précoce. Mais, contrairement à Şaziye, elle ne semble pas avoir tourné la page :

« J'aurais voulu que ce soit juste un jeu, que ce ne soit pas sérieux, qu'il n'y ait pas eu d'enfant. »



Figs. 25-26 : *Evcilik* (Bingöl Elmas, 2012)

L'histoire de Feride (fig. 26) se présente comme une accumulation de drames d'où débordent la violence physique, psychologique, sexuelle et économique : une fille de 12 ans qui s'enfuit de la maison avec un parent pour s'échapper d'une vie dure en présence d'un père schizophrénique, un mariage comme des « funérailles », une nuit de noces tendue où toute la famille attend le drap ensanglanté, preuve de la virginité de la mariée, la violence conjugale, la pauvreté, la tromperie et la tentative de suicide de la mariée. Les origines de la violence qu'endure la jeune pendant des années se trouvent dans le fonctionnement du système patriarcal classique, maintenu par les hommes mais intériorisé aussi par les femmes dans l'attente de l'obtention d'un pouvoir qui viendrait avec l'âge. La soumission de la mariée dans sa nouvelle famille est assurée par son mari mais aussi par sa belle-mère qui n'hésite pas à « transformer sa vie en cauchemar » pour garder sous son contrôle l'unique force de travail qui dépendrait d'elle, celle de la jeune récemment arrivée⁹⁴. Le manque du soutien parental⁹⁵ combiné à l'isolation imposée par la belle-mère contribue à la montée de la violence qui aboutit au point ultime avec les promesses d'un mariage civil qui cachent un autre arrangement : la vente de Feride à une boîte de nuit où elle sera exploitée avant d'être sauvée par un homme et renvoyée à sa famille. Pour Feride (19 ans), mère d'une fille de 5 ans, la construction d'une vie à zéro semble impossible à cause de sa réputation « salie ». Ses phrases clôturent le documentaire sur une note sombre : « Une personne qui regarderait l'avenir pourrait voir une issue. Moi, je ne vois rien. »

Evcilik dénonce la marchandisation des filles et de leur corps via des arrangements intrafamiliaux ou interfamiliaux sous couvert d'un mariage. Il s'agit d'une décision prise par

⁹⁴ Lire Deniz Kandiyoti, « İslam ve Ataerkillik. Karşılaştırmalı Bir Perspektif », dans Deniz Kandiyoti, *op. cit.*, p. 132-134.

⁹⁵ Selon l'étude menée par Altınay et Arat, les femmes mariées avec l'approbation parentale subissent moins de violence que celles qui se seraient mariées sans leur accord (49 % contre 28 %). Yeşim Arat et Ayşe Gül Altınay, *op. cit.*, p. 65.

les parents en infraction avec les lois protégeant les enfants. Dans le documentaire, seuls les parents de Feride semblent avoir fait l'objet d'un procès, ce qui montre que dans la majorité des cas, le crime reste impuni. En l'absence de la détermination de l'État à empêcher les mariages précoces, aucune force dissuasive ne se présente comme obstacle devant les familles. Les souvenirs de la nuit des noces incarnent à eux seuls la preuve d'une exploitation sexuelle des mineurs. Les filles passent de l'autorité parentale à l'autorité maritale sans consentement (sauf dans le cas de Feride). Les traces des traumatismes vécus à travers l'expérience de ce type de mariage persistent même si le mariage est lui-même terminé : le désintérêt pour le sexe, les relations conflictuelles entre mère et enfant, un pessimisme face à l'avenir.

Après avoir envoyé son documentaire à de nombreux festivals en Turquie comme le Festival international du film d'Ankara (la compétition nationale de documentaires), à İstanbul, Documentarist, le Festival international de films ouvriers et Uçan Süpürge⁹⁶, Elmas opte pour une diffusion à travers de nombreuses projections mixtes et non mixtes organisées dans les villages, pour atteindre les parents et les futurs parents, et les sensibiliser sur la question du mariage précoce. La réalisatrice reçoit diverses réactions au cours de ces rencontres : des femmes partagent leurs propres histoires avec l'audience, de jeunes femmes la remercient pour leur avoir donné l'opportunité de comprendre ce qu'avaient subi leurs mères. À une projection mixte ayant lieu à Reyhanlı (un village se situant dans le sud de la Turquie), un groupe d'hommes quitte la salle en hurlant : « Sommes-nous des ignorants ? Pourquoi vous nous montrez ça ? » Plus tard, Elmas apprend qu'un des hommes allait bientôt marier sa fille mineure. Pendant la même projection, certaines femmes font preuve de pudeur et quittent la salle quand Naze mentionne « ses règles ». Pendant les projections, dans l'ensemble, les femmes semblent s'identifier aux personnages dont les histoires sont similaires aux leurs ou à celles des connaissances, alors que les hommes manifestent de la colère et font plutôt preuve de plus de résistance au visionnage du documentaire qui les place face à des femmes qui qualifient le mariage précoce comme une injustice. Difficile d'identifier si derrière leurs réactions, se cacheraient aussi d'autres sentiments comme la culpabilité ou la honte. Le film soulève des questions sensibles de l'ordre de l'intime, étroitement liées à la sexualité qui pourraient causer une certaine gêne chez les femmes comme chez les hommes. *Evcilik* aborde un sujet qui concerne une grande partie de la population et les anecdotes des projections soulignent la nécessité urgente de multiplier les occasions de partage d'expérience et d'échange.

⁹⁶ Pour la liste complète, voir *Asmin Film*, <http://www.asminfilm.com/Film-detay.aspx?cid=4&mid=10>, consulté le 25 août 2021.

***Pippa'ya Mektubum* [Ma lettre à Pippa] (Bingöl Elmas, 2010, 60 min)**

Avec *Evcilik*, Bingöl Elmas se penche sur la question du mariage précoce comme élément déclencheur d'une série de violences à l'égard des femmes, explorant un espace d'ordre privé, le cadre domestique abritant la famille et dissimulant la violence parentale et conjugale. En réalité, quelques années auparavant, le regard qu'elle porte sur le patriarcat et la violence masculine se mêle déjà au militantisme et donne naissance à *Pippa'ya Mektubum* [Ma lettre à Pippa] qui se présente sous forme d'un journal de bord cinématographique d'un voyage qu'initie Elmas quand elle apprend l'histoire de l'artiste italienne, Pippa Bacca, violée et assassinée en Turquie en avril 2008. Avec une amie, Pippa s'était lancée dans un projet intitulé *Brides on Tour* (les mariées en tournée) dont le but était d'aller de Milan à Jérusalem, vêtues de robe de mariée, en traversant les Balkans et le Moyen-Orient en autostop. Avec ce voyage à travers des zones de conflit, les deux femmes cherchaient à promouvoir la paix et la confiance entre les hommes. À Istanbul, elles se sont séparées pour se retrouver plus tard au Liban : un rendez-vous auquel Pippa ne pourra jamais se présenter⁹⁷. Elmas reprend le voyage à l'endroit où le corps de Pippa a été retrouvé, dans le but de boucler le voyage inachevé de cette dernière. Vêtue d'une robe de mariée des moins classiques, une robe noire en signe de deuil, elle envisage d'aller jusqu'à la frontière syrienne en autostop. Le récit du documentaire alterne entre les images filmées par Elmas qui se munit d'une caméra qui la protégera, dans une certaine mesure, de certains commentaires déplacés des hommes qui la prendront dans leurs véhicules, et celles filmées par le chef opérateur, Koray Kesik, qui fait partie de l'équipe de tournage qui la suit en voiture dans ce défi risqué⁹⁸. Le documentaire illustrant cet acte militant et performatif d'une dizaine de jours⁹⁹ sera finalement retenu par ARTE pour faire partie de la série *L'autre Turquie*.

Dans son livre *New Documentary*¹⁰⁰, Stella Bruzzi affirme qu'un documentaire ne pourrait jamais être l'équivalent du monde réel, que la caméra ne pourrait jamais capter la vie sans interférer et que ce qui constituerait un documentaire serait le résultat d'une relation dynamique et dialectique entre la situation/le sujet, le cinéaste/l'équipe et l'appareil. Bruzzi

⁹⁷ Pierre Haski, « Turquie : partie promouvoir la paix, elle est retrouvée morte, violée », *L'OBS avec Rue 89*, <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20080412.RUE3840/turquie-partie-promouvoir-la-paix-elle-est-retrouvee-morte-violee.html>, consulté le 27 février 2019.

⁹⁸ Selon les rapports de suivi sur la violence masculine publiés par Bianet (*Réseau d'information indépendant*), de 2010 à 2017, au moins 1123 femmes et filles ont été violées en Turquie. Les chiffres communiqués ne concernent que les faits reportés par les médias locales et nationales ainsi que les agences de presse. *Bianet*, <http://bianet.org/english/gender/134394-bianet-is-monitoring-male-violence>, consulté le 27 février 2019.

⁹⁹ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Pippa'ya Mektubum*, ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Bingöl Elmas par Skype, le 9 octobre 2018.

¹⁰⁰ Stella Bruzzi, *New Documentary*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 10, 14, 85 et 190. (Traduit par moi-même).

considère les documentaires comme des actes performatifs dont la réalité n'apparaît qu'au moment du tournage. Et les documentaires performatifs, au lieu de le cacher, soulignent le fait que la caméra et l'équipe de tournage soient des intrusions inévitables qui altèrent toute situation dans laquelle elles se manifestent. *Pippa'ya Mektubum* se démarque des autres documentaires par sa démarche réflexive et performative. Caméra à la main, la réalisatrice tisse le récit du documentaire au fil des rencontres (fig. 27). Le cœur de l'histoire ne repose pas sur les témoignages des uns et des autres, mais sur l'interaction de la réalisatrice avec eux. Elle tente de déchiffrer le regard que les hommes portent sur une femme qui ferait de l'autostop seule en leur posant des questions simples mais souvent provocatrices. Le documentaire résulte de son intervention directe et évidente. Contrairement aux documentaires plus classiques, il ne cache pas le processus de sa réalisation. Les spectateurs suivent simultanément un documentaire et son *making-of* grâce aux images en provenance des deux caméras (figs. 28-29).



Figs. 27-28-29 : *Pippa'ya Mektubum* (Bingöl Elmas, 2010)

En tant que personnage principal, la réalisatrice occupe une place sur l'écran avec son corps, sa voix et sa caméra. Sa présence et ses interventions, ainsi que son interaction avec l'équipe de tournage tendent à effacer l'objectivité qui est souvent attribuée aux documentaires malgré le fait que chaque documentaire soit une construction, « un processus laborieux qui nécessite du matériel et des conditions technologiques particuliers, des obligations institutionnelles et des intérêts spécifiques. »¹⁰¹ Plus qu'un ensemble de preuves matérielles, le

¹⁰¹ Louise Spence et Vinicius Navarro, *Crafting Truth. Documentary Form and Meaning*, New Brunswick, New Jersey, et Londres, Rutgers University Press, 2011, p. 51. (Traduit par moi-même).

documentaire traduit en image et en son, sa tentative de compréhension et sa quête d'espoir malgré le tableau sombre concernant la condition des femmes en Turquie. La spontanéité, l'incertitude et l'imprévisibilité du processus motivées par la curiosité de la cinéaste, renvoient au caractère réflexif du documentaire qui permet aux spectateurs d'accompagner la réalisatrice dans sa découverte.



Figs. 30-31-32 : *Pippa'ya Mektubum* (Bingöl Elmas, 2010)

Le prologue pose un cadre pastoral paisible en image (des plans de la nature) et en son (gazouillements d'oiseau, chant des grillons). Le 4^{ème} plan où nous voyons un grand morceau de tissu blanc dans les buissons ne reste sur l'écran que le temps de quelques secondes (fig. 30). Non seulement il intrigue par la présence d'un objet dont nous ne connaissons ni l'origine ni la fonction, mais sa disparition par un fondu au noir entre aussi en contradiction avec les images lumineuses précédentes. Le prologue se poursuit avec les images d'archives d'un journal télévisé où la voix de la présentatrice donne des informations qui permettent aux spectateurs de donner du sens aux premières images du documentaire alors que défilent sur l'écran de nombreuses photographies de Pippa Bacca, vêtue d'une robe de mariée : « Le corps de l'artiste et militante de paix italienne Pippa Bacca a été retrouvée dans les buissons, à Gebze, à 65 km d'Istanbul. [...] ». Une fois le contexte posé grâce à cette vidéo, l'image revient sur le tissu blanc dans les buissons et par l'utilisation du fondu enchaîné, ce dernier disparaît progressivement alors qu'apparaît la robe noire que la réalisatrice portera pendant tout le voyage, et le film. Le blanc, couleur de l'innocence, de la pureté et de la paix laisse sa place au noir, couleur du deuil. Mais pendant quelques secondes, les morceaux de tissu désignant les deux femmes par métonymie (le blanc, Bacca ; le noir, Elmas) demeurent ensemble sur l'image

(fig. 31). Ce moment annonce visuellement ce qui sera annoncé plus tard par la voix off de la réalisatrice : « En tant que femme et cinéaste vivant dans un pays entouré de guerres, je veux croire en l'existence de la paix et de la confiance. C'est pourquoi, je voudrais reprendre le voyage à partir du point il s'est arrêté. » La fin du prologue illustre le début du voyage, avec un dernier plan où caméra à la main, Elmas marche parmi les buissons (fig. 32) et sa voix off lit une lettre : « Chère Pippa, quand nous avons appris que tu avais disparu, nous avons toutes deviné ce qui s'était passé. Parce que nous étions conscientes de ce que cela représente d'être une femme dans ce pays. Avec ta disparition douloureuse, nous nous sommes encore une fois confrontées à notre propre réalité. » Le titre du film fait référence à cet aspect épistolaire par lequel Elmas transmettra ses réflexions et ses questionnements au cours du voyage, mais le documentaire lui-même pourrait aussi être considéré comme une lettre audiovisuelle adressée à Pippa.



Figs. 33-34 : *Pippa'ya Mektubum* (Bingöl Elmas, 2010)

La scène de la préparation de la robe de mariée noire qui précède le voyage donne l'illusion d'une cérémonie de transfert de force entre les femmes. Telle une mariée avant le mariage, Elmas se retrouve entourée d'un groupe de femmes qui brodent des mots ou des symboles de solidarité et de courage sur la robe qu'elle portera pendant ce voyage risqué (figs. 33-34). En voyageant de ville en ville, Elmas rencontre des femmes et des hommes, jeunes ou plus âgés, qui la mettent en garde contre les risques de faire de l'autostop : « Vous êtes sérieuse ? Vous irez jusqu'à la frontière syrienne ? » (une lycéenne), « À votre place, j'aurais eu peur. » (une autre lycéenne), « Vous êtes dans une zone très dangereuse. Une des villes les plus dangereuses de la Turquie. » (une femme), « Qu'est-ce que tu fais dans ce camion ? Ils t'enlèveront et te décapiteront. » (un homme). Plusieurs échanges soulignent le besoin des hommes à se disculper et à attribuer le mal à un « autre » : « Nous sommes là, vous pouvez nous faire confiance. », « La femme (Pippa Bacca) avait été prise vers Çayirova. » (sous-entendant « le criminel n'est pas de notre village »), « Rien ne t'arrivera ici. Les gens d'ici ne sont pas comme ça. [...] Mais je ne peux rien garantir pour la suite. » D'autres hommes

mettent en question le voyage qu'elle entame, et méprisent son projet parce qu'il ne rentre pas dans les cases d'activités réservées traditionnellement aux femmes : « Pourquoi cette aventure ? », « L'être humain devrait avoir un but. Par exemple, vous êtes une femme. Mariez-vous, ayez une maison, des enfants... », « Il faut que vous ayez un but. »

Malgré la diversité des discours, à plusieurs moments, Elmas se retrouve face à des hommes qui essayent de trouver des excuses pour expliquer le viol qu'ils prennent à la légère. Le violeur réduit à l'image d'un homme qui n'a pas su contrôler son désir sexuel, n'est presque plus tenu responsable de son acte : « L'économie va mal, les gens sont en dépression. Et après, ils ne savent plus ce qu'ils font. », « Il a été emporté par la luxure, ce n'est rien d'autre. », « L'homme a moins de patience. », « Vous vous promenez comme ça, seule, et après, un imbécile arrive et... », « Si la femme n'excite pas l'homme, il ne se passerait rien. » Ce discours fait d'une pierre deux coups : disculper le violeur donc l'homme mais aussi inculper la femme. Considéré d'une part comme le produit de la nature masculine, d'autre part, comme la conséquence du comportement des femmes, l'acte du viol est réduit à un simple acte de luxure alors que, déjà en 1985, Angela Davis écrivait que les motifs des violeurs « se situ(ai)ent plutôt dans le besoin socialement imposé d'exercer un pouvoir et un contrôle sur les femmes à travers l'usage de la violence. »¹⁰² *Pippa'ya Mektubum* se termine quand même sur une note d'espoir. En arrivant dans la ville-frontière, Bingöl Elmas demande à un artisan de lui tisser une écharpe. Elle l'accroche au rétroviseur d'un camion dont le chauffeur lui promet de la faire parvenir jusqu'à la destination finale que s'était fixée Pippa Bacca : la Palestine (figs. 35-36). Son voyage s'achève à la frontière mais la passation de l'objet rendra possible la suite symbolique du voyage de Pippa.



Figs. 35-36 : *Pippa'ya Mektubum* (Bingöl Elmas, 2010)

En Turquie, le documentaire retrouve une large audience à travers les multiples projections organisées dans le cadre des festivals comme le Festival international du film

¹⁰² Angela Davis, « La violence contre les femmes et le défi constant du racisme » dans Angela Davis, *op. cit.*, p. 17. Publié pour la première fois en 1985 par Florida State University.

d'Antalya (la compétition nationale de documentaires), If Istanbul, Documentarist, le Festival international du film documentaire 1001, mais aussi celles organisées dans les universités et dans le cadre de divers programmes dédiés à la journée internationale des femmes¹⁰³. À la fin d'une projection organisée par la Plateforme des femmes de Foça pour la paix, une policière en uniforme présente dans la salle en tant que spectatrice accuse la réalisatrice de discréditer la Turquie et quitte la salle. Cette réaction venant de la part d'une femme, montre la nécessité urgente de multiplier les espaces de débats sur le sujet brûlant qu'est le viol et la violence à l'égard des femmes en général.

À travers les rencontres fortuites au cours de son voyage, Elmas révèle les multiples facettes d'une société où la violence banalisée conduit à la mise en place d'une société de la peur qui se déclare légitime d'imposer de plus en plus de limite aux femmes et justifie certains pratiques patriarcales par la présence même de la violence. Le voyage d'Elmas et le documentaire qui en témoigne s'inscrivent dans la lignée des actes de résistance contre la résignation des femmes face à la violence et à la peur.

3. Questionner la représentation des femmes en politique

La participation, la représentation et la place des femmes en politique est une question sur laquelle nous devons nous attarder, si nous voulons comprendre les mécanismes qui empêchent ou permettent l'amélioration des conditions des femmes dans un pays donné. Anne Phillips affirme que la sous-représentation permanente d'une catégorie sociale prouve, à elle seule, l'existence d'un problème et qu'elle ne peut être le jeu du hasard. Elle invite les lecteurs à abandonner les préjugés comme « les femmes désintéressées *naturellement* par la politique » et à aller plus loin dans la réflexion pour déchiffrer les facteurs qui empêchent leur participation¹⁰⁴ parce que « tant que ceux qui parlent en notre nom feront partie d'un échantillon *loin* d'être représentatif, la démocratie continuera à être défectueuse. »¹⁰⁵ Cependant, Phillips attire notre attention sur un piège : le nombre de femmes élues présente, certes, une importance capitale mais pour que nous puissions parler d'une réelle représentation, l'existence des mécanismes qui permettraient aux femmes de formuler leurs propres politiques se révèle indispensable¹⁰⁶. Ce constat fait écho avec quelques questions que se pose l'écrivaine socialiste et féministe Gülnur Acar-Savran, en prenant en considération les demandes de parité et de

¹⁰³ Pour la liste complète, voir *Asmin Film*, <http://www.asminfilm.com/Film-detay.aspx?cid=1&mid=10>, consulté le 25 août 2021.

¹⁰⁴ Anne Phillips, *Demokrasinin Cinsiyeti*, traduit par Alev Türker, Istanbul, Metis Yayınları, 2012, p. 82.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 85. (Traduit par moi-même)

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.

quotas en faveur des femmes et les campagnes « apolitiques et vides de contenu » qui appellent au soutien aux candidates indépendamment de leurs partis : si le nombre de femmes dans l'Assemblée Nationale augmente, qu'est-ce qu'elles y feront ? En absence d'un programme concret, pourrions-nous parler d'une représentation ? Pourquoi ces femmes défendraient-elles les intérêts des femmes ? Acar-Savran rappelle que dans le passé, il y a eu maints exemples montrant que l'appartenance à la catégorie femme d'une élue n'est pas suffisante à elle seule, pour garantir sa contribution à la défense des politiques en faveur des femmes. S'il n'y a pas de représentation réelle reposant sur un programme, la présence des femmes dans les parlements ne pourra dépasser le stade d'une présence symbolique¹⁰⁷.

Avec un pourcentage très bas des femmes dans l'Assemblée nationale (2002, 4,4 % ; 2007, 9,1 % ; 2011, 14,3 % ; 2015 (juin), 17,6 % ; 2019, 17,3 %¹⁰⁸⁻¹⁰⁹), la Turquie est loin d'atteindre la moyenne mondiale de 23,4 % selon la carte 2017 *Femmes en politique* préparée par l'ONU Femmes et l'Union Interparlementaire (UIP)¹¹⁰. Même si le chiffre triple en moins de dix ans, la Turquie se trouve au 132^{ème} rang (parmi 193 pays) pour la catégorie « au parlement », et au 168^{ème} rang (parmi 186) pour « femmes aux postes ministériels », avec une seule ministre.

En 2007, l'Association pour le soutien et la formation des candidates KA-DER qui promeut la parité en politique, lance une campagne avec une question provocante : « Faut-il être un homme pour entrer à l'Assemblée nationale ? » La campagne utilise comme visuels, des personnalités femmes portant une moustache, symbole incontestable de la masculinité en Turquie, et attire l'attention de la presse mais aussi d'un groupe de cinéastes qui décident de suivre les campagnes électorales de six femmes, candidates indépendantes ou membres de divers partis, qui se présentent pour la première fois aux élections législatives avec des agendas, des priorités mais aussi des moyens très différents : *Bu Ne Güzel Demokrasi ! [Quelle belle démocratie !]* (Berke Baş, Belmin Söylemez, Somnur Vardar et Haşmet Topaloğlu, 2008, 75 min).

¹⁰⁷ Gülnur Acar-Savran, *Beden, Emek, Tarih. Diyalektik Bir Feminizm İçin*, Istanbul, Kanat Kitap, 2013, p. 331-332. Extrait de l'intervention faite le 21 mars 1999 à l'Université Technique d'Istanbul, dans le cadre d'une conférence intitulée « La représentation politique des femmes ».

¹⁰⁸ Çiçek Tahaoğlu, « 497 Erkek - 103 Kadın Vekil Meclis'te », *Bianet*, <https://m.bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/198576-497-erkek-103-kadin-vekil-meclis-te>, consulté le 9 janvier 2019.

¹⁰⁹ « İstatistiklerle kadın, 2019, TÜİK, <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=İstatistiklerle-Kadin-2019-33732>, consulté le 26 août 2021.

¹¹⁰ « La nouvelle carte de l'UIP et d'ONU Femmes montre que la représentation des femmes en politique stagne », *Union Interparlementaire*, <https://www.ipu.org/fr/actualites/communiques-de-presse/2017-03/la-nouvelle-carte-de-luip-et-donu-femmes-montre-que-la-representation-des-femmes-en-politique-stagne>, consulté le 9 janvier 2019.

Cependant, ne se pencher qu'à la sous-représentation chronique des femmes dans l'Assemblée nationale reviendrait à ignorer la participation considérable des femmes dans divers mouvements de gauche influents des années 1960-70. Signées par des réalisatrices différentes, trois documentaires, *Sanki Eşittik* [*Comme si nous étions égaux*] (Güliz Sağlam, 2012, 129 min), *İsyân-ı Nisvan* [*La révolte des femmes*] (Melek Özman, 2008, 58 min) et *Eylül'ün Kadın Yüzleri* [*Les visages de femmes de Septembre*] (A. Ayben Altunç, 2014, 103 min), proposent ensemble la lecture de la scène politique en Turquie pour une période de 30 ans, à travers les expériences de femmes militantes de gauche, suivant trois axes principaux : les années 1960-70 et la place des femmes dans les organisations de gauche, la naissance du mouvement féministe dans les années 1980 et les vécus des femmes sous l'état de siège après le coup d'État de 1980. Même s'ils se placent chacun dans un cadre temporel et idéologique bien spécifique, ces quatre documentaires permettent la mise en question de la participation quantitative mais aussi de la représentation qualitative des femmes en politique, un état des lieux de leurs rôles et de leurs limites d'action, ainsi que leur persévérance à pousser ces limites déterminées par les hommes.

***Sanki Eşittik* [*Comme si nous étions égaux*] (Güliz Sağlam, 2012, 129 min)**

Au début des années 2010, écrivaine et militante féministe, Gülfer Akkaya, conduit un projet d'histoire orale avec les femmes actives au sein des mouvements socialistes et communistes dans les années 1960-70 en Turquie, ce qui donne naissance à trois produits : un livre édité par Akkaya, une exposition de photographies par Gülşin Ketenci et un documentaire réalisé par Güliz Sağlam, intitulé *Sanki Eşittik. 1960-70'li Yıllarda Devrimci Mücadelenin Feminist Sorgusu* [*Comme si nous étions égaux : le questionnement féministe de la lutte révolutionnaire dans les années 1960-70*]¹¹¹. Le projet soutenu par l'association Heinrich Böll Stiftung permet de retracer l'histoire de l'implication des femmes dans la lutte révolutionnaire qui se revendiquait « égalitaire », en dénonçant la discrimination sexiste limitant leur champ d'action au cadre défini par les hommes. À cette occasion, les porteuses du projet procèdent aussi à la digitalisation des archives personnelles des anciennes militantes¹¹², utilisées dans le documentaire de façon régulière pour casser la monotonie des entretiens filmés avec des plans

¹¹¹ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Sanki Eşittik*, ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Güliz Sağlam à Cihangir - Istanbul, le 30 août 2018.

¹¹² Türkiye Komünist Partisi (TKP, le Parti communiste de Turquie), Türkiye Emekçi Partisi (TEP, le Parti des prolétaires de Turquie), Türkiye İşçi Partisi (TİP, le Parti des travailleurs de Turquie), Fikir Kulüpleri Federasyonu (la Fédération des clubs d'opinions), Dev-Genç (la Jeunesse révolutionnaire), Devrimci Yol (la Voie révolutionnaire), İKD (İlerici Kadınlar Derneği, l'Association des femmes progressistes), Halkın Kurtuluşu (la Libération du peuple).

fixes (figs. 37-38). Le documentaire se compose d'épisodes isolés présentant les portraits de neuf femmes¹¹³ dont certaines, figures emblématiques de la lutte révolutionnaire. Faisant partie du projet d'histoire orale, il ne sera distribué que sous forme de DVD avec le livre.



Figs. 37-38 : *Sanki Eşittik* (Güliz Sağlam, 2012)

Les entretiens conduits par Akkaya qui reste totalement absente de l'image et de la bande-son, suivent tous le cours chronologique de la vie des militantes, commençant par le récit de leur enfance avec les informations concernant la famille et l'éducation, suivi de la période de la prise de conscience socialiste et de la rencontre avec les structures de gauche pour se poursuivre avec le récit de leur implication active dans la lutte, interrompue par une période d'emprisonnement. Selon les témoignages, à quelques exceptions près, les partis ou les organisations de gauche de l'époque reproduisent parfaitement le fonctionnement d'une société dominée par les hommes. Dans ces structures politiques, les femmes se retrouvent poussées en bas de la hiérarchie, et l'opportunité d'avoir accès aux postes de décision se présente rarement, même quand il s'agit des sujets qui les concernent directement. Ümide Aysu dessine un profil d'homme qui ne fait pas qu'ôter la parole à la femme mais qui parle aussi à sa place : « Imaginez un mouvement de peuple, avec des dizaines de milliers de femmes qui lui donnent de la force... Mais la parole leur est refusée. [...] Les hommes discutent l'égalité hommes-femmes alors que les femmes, elles-mêmes des militantes actives, lavent le linge à la maison. ». L'article de Christine Delphy intitulé « Nos amis et nous » qui dénonce le discours des hommes « pseudo-féministes » qui constitue un obstacle de plus devant l'émancipation des femmes, commence par l'affirmation suivante qui recouvre le constat d'Aysu : « Où l'on voit qu'il y a mieux qu'un silence de femme : une parole d'homme. » Selon Delphy, la confiscation de la parole des femmes par les hommes est motivée par leur volonté d'imposer leur conception de la libération

¹¹³ Sevim Belli, Nurten Tuç, İlkay Demir, Necmiye Alpay, Ümide Aysu, Serap Doğan, Mukaddes Erdoğan Çelik, Nilgün Yurdalan, Gülseren Pusatlıoğlu. À la suite de la demande qu'elle adresse à Akkaya et à Sağlam après son emprisonnement, l'épisode concernant Ayşe Berktaş ne sera pas inclus dans le film ni dans le livre.

des femmes et de contrôler le mouvement par peur qu'il ne se dirige contre eux et par l'envie de garder leur place, au premier rang¹¹⁴.

La vie privée est organisée de telle manière que la participation des hommes en politique soit encouragée au détriment de celle des femmes¹¹⁵. Les femmes militantes qui mènent une activité professionnelle pour subvenir aux besoins matériels de la maison, élèvent les enfants et s'occupent du ménage pour que les hommes puissent consacrer tout leur temps à leur activité politique. Les dirigeants masculins qui définissent les règles du fonctionnement intérieur et extérieur des structures politiques, transportent les rôles de genre sans hésitation, de l'espace privé vers l'espace politique, pour un partage du travail inégalitaire déterminé selon leur seule volonté : les tâches comme la préparation du thé pendant les réunions ou le nettoyage des locaux reviennent aux femmes alors que d'autres responsabilités, comme l'utilisation des armes, ne leur seront jamais conférées : « D'un air moqueur, nos camarades nous disaient : 'Vous ne serez pas capables de faire tout ce qu'on fait.' Le courage et le militantisme étaient (des concepts) compatibles avec la masculinité. Nous aussi, nous essayions de les (camarades masculins) prendre comme exemple. » (G. Pusatlioğlu). Ce témoignage révèle le mépris des hommes à l'égard des femmes mais également, l'acceptation de cet ordre établi par les femmes. D'une part, les militantes perçoivent l'oppression des femmes comme un problème ne concernant pas le milieu socialiste, ce qui les empêche de se rendre compte de l'oppression qu'elles subissent elles-mêmes¹¹⁶, d'autre part, elles rejettent le féminisme considéré comme un mouvement bourgeois¹¹⁷. La perpétuation du système patriarcal au sein de leur fonctionnement profite aux dirigeants masculins qui exploitent le travail des femmes. Se sentant menacés par le féminisme qui incite les femmes à se libérer elles-mêmes, les mouvements réorientent les femmes vers une attente de libération par la lutte révolutionnaire, en les empêchant de développer une stratégie indépendante. Les militantes qui témoignent admettent avoir pris de longues années avant de se découvrir opprimées, ce qui constitue la première étape de la lutte féministe¹¹⁸.

Dédié « à toutes les femmes qui mènent une lutte pour la liberté dans tous les domaines de la vie », *Sanki Eşittik*¹¹⁹ met au grand jour l'histoire des femmes qui ont lutté pour une société égalitaire mais qui, sur la route, ont découvert leur propre soumission. En se basant sur les

¹¹⁴ Christine Delphy, « Nos amis et nous », dans *Questions féministes*, n° 1, novembre 1977, p. 21, 23 et 26.

¹¹⁵ Anne Phillips, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁶ « On ne se rendait pas compte que nos propres camarades nous oppriment. » (Nilgün Yurdalan).

¹¹⁷ « On était contre le féminisme. On le considérait comme un mouvement bourgeois, et cela, jusqu'au début des années 1990. » (Mukaddes E. Çelik).

¹¹⁸ Lire Christine Delphy, « Nos amis et nous », art cit., p. 30.

¹¹⁹ *Sanki Eşittik*, <https://vimeo.com/349930978>, consulté le 25 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2019, le film a comptabilisé 2035 vues.

témoignages et les archives personnelles des participantes, le documentaire dénonce le fonctionnement patriarcal des partis et mouvements révolutionnaires de l'époque, et ce faisant, contribue à une écriture plus inclusive de l'Histoire de la gauche en Turquie.

İsyân-ı Nisvan [La révolte des femmes] (Melek Özman, 2008, 58 min)

Même si sa date de réalisation précède celle de *Sanki Eşittik*, le documentaire de Melek Özman intitulé *İsyân-ı Nisvan [La révolte des femmes]* reprend l'histoire là où s'était arrêtée celle du documentaire de Sağlam, à savoir les années 1980 qui coïncident avec l'éveil de la conscience féministe en Turquie. Le titre du film utilise la structure du complément du nom en ottoman pour réunir les mots « *isyân* », mot turc d'origine arabe signifiant « la révolte », et « *nisvan* », mot ottoman d'origine arabe signifiant « les femmes ». Le titre fait écho avec *Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-i Nisvan Cemiyeti* (la Société ottomane de la défense des droits des femmes), structure emblématique de la lutte féministe dans l'Empire ottoman¹²⁰. Comme indiqué dans le générique, le film « préparé grâce au travail et aux acquis des femmes » voit le jour sans soutien extérieur, autoproduit par la Coopérative de femmes Filmmor, avec une équipe constituée entièrement de femmes. Dédié « à vous, à toutes les femmes qui nous ont ouvert le chemin », il rend non seulement hommage aux femmes qui, inspirées de la deuxième vague, initient le mouvement féministe en Turquie dans les années 1980 mais reconnaît aussi leur acquis et vécu comme héritage.



Figs. 39-40 : *İsyân-ı Nisvan* (Melek Özman, 2008)

Le film se compose de l'agencement de trois types de scènes : des plans filmés pendant une réunion de retrouvailles des féministes où elles retracent l'histoire du mouvement en se complétant les unes les autres, des plans d'entretien individuel, et des plans de consultation d'archives personnelles sur lesquels apparaît aussi la réalisatrice qui, curieuse, fouille les divers documents dont certains seront insérés dans le montage (figs. 39-40). Cette manière de procéder

¹²⁰ Meral Akkent, « Feminist Kadın Dergilerinin Büyük Büyükannesi », *Bianet*, <http://bianet.org/bianet/bianet/145572-feminist-kadin-dergilerinin-buyuk-buyuk-buyukannesi>, consulté le 5 janvier 2019.

valorise la mémoire collective du mouvement mais aussi le parcours individuel de chacune. Le film manque de précision pour les spectateurs qui ne seraient pas familiers avec les visages de ces pionnières du mouvement féministe : une quinzaine de femmes¹²¹ témoignent ensemble ou individuellement, sans que leurs noms apparaissent sur l'écran. Même le générique de fin où défilent les noms des membres de l'équipe et des contributrices, ne donne pas la liste des interviewées. La mention des noms aurait pu faire appel à des connaissances préalables des spectateurs, rendant l'histoire plus accessible. L'absence de ces informations cruciales donne l'impression que le film cible comme public, les féministes qui connaissent déjà les noms et les visages de toutes les figures emblématiques du mouvement des années 1980. La deuxième difficulté que pose le documentaire provient de son chapitrage déséquilibré en termes de temps. Les deux premiers chapitres qui recouvrent les périodes de 1981-82 et de 1982-83, durent un peu plus que la moitié du film, alors que le reste se divise en sept chapitres dont certains ne durent que quelques minutes et ne contiennent pas suffisamment de matériel et d'information pour constituer un chapitre à part.

Malgré ce problème de structure, le documentaire reconstitue les étapes-clés qui aboutissent à la genèse du mouvement¹²². La première étape concrète consiste en la traduction des textes féministes de base qui leur permet de se réunir et de discuter régulièrement, et qui déclenche chez elles, une prise de conscience progressive de leur propre situation : « Des femmes éduquées, intellectuelles et indépendantes qui découvrent, avec étonnement, leur propre oppression... » (Stella Ovadia), « On avait toutes subi le sexisme mais on n'arrivait pas à le nommer. (plus tard) Le Marxisme était une idéologie qui nous empêchait de voir les problèmes des femmes. » (Şirin Tekeli). À la suite de leur visibilité croissante grâce aux articles féministes publiés pendant quelques mois (du 4 février au 27 mai 1983) sur la 4^{ème} page consacrée entièrement aux femmes de l'hebdomadaire Yazko Somut¹²³, les féministes commencent à recevoir de vives critiques de la part de leurs camarades, accusées de « défendre les idées de la bourgeoisie », traitées de « misandres », « fascistes », « *eylül*ist »¹²⁴, mais aussi de « lesbiennes », « femmes faciles », « moches » ou « vieilles filles ». Ces accusations qui visent directement leur idéologie ou leur genre montrent à quel point les hommes se sentent

¹²¹ Şirin Tekeli, Zeynep Avcı, Stella Ovadia, Gülnur Savran, Şule Aytaç, Gülseli İnal, Yaprak Zihnioğlu, Ferai Tınç, Nakiye Boran, Müzeyyen Aytaç, Nükhet Sirman, Fevziye Sayılan, Yıldız Ecevit, Gülser Kayır, Canan Arın, Ayşe Düzkan, Handan Koç, Filiz Kerestecioğlu.

¹²² Lire Nacide Berber, « 1980'ler : Feminist Hareket Yeniden... », *Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği*, <https://tr.boell.org/tr/2017/09/18/1980ler-feminist-hareket-yeniden>, consulté le 5 janvier 2019.

¹²³ Hebdomadaire publié par la première coopérative d'écrivains et de traducteurs en Turquie, Yazko.

¹²⁴ Mot en turc ayant comme racine le mot « eylül » (« septembre »), utilisé pour désigner les personnes, les groupes ou les mouvements ayant profité du coup d'État du 12 septembre 1980.

menacés par l'émancipation des femmes. La mise en place des groupes de sensibilisation non mixtes permet l'expansion du cercle féministe. Le mouvement obtient finalement une légitimité et une reconnaissance, à travers les campagnes menées dans la rue contre la violence conjugale (*Kadınlar Dayaağa Karşı Dayanışmaya Yürüyüşü*, 1987) ou le harcèlement (*Mor İğne*) mais aussi l'organisation des festivals de rue (*Kariye Müzesi Şenliği*, 1987) ou des expositions (*Geçici Modern Kadın Müzesi*, 1988).

Les réponses données à la question « C'est quoi le féminisme ? » viennent en guise de conclusion et deux points, l'un concernant le passé et l'autre, l'avenir, méritent d'être retenus : le féminisme a changé la manière de faire de la politique en Turquie et chaque génération doit réinventer son féminisme. Dépeignant une période de passage, de la soumission à la révolte, de l'abstention de l'utilisation même du mot « féministe » à des manifestations de résistance massive, *İsyân-ı Nisvan* recouvre le long chemin parcouru par les femmes et dénonce la résistance dont ont fait preuve les hommes pour l'obstruer.

***Eylül'ün Kadın Yüzleri [Les visages de femmes de Septembre]*¹²⁵ (A. Ayben Altunç, 2014, 103 min)**

La période que recouvre *İsyân-ı Nisvan* coïncide en grande partie avec la période sous l'état de siège suivant le coup d'État de 1980, mais le documentaire vise seulement à retracer le cours des événements qui encouragent l'émergence d'un mouvement féministe. Pourtant, pour la même période donnée, les récits d'autres femmes restent à être documentés et transmis aux générations futures, à savoir, ceux des femmes directement influencées par le coup d'État, soit des militantes de gauche arrêtées et emprisonnées, soit des femmes ayant des proches emprisonnés ou portés disparus.

Le 12 septembre 1980 marque le début d'une période désastreuse de trois ans pour la Turquie contemporaine. Avec un coup d'État organisé par le chef d'état-major Kenan Evren, les Forces Armées Turques (TSK, Türk Silahlı Kuvvetleri) prennent le pouvoir afin « d'assurer la stabilité politique, mettre un terme à la violence civile, restaurer le kémalisme et imposer la 'discipline' nécessaire aux réajustements économiques ». L'état de siège qui paralyse la vie politique, économique et civile du pays, se manifeste d'abord par la dissolution des partis politiques, l'arrestation de la majorité des politiciens ainsi que l'interdiction des activités associatives et syndicales¹²⁶. Le bilan final du coup d'État sera catastrophique en termes des

¹²⁵ Le nom « Septembre » utilisé comme nom propre.

¹²⁶ Informations recueillies à partir de Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie Contemporaine*, Paris, Éditions de la Découverte, 2016, p. 65-67.

droits humains : 49 personnes (la plupart des militants de gauche) exécutées, plus de 400 militants de gauche abattus, torturés à mort ou portés disparus, 650 000 personnes arrêtées et mises en garde à vue, (période allant jusqu'à 90 jours), 210 000 procès où seront jugées 230 000 personnes, 85 000 personnes dont des intellectuels ou syndicalistes, emprisonnées pour de longues périodes, 30 000 personnes exilées, 14 000 personnes déchues de la nationalité¹²⁷. Ces trois années passées sous la junte militaire causent la violation d'une longue liste de droits fondamentaux : le droit à la vie, à la liberté et à la sûreté de la personne, l'interdiction de la torture, le droit d'être jugé équitablement et publiquement par un tribunal indépendant et impartial, l'interdiction d'immixtions arbitraires dans la vie privée, la famille, le domicile ou la correspondance d'une personne, le droit à la liberté de pensée, de conscience et de religion, le droit à la liberté d'opinion et d'expression, le droit à la liberté de réunion et d'association pacifiques, le droit à une nationalité, le droit au travail, le droit de circuler librement, le droit à la propriété¹²⁸ (liste non exhaustive).

Seulement deux responsables du coup d'État, Kenan Evren (le Président de la Turquie de 1980 à 1989) et l'ancien chef de l'Armée de l'air Tahsin Şahinkaya, âgés respectivement de 95 ans et de 87 ans, seront inculpés dans un procès qui débute le 4 avril 2012¹²⁹, 32 ans après le coup d'État. Condamnés à la prison à vie en 2014, ils décèdent tous les deux en 2015, dans l'attente de la décision de la Cour de cassation, sans passer une seule journée en prison. Jusqu'à ce jour, « le 12 septembre » par son appellation populaire, reste une des pages noires de l'Histoire de la Turquie contemporaine qui nécessite un travail de mémoire et de confrontation en termes de crimes contre l'Humanité.

En 2014, A. Ayben Altunç sort son documentaire *Eylül'ün Kadın Yüzleri* [*Les visages de femmes de Septembre*] où, dans le souci d'explorer sous un angle différent une période racontée principalement à travers le témoignage des hommes, elle tourne sa caméra vers celles qui passent les années après le coup d'État, dans les prisons, les commissariats, en exil ou en état de fuite¹³⁰. Le projet reçoit une subvention de préproduction de la part du ministère de la

¹²⁷ Chiffres recueillis à partir de *Idem.* et « Sayılarla 12 Eylül Askeri Darbesi », *Bianet*, <http://bianet.org/biamag/siyaset/4547-sayilarla-12-eylul-askeri-darbesi>, consulté le 8 janvier 2019. Ces chiffres officiels déclarés par le ministère de la Justice sont repris dans diverses sources, mais il faut prendre en compte la possibilité d'un bilan réel beaucoup plus sérieux.

¹²⁸ Dans l'ordre, les articles n° 3, 5, 10, 12, 18, 19, 20, 15, 23, 13, 17 de la Déclaration universelle des droits de l'homme, *Nations Unies*, <http://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/>, consulté le 8 janvier 2019.

¹²⁹ Pour les détails concernant le procès, consulter « 12 Eylül Davası », *Faili Belli*, http://failibelli.org/dava/12-eylul-davasi/?sf_action=get_data&sf_data=all&_sft_dava_durum=biten-dava&_sfm_dava_yili=2008+2018#dava-ozeti, consulté le 8 janvier 2019.

¹³⁰ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Eylül'ün Kadın Yüzleri*, ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec A. Ayben Altunç par mail, le 14 janvier 2019.

Culture et le soutien de l'association Friedrich Ebert Stiftung qui intervient au stade de la post-production. Les mairies de Şişli et d'Ataşehir contribuent au projet avec des sommes symboliques. Altunç emprunte les caméras de divers amis pour réaliser les tournages qui s'étalent sur une durée de 4 ans. Comme la majorité des documentaires mentionnés dans ce chapitre, ce projet voit le jour avec un budget très restreint.

Pour rendre hommage « à nos disparus qui ont lutté pour la liberté et la libération des femmes », ce film d'une durée de 102 minutes, se sert des entretiens individuels réalisés avec plus d'une trentaine de femmes¹³¹. Le montage qui dure six mois fait preuve d'un travail minutieux de découpage de 70 heures de rushes. Les phrases d'une multitude de narratrices, victimes des violations des droits fondamentaux, se suivent, s'entrechoquent et se répondent pour donner au documentaire, la forme d'un récit chronologique collectif de la période en question. La présence de trois visages familiers de *Sanki Eşittik* (Mukaddes E. Çelik, Sevim Belli et Ümide Aysu) assure une continuité de lecture entre les deux documentaires qui s'intéressent aux expériences des femmes, militantes de gauche, pour deux périodes consécutives : les années 1960-70 et la première moitié des années 1980. Les quinze premières minutes du documentaire consacrées à la période avant le coup d'État confirme et récapitule les constats exprimés dans *Sanki Eşittik* concernant le partage sexiste des rôles dans les mouvements de gauche : les hommes se réservent « les premiers rôles » en tant que dirigeants ou militants en action alors qu'ils confient les « missions secondaires » aux femmes qui doivent aussi accomplir les tâches ménagères et élever les enfants, pour que eux puissent se consacrer entièrement à la « grande lutte »¹³².



Figs. 41-42 : *Eylül'ün Kadın Yüzleri* (A. Ayben Altunç, 2014)

¹³¹ Fevza Zeybek, Nevay Samer, Yeter Özdemir Şahin, Gültan Kışanak, Seza Mis Horuz, Mukaddes E. Çelik, Aysel Hoşgit, Ayşegül Devecioğlu, Melike Demirağ, Nur Sürer, Sevim Belli, Ülfet Taylı, Filiz Ağın, Cemile Çakır, Filiz Karakuş, Dr. Şükran İrençin, Ümide Aysu, Gaye Borahioğlu, Oya Baydar, Leman Fırtına, Mevlüde Acar, İkbâl Kaynar, Demet Demir, Gülnur Aksop, Özlem Eren Türkmen, İkbâl Eren, Hacer Arıkan, Zeynep Oral, Anais Martin, Melek Ulagay Taylan, Elmas Eren.

¹³² Les expressions entre guillemets, relevées des témoignages des femmes dans le documentaire.

Après cette première partie, l'Histoire du 12 septembre s'écrit progressivement, se nourrissant des témoignages d'une diversité étourdissante : des femmes en prison, en cavale ou en exil, dénoncées ou menacées, celles dont les maris ont succombé à la torture ou celles qui cherchent leurs maris disparus. Les souvenirs riches en émotions de chacune des femmes livrent aux spectateurs une donnée précieuse qui ne pourrait être retrouvée dans les sources historiques : leur perception du 12 septembre, chacune unique (figs. 41-42).

Ces prisonnières politiques, victimes de violence psychologique, physique et sexuelle, dépeignent avec de vifs détails, le tableau du traitement violent, harcelant et humiliant qu'elles ont subi dans les prisons militaires de Diyarbakır, Mamak et Metris, renommées comme étant parmi les pires. Leurs voix guident les spectateurs dans des récits où elles décrivent avec précision les pratiques de torture utilisées pour briser leur résistance et les inciter à faire des aveux ou à dénoncer leurs camarades. L'intensité, la régularité, la férocité et la créativité de ces actes entrent en contradiction avec la voix calme de la plupart des victimes. Au lieu de la première personne « je » ou « nous », l'utilisation à plusieurs reprises de la troisième personne du singulier (« Rien n'aurait pu salir Filiz. »), de la deuxième personne du singulier (« Tu ne peux rien dire (pendant les visites des proches), tu parles de la pluie et du beau temps. ») ou de la deuxième personne du pluriel (« Ils essayent de briser votre résistance. »), prouve leur besoin de prendre du recul en se remémorant ces moments traumatisants. Leur sexualité et leur identité féminine sont directement visées par les gardiens et les tortionnaires qui forcent les limites de leurs corps et leurs esprits avec l'insulte, le harcèlement sexuel, la menace du viol, la mise à nu, le voyeurisme, l'exhibition sexuelle active (la masturbation), la privation du sommeil, le tabassage, l'estrapade, le viol et l'utilisation de décharge électrique dans les organes génitaux. Les témoignages des femmes concernant les gardiennes ou les policières se recourent : ces femmes qui tiennent le pouvoir se comportent de la même manière que les hommes. Aussi difficile qu'il soit, le partage de ces récits est indispensable pour mesurer, à l'échelle humaine, les lourdes conséquences de cette période. Malgré l'ampleur de la violence infligée, les femmes mentionnent avec fierté leur « résistance » qui se manifeste par leur persévérance à garder le silence face aux interrogations, par les chants et les danses, et de manière plus radicale, par les grèves de la faim et les « jeûnes jusqu'à la mort » pour certaines. La lutte qu'elles menaient dans la rue contre l'État se poursuit à l'intérieur des prisons, en écho avec la résistance de leurs familles qui s'organisent dehors, pour manifester contre la torture. L'enfer ne se termine pas avec la libération des prisonnières : après des mois et des années passés en prison, elles doivent encore faire face à l'exclusion sociale et essayer de reconstruire leurs familles brisées par le 12 septembre, s'il y a moyen.

Malgré ce recueil de témoignages bouleversants, le documentaire se termine sur une note optimiste. D'une part, les femmes mettent en avant l'émancipation et la lutte en récapitulant rapidement les événements-clés donnant lieu à la naissance du mouvement féministe en Turquie, élaborés en détails dans le documentaire *İsyan-ı Nisvan*. D'autre part, guidées certainement par une question posée par la réalisatrice lors des entretiens, elles expriment explicitement leur espoir en l'avenir alimenté entre autres, par la solidarité entre femmes qui leur a permis de survivre physiquement et psychologiquement dans les prisons. Le 12 septembre restera « la blessure qui ne guérira jamais » mais pour ces femmes courageuses, il y aura toujours « une lumière au bout du tunnel ».

Après une soirée de gala organisée au Centre culturel de Şişli Kent, *Eylül'ün Kadın Yüzleri* entre dans la programmation de plusieurs festivals en Turquie dont le Festival international du film d'Adana, les festivals de films de femmes Filmmor ou Uçan Süpürge, mais la consultation de la liste d'une quarantaine de projections envoyée par la réalisatrice montre que le documentaire retrouve son audience majoritairement grâce aux projections organisées dans des universités, des associations et des centres culturels aux quatre coins du pays. Cependant, Altunç précise que depuis 2016, certaines associations ou municipalités qui la contactent pour organiser une projection retirent leur proposition après avoir regardé le documentaire. L'apparition de ces désistements réguliers coïncide avec l'emprisonnement d'un des personnages, Gültan Kışanak, la co-maire de Diyarbakır de l'époque, ce qui laisse penser que la présence d'une personnalité politique kurde dans le documentaire serait à l'origine de ces changements d'avis qui, finalement, fonctionnent comme une censure. Le documentaire profite d'une diffusion sur Jin TV, la première chaîne de télévision kurde gérée par les femmes en Syrie, à laquelle l'accès à partir de la Turquie reste interdit depuis mai 2021, par la décision du Tribunal de Samsun¹³³. Chaque année, à trois dates symboliques, Altunç met le documentaire en ligne en accès libre pendant une semaine : la Journée internationale des femmes (le 8 mars), la Journée internationale pour l'élimination de la violence à l'égard des femmes (le 25 novembre), et le 12 septembre. Ainsi, même si la conjoncture politique semble obstruer partiellement sa diffusion, l'Internet permet au documentaire de poursuivre sa tournée. Dans une période où les répressions contre les voix dissidentes augmentent exponentiellement, *Eylül'ün Kadın Yüzleri* portent à l'écran la voix des femmes inspirantes qui ont su s'exprimer, contester, agir et résister à une des périodes sombres de l'Histoire contemporaine à laquelle la Turquie ne s'est pas encore confrontée.

¹³³ Jin Tv, <http://www.jintv.net>, consulté le 27 août 2021.

***Bu Ne Güzel Demokrasi ! [Quelle belle démocratie !]* (B. Baş, B. Söylemez, S. Vardar, H. Topaloğlu, 2008, 75 min)**

En 2007, Berke Baş, Belmin Söylemez, Somnur Vardar et Haşmet Topaloğlu, habitants du même quartier et amis qui se retrouvent régulièrement pour se concerter sur leurs projets en cours, décident de collaborer au sein d'un projet de documentaire ayant pour but de suivre un certain nombre de candidates des élections législatives prévues en novembre 2007¹³⁴. Alors qu'ils considèrent l'abandon du projet avec la convocation inattendue d'élections anticipées en juillet qui ne leur laisseraient que cinq semaines pour les préparations, la candidature indépendante de deux anciennes travailleuses du sexe enregistrées les motive à se lancer subitement dans les tournages sans budget et sans un minimum de travail d'écriture. Selon Baş, le secret de la réalisation de ce documentaire réside dans la disponibilité des équipements : ils possèdent tous une caméra et un microphone. Les tournages durent jusqu'aux élections (le 22 juillet), mais un tournage supplémentaire sera effectué le 4 août où les députées récemment élues iront prêter serment à l'Assemblée nationale. Le jour où ils finissent le montage qui s'étale sur une période de six mois, ils reçoivent la réponse du Consulat général de Suède (Istanbul) qui accorde au projet une subvention de 25 000 TL (en 2008, approximativement 13 587 euros) qui servira à couvrir les dépenses de la post-production.

Le nom ironique que porte le documentaire, *Bu Ne Güzel Demokrasi ! [Quelle belle démocratie !]*, éveille à lui seul la curiosité et n'est pas sans rappeler les propos d'Anne Phillips : un système peut-il être qualifié de « belle démocratie » si ses représentants n'appartiennent qu'à certaines catégories ou ne sont porteurs que de certaines identités ? Les réalisateurs qui suivent les six candidates en adoptant une approche observatrice, immergent les spectateurs au cœur de leurs campagnes électorales où se cachent des indices pour répondre à cette question. Ils s'abstiennent de prendre parti, porter un jugement ou critiquer, et se contentent de porter à l'écran, de manière directe et transparente, les candidates en action. Les six femmes présentent une diversité satisfaisante sur le plan de discours, d'expérience politique et d'identité : Didem Engin, candidate du CHP¹³⁵, femme d'affaires ; Necla Arat, candidate du CHP, professeure de philosophie ; Canan Kalsın, candidate de l'AKP, femme d'affaires ; Gültan Kışanak, candidate indépendante du bloc Mille Espoirs (Bin Umut Adayları)¹³⁶

¹³⁴ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Bu Ne Güzel Demokrasi !*, ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Berke Baş à Moda - Istanbul, le 4 septembre 2018.

¹³⁵ Cumhuriyet Halk Partisi (le Parti républicain du peuple) fondé en 1923 par le fondateur de la République de Turquie, Mustafa Kemal Atatürk. Parti social-démocrate, kémaliste.

¹³⁶ Alliance électorale de quatre partis de gauche (DTP, ÖDP, EMEP et SDP) pour contourner le seuil des 10 % des voix à l'échelle nationale.

soutenue par le DTP¹³⁷, journaliste ; Ayşe Tükrükçü et Saliha Ermez, candidates indépendantes qui, chemin faisant, seront soutenues par le Collectif socialiste féministe (SFK), anciennes travailleuses du sexe. Des visites à domicile intimistes aux rassemblements des milliers de personnes, le documentaire enchaîne en montage alterné de brefs épisodes des campagnes électorales à travers lesquels se dessinent progressivement les profils des candidates qui dévoilent le discours des partis auxquels elles sont attachées.



Figs. 43-44 : *Bu Ne Güzel Demokrasi !* (Baş, Söylemez, Vardar, Topaloğlu, 2008)

Vu les moyens mobilisés pour sa campagne et son classement sur la liste des candidats en position éligible, la candidate de l'AKP, Canan Kalsın, semble recevoir un soutien significatif de la part de son parti. Un des points forts de la campagne de Kalsın (et en général de l'AKP¹³⁸) reste les visites à domicile des habitantes des quartiers populaires (figs. 43-44). Entourée et aidée par un groupe de militantes du parti, Kalsın crée un contact personnel avec les électriciennes. La distribution des *goodies* adaptés aux différentes situations constitue un moyen efficace de laisser une trace de leur passage (des tasses AKP pour les visites à domicile, des fleurs pour les femmes lors des visites de quartier ou des jouets pour les enfants à la cérémonie de circoncision collective). Son écoute attentionnée des problèmes du citoyen lambda, la promesse de leur prise en charge ainsi que son discours adapté à chacun des commentaires reçus prouve un niveau de professionnalisme chez la candidate qui, depuis 2001, a endossé divers rôles au sein du parti. Selon Kalsın, la politique demande le sacrifice : « La politique est dure. Le prix à payer est lourd. Elle prend tout votre temps. »

Son utilisation de « nous » réunit le peuple et le parti au sein d'une unité solidaire qui agirait contre les autres partis qui les méprisent, et donne à ses interlocuteurs l'illusion d'un accès au pouvoir à travers la réussite du parti : « Ils disent que le peuple ne connaît rien. Faisons

¹³⁷ Demokratik Toplum Partisi (le Parti de la société démocratique) fondé en 2005 et dissous en 2009 par la décision de la Cour institutionnelle turque, accusé de liens avec le PKK (Partiya Karkerên Kurdistan, le Parti des travailleurs du Kurdistan) considéré comme organisation terroriste par la Turquie.

¹³⁸ Sur les stratégies de campagne de l'AKP, lire William Hale et Ergun Özbudun, *Islamism, Democracy and Liberalism in Turkey. The case of the AKP*, Oxon et NY, Routledge, 2010, p. 51, 52 et 16.

trionpher la volonté du peuple dans les urnes, et montrons-leur que nous en connaissons des choses. » Son discours correspond parfaitement à celui du Président général du parti, Recep Tayyip Erdoğan, qui, selon le journaliste Guillaume Perrier « se place au côté du peuple spolié et méprisé par les Turcs occidentalisés des beaux quartiers. »¹³⁹ Pourtant, plusieurs scènes soulignent le décalage entre le niveau de vie de cette femme d'affaires et celui du peuple, et diminue la crédibilité et la sincérité de ce rapprochement qu'elle fait entre le peuple et le parti, notamment quand elle s'exprime à la caméra, au volant de sa voiture de marque : « Pour être populiste, je ne pense pas qu'on soit obligé de conduire une voiture TOFAŞ¹⁴⁰. Il faut prendre du plaisir à la vie. »

Dans le documentaire, elle récite à deux reprises le discours de son parti qui consiste à dessiner une image d'avenir rayonnant, mais un avenir qui se place au lointain : « En 2040-2050, le revenu national brut par habitant sera aux alentours de 45 000 dollars. Cela veut dire que la Turquie sera un pays plus développé que le Canada. Mais pour que cela puisse se produire, deux conditions doivent être remplies : la stabilité économique et politique. » Sans aucune gêne, Kalsın répète une promesse électorale superflue et peu convaincante, qui concerne une période pour laquelle elle ne pourra pas être tenue responsable, et appelle le peuple à élire de nouveau l'AKP qui garantirait la stabilité et donc un meilleur avenir.

Présentée par une des militantes de l'AKP qui l'accompagne comme « LA députée » (*kadın milletvekili*) qui est là pour écouter « les problèmes spécifiques aux femmes », Kalsın ne présente pourtant aucune vision féministe. Elle réagit ainsi en lisant un article sur un homme qui aurait tué sa fiancée et se serait suicidé ensuite : « Regardez, il y a toujours un problème dans notre manière d'aimer. C'est une façon d'aimer aussi... la question c'est, on aime en tuant ou on aime en vivifiant ? » Même si exprimée avec une bonne intention, cette explication mal formulée, considère le féminicide comme une manifestation d'amour et rejoint l'expression populaire turque « L'homme qui aime, tue. » (*Seven adam öldürür.*) qui tend à justifier la violence masculine à l'égard des femmes. L'exemple de Kalsın, parmi bien d'autres, prouve que le nombre croissant d'élues à lui seul ne suffira pas à mettre en place des politiques en faveur des femmes.

Contrairement à Kalsın, Didem Engin du CHP (29 ans), ne dessine pas le profil d'une candidate qui aurait la maîtrise de sa propre campagne électorale. Au début de sa carrière politique, elle accompagne et suit d'autres candidats (masculins). Selon la psychologue et

¹³⁹ Guillaume Perrier, *Dans la tête de Recep Tayyip Erdogan*, op. cit., p. 36.

¹⁴⁰ Marque turque proposant des voitures à des prix moins chers que les marques étrangères.

politicienne F. Çiğdem Aydın, en Turquie, les femmes qui voudraient se lancer dans la politique passe par un processus de standardisation piloté par les hommes, qui consiste à leur apprendre leurs limites dans la hiérarchie, reproduisant dans le domaine de la politique, les devoirs et les responsabilités que les rôles de genre attribuent aux hommes et aux femmes¹⁴¹. Le documentaire ne nous permet pas d'observer ce processus en détail mais le temps de parole de la candidate limité aux entretiens personnels qu'elle donne aux journalistes en dit beaucoup sur la confiance du parti en sa vision politique. Ce constat se retrouve confirmé par une scène où un homme, beaucoup plus âgé qu'elle, lui fait la leçon en lui conseillant d'élargir sa vision politique.



Fig. 45 : *Bu Ne Güzel Demokrasi !* (Baş, Söylemez, Vardar, Topaloğlu, 2008)

Souvent présentée comme « la candidate la plus jeune », elle semble être au cœur d'une attention paternaliste qui la transforme en un objet exposé avec fierté : « Une fille, on dirait une fleur. Solide ! Membre de *Kuvâ-yi Milliye*¹⁴² ! Kémaliste depuis 29 ans ! Qu'est-ce que tu veux de plus, compatriote ? C'est une bombe, une bombe ! » (fig. 45). À un rassemblement, un membre du parti s'adresse aux électeurs avec un mélange d'hystérie et d'euphorie : « Quelle belle république ! Quelle belle démocratie ! Quel bel Atatürk ! Quel beau Mustafa Kemal ! Qu'il est beau le Parti républicain du peuple ! » Intellectuelle, bien éduquée, laïque et démocrate, l'incarnation de l'image de la femme turque selon le CHP, Engin trouve sa place dans cette utopie où tout est beau, en avant de la vitrine de la campagne, mais au 14^{ème} rang de la liste des candidates, en position non éligible. Son amertume se manifeste à travers son échange avec un journaliste de la BBC : « Vous sentez-vous comme une vitrine ? » / « Non, je ne veux même pas utiliser ce mot. » / « Et est-ce que le parti vous aurait mis en vitrine, malgré vous ? » / « Bien sûr que j'aurais aimé avoir plus de soutien de la part de mon parti. »

La seule fois où le documentaire nous laisse découvrir un bout de sa vision, c'est quand la candidate s'exprime sur la place des femmes en politique en Turquie. Plein d'espoir, elle

¹⁴¹ F. Çiğdem Aydın, « Siyasette 'Kadın Tektipleştirme' Süreçleri », dans Nil Mutluer (ed.), *op. cit.*, p. 108.

¹⁴² En ottoman, « Forces nationales ». L'organisation nationale de la résistance armée dans l'Empire Ottoman, active de 1918 à 1921.

donne comme exemple Tansu Çiller, une figure importante de la scène politique des années 1990, la première et la seule femme à assurer le rôle du Premier ministre dans le pays. Pourtant, Çiller s'avère être un exemple loin d'être pertinent concernant la représentation des femmes, puisque par ses nombreux discours, elle a reconnu les valeurs traditionnelles concernant la place de la femme au sein de la famille (le mari étant le chef, la femme ayant le devoir de respecter son mari) et n'a mené aucune politique concernant les femmes ou leur représentation en politique¹⁴³. Donc, la vision d'Engin se limite à voir la question de la représentation sous un angle restreint, à savoir, le nombre de femmes élues. À part ce court plan, Engin ne fait que suivre, écouter et demeurer en tant que candidate docile, connaissant sa place, réduite à une « belle » image.



Figs. 46-47 : *Bu Ne Güzel Demokrasi !* (Baş, Söylemez, Vardar, Topaloğlu, 2008)

Contrairement à Engin, une confiance en soi excessive émane de la deuxième candidate du CHP, Necla Arat, qui se présente aux élections en 6^{ème} position. À plusieurs reprises, son ton méprisant et didactique, son manque de tact et son obstination à exalter à tout prix son idéal de « la République laïque », prouvent sa difficulté à adapter son discours selon les différents groupes d'électeurs auxquels elle s'adresse. Pendant une visite à domicile, Arat mentionne le programme que développe son parti contre la violence domestique, « la raison pour laquelle les femmes devraient voter pour le CHP ». Une des électrices, une femme voilée d'une soixantaine d'années, s'y oppose : « Celle qui entend ça quittera sa maison. Ne communiquez pas ça. Qu'elles travaillent, qu'elles s'efforcent. Qu'elles les laissent faire. Qu'elles soient patientes. Qu'elles reconnaissent la valeur de leur mari. (N.A : Vous voulez dire qu'elles soient battues ?) Non, qu'elles n'en arrivent pas au point de mériter le bâton. » (fig. 46). Face à cette électrice qui justifie la soumission de la femme à son mari et l'utilisation de la violence, Arat adopte un ton beaucoup plus autoritaire : « Les femmes ne sont pas inférieures aux hommes. Les femmes sont aussi précieuses. Donc les hommes vont respecter les femmes. Sinon, ils vont

¹⁴³ Meltem Ağduk, « Cumhuriyetin Asil Kızlarından '90'ların Türk Kızlarına... 1990'larda bir 'Türk Kızı' : Tansu Çiller », dans A.G. Altınay (ed.), *Vatan, Millet, Kadınlar*, op. cit., p. 318.

l'apprendre. » Donneuse de leçons, elle crée une hiérarchie entre elle et ses interlocutrices, et perd toute chance de les convaincre. Son dialogue avec un groupe de jeunes dans le parc fait preuve de son détachement de la réalité du pays, de manière encore plus radicale : (les jeunes) « Mais nous, nous militons pour les candidats de *Bin Umut*. » / « Pour qui ? » / « Les candidats de *Bin Umut*. » / « C'est qui ? » (fig. 47). Son ignorance quant à l'existence du bloc qui regroupe 61 candidats indépendants dont ceux des Kurdes sert d'indice pour marquer son niveau d'engagement dans la politique du pays. Arat présente le profil d'une candidate qui ne connaît que l'électorat de son propre parti et donc ne peut s'adresser qu'à eux.



Figs. 48-49 : *Bu Ne Güzel Demokrasi !* (Baş, Söylemez, Vardar, Topaloğlu, 2008)

À l'opposé de la candidate du CHP, celle du bloc *Bin Umut*, Gülten Kışanak¹⁴⁴, semble fusionner avec la population de Diyarbakır, ville majoritairement kurde, où elle mène sa campagne électorale. Son personnage permet au documentaire de quitter le cadre de la grande métropole d'Istanbul où rivalisent les cinq autres candidates, et de faire découvrir aux spectateurs, un visage différent du pays. Dans cette ville du sud-est de la Turquie / du Kurdistan du Nord, considérée comme un des piliers du mouvement kurde, mener une campagne électorale même si légale n'a rien de simple ni de banal. Brandissant son écharpe aux couleurs traditionnelles kurdes *kesk û sor û zer* (en kurde, « vert et rouge et jaune »), Kışanak (ou plutôt le parti qu'elle représente) entraîne non seulement des masses, mais aussi, les policiers civils qui les suivent, les harcèlent avec leur présence et les filment ouvertement pour fichier leur activité (figs. 48-49). La présence intense des militaires dans la région pose un cadre tendu même en absence de conflit. Quelques plans filmés en contre-jour au coucher du soleil où se dessinent les silhouettes des soldats armés, entassés à l'arrière d'un camion militaire en patrouille sur une autoroute, fascinent par la beauté de l'image mais donnent aussi des frissons

¹⁴⁴ Gülten Kışanak témoigne dans *Eylül'ün Kadın Yüzleri* et apparaît aussi dans *Külkedisi Değiliz !* À la suite du coup d'État de 1980, âgée de 19 ans, elle passe deux années à la prison de Diyarbakır où elle sera violemment torturée. Éluée députée en 2007, après la dissolution du DTP en 2009, elle passera au parti BDP où elle sera nommée co-présidente. Réélue députée en 2011, elle démissionnera de sa position en 2014 pour se présenter aux élections municipales dont elle sortira vainqueur, devenant la co-maire de Diyarbakır. Kışanak est en prison depuis le 30 octobre 2016, accusée, entre autres, d'être membre du PKK.

en suggérant l'existence d'un contrôle militaire oppressif continu (fig. 50). Les visites à domicile non plus n'ont rien d'ordinaire dans cette région. Elles ne consistent pas seulement à rencontrer les électeurs et discuter, mais servent aussi d'occasion pour présenter les condoléances aux mères des combattants en deuil (fig. 51).



Figs. 50-51 : *Bu Ne Güzel Demokrasi !* (Baş, Söylemez, Vardar, Topaloğlu, 2008)

Face à cette réalité, Kışanak mène sa campagne avec un objectif précis qu'elle formule à plusieurs reprises : exprimer au Parlement les demandes de reconnaissance, de paix, de démocratie et de liberté du peuple kurde. Même si elle est soutenue par le DTP, elle rencontre une résistance de la part de certains électeurs qui reviennent sur sa maîtrise de la langue kurde et mettent en question sa représentativité. Kışanak leur répond de manière conciliante en donnant sa parole pour améliorer son kurde et comme si elle voulait prouver la sincérité de son engagement, rappelle qu'elle a été torturée pendant 6 mois dans la prison de Diyarbakır parce qu'elle refusait de dire « Je suis Turque. ». Femme modeste avec un style vestimentaire discret, pourtant, lors du grand rassemblement, elle monte sur scène vêtue d'une robe traditionnelle rose et pailletée, comme si ce geste était indispensable pour que la candidate atteste son appartenance à l'identité kurde et donc, à la lutte (figs. 52-53).



Figs. 52-53 : *Bu Ne Güzel Demokrasi !* (Baş, Söylemez, Vardar, Topaloğlu, 2008)

Le documentaire ne dévoile pas si l'agenda de Kışanak comporte des points élaborés, spécifiques aux problèmes des femmes même si elle exprime son vif soutien auprès de jeunes électrices qui lui laissent entendre que leurs familles posent leurs cadres de vie. La candidate, peu connue par son électorat, semble suivre les grandes lignes de la campagne de son parti.

Cependant, un slogan retentissant au rassemblement du parti, « *Jin, jîyan, azadî !* » (en kurde, « La femme, la vie, la liberté ! ») donne un indice sur la volonté et la persévérance des femmes kurdes à prendre une part active dans la lutte pour la vie et la liberté.

Jusqu'ici, nous avons étudié les lignes principales des campagnes électorales de quatre candidates soutenues par un parti, tel que le documentaire les laisse apparaître. Ces femmes sélectionnées parce que conformes aux divers standards de leurs partis, utilisent les moyens mis à leur disposition pour rencontrer et convaincre le maximum d'électeurs, le but étant de se faire élire et/ou d'augmenter les votes de leur parti. Leur marge de manœuvre dépend de plusieurs facteurs incluant l'âge, l'expérience politique antérieure ou le statut au sein du parti. Qu'en est-il des candidates indépendantes soutenues par aucun parti, des femmes délaissées aux marges de la société peuvent-elles avoir la force de mener cette course féroce et faire entendre leurs voix ? Les cinéastes tournent leur caméra vers ce que la majorité préfère ne pas voir, à savoir deux anciennes travailleuses du sexe, rejetées par leurs familles et la société : Ayşe Tükrükçü, violée par son oncle à 9 ans, vendue par son mari à une maison close où elle sera « violée » des milliers de fois, et Saliha Ermez, mariée à 14 ans pour se sauver du harcèlement de son oncle, victime par la suite de la violence conjugale, divorcée, mère de deux enfants, vendue par un homme à une maison close. Le premier plan où elles apparaissent sur l'écran ne montre que deux mains appartenant à deux personnes différentes, tenir ensemble un carton (fig. 54). Rien que ce plan rapproché suffit à résumer les conditions dans lesquelles Tükrükçü et Ermez mèneront leur campagne : ensemble, ne comptant que l'une sur l'autre. Le contre-champ de ce plan nous laisse découvrir les deux femmes marcher en heure de pointe sur İstiklal, l'avenue piétonne de Taksim (fig. 55). Avec les cartons qu'elles portent, confectionnés à la main, elles exposent leur passé et s'exposent, sous le regard méprisant des passants : « Pour les femmes qui n'ont pas de vie¹⁴⁵, les candidates indépendantes enregistrées¹⁴⁶. »



Figs. 54-55 : *Bu Ne Güzel Demokrasi !* (Baş, Söylemez, Vardar, Topaloğlu, 2008)

¹⁴⁵ En turc, l'expression « *hayat kadını* » qui veut littéralement dire « femme de vie », s'utilise comme le synonyme du mot « prostituée ». Les deux femmes considèrent les « femmes de vie » comme des « femmes sans vie ».

¹⁴⁶ Le mot « enregistré » (*vesikalı*) fait référence au travail du sexe.

Aidées par le Président de l'association Şefkat-Der (et plus tard soutenues par le Collectif socialiste féministe), elles forcent les limites de leurs moyens pour augmenter la visibilité de leur cause : l'utilisation du bureau de Şefkat-Der comme bureau de campagne, l'impression de flyers et d'affiches avec un design très amateur, une séance de photos sur la Place de Taksim avec des pigeons, une déclaration de presse... Mais leur petit stand attire les policiers civils qui, de manière très agressive et brutale, se querellent avec le président de l'association qu'ils emmènent au commissariat alors que les affiches et flyers imprimés avec tant de difficulté matérielle finissent froissés dans le coffre de la voiture des policiers (fig. 56). De même, les policiers les empêchent d'entrer dans la maison close dont elles connaissent les travailleuses. Les larmes aux yeux, elles restent devant la porte en fer qui isole ces « femmes de vie sans vie » du reste du monde. Les flyers passent par l'ouverture qui se trouve à l'agencement de la porte avec le mur. La communication ne peut se faire qu'indirectement (fig. 57). La caméra suit Tükrükçü qui se baisse pour parler, descend à son niveau et essaye de capturer la personne qui se trouve de l'autre côté mais l'ouverture est tellement étroite que l'image finale ne permet de voir qu'une forme floue bouger. Les spectateurs, comme Tükrükçü, restent impuissants.



Figs. 56-57 : *Bu Ne Güzel Demokrasi !* (Baş, Söylemez, Vardar, Topaloğlu, 2008)

Parmi les candidates du documentaire, Tükrükçü et Saliha restent celles qui rencontrent le plus de difficultés à mener leur campagne, certes par faute de soutien organisationnel, structurel et matériel, mais aussi à cause du regard des autres. Dans une réunion avec les féministes, Tükrükçü dit : « Nous étions celles qui étaient toujours maltraitées, marginalisées, exposées à la violence. » Les brefs épisodes de leur campagne que le documentaire nous fait découvrir suffisent pour révéler la maltraitance, la marginalisation et la violence qu'elles subissent en tant que candidates qui dérangent parce qu'elles étalent au grand jour leurs passés sans gêne, parce qu'elles tendent un miroir à la société qui ferme les yeux sur ce qui se passe derrière les portes, et surtout parce qu'elles osent se reconstruire une vie de manière ostensible.

Les huit dernières minutes concluent rapidement le documentaire : le jour des élections et l'arrivée des élues, Canan Kalsın (l'AKP), Necla Arat (le CHP) et Gültan Kışanak (le DTP), à l'Assemblée nationale. En étudiant les profils des 50 députées élues en 2007, F. Çiğdem Aydın arrive à la conclusion suivante : ces femmes, comme leurs homologues masculins, ont un niveau d'éducation beaucoup plus élevé que ceux qu'elles représentent, et sont conformes aux standards déterminés par les hommes qui préparent les listes de candidature - être dans les 40aines, mariée avec des enfants, ayant reçu une bonne éducation, active dans le monde du travail, ayant eu de l'expérience dans la politique ou dans la société civile. Des « super femmes » pour reprendre le terme utilisé par Aydın qui jonglent avec habileté entre responsabilités familiales, professionnelles et sociales¹⁴⁷. Le documentaire confirme ce constat : celles qui ne sont pas encore « supers » ou qui ne le seront jamais sont éliminées. Didem Engin, « la candidate la plus jeune » attendra 2015 pour être élue. Ayşe Tükrükçü et Saliha Ermez, dépourvues de toute ressource et marginalisées comme elles le sont, ne pourront jamais avoir accès aux instances de décision.

Bu Ne Güzel Demokrasi ! fait sa première au Festival international du film d'Istanbul. Finaliste de la compétition nationale de documentaires de SİYAD, il participe aussi au Festival du film de Sarajevo. Plus tard, une version courte du documentaire sera achetée par ARTE qui ne la diffusera finalement qu'une seule fois. Les informations fournies dans le dossier de presse semblent indiquer une distribution limitée même s'il se peut qu'il y ait eu d'autres projections postérieures à la publication du dossier. En faisant ressortir les similitudes ainsi que les différences des candidates de divers profils, en suivant la manière dont elles gèrent leur campagne électorale et en révélant le soutien dont elles bénéficient (ou pas), le documentaire déchiffre les conditions qui rendent possible la participation des femmes en politique ou celles qui les excluent. Il constitue un document qui, même s'il réfère à une époque précise, pourrait fournir aux chercheurs en sciences sociales des indices sur le positionnement des partis politiques concernant la participation des femmes en politique et les stratégies d'adaptation que ces dernières développent pour se faire une place.

4. Lutter pour la reconnaissance du travail des femmes

Dans son article « Woman and Nation »¹⁴⁸, Sylvia Walby identifie six structures (la production domestique, le travail rémunéré, l'État, la violence, la sexualité et la culture) qui

¹⁴⁷ F. Çiğdem Aydın, « Siyasette 'Kadın Tektipleştirme' Süreçleri », dans Nil Mutluer (ed.), *op. cit.*, p. 105-106.

¹⁴⁸ Sylvia Walby, « Kadın ve Ulus », dans A.G. Altınay (ed.), *Vatan, Millet, Kadımlar*, *op. cit.*, p. 49. Publié pour la première fois sous le nom de « Woman and Nation » dans *International Journal of Comparative Sociology*, vol. 33, n° 1-2, 1992, p. 81-100.

s'articulent par des modalités différentes pour donner lieu finalement à deux formes principales du patriarcat. Le patriarcat privé se manifeste par les relations de domination dans le foyer familial où la femme est exploitée par son père ou son mari. Contrairement à ce mode individuel de domination qui se sert des pratiques d'exclusion pour isoler la femme et l'empêcher de se manifester dans l'espace public, le patriarcat public fonctionne par des modes collectifs. La stratégie dominante conduite par un groupe d'hommes se caractérise cette fois-ci par la ségrégation, permettant aux femmes de rentrer dans les sphères publiques mais au prix d'être discriminées.

Christine Delphy attire aussi l'attention aux tactiques de l'exclusion et de la ségrégation par lesquelles les femmes sont soit exclues entièrement du marché du travail salarié ou de certains domaines où le travail est quasiment réservé aux hommes, soit condamnées aux emplois sous-payés en occupant les positions les plus basses¹⁴⁹. Contraintes à faire face à la discrimination systématique et dépossédées des moyens de gagner leur vie correctement, les femmes se retrouvent dans des rapports de dépendance avec les hommes, notamment par le biais du mariage¹⁵⁰. Confinées ainsi aux rôles de femme au foyer et de mère, ou dans le meilleur des cas, à celles qui devraient générer un revenu supplémentaire supportant des conditions de travail flexible, les femmes deviennent prisonnières d'un cercle vicieux forgé ensemble par les mécanismes complémentaires du patriarcat privé et public. D'une part, l'inégalité salariale dévalorise le travail effectué par les femmes, d'autre part, elle maintient les conditions nécessaires pour la continuité de leur soumission dans le cadre du foyer, ce qui revient à entretenir les bases matérielles du patriarcat¹⁵¹ qui, à son tour, prépare le terrain nécessaire pour que le Capital puisse continuer à se procurer d'une main d'œuvre bon marché¹⁵².

En Turquie, jusqu'en 1990 où la Cour constitutionnelle a aboli l'article 159 du code civil, les femmes étaient obligées d'obtenir l'autorisation de leurs maris pour travailler en

¹⁴⁹ Christine Delphy, « Genre et classe en Europe » dans C. Delphy, *L'ennemi principal 2. Penser le genre, op. cit.*, p. 274-275. Cet article est une version abrégée de « Marxisme, féminisme et enjeux actuels des luttes en France » publié dans Jacques Bidet et Jacques Texier (ed.), *L'ordre capitaliste. Congrès Marx International*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

¹⁵⁰ Christine Delphy, *L'ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse, 2013, p. 14.

¹⁵¹ Heidi Hartmann, « Marksizmler feminizmin mutsuz evliliği », dans Gülnur Acar-Savran et Nesrin Tura-Demiryontan (eds.), *Kadının Görünmeyen Emeği*, Istanbul, Yordam Kitap, 2016, p. 188-189. Publié pour la première fois sous le nom de « The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism : Towards a More Progressive Union » dans Lydia Sargent (ed.), *Women and Revolution. A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*, Londres, Pluto Press, 1981.

¹⁵² Maxine Molyneux, « Ev Emeği Tartışması ve Ötesi », dans *Ibid.*, p. 147 et 151. Publié pour la première fois sous le nom de « Beyond the Domestic Labour Debate », dans *New Left Review*, n° 116, juillet-août 1979.

dehors du cadre de la maison¹⁵³. Cependant, Ayşe Gül Altınay et Yeşim Arat affirment que ce changement n'a pas eu un impact considérable sur la réalité des relations domestiques¹⁵⁴. Les études menées par l'Institut statistique de Turquie (TÜİK) en 2012, dépeint le paysage du marché du travail qui ne réserve pas le même accueil aux femmes et aux hommes. Le taux d'emploi des femmes reste relativement bas (26,3 %) contrairement à celui des hommes qui s'élève à plus que son double (65 %) ¹⁵⁵. La même étude communique que les femmes constituent 71,50 % de la population inactive totale. 61,2 % de ces femmes reconnaissent leur statut de femme au foyer comme la raison principale de leur inactivité¹⁵⁶. Le pourcentage de femmes qui exercent une activité non déclarée est de 51,7 % contre 37,4 % chez les hommes (décembre 2012)¹⁵⁷. Ces chiffres illustrent globalement l'exclusion des femmes du marché du travail ou leur intégration dans des conditions précaires.

Kafesteki Kuş Gibiydik [Comme un oiseau en cage] (Güliz Sağlam et Feryal Saygılıgil, 2009, 30 min)

Vers la fin des années 2000, plusieurs mouvements d'ouvrières (résistance et grève) attirent l'attention du grand public. Le mouvement féministe se montre solidaire des femmes qui revendiquent leur droit syndical ainsi que l'amélioration de leurs conditions de travail. Membre de Filmmor, Güliz Sağlam porte une attention particulière à la lutte menée par les femmes sur le marché du travail¹⁵⁸. Sağlam qui, pendant de nombreuses années, travaille pour des projets de fiction et de documentaire avec des équipes turques et étrangères, se lance finalement à réaliser ses propres films, en compagnie d'un autre membre de Filmmor, Feryal Saygılıgil, inscrite à l'époque en doctorat de sociologie à l'Université de Mimar Sinan. Dans l'espace de deux ans, les deux femmes réalisent trois documentaires dont les budgets, les périodes de tournage et de montage se croisent. Sağlam se définit déjà comme féministe : l'aspect militant de ces projets l'emporte sur l'aspect esthétique. Inspirées par la rencontre et l'articulation du mouvement féministe et du mouvement d'ouvrières, les réalisatrices éprouvent le besoin de contribuer à la lutte en filmant, documentant et communiquant. Elles adressent au

¹⁵³ En France, une loi similaire avait été abolie en 1965. Christine Delphy, « Mariage et Divorce » dans C. Delphy, *L'ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat*, op. cit., p. 124.

¹⁵⁴ Yeşim Arat et Ayşe Gül Altınay, op. cit., p. 48.

¹⁵⁵ « İstatistiklerle Kadın, 2012 », TÜİK, <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=13458>, consulté le 21 novembre 2018.

¹⁵⁶ KEİG (Kadın Emeği ve İstihdamı Girişimi), *Türkiye 'de Kadın Emeği ve İstihdamına Yönelik Politikalar. Kadın Emeği ve İstihdamına Dair Politika ve Faaliyetlerin 12 İlde Değerlendirilmesi*, Istanbul, KEİG, 2013, p. 187.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁸ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution des films de Güliz Sağlam, ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec elle à Cihangir - Istanbul, le 30 août 2018.

ministère de la Culture, un projet de documentaire sur le travail des femmes dans les zones franches et reçoivent une subvention de 10 000 TL (en 2009, approximativement 4 640 euros), ce qui leur permettra d'acheter une caméra et un ordinateur.

En réalisant *Kafesteki Kuş Gibiydik : Desa Direnişinde Kadınlar* [Comme un oiseau en cage : les femmes à la résistance de Desa], *Kadınlar Grevde* [Les femmes en grève] et *Bölge* [La zone], Sağlam et Saygılıgil portent le souci de faire preuve de solidarité entre femmes. Cette dernière se manifeste à travers leur geste de filmer ces ouvrières en les présentant non pas comme de simples victimes du capitalisme patriarcal mais en dessinant des portraits de femmes conscientes, actives et combattantes, qui confrontent la réalité avec courage et acharnement, se mobilisent et formulent leurs revendications à voix haute.



Figs. 58-59: *Kafesteki Kuş Gibiydik* (G. Sağlam, F. Saygılıgil, 2009)

Kafesteki Kuş Gibiydik [Comme un oiseau dans une cage] retrace la résistance d'Emine Arslan (fig. 58), ouvrière dans l'usine de DESA (fabricant de chaussures et de vêtements en cuir) qui, après son adhésion au syndicat Deri-İş, est licenciée, tout en étant forcée à démissionner. Son engagement inspire d'autres ouvrières qui se retrouvent dans la même situation, ainsi une plus grande mobilisation s'organise. Les réalisatrices suivent la résistance qui prend lieu physiquement devant les deux usines de DESA, à Sefaköy et à Düzce (fig. 59), mais aussi les manifestations et les marches organisées devant les magasins de la marque par les féministes qui créent une plateforme pour soutenir la lutte des ouvrières. Le montage alterne entre les moments d'action et les témoignages qui incluent celui des ouvrières, des responsables du syndicat ainsi que des féministes qui organisent les événements de solidarité. Des images filmées dans divers ateliers de cuir qui illustrent les conditions de travail des femmes accompagnent les récits. À aucun moment, Sağlam et Saygılıgil ne donnent la parole aux responsables de DESA : leur absence significative indique explicitement la position des réalisatrices qui prend parti pour les ouvrières.

Dans un premier temps, le film fait l'état des lieux des problèmes communs aux ouvriers travaillant dans le même secteur ou des secteurs similaires : travail non déclaré, absence d'une

sécurité sociale, heures supplémentaires non rémunérées, exposition aux produits chimiques sans mesure de protection et pause déjeuner ou vacances d'été annulées aux périodes de production intense. Les ouvrières mentionnent aussi les problèmes touchant spécifiquement les femmes comme l'inégalité salariale, le manque de salle d'allaitement fonctionnelle ou encore le mobbing. Cette liste non exhaustive qui expose les conditions de travail est reprise partiellement par plusieurs d'entre elles. La description minutieuse des traitements injustes qu'elles subissent est utilisée pour convaincre les spectateurs de la nécessité de la résistance comme moyen d'émancipation des ouvrières de DESA.

Le documentaire commence par un constat fait par Emine Arslan : « Nous étions comme des oiseaux en cage. » La responsable du syndicat, Nuran Gülenç, abordera plus tard la question de l'absence de conscience de classe chez ces femmes qui, pour la plupart, ne se considèrent pas comme des ouvrières, soit parce qu'elles ne pensent travailler que pour une durée limitée pour préparer leur dot, soit parce qu'elles sont déjà mariées mais leur revenu n'est considéré que comme un revenu supplémentaire pour le foyer, le principal restant celui du mari. L'adhésion au syndicat et l'engagement dans la lutte à la suite des licenciements marquent les deux moments charnières pour l'émancipation de ces femmes qui apprennent à être solidaire, formuler leurs revendications et à ne pas se plier devant les offres proposées par leur patron. L'état de captivité disparaît quand les ouvrières prennent finalement leur destin en main.

Pour proposer une image complète de la résistance, le documentaire déchiffre aussi les stratégies que développent divers bénéficiaires du patriarcat pour briser la lutte et maintenir le statu quo : alors que la personne lambda de l'entourage (ouvrier ou habitant du quartier) utilise l'exclusion, l'insulte ou le commérage comme méthode d'intimidation, les forces de l'ordre n'hésitent pas à faire usage d'autres moyens comme les menaces, les gardes à vue ou les sanctions d'occupation du trottoir. Quant aux patrons, ils sont prêts à payer le prix du silence pour empêcher la propagation de la résistance, mettre fin rapidement à ce mouvement syndical et sauver l'image de la marque qui se dégrade graduellement aux yeux du grand public, à la suite des manifestations organisées devant les magasins. Quelques déclarations du gouvernement qui ne visent pas directement la résistance de DESA mais consolident la place destinée aux femmes dans la société, sont mentionnées dans les témoignages : elles révèlent le contexte global dans lequel se place la résistance. Le premier ministre de l'époque, Recep Tayyip Erdoğan invite, par exemple, les femmes à faire « au moins trois enfants »¹⁵⁹ alors que

¹⁵⁹ « Erdoğan: Başbakan Olarak Talebim 'En Az Üç Çocuk' », *Bianet*, <https://m.bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/106151-erdogan-basbakan-olarak-talebim-en-az-uc-cocuk>, consulté le 29 novembre 2018.

le ministre de l'Environnement, Veysel Eroğlu, s'adresse aux femmes en recherche d'emploi en leur demandant si le travail ménager ne leur suffit pas¹⁶⁰. En résumé, un cercle d'oppression maintenu par divers acteurs (l'entourage, les patrons, les forces de l'ordre et le gouvernement) entoure les femmes n'ayant comme but que l'obtention de leurs droits. Le documentaire insinue l'enracinement du capitalisme patriarcal en dénonçant la collaboration de ses bénéficiaires.

Cependant, le documentaire se termine sur une note d'espoir, avec l'image d'une mouette qui plane dans le ciel bleu accompagné par le thème musical joyeux du documentaire. Les cartons finaux annoncent aux spectateurs la finalité de la résistance : 29 ouvrières gagnent le procès du retour au travail (11 de ces procès étant en Cour de cassation à la date de sortie du film). En insérant à la fin, la liste des 17 résistances et grèves menées de manière simultanée dans diverses villes du pays, le documentaire place la résistance de DESA dans la lutte générale menée pour la liberté syndicale. Pour le générique de fin comme le titre du documentaire qui apparaissait au tout début, les réalisatrices utilisent le violet, couleur du mouvement féministe.

En parlant du générique, Güliz Sağlam exprime sa gêne d'avoir inscrit leurs noms en tant que réalisatrices puisqu'elle considère le produit final comme un « film-document » qui résume mieux leur approche de caméra militante : filmer pour documenter et présenter ce document, témoin de la résistance, au Festival international de films ouvriers. « Tu imagines, je venais de terminer le montage d'un film de résistance et je suis allée participer aux manifestations du 1^{er} mai. C'était l'année où l'entrée sur la Place de Taksim était interdite. Les policiers nous ont attaqués avec du gaz lacrymogène mais nous avons finalement réussi à entrer. C'était émouvant ! » Cette anecdote qui précède la première projection du documentaire l'inscrit dans la démarche militante des réalisatrices.

Kadınlar Grevde [Les femmes en grève] (G. Sağlam et F. Saygılıgil, 2010, 23 min)

Kafesteki Kuş Gibiydik offre un rapide aperçu des conditions de travail des ouvrières de DESA, de leur engagement dans une lutte syndicale et de la résistance du capitalisme patriarcal face à cette mobilisation. Le deuxième documentaire signé par Sağlam et Saygılıgil, *Kadınlar Grevde [Les femmes en grève]*, suit la grève des ouvrières de l'usine de Novamed, producteur de kit médical de dialyse affilié à l'entreprise allemande Fresenius Medical Care. L'usine en question se trouve dans la zone franche d'Antalya et profite ainsi des privilèges offerts aux entreprises multinationales dont l'exonération d'une longue liste d'impôts et de taxes¹⁶¹.

¹⁶⁰ « Bakan Eroğlu'ndan iş isteyen kadına garip cevap », *Hürriyet*, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bakan-eroglundan-is-isteyen-kadina-garip-cevap-11196061>, consulté le 29 novembre 2018.

¹⁶¹ « Zones d'investissement », *Invest in Turkey*, <http://www.invest.gov.tr/fr-FR/investmentguide/investorguide/Pages/SpecialInvestmentZones.aspx>, consulté le 30 novembre 2018.

Dans ces zones hermétiques difficilement accessibles aux syndicats, l'inégalité, l'injustice et la maltraitance que subissent les ouvrières se cristallisent et deviennent systématiques. Le syndicat des ouvriers du pétrole, de la chimie et du caoutchouc, Petrol-İş, offre son soutien financier et logistique aux réalisatrices pour qu'elles documentent la lutte des ouvrières de Novamed : il couvre les frais de transport et d'hébergement, et met à leur disposition une voiture assurant leur déplacement en ville. Pendant la période de la grève, grâce au syndicat, les réalisatrices ont deux fois accès à la zone dont les entrées et les sorties sont contrôlées, et arrivent à aller jusqu'à devant l'usine où se tient la grève (fig. 60), alors qu'après la fin du mouvement, elles n'arriveront jamais à obtenir une autorisation pour filmer dans la zone. La direction ira jusqu'à demander au commissariat d'envoyer un papier aux agents de sécurité placés aux différentes entrées, indiquant l'interdiction absolue d'entrée et de tournage pour « Güliz Sağlam ». Certaines images nécessaires pour le montage final, seront filmées par-delà les fils barbelés (fig. 61). Comme indiqué à la fin du documentaire, les images d'intérieur illustrant un cadre de travail typique d'usine appartiennent aux différents établissements, même si Sağlam avoue avoir utilisé aussi les images de l'usine de Novamed qu'elle aurait trouvées par hasard, dans les archives du studio où elle faisait le montage.



Figs. 60-61 : *Kadınlar Grevde* (G. Sağlam, F. Saygılıgil, 2010)

Dans un entretien accordé en 2016 à Gilles Martin et Daniel Zamora, la militante Angela Davis attire l'attention sur le capitalisme globalisé, l'émergence des lignes de production transnationales et le processus de fabrication assuré majoritairement par de jeunes femmes dans ces usines¹⁶². Comme le montre le documentaire, l'entreprise germano-italienne Novamed n'échappe pas à la règle : alors que les femmes travaillent essentiellement sur les chaînes de montage, les hommes sont assignés à la maintenance technique. Cette discrimination au niveau des tâches facilite l'exploitation du travail des femmes en fournissant aux entreprises une main-d'œuvre bon marché permanente. Les cinq premières minutes du documentaire se composent d'une série d'extraits de témoignage : les ouvrières citent les problèmes qu'elles rencontrent

¹⁶² Entretien avec Angela Davis par Gilles Martin et Daniel Zamora, dans Angela Davis, *op. cit.*, p. 120.

dans l'exercice de leur travail mais dénoncent aussi l'entreprise qui contrôle non seulement leur comportement entre les murs de l'usine mais interfère aussi dans leur vie privée¹⁶³. Cette énumération est poursuivie par la question de leur adhésion au syndicat, ainsi, le documentaire crée un lien de causalité entre les conditions de travail et la recherche d'une sortie de « cette zone libre où tout est interdit. »¹⁶⁴. Contrairement au premier documentaire, ce deuxième donne une idée plus claire quant à la méthode suivie par le syndicat pour la syndicalisation de l'entreprise : la réussite passe par le porte-à-porte qui consiste à aller à la rencontre des ouvrières dans les banlieues et à convaincre les hommes de la famille (le père, le mari, etc.). Cette mobilisation se heurte à certaines pratiques discriminantes à travers lesquelles se manifestent les réflexes d'auto-défense de l'entreprise : placer les ouvrières syndiquées aux postes les plus difficiles, les isoler des ouvrières non syndiquées par divers moyens dont le commérage et la menace, intimider ces dernières pour les empêcher d'adhérer au syndicat, et finalement, les manipuler pour qu'elles votent pour une grève au lieu de céder des droits supplémentaires à la table de négociation. Le documentaire suit la chronologie de l'histoire : les images de la grève (marches, manifestations, réunions, etc.) accompagnent les témoignages qui mettent en avant la solidarité dont font preuve les féministes et la solidarité internationale. 448 jours de grève aboutissent à la signature d'une convention collective et l'entrée d'un syndicat dans la zone franche pour la première fois. Mais il se termine sur les attentes des ouvrières de la part du syndicat et de l'entreprise, ce qui indique la nécessité de continuer la lutte malgré les quelques améliorations dans leurs conditions de travail. En une durée relativement courte, le documentaire dénonce avec habileté, l'hypocrisie des grandes entreprises transnationales qui déversent du temps, de l'énergie et de l'argent pour produire une image de marque efficace mais qui exploitent leurs employées derrière les fils barbelés des zones franches.

La diffusion du documentaire se fait, d'une part, par le biais de Petrol-İş qui l'utilise dans le cadre de ses propres activités de mobilisation, d'autre part, par les efforts des réalisatrices qui en distribuent les DVD aux divers syndicats. Sağlam précise que la DİSK (la Confédération des Syndicats des Ouvriers Révolutionnaires) et certains syndicats « ne se sont pas intéressés au film » sous prétexte que Petrol-İş ne faisait pas partie de leur confédération mais d'une autre (Türk-İş, la Confédération des syndicats ouvriers de Turquie). Ainsi, cette

¹⁶³ Salaires faibles, pauses courtes et peu nombreuses, exposition aux produits chimiques, interdiction d'utilisation de masque, insulte, harcèlement, interdiction stricte de communication avec les autres ouvrières, système de travail en rotation, absence de crèche, surveillance de la vie privée, ordre pour la grossesse.

¹⁶⁴ Extrait du film. En turc, « zone libre » est l'expression utilisée pour désigner une zone franche (*free zone*).

grève d'une si grande ampleur qui aurait pu inspirer d'autres mouvements ouvriers ne reçoit pas pleinement son mérite dans le monde syndical, à cause des appartenances politiques des uns et des autres.

***Bölge [La Zone]* (G. Sağlam et F. Saygılıgil, 2010, 39 min)**

En 2010, Sağlam et Saygılıgil réalisent finalement *Bölge [La zone]* qui met sous la loupe les conditions de travail des ouvrières dans les zones franches en Turquie. Elles vont à la découverte de ces zones avec le soutien des syndicats (Petrol-İş, Metal-İş) et de l'association Friedrich Ebert Stiftung. Elles reçoivent une subvention du ministère de la Culture auquel elles présentent un projet sur le travail des femmes dans les zones franches. Après de nombreuses correspondances, elles obtiennent l'autorisation de filmer dans les zones de Mersin, de Çorlu et d'Ege. Comme mentionné ci-dessus, la zone franche d'Antalya reste hors d'atteinte. Deux versions du documentaire existent. La première version rendue au Ministère correspond au projet tel qu'il est présenté dans le dossier de demande de subvention, et inclut les entretiens réalisés avec les directeurs des zones franches et celui d'une usine. Pour la diffusion, Sağlam et Saygılıgil utiliseront la deuxième version où la parole ne sera donnée qu'aux ouvrières.

Dès les premières secondes du documentaire où se suivent quelques images de zones franches à vue d'oiseau, l'utilisation d'une musique tendue avec un timbre métallique, introduit le sujet dans un cadre sombre. Cette tension est maintenue par l'utilisation des images qui confirment le confinement des zones franches avec les fils barbelés, les signes d'interdiction d'entrée et les panneaux (figs. 62-63). Après cette introduction, quand apparaît finalement le carton annonçant le titre, *Bölge*, le mot n'est pas sans rappeler (dans un tout autre registre, bien entendu) la Zone du film d'Andreï Tarkovsky, *Stalker* (1979), où il est question d'une zone difficilement accessible, et surtout interdite, mystérieuse, potentiellement dangereuse.



Figs. 62-63 : *Bölge* (G. Sağlam, F. Saygılıgil, 2010)

Le montage suit une narration par épisode où chaque mini-partie de cinq minutes environ est consacrée à une femme travaillant dans une zone franche, filmée chez elle, parfois en présence de ses enfants (fig. 64). Même si leurs témoignages nous dévoilent des détails sur

leur condition personnelle, la courte durée accordée à chacune ne permet pas au documentaire d'en proposer des portraits. Les récits se suivent, se complètent mais ne s'enchaînent pas en suivant une logique. Tout au long du film, les récits de toutes les femmes sont accompagnés d'images filmées dans de nombreux ateliers et usines où nous voyons des femmes travailler en exécutant des mouvements rapides, machinaux et répétitifs (fig. 65). Dans *Bölge*, il n'est pas question de filmer les ouvrières en action (résistance ou grève) : l'engagement et la solidarité restent secondaires (voire juste mentionnées à quelques reprises), alors que le partage d'expériences basées sur le vécu des ouvrières reste prioritaire. Mais, le documentaire se termine quand même sur le témoignage de Fikriye qui fait référence à la résistance menée par Emine Arslan (DESA) et exprime sa volonté de lutter, suivi des images d'un ciel rosâtre où planent des cerfs-volants. La fin fait explicitement écho à celle du premier film, en s'achevant sur une note d'espoir, malgré le thème musical, sombre et inquiétant, qui l'accompagne.



Figs. 64-65 : *Bölge* (G. Sağlam, F. Saygılıgil, 2010)

Les épisodes sont annoncés par de simples cartons qui indiquent le prénom de chaque ouvrière, accompagné d'une phrase extraite de son entretien : « Finalement, c'est quoi la vie ? », « Je n'arrive pas à envisager une future. », « Je suis devenue une machine. », « Je veux travailler dans des conditions humaines. », « Je veux lutter. ». Dans les témoignages, de nombreuses violations de droits sont mentionnées, notamment celles liées à la durée du travail (courte durée de pause, de très longues heures de travail, travail par rotation), aux conditions de travail (problèmes d'hygiène dans l'espace de travail, temps limité pour l'utilisation des WC) et au salaire (retard dans les paiements, travail partiellement non déclaré). Mais les ouvrières mettent aussi en avant les discriminations sexistes. Les usines non adaptées aux besoins des femmes rendent leur tâche difficile (absence de crèche ou ses horaires inadaptés aux rotations), la ségrégation sexiste dévalorise leur travail (inégalité salariale, postes à responsabilité réservés aux hommes), les dirigeants interfèrent avec leur vie privée (interdiction de mariage ou de grossesse pendant les premières années suivant l'embauche).

Pour *Bölge*, les réalisatrices rencontrent des femmes qui travaillent dans des usines où, contrairement à l'usine de Novamed, des hommes et des femmes partagent un même espace de travail. Les femmes soulèvent la question d'harcèlement verbal et psychologique de la part des collègues. Elles expriment leur gêne face aux regards insistants des hommes qui considèrent que la place d'une femme est à la maison, qui les méprisent en sous-estimant leur travail, et qui n'hésitent pas à critiquer les modes de vie de certaines. Les femmes se retrouvent ainsi au cœur d'un système qui a besoin de leur main-d'œuvre bon marché mais qui les garde aux marges du même système pour empêcher leur pleine émancipation qui ne serait ni au profit du Capital, ni à celui du patriarcat. Quelle que soit la classe à laquelle ils appartiennent, les hommes se rendent complices de cette oppression systématique cristallisée sur le marché du travail.

Une dernière question, loin d'être l'une des moins importantes, expose la pression mise sur les ouvrières, en particulier celles nouvellement embauchées, pour les dissuader d'adhérer au syndicat : l'oppression psychologique permanente sous forme d'intimidation, de menace, d'harcèlement ainsi que le licenciement des ouvrières syndiquées pour faire un exemple aux autres. Les femmes attirent l'attention sur la nécessité de la syndicalisation mais aussi de la création des commissions de femmes au sein des syndicats pour pouvoir mobiliser un plus grand nombre d'ouvrières au rang de la lutte. Le documentaire dans son ensemble souligne aussi ce besoin puisqu'il révèle que les hommes de la classe ouvrière sont loin d'être épargnés de l'influence du patriarcat donc la restructuration des syndicats s'avère être indispensable. Le tableau dessiné à travers *Bölge* suggère que les syndicats ne pourront apporter des solutions aux attentes spécifiques des ouvrières que si les femmes s'impliquent directement dans la lutte.

Bölge est dédiée aux mères des réalisatrices, Hatice et Mine, qui « en outre de leur emploi rémunéré, ont assuré pendant toute leur vie, les travaux domestiques de leur maison. » La première projection organisée le 19 mars 2010 au musée de Pera réunit une audience composée majoritairement de femmes, en présence de certaines ouvrières apparaissant dans le film. Le documentaire participe à de nombreux festivals alternatifs en Turquie comme Filmmor, Documentarist et le Festival international de films ouvriers mais attire aussi l'attention des grands festivals comme le Festival international du film d'Istanbul et d'Antalya. À l'étranger, quelques festivals de films de femmes et de films ouvriers programment le documentaire mais sa diffusion reste restreinte. Depuis 2015, *Bölge* est en ligne sur Vimeo¹⁶⁵, avec des sous-titres en anglais et le bouton de téléchargement activé pour encourager la diffusion du film.

¹⁶⁵ *Bölge/The Zone*, <https://vimeo.com/151545732>, consulté le 27 octobre 2021. En six ans, le film a comptabilisé 1341 vues.

Ces trois documentaires réalisés par Güliz Sağlam et Feryal Saygılıgil donnent la parole à des femmes conscientes qui ne considèrent pas les conditions qui leur sont imposées comme une fatalité, qui refusent de continuer sans agir et qui, comptant d'abord sur leur propre force en tant que femme et ouvrière, deviennent finalement protagonistes de leur propre lutte. Les antagonistes, en particulier les directeurs des usines et ceux des zones franches, restent totalement dans l'ombre : la caméra et le microphone ne servent qu'à communiquer la voix des ouvrières. Les films exaltent la lutte syndicale face aux inégalités dans le milieu du travail mais en mettant en valeur la participation directe des femmes. Sans entrer dans des discussions théoriques, ne s'appuyant que sur le vécu des ouvrières, ils proposent une piste de réflexion sur la collaboration du capitalisme et du patriarcat quand il s'agit de l'oppression des femmes. Par les divers aspects qu'ils révèlent, ils exposent les usines (et le marché du travail) comme des endroits où la discrimination de genre et la discrimination syndicale règnent, ce qui provoque entre autres, la résistance de DESA et la grève de Novamed. « L'union fait la force » pourrait être l'accroche des deux premiers documentaires qui se placent au cœur de la lutte, fruit d'une coopération étroite entre les ouvrières et le syndicat, soutenue par la solidarité féministe et internationale alors que le troisième se base sur une critique des conditions de travail des ouvrières dans les zones franches impénétrables, régies par les règles déterminées par les entreprises.

Gündelikçi [La journalière] (Emel Çelebi, 2006, 50 min)

En Turquie, les travailleuses domestiques constituent un groupe d'employées dont les conditions de travail restent arbitraires, définies par l'employeur qui s'avère être pour la majorité, une femme de classe supérieure. Travaillant souvent en absence de contrat, n'ayant pas droit à la sécurité sociale (ou à la retraite), ces femmes fournissent un travail non déclaré, considéré comme non qualifié et donc sous-payé. Selon la régularité du travail, un salaire est fixé pour une journée ou un mois de travail, mais en absence de contrat, les travailleuses domestiques se retrouvent contraintes d'accomplir toutes les tâches qui leur sont confiées par leur employeur, et cela, dans certains cas, au péril de leur vie. Même si le début de la journée de travail est souvent déterminé, il n'en est rien pour la fin : des horaires longs et extensibles, dépendant encore une fois de la volonté de l'employeur attendent les travailleuses.

Pour comprendre pourquoi, les travailleurs domestiques dont le nombre s'élève à 67 millions dans le monde entier (dont 80 %, des femmes)¹⁶⁶ ne sont pas pris en considération par

¹⁶⁶ « Travailleurs domestiques », OIT, <https://www.ilo.org/global/topics/domestic-workers/lang--fr/index.htm>, consulté le 6 décembre 2018.

les législations de nombreux pays, un rapide regard sur la nature du travail semble nécessaire. Le travail invisible désigne l'ensemble des activités non payées, accomplies par les femmes dans le cadre de leur foyer, incluant les tâches ménagères, l'éducation des enfants, les soins aux personnes, mais aussi toute production agricole/artisanale ou le travail effectué dans le cadre de l'entreprise familiale. Selon Christine Delphy, il est considéré comme non productif et n'est pas comptabilisé dans les comptes nationaux à cause de sa gratuité. Mais cette dernière ne peut être justifiée par la nature des services ou celle des personnes qui les fournissent puisque quand ils sont accomplis en dehors du cadre familial, ils sont rémunérés. Ainsi, le travail invisible indique « une certaine relation de travail, un certain rapport de production » dont les deux caractéristiques principales seraient la gratuité et le service pour autrui¹⁶⁷. L'invisibilité vient aussi du fait que certaines tâches soient confiées aux femmes par une division sexuelle inégale du travail. Dans un chapitre où elle analyse la construction de la féminité et de la masculinité à travers les manuels scolaires depuis les premières années de la République de Turquie jusqu'à nos jours, Tuba Kancı arrive à la conclusion qu'en Turquie, le composant principal de la construction de la féminité reste la maternité qui est présentée comme une nécessité biologique et physiologique. Ainsi la femme, loin d'être considérée comme un individu, ne peut être définie que par la place qu'elle occupe dans la famille en tant que mère¹⁶⁸ ayant la responsabilité de subvenir aux besoins de la famille¹⁶⁹. En tant que prestataires externes, les travailleuses domestiques fournissent un travail qui ne peut pas être considéré comme invisible puisque comme le souligne Gülnur Acar-Savran, le terme ne peut s'appliquer que dans le cas de la non-rémunération. Mais, elle précise aussi que vu le caractère des services fournis, ce travail se présente comme l'extension du travail invisible. La relation employeur-employé complexe causée par l'intimité de la nature des tâches de ménage ou de soin accomplies dans la sphère de la vie privée de la famille le rapproche aussi du travail invisible¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Christine Delphy, « Travail ménager ou travail domestique ? », dans C. Delphy, *L'ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat*, op. cit., p. 63 et 66. Publié pour la première fois dans Andrée Michel (dir.), *Les femmes dans la société marchande*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

¹⁶⁸ Tuba Kancı, « Cumhuriyetin İlk Yıllarından Bugünlere Ders Kitaplarında Kadınlık ve Erkeklik Kurguları », dans N. Mutluer (ed.), *Cinsiyet Halleri. Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, op. cit., p. 89 et 91.

¹⁶⁹ Un exemple parmi tant d'autres, la déclaration de l'ancien Ministre de la Santé, Mehmet Müezzinoğlu (2015) : « Les mères ne doivent pas mettre d'autres carrières que la maternité au centre de leur vie. Élever de nouvelles générations doit être au centre de leurs préoccupations. » *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/europe/article/2015/01/02/pour-le-ministre-de-la-sante-turc-la-maternite-est-la-seule-carriere-possible-pour-les-femmes_4548599_3214.html, consulté le 8 décembre 2018.

¹⁷⁰ Gülnur Acar-Savran, « İkinci Basıma Önsöz », dans G. Acar-Savran et N. Tura-Demiryontan (eds.), *Kadının Görünmeyen Emegi*, op. cit., p. 12-13.

En 2006, en tournant sa caméra vers les travailleuses domestiques, Emel Çelebi propose l'anatomie d'une profession qui ne suit aucune norme, très répandue mais non reconnue, exercée par des femmes accablées par les lourdes tâches qui leur sont demandées. *Gündelikçi* [La journalière]¹⁷¹ propose un état des lieux des conditions de travail des travailleuses domestiques en suivant une journée typique de leur vie qui n'implique que trois espaces : leur maison, le chemin qui mène à leur lieu de travail et les maisons dont elles assurent le ménage. Le projet prend naissance à une époque où Çelebi et son ex-mari Necati Sönmez sont au chômage et font la rencontre avec l'Union des documentaristes où ils participent à un atelier de montage¹⁷². Les discussions avec la travailleuse domestique qui vient entretenir leur maison leur donnent l'idée d'utiliser le documentaire pour sensibiliser l'opinion publique à la question. Le ministère de la Culture leur donne une subvention d'ordre symbolique qui leur permet d'acheter une caméra mini-dv. Ils réalisent le film à deux en s'occupant ensemble de l'image, du son et du montage. Suivant la volonté des femmes qui participent, Çelebi choisit un titre ironique pour son documentaire, *Gündelikçi* (personne payée à la journée), un des mots les plus utilisés en turc pour désigner les travailleuses domestiques malgré sa connotation plutôt méprisante, tout comme *hizmetçi* (servante, domestique) ou *temizlikçi* (femme de ménage). En Turquie, l'utilisation des termes politiquement plus corrects comme *ev işçisi* (travailleur domestique) ou *temizlik işçisi* (agent d'entretien) reste très limitée.

Çelebi adopte une approche observatrice, plutôt non interventionniste. Cependant, à quelques reprises, sa voix qui vient du hors-champ fait un commentaire ou pose une question : « Santé à tes mains, Tante. », « Ah, cela fait 20 ans que tu travailles... », « Quel âge as-tu, Tante ? », « Tu fais quoi comme tâches ? », « Pourquoi tu as un problème de dos ? » Elle ne se manifeste dans le cadre qu'une seule fois, quand elle regarde des photos de famille avec l'une des travailleuses. Les tournages et les entretiens se passent en partie dans la spontanéité : des éléments imprévus comme un appel téléphonique, l'arrivée d'une invitée ou les pleurs de la fille d'une des femmes sont gardés dans le montage final.

Çelebi donne la parole entière aux travailleuses : elle choisit consciemment de ne pas utiliser les témoignages des employeuses qui se plaignent de leurs employées. La volonté de ne pas adopter un ton didactique justifie l'absence des experts (sociologues ou syndicalistes). Les

¹⁷¹ *Gündelikçi*, https://youtu.be/_QfTZzcIYU0, consulté le 26 août 2021. Depuis sa mise en ligne en mai 2020, le film a comptabilisé 1592 vues.

¹⁷² Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution des films d'Emel Çelebi, ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec elle dans sa maison à Çiftelavuzlar - Istanbul, le 28 août 2018.

témoignages de première main des personnes concernées nous placent face à des femmes conscientes de leur situation et leurs propos simples, directs et sincères se montrent efficaces pour inciter les spectateurs à une identification. La communication de quelques données statistiques concernant le nombre de travailleuses domestiques, leur âge et leur statut auraient pu aider à placer le problème dans un contexte social et attirer l'attention sur l'ampleur de la question mais les témoignages qui recouvrent les parcours très diversifiés de chacune des femmes remédie partiellement à cette absence. Les tournages effectués dans divers quartiers (dont les noms s'affichent sur l'image au début de chaque partie) donnent aussi une idée quant à la présence des travailleuses domestiques aux quatre coins de la métropole d'Istanbul.

Le prologue du documentaire introduit le sujet par des plans de travailleuses domestiques qui accomplissent de nombreuses tâches ménagères par des gestes minutieux mais rapides. Cette série d'images qui fait presque l'inventaire de tous les services qui pourraient être demandés aux femmes, est accompagnée d'une musique minimaliste plutôt répétitive qui renforce l'impression de routine que donnent les images. Cependant, deux plans se distinguent parmi d'autres. Le premier, celui d'une femme montée sur la barre d'appui d'un balcon pour nettoyer les vitres, attire immédiatement l'attention par son contenu puisqu'il illustre une travailleuse qui, au péril de sa vie, se retrouve obligée de faire ce que l'employeur lui demande (fig. 66). Le deuxième, celui d'une femme agenouillée qui nettoie le sol, par sa manière d'être filmée, puisque la caméra posée par terre reste à la hauteur des yeux de la femme et laisse s'établir un lien de proximité entre cette dernière et les spectateurs (fig. 67).



Figs. 66-67 : *Gündelikçi* (Emel Çelebi, 2006)

Après un an et demi de tournages, la réalisatrice retrace les parcours de huit femmes qui se succèdent les uns après les autres. Les questions posées lors des entretiens ne sont souvent pas intégrées au montage mais les réponses nous laissent en deviner le cadre : la raison pour laquelle elles ont choisi d'exercer ce métier, les difficultés qu'elle rencontre au travail, leurs relations avec les employeuses. Plusieurs aspects de leurs histoires personnelles se révèlent aussi, notamment ceux concernant l'immigration, la situation du mari, la précarité et le soin des

enfants. Le documentaire présente des récits individuels mais dessine aussi le profil général des travailleuses domestiques en relevant les points récurrents qui ressortent dans les entretiens : des femmes d'une quarantaine d'années, appartenant à la classe populaire, originaires d'une ville de l'est du pays ou d'un village, n'ayant pas eu la chance de recevoir une éducation à proprement parler, mariée avec des enfants. Les maladies professionnelles mentionnées par les femmes (allergie à la poussière, mal au dos, lésion du ménisque, etc.) expliquent pourquoi la moyenne d'âge reste assez basse pour cette profession, faire le ménage devenant physiquement impossible à un âge assez précoce. En absence de qualification et de diplôme, les femmes se retrouvent dans l'obligation de choisir ce métier qui leur est assigné socialement. À travers leurs témoignages, elles brossent souvent le portrait d'un mari qui n'assume pas sa part de responsabilité dans le couple et qui s'approprie du travail de sa femme, alors qu'elles assurent un double travail parce que le travail à l'extérieur ne les dispense pas des obligations familiales dont le ménage, le nettoyage, la cuisine et le soin des enfants¹⁷³. Les images des travailleuses domestiques accomplissant des tâches dans leur lieu de travail et leur propre maison ne se distinguent que par le décor qui les entourent (figs. 68-69).



Figs. 68-69 : *Gündelikçi* (Emel Çelebi, 2006)

Dans plusieurs témoignages, les femmes mentionnent la durée du travail non fixe et la relation hiérarchique avec les employeuses comme cause de problèmes. Le plan d'une femme qui marche dans le noir illustre leurs propos qui précisent qu'elles ne peuvent rentrer à la maison « qu'une fois le travail terminé ». La peur de perdre leur emploi ou de décevoir leur employeuse avec qui elles ont une certaine proximité les empêchent de faire part de leur ennui malgré les longues journées de travail. Plusieurs d'entre elles se plaignent aussi de la manière dont elles sont traitées : être considérée comme des voleuses potentielles, être obligée de manger à part, de ramasser les sous-vêtements sales, d'utiliser des produits toxiques pour le nettoyage et surtout, de monter sur les bords des fenêtres pour nettoyer les vitres. Les exemples qu'elles

¹⁷³ Lire Christine Delphy, « L'ennemi principal », dans C. Delphy, *L'ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat*, op. cit., p. 44. Publié pour la première fois dans *Partisans*, n° spécial intitulé *Libération des femmes. Année zéro*, novembre 1970.

énumèrent dénoncent la fausse proximité dont font preuve les employeuses ainsi qu'un manque de respect. La confrontation des images des quartiers populaires où vivent les travailleuses et celles des résidences luxueuses récemment construites où elles travaillent traduisent le décalage entre les classes sociales auxquelles les unes et les autres appartiennent (figs. 70-71). Le témoignage d'une femme, révélateur, nous annonce que leur maison sera détruite pour permettre la construction d'une annexe pour une résidence. Le documentaire donne les premiers signaux des politiques de gentrification promues sous le nom de « transformation urbaine » et développées au détriment des habitants des quartiers populaires qui deviendront, dans les années suivantes, les victimes de déplacement forcé.



Figs. 70-71 : *Gündelikçi* (Emel Çelebi, 2006)

Un des personnages se distingue parmi les autres par la clarté de ses propos manifestant explicitement une conscience féministe et prolétaire. Il s'agit de Yıldız Ay (fig. 72) qui deviendra l'une des figures principales de la lutte menée pour la création d'un syndicat des travailleuses domestiques dont nous suivrons le récit dans le prochain documentaire de Çelebi (*Külkedisi Değiliz !*). Ay arrive à Istanbul, accompagnée de son mari en 1988. À l'époque, elle porte un voile intégral qui cache tout le visage, sauf les yeux. Pendant les tournages, elle recrée son personnage de l'époque en venant poser devant la caméra avec ses anciens habits (fig. 73). Victime de violence conjugale, soumise à un mari qui la bat et confisque son salaire¹⁷⁴, elle sent « la révolte grandir en elle », ce qui l'encourage à côtoyer un groupe de femmes, *Özgür Kadın* (la femme indépendante), et à quitter progressivement son mode vestimentaire conservateur : « Il faut lutter pour obtenir la liberté. » Émancipée dans sa vie privée, Ay donne déjà les indices de sa transformation en une combattante : « Sans diplôme, je n'ai pas le choix. Comme je suis une femme, ce rôle m'est assigné. Pas de sécurité sociale, pas d'assurance maladie, pas de

¹⁷⁴ Selon Ayşe Gül Altınay et Yeşim Arat, les femmes avec un salaire plus haut que celui de leur mari courent plus de risque de devenir victime de violence conjugale physique parce que les hommes qui perdraient leur supériorité économique auraient recours à la force physique comme moyen d'affirmation de leur autorité patriarcale. Y. Arat et A. G. Altınay, *op. cit.*, p. 45 et 65.

syndicat. Les travaux domestiques ne sont pas considérés comme du travail : c'est du travail invisible. »



Figs. 72-73 : *Gündelikçi* (Emel Çelebi, 2006)

Le documentaire se termine sur une question que la réalisatrice lui pose : « Et si tu avais une fille, qu'est-ce que tu souhaiterais pour elle ? » Ay lui répond : « Qu'elle ait une éducation. Qu'elle ne fasse pas un mariage comme le mien, qu'elle ne soit pas victime de violence. Qu'elle apprenne d'abord à résister et qu'elle se marie après. Moi, j'ai appris, mais plus tard. » Sur ce, l'image d' Ay avec un gros sourire sur le visage se fige sur l'écran. Le documentaire se termine sur une note d'espoir avec l'image de cette femme qui a parcouru un long chemin depuis son arrivée dans la grande ville et a finalement gagné son indépendance en choisissant le divorce. Deux séquences complètent les propos d' Ay et annoncent la mobilisation des femmes ainsi que les préparations de la création d'un syndicat : les entretiens réalisés avec l'Association de la solidarité femmes İmece¹⁷⁵ qui propose aux femmes un espace non mixte où elles peuvent suivre des formations, et les images de la Marche des femmes (le 8 mars 2005) sur lesquelles nous retrouvons aussi les femmes d'İmece.

Lauréat du Prix du meilleur documentaire au Festival international du film d'Antalya, *Gündelikçi* entre aussi dans la programmation du Festival international du film d'Adana et d'Ankara. En participant à ces trois grands festivals, ce premier documentaire de Çelebi réalisé sans prétention, confère une certaine visibilité aux travailleuses domestiques. Pendant notre entretien, la réalisatrice mentionne l'impact que ce projet a eu sur elle, sur les travailleuses ayant participé au projet mais aussi, sur certaines employeuses. La volonté de dédier le film « à nos mères » prouve le rapprochement que Çelebi fait entre le travail invisible de ces dernières et le travail rémunéré effectué par les travailleuses domestiques : « Ce film est devenu mon moyen d'expression en tant que femme élevée dans cette culture où à la maison, on t'apprend à prendre toute la charge des tâches ménagères sans te poser des questions. C'est ainsi que j'ai

¹⁷⁵ Créée en 2004, l'association regroupe des femmes prolétaires précaires. Totalement indépendante, participative, antihiérarchique, elle s'organise « du bas » et résiste à la domination masculine et au capitalisme. *İmece Kadın Dayanışma Derneği*, <http://www.kadinlarinimecesi.org>, consulté le 9 décembre 2018.

acquis la conscience féministe. » Le documentaire contribue non seulement à la visibilité des travailleuses domestiques mais favorise aussi leur émancipation à travers de nombreuses projections où elles prennent la parole. Finalement, Çelebi transmet quelques anecdotes où des femmes au foyer, ayant le rôle de patron face aux travailleuses, prennent conscience des conditions de travail qu'elles leur infligent et quittent la salle en pleurant, écrasée sous le poids de la culpabilité. En rendant audible la parole des femmes qui prennent leur destin en main, *Gündelikçi* va beaucoup plus loin qu'observer, informer ou sensibiliser : il inspire.

Külkedisi Değiliz ! [Nous ne sommes pas Cendrillon !] (Emel Çelebi, 2014, 53 min)

Cinq ans après *Gündelikçi*, Emel Çelebi retrouve Yıldız Ay avec qui elle avait gardé contact, et d'autres travailleuses domestiques pour les suivre dans leur nouvelle démarche. *Külkedisi Değiliz ! [Nous ne sommes pas Cendrillon !]* documente une période de trois ans où les femmes s'organisent pour créer le syndicat des travailleuses domestiques, İmece, qui depuis sa fondation en 2013, milite pour dénoncer la loi du travail et celle de la santé et de la sécurité du travail qui excluent les travailleuses domestiques dont le nombre s'élève à un million dans le pays, et demande au gouvernement la signature de la convention n°189¹⁷⁶ de l'Organisation internationale du travail¹⁷⁷. Le projet reçoit une subvention de la part du ministère de la Culture, qui encore une fois, permet de lancer les tournages. Partiellement soutenu par l'association Friedrich Ebert Stiftung et le programme Matra Kap du Royaume des Pays-Bas, il participe à deux ateliers (Docu Rough Cut Boutique du Festival du film de Sarajevo et DocStories Black Sea - IDFA Academy - à Tbilissi, Sibiu et Amsterdam) qui permettent à Çelebi de s'améliorer sur le plan du montage. Même si elle dispose d'un certain budget, Çelebi assurera encore une fois plusieurs rôles (image, son et montage) et les dépenses seront calculées minutieusement.

Sortis à huit ans d'écart, les deux documentaires mettent en évidence le long chemin parcouru par les travailleuses domestiques : dans le premier film, nous suivons des femmes dignes mais accablées par le travail alors que dans le deuxième, la prise de conscience de l'injustice de leurs conditions de travail ainsi que de leurs droits les mène vers une lutte active. Le titre du film illustre précisément leur détermination à sortir de la soumission et de prendre leur destin en main sans plus attendre qu'une baguette magique ou qu'un prince charmant

¹⁷⁶ « Convention n° 189 sur les travailleuses et travailleurs domestiques », OIT, https://www.ilo.org/dyn/normlex/fr/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID:2551460, consulté le 6 décembre 2018.

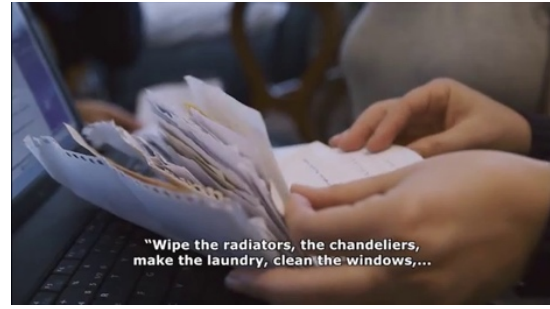
¹⁷⁷ Pour la liste complète des revendications du syndicat, voir « Ev İşçileri Ne İstiyor? », İmece, <https://imeceviscilerisendikasi.files.wordpress.com/2014/05/imece-baskc4b1-ab11.pdf>, consulté le 6 décembre 2018.

viennent améliorer leurs conditions de vie. Sur l’affiche du documentaire (fig. 74), le refus d’endosser le rôle de la victime se transmet par l’utilisation de trois éléments : le titre, le logo d’une chaussure (celle qui permet à Cendrillon de retrouver son sauveteur) avec un trait oblique rouge dessus et le slogan : « Masal bitti, haklarımızı istiyoruz ! » (« Le conte est terminé, nous réclamons nos droits ! »). L’image centrale en noir et blanc retouchée certainement pour garder l’anonymat, représente quatre femmes en dialogue, se retrouvant deux à deux, face à face. À gauche, deux femmes qui s’expriment, à droite, deux femmes en écoute. Sur cette image se reflètent les efforts des travailleuses en lutte, à mobiliser le plus de travailleuses possibles pour garantir la réussite de leur campagne.



Fig. 74 : Affiche de *Külkedisi Değiliz !* (Emel Çelebi, 2014)

Dans le premier documentaire, *Gündelikçi*, il était difficile de parler de personnages à proprement parler puisque le film se présentait sous forme d’une succession de témoignages isolés et non articulés des femmes dont les noms n’apparaissaient qu’au générique de fin. Dans ce deuxième film où les femmes se mobilisent activement, Çelebi porte le souci de construire une narration et opte pour des séquences introductives des trois femmes-clés de la lutte (et du documentaire), en marquant leur nom sur l’image, avec une typographie imposante : Yıldız Ay et Gül Korkutan (travailleuses domestiques), et Serpil Kemalbay (une des fondatrices de l’association İmece) (fig. 75). Après les brèves présentations, une première scène souligne la nécessité de la standardisation du travail domestique rémunéré : Ay sort sa collection de listes de tâches à accomplir, préparées par ses différentes employeuses (fig. 76). La lecture interminable d’une des listes précède la première séquence militante, ce qui crée un lien de causalité entre la charge du travail qui les écrase et leur combat.



Figs. 75-76 : *Külkedisi Değiliz !* (Emel Çelebi, 2014)

La campagne menée par les femmes d'İmece, telle qu'elle est présentée dans le documentaire, suit trois axes avec des groupes cibles différents : dans un premier temps, le but est de susciter une prise de conscience chez les travailleuses domestiques pour pouvoir les mobiliser et agrandir le diamètre de l'action. Un bus public transportant majoritairement des travailleuses domestiques leur donne une première opportunité pour aller à la rencontre de ces femmes qui travaillent de manière éparpillée. Çelebi nous place au cœur de l'action en restant à proximité des femmes, au milieu de la foule qui remplit le bus (fig. 77). Kemalbay prend brièvement la parole pour attirer leur attention mais la laisse rapidement à Ay qui montre plus de facilité à aborder ses consœurs (fig. 78). Elle utilise souvent la première personne du pluriel, ce qui crée une proximité immédiate entre elle et les autres, sans qu'elles se connaissent pour autant. Elle reste à l'écoute de leurs commentaires. Son discours simple et clair expose d'une part, le cœur de leurs problèmes, insiste d'autre part, sur le besoin de créer un syndicat.



Figs. 77-78 : *Külkedisi Değiliz !* (Emel Çelebi, 2014)

Dans un deuxième temps, elles ouvrent un stand à l'entrée des résidences luxueuses où viennent travailler chaque jour quelques dizaines de femmes et collectent des signatures pour la pétition qui demande l'amélioration de leurs conditions. Devant le regard curieux des agents de sécurité, elles essayent de converser avec leurs consœurs pour obtenir leur soutien avant qu'elles ne disparaissent derrière la barrière qui protège les résidences (figs. 79-80). Çelebi capte avec sa caméra les diverses réactions que cette tentative d'interaction et la collecte de signature suscitent chez les travailleuses : la peur, la méfiance, la solidarité.



Figs. 79-80 : *Külkedisi Değiliz !* (Emel Çelebi, 2014)

Ces deux premières étapes visent à éveiller une prise de conscience chez les travailleuses alors que la prochaine étape de la campagne concerne la rencontre avec les politiciens à l'Assemblée nationale. Le responsable du parti du gouvernement (l'AKP) reçoit les femmes dans son bureau, en compagnie de sa secrétaire. Le cadre formel de la rencontre se manifeste d'abord par leur emplacement : l'élue assis derrière son bureau, face aux femmes. Cet aspect est aussi souligné par les cadres que construit Çelebi : les deux parties sont majoritairement filmées séparément. L'utilisation du champ/contre-champ qui les empêche de se manifester dans le même cadre indique un dialogue plutôt fermé (fig. 81). Les femmes reçoivent des réponses peu convaincantes concernant leurs revendications. Sur l'image d'Ay, désespérée, se superpose le son des applaudissements qui assure le passage à la séquence de la rencontre avec les députées d'un des partis de l'opposition, le BDP¹⁷⁸. Que ce soit dans la salle où se tient la réunion du parti ou le bureau où les députées les accueillent, les femmes se retrouvent parmi ou à côté des élus. Cette proximité traduit un accueil sincère qui se manifeste aussi dans le discours de Gültan Kışanak (députée du BDP) qui fait preuve d'empathie et de solidarité (fig. 82). Le rapprochement qu'elle fait entre le travail invisible et le travail ménager rémunéré démontre sa connaissance du contexte. La séquence qui dure à peine trois minutes et demie confronte l'attitude du gouvernement et celle d'un des partis de l'opposition.



Figs. 81-82 : *Külkedisi Değiliz !* (Emel Çelebi, 2014)

¹⁷⁸ Barış ve Demokrasi Partisi (le Parti de la paix et de la démocratie) fondé en 2008, dissous en 2014 au profit d'un nouveau parti local, Demokratik Bölgeler Partisi (DBP, Parti démocratique des régions).

Outre les actions menées pour mobiliser les travailleuses et les revendications formulées auprès des législateurs, le troisième axe autour duquel s'articule la lutte implique l'utilisation de l'espace public pour augmenter la visibilité des travailleuses domestiques et sensibiliser l'opinion publique. Les femmes d'İmece suivent le procès consécutif au décès d'une travailleuse domestique, Fatıma Aldal, qui perd la vie à la suite d'une chute d'une fenêtre (fig. 83). Cette démonstration de solidarité accompagnée d'une demande de justice et de reconnaissance pour toutes les travailleuses domestiques se manifeste aussi vers la fin du documentaire, dans la séquence de la journée internationale des femmes, où Ay monte sur scène et prend la parole au nom des travailleuses et de ses camarades (fig. 84). Émancipée, elle montre à son tour l'exemple à d'autres femmes par son engagement.

Çelebi veut absolument terminer son documentaire avec la création du syndicat, ce qui explique les tournages qui s'étalent sur plusieurs années. Accompagnée d'une musique joyeuse, la dernière séquence montre les trois personnages sortir vainqueurs de la lutte : malgré le fait que les travailleuses domestiques ne soient pas considérées comme des ouvrières, le syndicat est officiellement créé. En prononçant un des fameux slogans de Mai 68, « Ce n'est qu'un début, continuons le combat. », Ay fait un petit clin d'œil à l'histoire des luttes. Cette fin marque la fin d'une première étape cruciale mais aussi le début d'une lutte syndicale qui s'annonce longue. La caméra qui s'immobilise laisse les trois femmes en pleine discussion s'éloigner, mais les spectateurs qui ont suivi l'engagement actif de ces femmes, les quittent convaincus de leur détermination et de leur persévérance.



Figs. 83-84 : *Külkedisi Değiliz !* (Emel Çelebi, 2014)

Lauréat du Prix du Festival du film et forum international sur les droits humains (FIFDH, Genève) dans le cadre du programme Docu Rough Cut Boutique, le documentaire participe à quelques festivals en Turquie dont le Festival international du film d'Istanbul et d'Ankara ainsi que les festivals de films de femmes Filmmor et Uçan Süpürge mais « fatiguée du long processus de réalisation », Çelebi avoue ne pas s'être occupée de la distribution comme elle l'aurait souhaité. Cependant, une anecdote racontée par Çelebi et confirmée par la directrice

d'Uçan Süpürge, Halime Güner¹⁷⁹, mérite d'être notée : alors qu'il ne traite aucun sujet controversé ou tabou, *Külkedisi Değiliz !* échappe de peu à la censure. En 2017, pour fêter ses vingt ans, Uçan Süpürge prévoit une programmation dans vingt villes, en partenariat avec vingt organisations de femmes. Puisque le festival a choisi de décerner le Prix de la réussite Bilge Olgaç à Emel Çelebi, son dernier documentaire, *Külkedisi Değiliz !* entre aussi dans la programmation. À la suite des objections d'une femme, membre de l'organisation partenaire dans la ville de Muğla, qui ne supporte pas l'apparition brève de la députée kurde Gültan Kışanak dans le documentaire, une vague de contestation se lève chez d'autres partenaires qui mettent la pression pour annuler la projection du documentaire qui échappe à la censure après de longues discussions entre l'équipe du festival et les partenaires. Cet incident (non sans rappeler le cas de censure implicite dont sera victime *Eylül'ün Kadın Yüzleri*) démontre le niveau d'intolérance envers les Kurdes de certaines personnes qui iront jusqu'à essayer de déprogrammer un documentaire qui contribue à la visibilité de la lutte menée par les travailleuses domestiques, mais confirme aussi que la diffusion des films en Turquie est à la merci des structures impliquées dans l'organisation, dépendant parfois totalement de la volonté individuelle des uns et des autres.

5. Suivre des femmes inspirantes : *Sulukule Mon Amour*

Comment filmer deux adolescentes rebelles et pleines d'énergie qui cherchent le chemin de leur libération par la danse et le hip-hop, dans un quartier conservateur où les femmes sont destinées, dans le meilleur des cas, au mariage ? La cinéaste-vidéaste Azra Deniz Okyay relève ce défi avec un court-métrage documentaire, *Sulukule Mon Amour*¹⁸⁰ qui retrouvera son audience en Turquie (!f Istanbul, 'Quels droits humains ?' Uçan Süpürge, etc.) comme à l'étranger (le Festival international du film documentaire d'Amsterdam - IDFA, le Festival du film de Londres - BFI, les stands de Turquie au Festival de Cannes et au Festival international du film de Berlin). Par sa formulation, le titre fait sans aucun doute référence à celui du film d'Alain Resnais, *Hiroshima Mon Amour*, mais porte quand même deux éléments intrinsèques au projet : l'amour de la réalisatrice pour le quartier historique des Roms, Sulukule, symbole en quelque sorte de son héritage paternel¹⁸¹, et la façon de parler des Roms qui utilisent

¹⁷⁹ Message vocal de Halime Güner par Whatsapp, envoyé le 23 janvier 2019.

¹⁸⁰ SULUKULE MON AMOUR, <https://vimeo.com/188335859>, consulté le 27 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2016, le documentaire a comptabilisé 2768 vues.

¹⁸¹ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Sulukule Mon Amour*, ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Azra Deniz Okyay, dans sa maison à Cihangir - Istanbul, le 29 août 2018.

fréquemment le mot « *aşkim* » (en turc, « mon amour ») pour s'adresser même aux inconnus. Au début, Okyay a en tête un projet de film sur la destruction du quartier de Sulukule qui sera une des premières cibles des projets de transformation urbaine de la ville d'Istanbul initiée au début des années 2000. En 2006, le Conseil des ministres déclare « l'expropriation urgente » de la zone, ce qui aboutira à la destruction du quartier. Jean-François Pérouse considère l'expression « transformation urbaine » comme un label qui s'utilise de manière banale depuis 2007, pour « désigner l'ensemble des politiques de renouvellement ou de rénovation du tissu urbain stambouliote »¹⁸². Selon Pérouse, dans un premier temps, les arguments d'utilité ou d'urgence publique ont servi à multiplier les expropriations, mais par la suite, les opérations menées au sein du projet se sont terminées en concession ou en privatisation¹⁸³. Du coup, c'est au profit d'un « projet de rente sans aucun bénéfice public »¹⁸⁴ que des milliers d'habitants, majoritairement Roms, se retrouvent exilés dans les banlieues d'Istanbul après la démolition de leur maison¹⁸⁵.

Le père d'Okyay, architecte, qui militait pour la préservation du quartier de Sulukule meurt d'un cancer en 2008, quelques mois après le début des démolitions. En 2014, Okyay retourne dans le quartier pour retrouver les traces de l'héritage paternel mais sa rencontre avec deux adolescentes, Gizem et Dina, lors d'un atelier de lecture de films qu'elle dirige pour les jeunes du quartier, change tout son projet. Cet espace détruit, reconstruit, transformé, vidé en grande partie de ses habitants mais qui, à présent, en accueille d'autres (comme la famille de Dina, algérienne) constitue l'arrière-plan de l'histoire de ces deux adolescentes qui donnent les signes d'une résistance contre le patriarcat et la discrimination, malgré leur jeune âge. À la suite de courts échanges, Okyay se rend compte de leur aisance à aborder des sujets comme l'émancipation des femmes ou le racisme, et passe tout de suite à l'action. Le tournage qui ne dure qu'un jour nécessite un budget de 400 TL (en 2014, approximativement 150 euros), le prix de la location d'une caméra *slow-motion*. Le montage prend cependant six mois et sera abouti grâce à une subvention de Yeni Film Fonu¹⁸⁶.

¹⁸² Jean-François Pérouse, *Istanbul Planète. La ville du monde du XXIème siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 110.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁸⁴ Neşe Ozan, « Sulukule'de Kentsel Dönüşüme Yakalanan Hayatlar... », *Bianet*, <https://bianet.org/biamag/siyaset/115273-sulukule-de-kentsel-donusume-yakalanan-hayatlar>, consulté le 19 décembre 2018.

¹⁸⁵ Lire Övgü Pinar, « Sulukule, l'ancien quartier Rom d'Istanbul », *babelmed*, <http://www.babelmed.net/article/3625-sulukule-lancien-quartier-rom-distanbul/>, consulté le 19 décembre 2018.

¹⁸⁶ Plateforme fondée en 2015, qui contribue au développement du cinéma indépendant en soutenant les projets de films qui « provoqueraient des changements, qui auraient comme principe de base les droits humains, l'égalité et

Plusieurs choix esthétiques contribuent à la singularité de ce court-métrage. Dans un premier temps, Okyay opte pour le ralenti, un choix plutôt courageux puisqu'elle dénature complètement le hip-hop en brisant le rythme de la danse. Elle justifie cette utilisation par la volonté de présenter, sous un autre angle, la culture hip-hop dont elle a une connaissance très limitée. Dans un deuxième temps, elle utilise une bande-son imposante qui mixe parfaitement un air en ritournelle avec le son omniprésent d'un hélicoptère en patrouille. La musique est une reprise/improvisation d'Okyay sur la chanson *Heart-Shaped Box* de Nirvana, figure emblématique du mouvement grunge que la réalisatrice considère comme un genre musical antisystème. Combinée au son menaçant d'hélicoptère qui depuis la résistance de Gezi (2013), fait partie du tissu sonore du centre de la ville d'Istanbul rappelant régulièrement la présence du contrôle étatique, la musique instaure une ambiance oppressive. Enfin, en ce qui concerne les séquences de danse tournées en pleine nuit, cette sensation étouffante s'amplifie quand, inspirée par le travail du monteur du film *Terminator*, Okyay expérimente un procédé au montage : elle supprime une image sur deux en mettant à la place de celle-ci, un carton noir, ce qui donne l'impression d'une image « palpitante » (*flicker*) alors que le film coule à sa vitesse normale de projection. Avec ces trois éléments, Okyay construit un langage spécifique pour ce film qui définit un cadre de lecture précis pour les spectateurs : une ambiance menaçante et oppressante dans laquelle Gizem et Dina cherchent à découvrir leurs propres envies, suivre leurs rêves et essayent de se démarquer des autres adolescentes du quartier.



Figs. 85-86 : *Sulukule Mon Amour* (Azra Deniz Okyay, 2017)

Le documentaire débute et se termine avec les deux adolescentes qui arpentent les forteresses de l'époque byzantine et se tiennent debout sur ces hautes murailles, comme si elles lançaient un défi à la vie et à leurs destins (figs. 85-86). Elles s'emparent de l'espace public (les rues, le terrain de basket, le luna-park, le parc) et du temps (le jour comme la nuit) alors que la place de la femme dans la vie du quartier se limite au cadre de la maison comme mentionné au

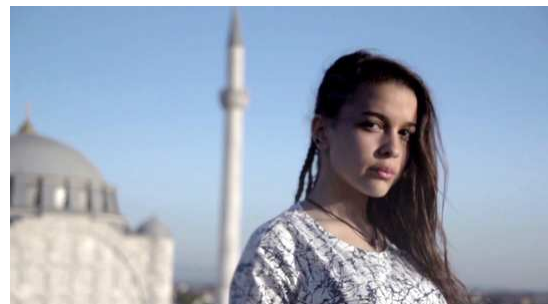
la liberté et qui seraient solidairement la voix des minorités. » *Anadolu Kültür*, <https://www.anadolukultur.org/34-calismalarimiz/161-yeni-film-fonu/>, consulté le 7 septembre 2021.

début du film par Gizem. Elles courent dans les rues avec des fumigènes à fumée colorée comme signe de leur rébellion et dansent courageusement au milieu de la foule dans le luna-park ou dans un parc désert en pleine nuit (figs. 87-88). Elles ne seront jamais filmées dans le cadre de leurs maisons ou leur intimité mais toujours dans l'espace public, là où les contraintes se posent explicitement.



Figs. 87-88 : *Sulukule Mon Amour* (Azra Deniz Okyay, 2017)

Okyay porte à l'écran deux jeunes femmes qui marquent leur existence par leur danse mais aussi par leurs propos sur la place de la femme dans la société, d'une maturité et d'une clarté singulières. Elles expriment ouvertement leur refus de vivre comme les autres, selon les règles imposées, et trouvent leur salut dans la danse à travers laquelle elles revendiquent le droit de disposer librement de leur corps. Elles défient les mœurs qui placent le corps féminin sous le contrôle de la famille et de l'entourage. Les séquences de danse filmées au ralenti illustrent la maîtrise totale de leurs corps, avec les mini-mouvements qui se suivent dans le flux.



Figs. 89-90 : *Sulukule Mon Amour* (Azra Deniz Okyay, 2017)

Le témoignage de Gizem révèle la discrimination à laquelle elles doivent faire face en tant qu'habitantes de Sulukule : quand elles dansent sur la place devant la mairie, elles sont chassées maintes fois par les agents de sécurité qui les traitent de « sales Gitanes ». Ce témoignage en voix off dénonçant le racisme, s'accompagne des images des deux adolescentes qui dansent la nuit parmi lesquelles Okyay insère le plan rapproché d'un scarabée, pour souligner de manière assez crue, le traitement qu'elles subissent (fig. 89). La séquence finale dont le dernier plan montre les adolescentes sur les murailles, le dos tourné à la caméra, face à

la ville, avec un fumigène à la main, fait preuve de leur force à résister contre tout ce qui s'opposerait à leurs désirs puisque celui-ci est précédé par trois plans successifs de regard-caméra où les adolescentes fixent les spectateurs pour les convaincre de leur détermination (fig. 90). Malgré le courage de Gizem et de Dina, Okyay note qu'elle a veillé à ce que les tournages se passent le plus « discrètement » possible (d'où les plans de rues quasi désertiques), sans trop attirer l'attention des habitants du quartier pour éviter que les adolescentes aient des ennuis par la suite. Replacé dans ce contexte, le film fonctionne comme un manifeste où la parole de deux jeunes femmes émancipées triomphe dans une société conservatrice qui leur attribue des rôles à suivre et les exclut de certains espaces ou activités.

6. Perspective synthétique

Vu la problématique qui le structure, à savoir des femmes qui s'emparent de la caméra et de l'écran pour raconter de nouvelles histoires de femmes, le Chapitre I ne comporte que des documentaires réalisés par des cinéastes femmes. Pourtant, il serait ambitieux de parler d'une autoreprésentation parce qu'en général, le statut social et professionnel des réalisatrices et celui des personnages de leur documentaire diffèrent clairement. Les réalisatrices qui sont soit déjà investies dans le monde du cinéma, soit le seront dans les années à venir, n'appartiennent pas au groupe spécifique dont elles filment les représentantes (ouvrières, femmes victimes de mariage forcé et/ou de la polygamie, adolescentes en voie d'émancipation, etc.) Par exemple, Emel Çelebi suit avec sa caméra le quotidien des travailleuses domestiques alors qu'elle-même est une employeuse. Quand il s'agit des réalisatrices qui se revendiquent ouvertement féministes (Melek Özman, Güliz Sağlam et Feryal Saygılıgil), la démarche s'inscrit dans un geste militant : une complicité s'établit spontanément entre celles qui filment et celles qui sont filmées puisque ces documentaires traitent soit de l'histoire du féminisme en Turquie soit des luttes ouvrières soutenues par le mouvement féministe.

Les motivations des réalisatrices se placent sur un large éventail, allant de réaliser « un film de vengeance » à entreprendre « un voyage en quête de paix et de confiance », retracer l'histoire des luttes des femmes ou contribuer à la visibilité des luttes actuelles. Cependant, les entretiens démontrent que dans certains cas, l'idée de départ du projet prend sa source dans le cercle proche de la réalisatrice. Berke Baş revient dans sa ville natale pour mener une enquête sur une image qui la marque dès son enfance. Mizgîn Müjde Arslan part de l'histoire de sa tante Emine, victime de la polygamie, pour explorer un problème sociétal sérieux mais étouffé. Özman, Sağlam et Saygılıgil s'inspirent souvent des questions et questionnements qui occupent

l'agenda des féministes de la période en question. Azra Deniz Okyay construit son projet dans le quartier qu'elle considère comme l'héritage paternel.

Un nombre non négligeable de documentaires semble avoir profité des subventions ou du soutien d'une institution. L'existence de six projets ayant reçu une subvention du ministère de la Culture relève d'une exception puisque très peu de documentaires de ce corpus bénéficient de l'aide de la seule institution publique qui soutient le cinéma. Sağlam, Saygılıgil et Çelebi font le choix stratégique d'utiliser une partie de l'argent pour se procurer d'une caméra qui leur permettra la réalisation de plusieurs documentaires, ce qui démontre que ces dernières envisagent déjà de continuer dans le métier et tentent de garantir le strict minimum pour la suite. Sağlam et Elmas avouent l'existence de deux versions de leurs documentaires : une version conforme au dossier déposé au Ministère, et une autre que nous pourrions qualifier de *director's cut*, et que les réalisatrices utilisent pour la diffusion, ce qui traduit leur souci de défendre leur liberté artistique. Les institutions européennes installées en Turquie comme les consulats des Pays-Bas et de Suède ainsi que les associations Heinrich Böll et Friedrich Ebert montrent leur intérêt pour l'amélioration des droits des femmes en Turquie, et donnent leur soutien financier à plusieurs projets. La chaîne ARTE contribue aussi au développement de trois documentaires diffusés plus tard en France et en Allemagne. Malgré la diversité des opportunités citées, certains projets voient le jour sans un budget à proprement parler, et même dans le cas des projets partiellement financés, les réalisatrices insistent sur l'écart significatif entre le budget idéal et le budget réel. Cette réalité financière se traduit par le travail en solitaire de certaines réalisatrices ou les équipes très réduites. *Pippa'ya Mektubum* semble être le seul documentaire où une équipe accompagne la réalisatrice, mais ce choix traduit aussi le souci de ses collègues d'assurer la sécurité d'Elmas pendant son voyage. Plusieurs avouent que ce qui leur a permis de lancer le projet en absence d'un budget de départ a été la disponibilité de l'équipement : elles possédaient soit elles-mêmes une caméra, soit la possibilité d'en emprunter une à des amis. En louant une caméra *slow motion*, Okyay reste la seule à faire une dépense par souci esthétique. Les périodes de tournages varient selon les projets allant d'un jour jusqu'à des suivis qui s'étalent sur plusieurs années mais les données recueillies restent insuffisantes pour établir une corrélation directe entre l'existence ou l'absence d'un budget et le temps dédié à la réalisation.

Parmi ces documentaires qui retracent le récit des femmes porteuses d'identités multiples, *Kirasê Mirinê: Hewîtî* où les femmes ne peuvent témoigner qu'après l'acquisition de l'autorisation maritale prouve que l'autorité masculine à laquelle sont soumises les femmes reste un des obstacles principaux à la libération de la parole. Dans le cadre de certains documentaires, les réalisatrices elles-mêmes doivent faire preuve de persévérance et d'habileté

pour réaliser les tournages ou poursuivre le projet : faire face au harcèlement (*Pippa'ya Mektubum*), vaincre la censure familiale imposée par l'autorité masculine (*Kirasé Mirinê: Hewîî*), et choisir des lieux de tournages loin des regards pour éviter d'éventuels harcèlements (*Sulukule Mon Amour*).

Sauf *Beton Park* et *Pippa'ya Mektubum* qui proposent des pistes de réflexion sur la construction de la masculinité dans la société turque, les documentaires se penchent chacun sur les expériences des femmes à travers une question spécifique. Certains posent un regard sur le passé, alors que d'autres font un état des lieux du présent. Ceux qui retracent l'évolution des luttes actuelles permettent, dans une certaine mesure, une ouverture vers l'avenir. Une lecture d'ensemble de ces documentaires nous permet d'observer qu'aucun milieu n'est épargné de l'oppression patriarcale et de la violence masculine. Les oppositions « rural-urbain », « classe populaire-classe moyenne », « droite-gauche » paraissent moins catégoriques quand il s'agit de la place de la femme au sein de la famille ou de la société, dans le milieu du travail ou en politique. Cependant, certains récits attirent l'attention sur le fait que des femmes de diverses origines (ici, kurde et rom) et de statuts sociaux particuliers (*kuma*, ouvrière, travailleuse du sexe, adolescente) peuvent se retrouver doublement discriminées suivant si elles appartiennent à une ou plusieurs de ces catégories¹⁸⁷.

La majorité des documentaires étudiés dans ce chapitre repose sur l'observation et la parole recueillie à travers les entretiens dont l'équilibre varie selon les projets. Deux documentaires ressortent du lot par les choix narratifs et esthétiques de leur réalisatrice. Avec *Pippa'ya Mektubum*, Bingöl Elmas mène à la fois un projet de performance (poursuivre le voyage initié par Pippa Bacca) et un projet de documentaire sous forme de journal de bord audiovisuel. L'utilisation de sa propre voix off qui récite une lettre qu'elle adresse à Pippa, sa présence sur l'image mais surtout la narration qui se construit au fil du voyage et de ses rencontres, font d'elle le personnage principal. Réflexif et performatif, le documentaire embrouille la distinction filmeur-filmé. *Sulukule Mon Amour* se présente comme un projet où Okyay expérimente avec l'image et le son à la recherche du langage cinématographique le plus approprié à l'histoire des deux adolescentes. Le montage en image palpitante et le design de la bande-son contribuent à la mise en place de l'ambiance oppressante et menaçante dans laquelle elles essayent de s'affirmer, alors que grâce au ralenti, le documentaire se démarque clairement de l'esthétique des vidéos de hip-hop.

¹⁸⁷ Ce constat sera d'ailleurs confirmé dans le Chapitre II où nous étudierons des documentaires ayant comme personnages des femmes transes, lesbiennes et bisexuelles.

La distribution passe principalement par le circuit des festivals en Turquie, des projections privées organisées par des universités, des associations, des syndicats et la mise en ligne des documentaires en accès libre via des plateformes comme Vimeo et Youtube. Mais le parcours de chaque documentaire reste unique, déterminé par le contexte et la stratégie adoptée par la réalisatrice. La majorité des documentaires entrent dans la programmation d'au moins un des grands festivals comme le Festival international du film d'Antalya, d'Ankara, d'Adana et d'Istanbul. Malgré les moyens restreints de production et de réalisation, le premier documentaire d'Emel Çelebi, *Gündelikçi*, emporte le Prix du meilleur documentaire à Antalya. Les festivals alternatifs comme les festivals des films des femmes Filmmor et Uçan Süpürge, Documentarist, If Istanbul, le Festival international de films ouvriers ou le Festival international du film documentaire 1001 constituent des espaces où des cinéphiles mais aussi des spectateurs concernés par les diverses questions abordées dans les documentaires trouvent l'opportunité de se rencontrer et d'échanger. *Sanki Eşittik* échappe à ce schéma car directement distribué sous forme de DVD, il ne bénéficie pas de projection dans le cadre des festivals. Au contraire, *Beton Park* ne trouve son audience que grâce à quelques festivals puisque par peur de ne pas pouvoir contrôler les réactions que pourraient susciter le sujet du film, la réalisatrice prend la décision de ne pas le mettre sur Internet. Pour *Evcilik* qui explore la question des mariages forcés, Bingöl Elmas adopte une stratégie de diffusion qui inclut des projections organisées dans des villages en non-mixité pour permettre aux spectatrices de partager leur vécu en absence des hommes. A. Ayben Altunç, quant à elle, semble privilégier les projections organisées dans les associations, les universités et les centres culturels en présence de son équipe pour répondre aux questions et échanger avec les spectateurs. À cause du peu d'intérêt que suscite le documentaire en Turquie et souvent, de l'absence d'une stratégie de communication adéquate, les documentaires indépendants comptabilisent en général peu de vues après leur mise en ligne sur Internet. Cependant, l'exemple de *Kirasê Mirinê: Hewîtî* qui atteint plus de 1 600 000 vues en six ans est à retenir. Nous pourrions faire l'hypothèse que derrière la réussite de ce documentaire se trouve le courage d'Arslan de traiter la question de la polygamie longtemps balayée sous le tapis qui, pourtant, touche une partie significative de la population. À l'étranger, les documentaires soutenus par ARTE (*Beton Park*, *Pippa'ya Mektubum*, *Bu Ne Güzel Demokrasi !*) profitent d'une diffusion à la télévision. Cependant, le nombre de documentaires entrant dans la programmation des festivals prestigieux reste restreint (*Sulukule Mon Amour*, *Bu Ne Güzel Demokrasi !*).

Les vives réactions exprimées par les hommes mais aussi par les femmes à la suite des projections de *Kirasê Mirinê: Hewîtî*, *Evcilik* et *Pippa'ya Mektubum* indiquent la difficulté de

discuter en public, des sujets traditionnellement attribués au domaine du privé et au cercle familial, mais aussi la nécessité de continuer à créer ce genre de moments de confrontation puisque très souvent, le silence sert à dissimuler toute sorte de violence. La tentative de déprogrammation de *Külkedisi Değiliz !* et la censure implicite régulière d'*Eylül'ün Kadın Yüzleri* visent à empêcher la projection de ces deux documentaires où apparaît une personnalité politique kurde, Gültan Kışanak. Autour de la contestation que déclenche sa prise de parole dans ces deux documentaires, se cristallise la question de l'intolérance de certains milieux envers les Kurdes. Mais ces incidents révèlent aussi comment en Turquie, la censure opère parfois silencieusement, d'où notre volonté de garder une trace écrite de chaque incident reporté par les cinéastes interviewés dans le cadre de cette thèse.

Les documentaires étudiés dans ce premier chapitre annoncent une volonté de la prise de parole de la part des femmes : d'un côté, les réalisatrices qui s'emparent de la caméra et de l'écran pour retrouver et raconter des histoires de femmes porteuses de multiples identités, de l'autre, les personnages qui s'emparent de la parole qui leur est si souvent enlevée, pour partager leurs vécus et contester. Ces documentaires réalisés par des femmes, avec des femmes et pour les femmes proposent un regard frais sur l'expérience d'être une femme en Turquie, en prenant soin de briser les stéréotypes réducteurs, reproduits par la majorité des films de fiction.

Chapitre II - Créer de nouvelles images pour troubler les normes de genre

En Turquie, comme ailleurs et plus qu'ailleurs, la construction sociale repose sur la binarité de genre selon laquelle existeraient seulement deux formes distinctes et opposées de genre, à savoir « homme » et « femme », et l'hétéronormativité supposant que l'hétérosexualité serait la seule orientation sexuelle possible¹⁸⁸. Cette construction trouve son écho jusque dans la Constitution où dans une sous-partie intitulée « La protection de la famille et les droits de l'enfant », l'article 41 désigne la famille comme « la base de la société turque »¹⁸⁹. Dans une société qui sacralise la famille construite par un couple hétérosexuel marié, et où les rôles de genre attribués aux individus restent rigides (la femme endossant le rôle de la *mère* et l'homme, celui du *père*), la protection de la famille telle qu'elle est conçue passe avant la liberté des citoyens, entraînant la violation de plusieurs droits fondamentaux humains allant du droit au travail ou à la vie privée, jusqu'au droit à la vie, à la liberté et à la sûreté de sa personne, à l'intégrité physique ou à la dignité¹⁹⁰.

Dans son livre intitulé *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Judith Butler attire l'attention sur la nature politique de la catégorie de genre et de l'hétérosexualité, toutes les deux construites et organisées socialement¹⁹¹⁻¹⁹². Selon Butler, cette construction dissimule constamment sa genèse, et l'entente collective qui assure le maintien de ces fictions est motivée, entre autres, par le fait que ceux qui s'y opposeraient ou qui les interrogeraient seraient sanctionnés¹⁹³. Non seulement des femmes cisgenres qui mettent en question le système patriarcal et dont les histoires émergent à travers les documentaires étudiés

¹⁸⁸ Lire N. Mutluer (ed.), *Cinsiyet Halleri. Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, op. cit. Lire Berfu Şeker (ed.), *Başkaldıran Bedenler. Türkiye'de Transgender Aktivizm ve Aitkültürel Pratikler*, Istanbul, Metis Yayınları, 2013.

¹⁸⁹ « MADDE 41- (Değişik: 3/10/2001-4709/17 md.) Aile, Türk toplumunun temelidir ve eşler arasında eşitliğe dayanır. », « Türkiye Cumhuriyeti Anayasası », https://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa_2018.pdf, consulté le 30 mai 2019.

¹⁹⁰ « Déclaration universelle des droits de l'homme », *Nations Unies*, https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/frn.pdf, consulté le 31 mai 2019.

¹⁹¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte / Poche, 2006, p. 245.

¹⁹² Pour une discussion sur la construction du genre et de la masculinité modelée par les discours et les pratiques du TDK (Türk Dil Kurumu – Institut de la langue turque) et des hôpitaux militaires en Turquie, lire Alp Biricik, « 'Erkek adam' Ezberini Bozmak Üzerine : Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Sisteminin Resmi Söylem Üzerinden Kurgulanması », dans N. Mutluer (ed.), *Cinsiyet Halleri. Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, op. cit., p. 232-246.

¹⁹³ J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 262.

dans le Chapitre I, mais aussi tout individu transgressant les normes établies de genre et de sexualité, et secouant donc les bases présumées de la société turque affrontent quotidiennement l'exclusion, la discrimination, la marginalisation sociale et administrative, le harcèlement et la violence. Mais quelle place les médias accordent-ils à leurs problèmes, besoins et revendications ?

Dans son livre intitulé *Media in New Turkey*, Bilge Yesil analyse les dynamiques des médias en Turquie en commençant par la période post-1980 (post-coup d'État) où l'adoption des principes du marché libre déclenche la mise en question des limitations strictes à l'expression culturelle et politique dans le pays. Grâce à l'augmentation des investissements technologiques en télécommunication et l'émergence de la diffusion privée, les groupes ignorés et exclus jusque-là, à savoir les acteurs politiques kurdes, ceux de l'islam politique, mais aussi les féministes, les personnes LGBTI+, les militants des droits humains, trouvent de nouveaux espaces d'expression. Mais une des questions importantes reste à savoir si ces changements conduisent les médias à consacrer plus de place à la diversité et au pluralisme¹⁹⁴. Selon Yesil, les chaînes privées offrent des émissions proposant des représentations beaucoup plus diversifiées que la chaîne publique TRT en accordant une certaine visibilité aux groupes cités ci-dessus. Mais ces chaînes qui appartiennent à des conglomérats ayant des relations étroites avec le pouvoir, s'assurent aussi que les discussions qui impliqueraient les origines ethniques, la religion et les questions de genre soient présentées comme des affaires privées, individuelles, en évitant de discuter les questions qui émergeraient de l'aspect collectif de ces identités comme les droits démocratiques ou les revendications¹⁹⁵. Serkan Görkemli, quant à lui, consacre une étude à la représentation de l'homosexualité dans les années 1980-90, et la mise en place d'une rhétorique particulière à travers trois figures qu'il relève¹⁹⁶ : Zeki Müren, « un chanteur *queer* extravagant », et Bülent Ersoy, « une chanteuse transsexuelle *male-to-female* », tous les deux, stars largement acclamées par le public ; et les *travestiler*¹⁹⁷. Selon Görkemli, l'anéantissement symbolique des minorités sexuelles en Turquie a eu lieu, d'une part, par les restrictions sur les célébrités *gender-transgressor* comme Müren et Ersoy, d'autre part, par l'oppression explicite des *travestiler*, victimes du sensationnalisme médiatique¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Bilge Yesil, *Media in New Turkey. The Origins of an Authoritarian Neoliberal State*, Urbana, Chicago, et Springfield, University of Illinois Press, 2016, p. 30.

¹⁹⁵ B. Yesil, *Media in New Turkey. The Origins of an Authoritarian Neoliberal State*, *op. cit.*, p. 44-45.

¹⁹⁶ Serkan Görkemli, *Grassroots Literacies: Lesbian and Gay Activism and the Internet in Turkey*, Albany, SUNY Press, 2014, p. 23.

¹⁹⁷ En turc, « les travestis ». Mot péjoratif utilisé pour désigner des femmes trans dont l'image est souvent associée à celle des travailleuses du sexe.

¹⁹⁸ Serkan Görkemli, *Grassroots Literacies: Lesbian and Gay Activism and the Internet in Turkey*, *op. cit.*, p. 67.

Concernant le cinéma de fiction, le mémoire de Master d’Azmi Mert Erdem propose une critique *queer* des films réalisés en Turquie à partir des années 1990 qui illustrent des sexualités ouvertement non normatives avec comme personnages des hommes et femmes cis/trans, ou des personnages non-binaires. En concluant sa recherche, Erdem brosse un tableau relativement pessimiste : malgré l’augmentation de la visibilité des personnes LGBTI+ dans les médias, certaines productions audiovisuelles non seulement échouent à critiquer les politiques hégémoniques qui marginalisent et subjuguent les personnes LGBTI+ mais reproduisent aussi des stéréotypes homo/transphobes, et des discours sexistes et misogynes¹⁹⁹.

Depuis 2009, la Fondation Hrant Dink conduit un projet intitulé *Le suivi des discours de haine dans les médias* dans le cadre duquel, elle publie des rapports bihebdomadaires et annuels où sont analysés les articles de presse et les chroniques renforçant les stéréotypes et incitant les citoyens à la haine en faisant usage d’un langage discriminatoire à l’égard des groupes ethniques et religieux, et de la communauté LGBTI+²⁰⁰. La consultation de ces divers rapports montre que les médias dominants participent activement à la criminalisation des personnes LGBTI+ : ils les présentent comme une « menace pour les traditions turques », désignent leurs identités de genre et/ou leurs orientations sexuelles comme de la « perversion », associent leurs noms au « terrorisme », et ce faisant, encouragent la violence et la répression qu’elles subissent. Face au discours de haine qui vise les personnes LGBTI+, créer de nouvelles images se présente comme un des moyens de contester les représentations stéréotypées. L’émergence de ces nouvelles images coïncide avec la croissance du militantisme LGBTI+ et l’augmentation de la visibilité de la communauté.

Les années 1990 voient émerger des associations comme Lambdaistanbul²⁰¹ (Istanbul, 1993), Kaos GL²⁰² (Ankara, 1994), et un réseau de solidarité d’étudiants, LeGaTo (ODTÜ, l’Université technique du Moyen-Orient, Ankara, 1996) qui offrent un cadre de rencontre, d’écoute et d’échanges aux personnes LGBTI+. Leurs efforts portent leurs fruits dans les années 2000 où la communauté, bien que restant extrêmement hétérogène, gagne en visibilité et en efficacité. Respectivement en 2005 et 2006, Kaos GL et Lambdaistanbul acquièrent la personnalité morale. La nécessité de la création d’autres associations (Siyah Pembe Üçgen²⁰³ à

¹⁹⁹ Azmi Mert Erdem, mémoire intitulé « *İbne, Gey, Lubunya : A Queer Critique of LGBTI+ Discourses in the New Cinema of Turkey* », soutenu en 2019, dans le cadre du Master des Arts à City University of New York (CUNY).

²⁰⁰ Medyada Nefret Söylemi, *Hrant Dink Vakfi*, <https://hrantdink.org/tr/asulis/faaliyetler/projeler/medyada-nefret-soylemi>, consulté le 16 août 2021.

²⁰¹ *Lambdaistanbul LGBTİ Dayanışma Derneği*, <http://www.lambdaistanbul.org/s/>, consulté le 3 juin 2019.

²⁰² *Kaos GL Derneği*, <http://www.kaosgldernegi.org/anasayfa.php>, consulté le 3 juin 2019.

²⁰³ *Siyah Pembe Üçgen İzmir*, <http://www.siyahpembe.org>, consulté le 3 juin 2019.

Izmir – 2001, Pembe Hayat²⁰⁴ à Ankara – 2006, Bursa Gökkuşığı à Bursa – 2006, etc.), et l'émergence d'un groupe de soutien et de solidarité constitué par les parents des personnes LGBTI+ (LİSTAG²⁰⁵, 2008) peuvent être considérées comme l'indicateur du nombre croissant des personnes LGBTI+ qui font leur *coming out* et s'engagent dans la lutte pour la reconnaissance de leurs droits car « être radicalement privé de reconnaissance menace la possibilité même d'exister et de persister. »²⁰⁶

Les premières Marches des fiertés (*Onur Yürüyüşü*) organisées à Istanbul (2003) et à Ankara (2006) marquent le début d'une lutte qui descend dans la rue et qui revendique le droit à exister dans l'espace public, faisant écho avec le fameux slogan de KAOS GL lancé en 1996 : « Nous ne revendiquons pas des ghettos homosexuels, mais la ville entière. » (« Eşinsel gettolar değil, kentin tamamını istiyoruz. ») Au fil des années, le nombre de participants augmente d'une trentaine de personnes (2003, Istanbul) jusqu'à une centaine de milliers (2013, Istanbul). En 2015, la Marche des fiertés d'Istanbul est violemment réprimée par la police. Depuis 2016, « pour maintenir la sécurité et l'ordre public, préserver la santé et la morale publiques, empêcher d'éventuels actes violents, terroristes et provocateurs »²⁰⁷, la préfecture d'Istanbul interdit systématiquement les Marches des fiertés qui se font désormais sans autorisation légale, sous le blocus des forces de l'ordre. Ces corps qui se rassemblent pour occuper l'espace public dont ils sont régulièrement exclus exercent leur droit d'apparaître et revendiquent une vie plus vivable²⁰⁸.

Concernant le cinéma, en 2004, une première tentative de festival de films gays et lesbiens intitulé OutIstanbul a lieu à Istanbul. Après que les groupes nationalistes menacent d'attaquer les salles de cinéma, les projections se déroulent sous la surveillance policière et dans les années suivantes, le festival ne verra plus jamais le jour faute d'autorisation d'activité artistique²⁰⁹. Néanmoins, depuis 2011, l'association Pembe Hayat organise à Ankara le premier festival *queer* de Turquie, Pembe Hayat KuirFest, qui s'étend plus tard à d'autres villes comme Istanbul, Denizli, Mersin et Eskişehir. Les festivals de films de femmes Filmmor et Uçan

²⁰⁴ Pembe Hayat LGBTI+ Dayanışma Derneği, <http://www.pembehayat.org>, consulté le 3 juin 2019.

²⁰⁵ LİSTAG - Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Trans, İnterseks + Aileleri ve Yakınları Derneği, <https://listag.org>, consulté le 3 juin 2019.

²⁰⁶ Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, traduit par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016, p. 54.

²⁰⁷ « 19. İstanbul LGBTİ+ Onur Yürüyüşü yasaklandı », *Bianet*, <https://bianet.org/bianet/lgbti/246257-29-istanbul-lgbti-onur-yuruyusu-yasaklandi>, consulté le 16 août 2021.

²⁰⁸ J. Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, op. cit., p. 37.

²⁰⁹ Övgü Gökçe et Gözde Onaran, « Film Culture in Contemporary Turkey », dans Övgü Gökçe, *Turkish Cinema Now. New Prospects on Ambiguous Grounds*, Istanbul, Altyazı, 2007, p. 28.

Süpürge, !f Istanbul avec sa section *Gökkuşağı* (arc-en-ciel) dédiée aux films LGBTI+, et bien d'autres festivals alternatifs accueillent les films de fiction et les documentaires qui mettent en question et défient les normes de genre, proposent des représentations d'identités de genre fluides en troublant les frontières des cases prédéfinies.

La visibilité croissante de la communauté LGBTI+, un mouvement et une mobilisation qui prennent de l'ampleur, l'augmentation des espaces potentiels de diffusion encouragent les militants à s'emparer de la caméra, produire et diffuser des images qui les représenteraient. Leur choix se porte plutôt sur le documentaire, d'une part, pour des raisons de budget et de faisabilité, d'autre part, parce que le processus de la réalisation des documentaires s'inscrit plus facilement dans la lutte active menée pour les diverses revendications dont elle devient un des piliers. Ces documentaires portent une valeur intrinsèque au-delà de leurs apports directs au combat ou des impacts qu'ils pourraient avoir sur la société : ils prônent « la parole pour soi » (*speaking for oneself*) qui serait, selon Larry Gross, la forme la plus effective de résistance contre la force hégémonique des médias dominants, parce qu'elle permettrait aux individus de devenir les créateurs des images au lieu d'en rester uniquement les consommateurs²¹⁰.

Cependant, motivés par la curiosité, leur sensibilité et/ou le sentiment de solidarité, des réalisateurs et réalisatrices dont la majorité déclare n'avoir eu aucune relation particulière avec la communauté LGBTI+ auparavant, se lancent aussi dans des projets de documentaire en essayant d'éviter l'utilisation de la victimisation, du sensationnalisme ou de la normalisation²¹¹ dans les représentations qu'ils proposent. Vu le nombre non négligeable de ces documentaires, nous les incluons dans ce chapitre²¹² qui sera donc consacré aux documentaires réalisés par les militants LGBTI+ et leurs alliés²¹³.

Ce chapitre débutera par l'analyse des documentaires réalisés par des alliés qui mettent leur caméra au service des personnes LGBTI+ en leur consacrant un temps d'écoute et de parole. Nous étudierons d'abord ceux qui défient les stéréotypes LGBTI+ en proposant des portraits individuels. Nous poursuivrons notre analyse avec des œuvres qui privilégient la mobilisation et l'engagement collectifs. Nous terminerons cette partie en portant une attention

²¹⁰ Larry Gross, « Out of the Mainstream: Sexual Minorities and the Mass Media », *Journal of Homosexuality*, 1991, 21 (1-2), p. 40-41.

²¹¹ Ici, le mot « normalisation » est utilisé comme synonyme de la création d'images non conflictuelles des personnes LGBTI+ dans le but de rassurer les personnes qui percevraient leur existence comme une menace – ce qui serait, de nouveau, l'affirmation de leur annihilation par la culture dominante et ouvrirait la voie à la marginalisation de certains comportements condamnés au placard (*in the closet*).

²¹² Voir « Filmographie – Chapitre II ».

²¹³ Dans le jargon LGBTI+, le mot « allié » désigne généralement une personne hétérosexuelle et cisgenre qui manifeste son soutien aux communautés LGBTI+.

particulière à la question de la visibilité et de l'expression de soi des LGBTI+ dans l'espace public. Les parties suivantes seront consacrées à l'étude des documentaires réalisés par des militants où le geste documentaire prend sa source dans le geste militant, et où les deux gestes finissent par se nourrir mutuellement. Dans un premier temps, nous explorerons la filmographie riche en expérimentation d'Aykut Atasay qui réalise une série de documentaires militants en utilisant des procédés classiques comme l'entretien, du matériel d'archives ou l'observation tout en osant s'aventurer dans le faux documentaire. Dans un deuxième temps, nous nous attarderons sur des documentaires qui mettent au jour *l'inexistant*, terme par lequel nous désignons les hommes trans en raison d'une émancipation et d'une reconnaissance tardives, même au sein de la communauté LGBTI+. Enfin, nous quitterons le cadre public et communautaire pour aborder la sphère privée avec *Onur Hikâyesi* [*Une histoire d'Onur*] (Deniz Buga, 2011) où la présence de la caméra dévoile un moment intime : le *coming out*. Nous concluons ce chapitre avec l'analyse de *#direnayol* [*#résisteayol*] (Rüzgâr Buşki, 2016), une expérience cinématographique réflexive et *self-conscious* qui porte un regard subjectif et fragmentaire sur la lutte démocratique menée en Turquie du point de vue de la communauté LGBTI+, avec comme cadre spécifique, la résistance de Gezi (2013).

1. Aller à la rencontre de l'individu

Le système médiatique dont nous avons tenté de dessiner les grands traits construit dans l'imaginaire de son audience, le simulacre d'une communauté LGBTI+ homogène où chaque individu ressemblerait à un des stéréotypes qu'il reproduit en permanence. Un des moyens efficaces de contrebalancer cette perception serait de mettre des visages sur le « gay », la « lesbienne », la personne « trans ». En se focalisant sur l'individu et non pas sur la communauté, quelques documentaires de notre corpus explorent les problèmes qui marquent la vie quotidienne des personnes LGBTI+, les conflits intérieurs qui les bouleversent, ou encore, les désirs et les rêves qui les animent. En articulant le suivi de leur vie quotidienne avec les entretiens, ils proposent de courts portraits de leurs personnages. La rencontre entre les filmeurs, la caméra et les filmés permet aux spectateurs une immersion partielle dans l'intimité de leur vie.

***Eksik Dilek* [*Le vœu incomplet*] (D. Altıngöz, M. Gültabak et S. Yıldız, 2004, 24 min)**

En 2004, trois étudiantes en Études médiatiques de l'Université d'Ankara prennent conscience de la représentation médiatique qui marginalise les personnes LGBTI+ et qui montre les victimes de la violence comme la cause même de la violence. Elles se lancent dans la réalisation d'un documentaire pour proposer des portraits de personnes LGBTI+ « qui

émaneraient de la vie quotidienne » et qui seraient « plus proches de la réalité »²¹⁴. N'ayant aucun lien avec la communauté, leur premier réflexe est de prendre contact avec la seule structure dont elles connaissent le nom : « Pour être honnête, au début, nous étions complètement ignorantes. Nous ne maîtrisions même pas les termes. Pour avoir accès à l'information juste, nous nous sommes précipitées vers le téléphone et nous avons appelé KAOS GL. » Les échanges avec l'association et la rencontre avec Buse et Toprak donnent naissance à *Eksik Dilek* [*Le vœu incomplet*], l'un des pionniers des documentaires réalisés en Turquie ayant comme personnages, les personnes LGBTI+.

Eksik Dilek se construit autour de deux personnages : Buse, une femme trans, et Toprak, un homme trans, dont des séquences de la vie quotidienne et des extraits d'entretiens alternent jusqu'aux trois dernières minutes du documentaire où les deux amis se rejoignent dans le même cadre. Le film débute par un plan sombre et *illisible* du ciel nocturne où la lune apparaît comme une tâche lumineuse. Illisible non seulement à cause de la mauvaise qualité du fichier²¹⁵ mais aussi parce que, par un mouvement de tilt, il se termine sur une image de la ville en pleine nuit qui ne pose aucun contexte quant au récit. Cependant, la voix off de Toprak qui se superpose sur les images, élucide le choix du titre du documentaire : « Quand ma mère était enceinte de moi, il paraît qu'elle priait tous les jours pour avoir une fille. Et finalement, c'est moi qui suis né (en riant). Mon père disait toujours : 'Tu as prié, et voilà ce qui nous est arrivé'. »²¹⁶. Aux yeux de la mère de Toprak qui reprend la même histoire un peu plus tard dans le film, cette narration remplit non seulement la fonction d'un mythe d'origine qui fournirait une explication à la transsexualité de son enfant, mais elle démystifie aussi sa condition qu'elle considère ainsi comme la volonté d'Allah.

Les premiers plans où les spectateurs se retrouvent en présence de Buse et de Toprak qui parlent face à la caméra, se présentent comme des moments courts mais intenses où ils font un état des lieux de leur ressenti en tant que personnes trans : « Je voudrais ne faire qu'un avec mon âme. Ça (en montrant sa tête), ça va. Ça (en montrant son cœur), ça va. Mais pas le corps. Ça commence à te déranger. Tu finis par éviter les miroirs. [...] Je veux avoir un corps d'homme. » (Toprak), « J'en ai marre de me justifier auprès des autres. [...] Je me sens comme une femme, et je suis une femme. » (Buse). Les regards de Toprak et de Buse légèrement

²¹⁴ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Eksik Dilek*, ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Meryem Gültabak par mail, le 6 mai 2019.

²¹⁵ Le visionnage du film a été fait à partir d'un fichier de très mauvaise qualité, extrait d'un CD, envoyé par Meryem Gültabak.

²¹⁶ Tous les extraits des documentaires utilisés dans ce chapitre sont traduits par moi-même.

décalés par rapport à l'axe de la caméra créent une distance : les spectateurs ne se retrouvent pas en position de ceux à qui les confessions sont adressées directement mais restent quand même dans la zone de partage (fig. 91).



Fig. 91 : *Eksik Dilek* (D. Altıngöz, M. Gültabak et S. Yıldız, 2004)

Le documentaire couvre l'espace d'une journée commençant par le réveil. Les plans des rituels du matin (le rasage pour Toprak, le maquillage pour Buse) attirent particulièrement l'attention puisqu'ils reviennent à différents moments du film, comme si ces préparations confirmaient leur identité de genre, respectivement en tant qu'homme et femme. Le choix de l'échelle des plans (gros plans) crée cette fois-ci une proximité où les regards attentifs et minutieux de Toprak et de Buse croisent ceux des spectateurs : le reflet dans le miroir se confond avec l'image sur l'écran (figs. 92-93). La réalisatrice Meryem Gültabak explique leur motivation de la façon suivante : « Contrairement à la télé qui nous propose des images filmées à une grande distance, nous nous sommes rapprochées d'eux. »



Figs. 92-93 : *Eksik Dilek* (D. Altıngöz, M. Gültabak et S. Yıldız, 2004)

Par les rituels (se raser/se maquiller), les lieux qu'ils fréquentent (le barbier/les toilettes des femmes, figs. 94-95) ou les objets qu'ils s'achètent (un *tespih*²¹⁷/un collier), Toprak et Buse construisent leur identité de genre en reproduisant les images conventionnelles d'homme et de femme. Dans leurs cas, la transsexualité met en question le système binaire mais ne va pas jusqu'à le refuser. Elle se présente comme un état temporaire dont la finalité serait le passage complet dans l'une des catégories normatives : « Mon seul souhait est de passer l'opération

²¹⁷ Le *tespih* (en turc, « chapelet ») porte une connotation plus masculine que religieuse en Turquie.

[...] et je pourrais mourir le lendemain sans regret. » (Buse). Aujourd'hui, une quinzaine d'années après la réalisation de ce documentaire, le système binaire²¹⁸ et la question de la chirurgie de réattribution sexuelle²¹⁹ suscitent de nombreux débats au sein même du mouvement trans.



Figs. 94-95 : *Eksik Dilek* (D. Altıngöz, M. Gültabak et S. Yıldız, 2004)

Dans le documentaire, Buse et Toprak ne prononcent pas le mot « trans » pour se définir ou n'utilisent pas les mots du champ lexical militant comme « lutte », « combat » ou « droits ». Un documentaire qui « n'ose pas prononcer son nom »²²⁰ et qui n'exprime pas des revendications pourrait-il être considéré comme un acte de résistance ? Pour répondre à cette question, il faut prendre en compte l'époque où *Eksik Dilek* a été filmé, à savoir une période où le mouvement militant commençait à peine à avoir une visibilité dans la société civile en Turquie. Même si à première vue, ni les personnages ni le documentaire lui-même ne semblent porter un discours militant, résistant ou revendicateur, *Eksik Dilek* ne se contente pas de tourner la caméra vers les personnes LGBTI+ et de leur donner la parole mais relève des défis beaucoup plus importants. Tout d'abord, en allant au-delà des stéréotypes (personne trans = femme trans = travailleuse du sexe), il donne une visibilité non seulement à une femme trans mais aussi à un homme trans²²¹. Ensuite, en laissant Buse s'exprimer ouvertement sur son désir et ses

²¹⁸ « Finalement, nous mettons en évidence l'extrême rigidité avec laquelle on impose le binôme homme/femme, en tant qu'option unique et exclusive, un binôme qui n'est qu'une construction sociale et qui peut être questionné. » Extrait du manifeste du Réseau International pour la Dépathologisation Trans, STP – *Stop Trans Pathologization*, <https://www.stp2012.info/old/fr/manifeste>, consulté le 13 juin 2019.

²¹⁹ « Peut-être que des amis trans défendront que le besoin de 'correction sexuelle' ne résulte pas du système binaire. Mais je ne pense pas que nous pourrions débattre, indépendamment de ces conditions, 'pourquoi' nous voulons ces organes (vagin-pénis) qui sont définis à travers le système binaire et réduits à son cadre, et ces opérations en lien étroit avec le genre. » İlksen Gürsoy, « Gelişim süreci içinde trans kimlikler » dans Berfu Şeker (ed.), *Başkaldıran Bedenler. Türkiye'de Transgender Aktivizm ve Altkültürel Pratikler*, op. cit., p. 144. (Traduit par moi-même).

²²⁰ Expression utilisée par Marc Siegel dans « Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith's *Flaming Creatures* » dans Chris Holmlund et Cynthia Fuchs (eds.), *Between the Sheets, in the Streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 1997.

²²¹ Les hommes trans ne s'organiseront en Turquie qu'à partir de 2007, sous le nom de Voltrans.

préférences de partenaire, il ne tombe pas dans le piège de mettre la pédale douce pour son audience. Dernièrement, il fait appel au témoignage de la mère de Toprak qui, loin d'être une militante, brosse le portrait d'un parent qui aurait accepté l'identité de son enfant.

Dans les deux années qui suivent sa réalisation, *Eksik Dilek* fait le tour d'une dizaine de festivals en Turquie : il reçoit le deuxième Prix du documentaire amateur au Festival international du film d'Ankara, il fait partie des finalistes de la compétition de documentaires au Festival international du film d'Adana et de la compétition nationale de courts métrages et de documentaires de l'Association des amateurs de la photographie et de cinéma (İFSAK)²²². De l'Italie au Liban en passant par l'Allemagne, la Pologne, l'Espagne, l'Estonie et la Slovaquie, il entre dans la programmation de quelques petits festivals à l'étranger. Cependant, après la participation aux festivals, le documentaire tombe dans l'oubli. L'Université d'Ankara en détient les droits de diffusion, ce qui empêche les réalisatrices de le partager plus tard en ligne. Fruit de la volonté de trois étudiantes à contester les images et propos habituels des médias concernant les personnes LGBTI+, malgré sa diffusion limitée dans le temps, *Eksik Dilek* sème les premières graines d'écoute et de reconnaissance portées à l'écran au début des années 2000.

***Ez Ne Nexweş Im Dayê / Ben Hasta Değilim Anne [Maman, je ne suis pas malade]*
(Hatice Kamer, 2009, 28 min)**

La majorité des documentaires de notre corpus ne profitent pas d'une distribution large ou d'une forte visibilité comme les films de fiction commerciaux, néanmoins, une rapide recherche suffit pour en trouver les traces sur Internet, notamment sur les pages des festivals où la photo qui accompagne le synopsis dévoile souvent l'identité des personnages. Dans le cas des personnes LGBTI+, accepter de faire partie d'un projet visuel revient donc à faire son *coming out* social, et les conséquences de ce choix restent difficile à prévoir, surtout dans les petites villes où la diffusion de l'information se fait plus rapidement.

Parmi les documentaires étudiés dans ce chapitre, *Ez Ne Nexweş Im Dayê / Ben Hasta Değilim Anne*²²³ [Maman, je ne suis pas malade] est le seul à être filmé dans une ville où « les valeurs religieuses et les relations féodales »²²⁴ déterminent le fonctionnement de la société. Hatice Kamer, journaliste du service culture et presse de la mairie de Silvan²²⁵, décide de filmer

²²² *İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği*, <http://www.ifsak.org.tr>, consulté le 23 juin 2019.

²²³ Titres respectivement en kurde et en turc.

²²⁴ Propos de Hatice Kamer. Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Ez Ne Nexweş Im Dayê*, ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Hatice Kamer par mail, le 5 mai 2019.

²²⁵ District de la ville de Diyarbakır, au sud-est de la Turquie, au Kurdistan du Nord.

Serhat, un jeune Kurde gay de la ville de Batman²²⁶, qui a fait son *coming out* dans un journal. Le courage dont il fait preuve qu'elle qualifie de « rare » la motive pour apporter une perspective sur être gay dans une petite ville conservatrice en suivant Serhat alors qu'il entame les démarches pour immigrer à l'étranger. Kamer réalise le documentaire sans budget, avec seulement une caméra empruntée au service culture de la mairie. De son côté, Serhat accepte d'être filmé pour des raisons pratiques : le film pourrait faciliter les démarches de sa demande d'asile politique. Mais le refus de visa, et l'attention qu'il attire de plus en plus à cause des projections du documentaire l'accableront dans les années à venir. À la suite de leur échange, Kamer contacte les festivals où le documentaire a déjà été projeté et leur demande d'enlever de leurs sites, les visuels dévoilant l'identité de Serhat. Le film, plus jamais projeté depuis, sera condamné à l'oubli²²⁷.

Bilingue (kurde-turc), le documentaire s'inscrit dans l'espace social dans lequel il se construit. La réalisatrice, elle-même bilingue, n'impose aucune contrainte de langue aux personnages : chacun s'exprime dans la langue dans laquelle il se sent le plus à l'aise. Le documentaire évolue en quatre parties : les entretiens de rue réalisés par Kamer, l'échange de Serhat avec une jeune femme musulmane croyante, le témoignage de la mère de Serhat et finalement, les séquences de préparation du voyage et celle du départ du jeune homme. Le confinement dans l'espace privé (la maison familiale) de la majorité des séquences de Serhat crée l'illusion de l'absence d'une vie sociale qui l'enferme dans sa solitude.

Dès le début du documentaire, le réflexe journalistique de Kamer se manifeste. Caméra à la main, elle se faufile dans les rues et interroge les passants sur l'homosexualité. Elle reste absente de l'image, néanmoins, nous entendons sa voix qui vient du hors-champ : « Tu sais ce que c'est l'homosexualité ? Gay, lesbienne ? », « Tu en as déjà rencontré un ? » Les réponses des interviewés reflètent le regard des habitants de Batman sur les personnes LGBTI+. Les mots et expressions qu'ils utilisent²²⁸ constituent un champ lexical de connotation négative qui nous laisse imaginer les limites du cadre dans lequel Serhat tente de (sur)vivre. Un vendeur ambulant (fig. 96) auprès de qui la caméra reste beaucoup plus longtemps que les autres, reprend les éléments habituels du discours de haine qui vise les personnes LGBTI+²²⁹. D'une part, tous les

²²⁶ Ville se situant au sud-est de la Turquie, au Kurdistan du Nord.

²²⁷ Le visionnage du film a été fait à partir d'un fichier de mauvaise qualité, envoyé par Hatice Kamer.

²²⁸ « Très mal vu », « pédé », « dégoûtant », « maladie », « interdit par la religion », « maladie sans remède ».

²²⁹ « L'homosexualité, à ma connaissance... Ce sont les jeunes soi-disant modernes de nos jours... Ceux qui portent des boucles d'oreille... », « Ils vivent en Europe. Nous, comment pouvons-nous permettre une telle chose en Mésopotamie ? », « Si mon frère (était gay) ? Je l'aurais décapité comme un pigeon. », « J'encule la vie privée. Pardon, sœur. [...] S'il le faut, je m'en mêlerai. »

hommes qui ne correspondent pas à l'image de l'homme (barbu, moustachu, fort, machiste, etc.) se voient décerner l'étiquette « gay ». D'autre part, l'homosexualité est présentée comme une mode de vie attribuée à l'étranger (ici, l'Européen), donc incompatible avec la culture locale. Ce témoignage qui dévoile la mentalité de ceux qui se déclarent comme gardien des mœurs (*ahlak bekçisi*) et se voient légitimes d'intervenir dans la vie des autres, éclaire en partie la genèse de l'environnement homophobe, hostile et violent qui réprime les personnes LGBTI+.



Figs. 96-97: *Ez Ne Nexweş Im Dayê* (Hatice Kamer, 2009)

La deuxième partie nous introduit Serhat (fig. 97), à travers la discussion qu'il entretient avec une jeune femme musulmane où elle prend le relais de la réalisatrice et lui pose des questions sur son ressenti et sur l'attitude de sa famille par rapport à sa « situation ». Serhat privilégie certains points dans son discours, comme être gay dans une petite ville, le discours de haine qui incite certains membres de sa famille à la violence ou la discrimination dont il souffre dans le milieu professionnel. Cet échange donne l'occasion à la création d'un terrain d'entente entre deux personnes dont les modes de vie s'opposent, mais qui sont tous les deux discriminés dans la société, l'un à cause de son orientation sexuelle, l'autre à cause de sa foi.



Figs. 98-99: *Ez Ne Nexweş Im Dayê* (Hatice Kamer, 2009)

Le refus de l'orientation sexuelle de son fils marque le témoignage de la mère (fig. 98) : « Non, non, je ne peux pas utiliser *ce mot*. Je ne peux pas le nommer *ainsi*. C'est une personne gentille. [...] Lui, il utilise *ce mot* pour se définir, mais je ne veux pas qu'il soit appelé *ainsi*. [...] Quand ils utilisent *ce mot*, c'est comme s'ils me tuaient. Pourquoi ? Chez lui, tout est masculin : ses cheveux, sa barbe, sa corpulence, ses organes... (elle rit). » D'une part, elle

semble considérer le mot que son fils utilise pour se définir (« homosexuel » ? « gay » ?) comme une insulte d'où son refus systématique de le prononcer, d'autre part, elle avoue sa difficulté à appréhender la situation puisque l'image de son fils ne correspond pas au stéréotype d'homme gay qui serait un homme efféminé. Son témoignage dévoile aussi le conflit intérieur qui la ronge face aux projets d'immigration de son fils²³⁰ : le départ de ce dernier soulagera-t-elle ou augmentera-t-elle sa souffrance ? Question troublante pour la mère, l'immigration semble pourtant être la seule issue pour Serhat qui prépare « le dossier qui va lui sauver la vie » en présence de la caméra (fig. 99).

La dernière partie oppose la préparation de Serhat et l'attente de sa mère dans une séquence montée en parallèle. Alors que le regard vide de la femme se transforme en un regard souffrant, le choix de Kamer de s'en rapprocher progressivement en utilisant le zoom avant crée une intimité riche en émotions entre la mère et les spectateurs qui, malgré la proximité, se retrouvent dans l'incapacité d'intervenir dans la situation (figs. 100-101). Le calme et le silence qui règnent la séquence, entrent en opposition avec le ressenti de la mère qui se dévoile principalement à travers sa posture et les larmes qui coulent. La tension de toute la séquence se résume en un seul plan : celui d'un miroir cassé dans lequel se reflète l'image de la mère traversée par la ligne de la zone de cassure (fig. 102).



Figs. 100-101-102: *Ez Ne Nexweş Im Dayê* (Hatice Kamer, 2009)

²³⁰ Elle dit d'abord, « S'il part loin de moi, je ne souffrirais peut-être pas autant. C'est pourquoi, je veux qu'il s'en aille en Europe. » et plus tard, « Je vous jure, quand je le vois mettre son sac à dos, mon cœur pleure. [...] Je ne veux pas qu'il s'en aille. Je veux qu'il reste ici. »

Le documentaire se conclut sur les images tournées au ralenti de Serhat qui quitte la cour de leur maison et sort dans la rue. Même si après les adieux, Serhat et sa mère se séparent et ne partagent plus le même cadre, la voix off de cette dernière récitant des prières accompagne son fils. Cette fin marque l'initiation d'un voyage vers l'inconnu comme l'indiquait le carton du début : « Une route s'étend devant moi, courte et longue... inconnue aussi. » Mais le dernier carton intervenant après le générique de fin laisse les spectateurs sur une note amère : « Serhat qui n'a pas pu obtenir un visa, n'a pas pu aller en Europe. »

La structure narrative guide les spectateurs dans la reconnaissance d'une situation spécifique : être gay dans une petite ville conservatrice. Le cadre hostile qui étouffe Serhat et les personnes LGBTI+ en général se révèle d'abord à travers les commentaires des habitants de la ville avant de se confirmer par le témoignage de Serhat. Mais le documentaire ne se contente pas d'examiner l'opinion public (l'extérieur) ou le ressenti de Serhat (l'intérieur) : il explore aussi la zone de passage qu'est le cadre familial, à travers le personnage de la mère. Le titre, *Ez Ne Nexweş Im Dayê*, annonce Serhat comme le locuteur (*ez*, je) et la mère comme l'interlocutrice (*dayê*). En plaçant au centre du récit et au côté de Serhat, la mère déchirée entre l'amour qu'elle porte pour son enfant et ses convictions, le documentaire dépeint les tensions qui se manifestent au sein de la famille, souvent la première institution à laquelle doivent faire face les personnes LGBTI+ dans l'affirmation de soi. Mais au-delà de ce que qu'il propose en image ou discours, *Ez Ne Nexweş Im Dayê* démontre que même un documentaire ayant une diffusion restreinte limitée aux cadres de quelques festivals alternatifs peut avoir un impact dans la vie de la personne filmée dont l'image entre en circulation libre via Internet, et nous rappelle la responsabilité que porte le filmeur qui décide de rendre public le privé et l'intime d'une personne appartenant à un groupe minoritaire.

***Hala* [La tante] (Veysel Akşahin, 2012, 20 min)**

En 2012, dans le cadre de l'atelier de cinéma de l'Université d'Erciyes, Veysel Akşahin se lance dans la réalisation d'un documentaire sur Ihsan Çolak surnommée Ihsan Hala²³¹ (Tante İhsan), une femme trans qui suscite l'attention des médias car elle s'avère être un des rares exemples d'une *intégration réussie* pour les personnes trans. Akşahin qui voudrait contribuer à « fixer le regard tordu de la société envers les personnes LGBTI+ », commence par se renseigner sur la lutte que mène la communauté, la source de leur motivation ainsi que leurs revendications en Turquie comme dans d'autres pays. La réalisation du documentaire s'accomplit avec « le minimum requis » : de l'argent récolté au sein de l'équipe, une caméra

²³¹ Ihsan, prénom masculin, prénom de naissance du personnage de *Hala*.

Canon 7D, un trépied cassé, un micro-cravate et du matériel d'éclairage de base emprunté à l'Université.

Hala [*La tante*] ne se contente pas de retracer le passé de son personnage et de témoigner de sa vie actuelle mais il déchiffre aussi les termes de la négociation entre les villageois de Kayışlar (Manisa²³²) et Hala qui aboutit à une acceptation sociétale aux dépens de la liberté et des désirs de cette dernière²³³. De manière classique, le documentaire combine l'approche observatrice aux entretiens. La caméra entre dans la maison de Hala pour la suivre dans sa vie quotidienne mais Akşahin n'isole pas son personnage dans cet espace privé. Plusieurs scènes filmées dans l'espace public (le café du village, le salon de coiffure, l'épicerie, l'oliveraie) ou la maison des voisins montrent Hala en interaction avec les villageois (figs. 103-104). Pourtant, pendant notre entretien, le réalisateur sent le besoin de mettre au clair l'illusion que pourrait donner son film : « Ce serait une utopie de penser que tout le village l'a acceptée. »



Figs. 103-104 : *Hala* (Veysel Akşahin, 2012)

Le prologue du documentaire donne la parole aux voisins qui, très brièvement, résument ce que Hala représente pour eux. D'une part, des propos valorisants²³⁴, d'autre part, ceux qui soulignent son utilité²³⁵. Plus tard, dans son témoignage, Hala exprime ouvertement qu'à la base de sa relation avec les villageois, se trouve une serviabilité sans limite : « De l'aide. Toujours de l'aide, de l'aide, de l'aide. Sans jamais me lasser. Je suis allée à l'aide de tous les gens qui m'appelaient. Toujours 'oui', jamais 'non'. » Après avoir subi l'exclusion, la discrimination et même les calomnies, elle finit par se faire accepter en se rendant à leur service mais même cet acquis ne semble pas être permanent. Dès qu'il est question de la chirurgie de

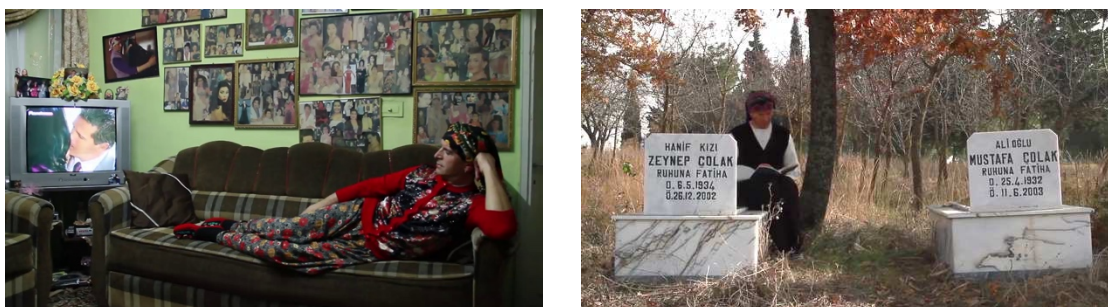
²³² Ville à l'ouest de la Turquie.

²³³ Dans la même année, Zuhak Akmeşe réalise un documentaire intitulé *Her Yer Hiç Kimse* [*Partout personne*] qui brosse aussi le portrait de Hala. À cause de nombreuses similitudes dans la construction de la narration mais aussi dans le discours d'Ihsan Hala, nous avons décidé de nous concentrer que sur un des deux films, *Hala*, que nous estimons avoir eu une meilleure visibilité grâce à sa mise en ligne sur Youtube.

²³⁴ « C'est notre star / notre chouchou ! », « C'est comme si elle faisait partie de la famille. », « À nos yeux, elle est parfaite. »

²³⁵ « C'est un médicament indispensable à chaque maison ! », « Elle danse aux mariages, elle nous divertit. »

réattribution sexuelle qu'elle considère comme l'une des étapes à franchir pour s'affirmer complètement, les villageois n'hésitent pas à donner leur avis : « Nous t'avons acceptée comme tu es. [...] Reste comme tu es. » Pour Hala, le droit de disposer de son corps se heurte aux limites qui définissent sa place dans le village : « Si je reviens en tant que femme... ils me percevront comme un objet sexuel ou m'excluront ! J'ai renoncé. »



Figs. 105-106 : *Hala* (Veysel Akşahin, 2012)

Avec son foulard, ses boucles d'oreille, ses vêtements de couleurs vives souvent fleuris, son maquillage et ses danses, Hala se construit en tant que femme. Pourtant, ses efforts de rentrer dans les cases tolérées passent par la marginalisation d'autres personnes trans qui, par exemple, se maquilleraient, sortiraient dans la rue avec des robes de soirée ou utiliseraient des exclamations souvent attribuées aux femmes. Hala les désigne comme « les autres » en évitant d'utiliser le mot « trans », comme tout au long de son entretien. Le besoin qu'elle éprouve de se dissocier de l'image des personnes trans qui s'affirment de manière frappante dans l'espace public entre en contradiction avec l'admiration qu'elle éprouve pour Bülent Ersoy, chanteuse trans qui s'habille et se maquille de manière extravagante. Ses photos découpées et collectionnées au fil de nombreuses années qui remplissent les murs de son salon (fig. 105), trahissent le dilemme de Hala qui ne peut vivre sa féminité qu'en respectant le cadre posé par les autres, en restant « utile », « travailleuse », « irréprochable » et sans une vie amoureuse ni sexuelle. Malgré une intégration apparente dans la vie sociale du village, elle se présente comme un être qui souffre mais qui garde sa douleur pour elle : « Je fais comme si de rien n'était, mais si vous saviez... » La séquence de la visite des tombes de ses parents qui conclut le documentaire semble souligner la solitude qu'elle considère comme fatale²³⁶. Le dernier plan du film fonctionne comme la seule photo de famille à laquelle aura droit Hala qui n'a pas de contact avec les membres de sa famille (fig. 106). La consolation et la paix tant recherchées se retrouvent finalement en dehors du village et loin de ses habitants.

²³⁶ « Qu'est-ce qui changerait même si je tombais amoureuse ? Ça ne marcherait pas. [...] C'est comme ça pour les gens comme nous. [...] Parce que je ne suis pas une femme. »

Le documentaire participe à une vingtaine de festivals en Turquie dont les festivals alternatifs comme KuirFest, ‘Quels droits humains ?’, le Festival international de films ouvriers et entre dans la sélection de courts métrages de Hisar (du Centre de films Mithat Alam - MAFM)²³⁷ dont les DVD contiennent les 10 meilleurs courts métrages de l’année. Il reçoit plusieurs prix en Turquie dont le Prix du meilleur documentaire de la compétition nationale de courts métrages d’İFSAK. Avec sa mise en ligne sur Youtube en 2014²³⁸, le documentaire attire l’attention de plus de 1 607 000 internautes avec plus de 4400 commentaires et messages de soutien laissés par les utilisateurs à l’intention de Hala. Plusieurs personnes contactent Akşahin pour soutenir Hala financièrement, et dans les années suivantes, une campagne de financement participatif sera lancée pour la rénovation de sa salle de bains. Cet accueil bienveillant que l’audience lui réserve donne une idée de l’impact qu’a ce court métrage qui crée un espace de rencontre modeste entre une personne LGBTI+ et le grand public. Cependant, le documentaire n’échappe pas à la censure. Les animateurs de deux émissions de télévision auxquelles le réalisateur participe lui demandent d’éviter de mentionner ce film en prétextant la « sensibilité » des dirigeants de la chaîne à ce sujet. Dans le cas de *Hala*, la transphobie institutionnelle va jusqu’à ne pas tolérer l’allusion à une œuvre qui propose le portrait sincère d’une femme trans.

***Ben, Sen, O... [Je, tu, elle...]* (Zeynep Oral, 2012, 18 min)**

Les documentaires que nous avons étudiés jusqu’à présent mettent en relief l’acceptation et l’expression de soi et la lutte de survie dans une société hostile. *Ben, Sen, O... [Je, tu, elle...]* réalisé par une étudiante en Études cinématographiques à l’Université de Yaşar (Izmir), Zeynep Oral, confronte les témoignages de deux femmes trans, amies et colocataires : l’aspect individuel de l’histoire de l’une se complète avec le discours engagé de l’autre qui nous incite à penser le collectif²³⁹. En prenant conscience du discours de haine et du langage patriarcal qu’une grande partie de la société intériorise sans contestation, Oral va à la rencontre de ces deux femmes, membres d’une communauté qui « existe en dehors de l’actualité des faits divers ». « L’argent de poche » et « le soutien de maman » constituent le budget du film dont les tournages d’une durée d’un mois sont réalisés avec les équipements empruntés à l’université. Le titre *Ben, Sen, O...* (qui n’est pas sans rappeler le titre du film de Chantal Akerman, *Je Tu Il Elle*) se prête à plusieurs interprétations mais l’absence de contact de la réalisatrice avec les personnes LGBTI+ avant l’initiation du projet laisse penser que le « je » la

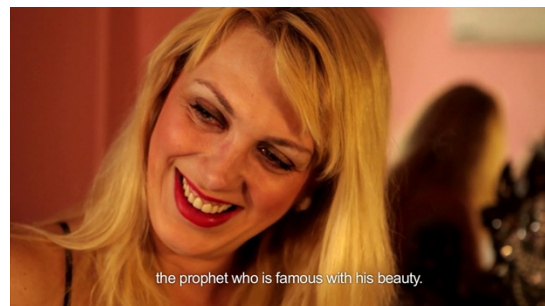
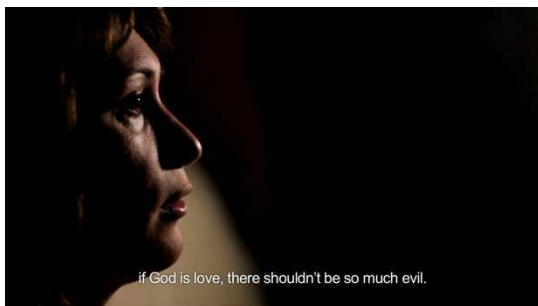
²³⁷ *Hisar Kısa Film Seçkisi*, <http://hisarshortfilm.org.tr/en/index.php>, consulté le 12 août 2019.

²³⁸ *Hala*, <https://youtu.be/B7bTAWrd9f0>, consulté le 19 août 2021.

²³⁹ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Ben, Sen, O...* ont été recueillies à travers l’échange réalisé avec Zeynep Oral par mail, le 13 mai 2019.

désignerait elle, le « tu » s'adresserait au futur spectateur du documentaire et le prénom « elle » référerait à Demet Yanardağ et Selma Özel dont se rapproche la caméra. Ainsi, le titre du documentaire annoncerait la volonté de la réalisatrice de rapprocher et de mettre en relation les trois parties qu'implique le documentaire : celle qui filme, celles qui sont filmées et ceux qui en sont les destinataires.

Cette volonté se manifeste jusque dans le langage visuel du documentaire par le choix des échelles de plan. Sauf les quelques plans de Demet et de Selma en action (marcher dans la rue, danser, manifester), Oral opte toujours pour les plans rapprochés de leur visage. Elle construit le documentaire sur l'opposition et la complémentarité des deux femmes qui ressortent à travers leur discours, la routine de leur vie quotidienne dans l'espace public mais aussi l'éclairage de la maison qu'est le lieu de tournages des entretiens. Dans l'espace public, Demet se mélange à la foule en arpentant les rues, en prenant un bus public ou en manifestant alors que Selma est montrée majoritairement à travers des plans où, solitaire, elle contemple la mer. Concernant les tournages en intérieur, revendicatrice et engagée, Demet apparaît dans le clair-obscur alors que Selma, plus douce et spirituelle, baigne sous une lumière moins contrastée et plus saturée en couleurs (figs. 107-108). L'information communiquée par la réalisatrice nous fait savoir que les deux femmes sont colocataires mais le documentaire en soi ne construit pas l'image d'une maison qui serait un espace commun partagé.



Figs. 107-108: *Ben, Sen, O...* (Zeynep Oral, 2012)

Au moment des tournages du documentaire, les deux femmes se trouvent à un point de leur vie où elles assument ouvertement leur identité de genre mais leurs témoignages nous font savoir que la découverte de soi a été une expérience douloureuse et frustrante : « Personne ne me considérait comme telle. Il paraît que je n'étais pas une fille mais je me considérais comme telle. » (Selma), « Le plus difficile, c'est de ne pas savoir ce qu'on est. » (Demet). Les deux femmes développent diverses stratégies pour trouver leur place dans la société. Dès l'âge de 7 ans, Selma cherche la consolation dans la spiritualité et la religion : « Mon Dieu, je suis née dans le mauvais corps. Toi seul pourrait me sauver. Sauve-moi. Fais un miracle. » La

discrimination, l'exclusion, l'hypocrisie, mais aussi le viol qu'elle subit dans les sectes islamistes la rapproche finalement des « religions antiques ». Pour respecter la place que tient la spiritualité dans la vie de Selma, Oral consacre des séquences aux rites religieux qu'elle pratique (fig. 109).



Figs. 109-110: *Ben, Sen, O...* (Zeynep Oral, 2012)

Chez Demet qui, sans hésitation, utilise le mot « transsexuelle » pour se définir, la révolte accompagne la réconciliation avec soi-même : « J'ai voulu qu'ils m'acceptent. Je n'étais pas obligée d'accepter l'identité de genre qu'ils m'imposaient. Je n'étais pas obligée d'être un homme. Je n'étais pas un homme. » Son rapprochement avec le milieu féministe l'amène à adopter un discours où il faut énoncer les choses clairement : « La transsexualité n'est pas de la perversion ou une maladie. C'est une identité de genre. » Et finalement, la conscience politique éveille en elle le désir de mener une lutte collective : « En réalité, nous ne sommes pas si peu. Si chacune sort dans la rue, [...] les gens finiront par s'y habituer. Mais nous nous cachions aussi. [...] J'ai préféré aller à l'encontre de cette attitude et je me suis dit : 'Je sortirai dans la rue. Je participerai à la manif. Je vais faire entendre notre voix.' » (fig. 110). Le documentaire reproduit aussi des images auxquelles nous nous attendons quand il s'agit de représenter la vie quotidienne d'une femme trans, à savoir des plans de maquillage ou une scène dans un salon de coiffure comme dans le cas de *Eksik Dilek* ou *Hala*. Mais en confrontant le portrait de deux femmes trans qui ont pu se réconcilier avec elles-mêmes en utilisant des stratégies à des fins divergentes (la spiritualité comme moyen de retrouver la paix intérieure et le militantisme comme un défi lancé à la société), il montre que chacun a le droit de tracer sa route en fonction de ses besoins et qu'il n'existe pas une seule manière de faire.

Ben, Sen, O... gagne trois prix prestigieux en Turquie : le Prix du meilleur premier documentaire au Festival international du film d'Antalya, celui du meilleur court métrage documentaire au Festival international du film d'Adana et celui du meilleur documentaire d'İFSAK. Il entre aussi dans la programmation de plusieurs festivals alternatifs comme !f Istanbul, Uçan Süpürge, Filmmor et 'Quels droits humains ?'. En 2014, Filmmor décerne à Oral

le Prix de la cinéaste prometteuse de l'année, la Caméra Violette. Cependant, le documentaire qui fait ses preuves auprès d'un large public ne fait pas partie de la sélection de la compétition des Prix du documentaire du TRT (TRT Belgesel Ödülleri) où il aurait pu concourir sous la catégorie de films amateurs. Vu le contrôle répressif dont fait preuve le Conseil supérieur de l'audiovisuel (RTÜK) qui, au fil des années, empêche la diffusion des séries, films, émissions et même clips musicaux avec des personnages/personnes LGBTI+²⁴⁰, il n'est pas étonnant que la compétition organisée par la chaîne publique exclue *Ben, Sen, O...* de sa sélection. Ce choix qui semble être motivé par des critères idéologiques plutôt qu'esthétiques révèle l'existence des mécanismes de censure insidieux qui restreignent les espaces de diffusion sans même se heurter à une contestation publique, d'où l'importance des plateformes comme Susma 24 qui, entre autres, a pour objectif de susciter une prise de conscience sur les diverses méthodes de censure.

2. Suivre les fragments de la lutte collective

Les récits individuels de discrimination, d'exclusion et d'adaptation des personnes LGBTI+ qui nous parviennent à travers les documentaires de la partie précédente constituent les échantillons d'une histoire collective. Même si chaque cas reste unique, néanmoins, ils dénoncent ensemble les mécanismes d'une répression organisée et systématique par une chaîne d'institutions à plusieurs maillons, à savoir la famille, la société et finalement, l'État. D'autres documentaires, en s'appuyant sur un personnage principal ou pas, observent les stratégies de résistance des personnes LGBTI+ en enregistrant le processus d'engagement et de mobilisation dans diverses villes, les obstacles qui se dressent devant eux et leurs types et espaces d'action. Les documentaires sur lesquels nous nous pencherons par la suite dessinent une chronologie de diverses périodes de lutte en contribuant à la construction d'une mémoire collective du mouvement LGBTI+.

Devrim Beni Aramadı [Devrim ne m'a pas rappelée] (Oktay İnce, 2006, 56 min)

Au milieu des années 2000 où les associations LGBTI+ commencent à acquérir finalement leur statut officiel, le vidéaste militant Oktay İnce²⁴¹ qui s'investit dans l'association

²⁴⁰ Une rapide recherche sur le site web de l'association KAOS GL avec comme mot-clé « RTÜK » nous permet de retrouver de nombreux articles qui dénoncent les cas de censure qui ont eu lieu entre 2006 et 2021.

²⁴¹ Le 16 octobre 2018, la police fait une descente dans la maison d'Oktay İnce à Izmir, accusé de « propagande terroriste », et confisque toutes ses archives, c'est-à-dire 18 disques durs et 41 DVD où se trouvent enregistrés non seulement les documentaires et les vidéos réalisés depuis une vingtaine d'années mais aussi les rushes de cinq documentaires en cours de préparation. İnce qui a contribué à la création d'une archive visuelle des luttes sociales en Turquie fait un sit-in hebdomadaire devant le Tribunal ou la Préfecture pour demander la restitution de ses

KAOS GL depuis les années 1990 lance une enquête sur les relations entre les personnes LGBTI+ et non-LGBTI+, en interviewant d’abord les membres de KAOS GL et quelques-uns de leurs alliés, et ensuite, les représentants de divers partis, associations et structures de gauche²⁴², pour finalement élargir le cadre jusqu’au citoyen lambda (fig. 111). KAOS GL porte la production de cette « recherche-vidéo »²⁴³ intitulée *Devrim Beni Aramadı* [*Devrim ne m’a pas rappelée*]. İnce explique la raison de son engagement de la manière suivante : « Dans la première moitié des années 1990, avec l’apparition de nouveaux mouvements sociaux en Turquie, nous avons commencé à nous interroger sur notre vision du socialisme, notre masculinité, sur le fait que nous ne soyons pas Kurdes ou Alévis, bref, sur toutes les identités dominantes que nous portions. »²⁴⁴ Membre officiel et allié de KAOS GL, le vidéaste commence à constituer une archive audiovisuelle pour l’association dès 1998, bien avant qu’ils aient une caméra en leur possession. L’acquisition d’une caméra HI8 en 2000 leur permettra de filmer toutes les activités de KAOS GL avec un élan collectif de vidéo-militantisme.



Figs. 111-112 : *Devrim Beni Aramadı* (Oktay İnce, 2006)

Devrim Beni Aramadı préparé pour la Rencontre contre l’homophobie (Homofobi Karşıtı Buluşma) se construit à partir d’une vingtaine d’entretiens réalisés par İnce, dont les extraits se succèdent de manière très dispersée et aléatoire. L’absence d’un fil conducteur et le montage qui dissocie très souvent la voix de l’interviewé et son image pour l’associer à l’image d’autres personnes filmées dans la rue, créent une confusion au niveau narratif. Les seuls

archives (avril 2019 – début de la pandémie Covid-19). Informations recueillies à partir du communiqué de presse envoyé par le réalisateur.

En octobre 2021, il diffuse sur Youtube un « acte-vidéo » (*eylem-video*) intitulé *Sinema GM*, constitué des images de son sit-in devant la Direction générale du cinéma, le 30 mai 2019. *Sinema GM*, <https://youtu.be/INbk1hXLNgE>, consulté le 12 octobre 2021.

²⁴² Le Parti du travail (EMEP), le Parti communiste de Turquie (TKP), le Parti de la liberté et de la solidarité (ÖDP), le Parti de la libération du peuple (HKP), L’Association des droits de l’Homme (İnsan Hakları Derneği), Mazlum-Der, Amnesty International (Uluslararası Af Örgütü).

²⁴³ Expression utilisée par İnce pour désigner son documentaire.

²⁴⁴ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Devrim Beni Aramadı* ont été recueillies à travers l’échange réalisé avec Oktay İnce par mail, le 6 mai 2019.

extraits qui confèrent un rythme au documentaire sont ceux où Burcu de KAOS GL passe des coups de téléphone aux différents partis de gauche (fig. 112). À travers de nombreux plans qui s'intercalent régulièrement dans la narration, nous observons ses efforts répétitifs pour convenir un rendez-vous en particulier avec « Devrim Hanım » (Mme. Devrim) de l'association Halk Evleri qui n'aboutissent finalement à aucun résultat. C'est ce qui donne son titre ironique au documentaire avec un jeu de mots sur « devrim » qui n'est non seulement le prénom de la personne en question mais veut aussi dire « révolution » en turc. Devrim qui ignore la demande de rencontre de l'association KAOS GL représente l'attitude de la gauche de l'époque en Turquie face aux personnes LGBTI+ et leurs revendications. Malgré sa structure désordonnée, néanmoins, le documentaire recueille des propos significatifs qui donnent des clés de lecture sur les relations hétérosexuels-homosexuels, l'opinion du citoyen lambda sur l'ouverture d'une « association homosexuelle », et la place de la question de l'homosexualité au sein des politiques de la gauche. Tous ces points traités ensemble pronostiquent les obstacles et difficultés auxquels fera face l'association dans son fonctionnement et sa relation avec le public, à savoir les préjugés, l'indifférence et la violence.

Avec sa voix hors-champ qui pose les questions aux interviewés, le réalisateur se manifeste tout au long du documentaire. Côté rue, il conduit les entretiens avec des questions qui de fil en aiguille deviennent provocatrices : « Et si ton enfant était homosexuel ? », « Faut-il prendre les homosexuels dans l'armée ? » Des réponses homophobes faisant référence à la religion, aux valeurs nationales et à la masculinité se manifestent²⁴⁵ sans réticence mais des messages de soutien se font aussi entendre²⁴⁶. La tolérance prend sa racine dans le concept de « droit » et renvoie à une perception inclusive de « l'humain ». Quant à l'enquête menée sur l'attitude de la gauche en Turquie face aux problèmes rencontrés par les personnes LGBTI+, İnce suit deux axes. D'une part, il se contente de filmer les appels téléphoniques passés par Burcu aux partis. Dans ces extraits, même si nous n'entendons pas la voix de l'interlocuteur, les réponses données par Burcu nous permettent de deviner la direction vers laquelle avance (ou plutôt n'avance pas) la conversation. D'autre part, İnce interpelle d'autres acteurs par des entretiens programmés ou spontanés. Les associations montrent une tendance à trouver des

²⁴⁵ « Cela n'a pas sa place dans notre religion. Nous les condamnons. », « Cela ne pourrait/devrait pas arriver en Turquie. », « Nous les excluons. Ce n'est pas compatible avec la structure de notre peuple turc. », « S'ils viennent et font dérailler les soldats... ? », « Ils sont plus sales que les femmes. » (énoncé par une femme), « Nous frapperons tous ceux que nous croiserons. »

²⁴⁶ « Je les félicite pour la création de leur association. Je les soutiens. Ça demande du courage. », « C'est aussi leur droit. », « Le droit, c'est le droit. Qu'ils soient homosexuels ou pas... », « Chaque personne a le droit de revendiquer ses droits. », « Ils sont aussi les serviteurs d'Allah, qu'ils revendiquent leurs droits. », « Ce sont aussi des êtres humains. Il faut qu'ils aient aussi une structure pour se défendre. »

prétextes (le sous-effectif, l'existence d'autres problèmes cruciaux, leur champ d'action prioritaire, etc.) pour couvrir leur manque d'engagement dans la revendication des droits spécifiques aux personnes LGBTI+ alors que la majorité des partis politiques préfèrent ne pas prendre une position précise et faire trainer les demandes de rencontre. La réponse de la représentante d'un parti créé récemment, le HKP, mérite d'être mentionné puisqu'elle croise plusieurs préjugés à propos de l'homosexualité perçue comme « une maladie physique et psychologique » et « l'effondrement moral causé par le capitalisme et l'impérialisme ». En croisant les propos des citoyens d'âges, de classes sociales et d'idéologies divers, *Devrim Beni Aramadi* montre que la tolérance et l'empathie comme l'indifférence et l'exclusion traversent toutes les couches de la société.

Le documentaire destiné à la Rencontre contre l'homophobie participe au Festival international du film d'Ankara mais par la suite, İnce ne développe pas de stratégie pour sa distribution. Cependant, il donne son autorisation pour les projections organisées par diverses associations LGBTI+. En ligne sur la chaîne Youtube d'İnce depuis 2019, le documentaire ne comptabilise que quelques centaines de vues²⁴⁷. À la lumière de ces informations, nous pouvons conclure qu'en une quinzaine d'années, *Devrim Beni Aramadi* ne rencontre qu'une audience très restreinte. Cependant, témoin de son époque, il fournit des données précieuses sur l'attitude de la gauche face à l'émergence progressive d'un mouvement LGBTI+ en Turquie et constitue une source pour les chercheurs qui voudraient retracer l'évolution de la relation entre la communauté LGBTI+ et la gauche.

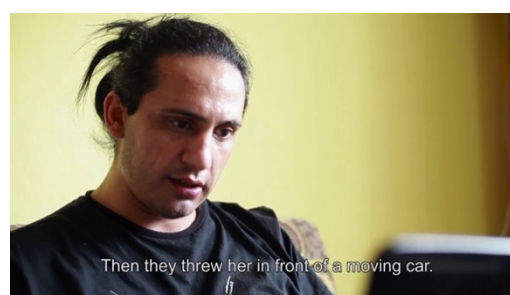
Gacı Gibi [Telle une nana] (Serkan Çiftçi, 2017, 72 min)

Trois mots, « exclusion », « discrimination » et « violence », reviennent régulièrement dans les témoignages des personnes LGBTI+ qui livrent à la caméra, leurs expériences en tant qu'individus portant une identité de genre et/ou ayant une orientation sexuelle considérées comme hors norme par une grande partie de la société turque. Très souvent, les spectateurs sont amenés à écouter des récits antérieurs au moment des tournages et à imaginer les péripéties reportées. Cependant, un documentaire intitulé *Gacı Gibi*²⁴⁸ [*Telle une nana*] devient un des rares films à capter les traces de cette violence souvent mentionnée. Réalisé par un étudiant en Master en Études cinématographiques à l'Université de Mersin, Serkan Çiftçi, qui qualifie son documentaire d'indépendant et d'amateur pour souligner le peu de moyens qu'il a utilisé pour

²⁴⁷ *Devrim Beni Aramadi*, https://youtu.be/xNHHj-v_5IU, consulté le 19 août 2021. Depuis sa mise en ligne en août 2019, le film n'a comptabilisé que 423 vues.

²⁴⁸ Le mot « gacı » signifie « femme » en langage *queer* en turc.

le finaliser, le documentaire voit le jour grâce à l'investissement matériel des membres de l'équipe et l'équipement emprunté à l'université²⁴⁹. Motivé pour contribuer à la lutte contre la transphobie, Çiftçi porte le souci de ne pas reproduire les représentations stéréotypées des femmes trans. Après avoir fait des lectures qui lui permettent d'appréhender une situation qui lui est « étrangère », il commence à suivre avec sa caméra la victime d'une attaque transphobe brutale (Deniz) et ses colocataires (elles aussi, femmes trans et travailleuses du sexe), ainsi que les activités de l'association Mersin LGBT 7 Renk dont elles sont membres. Face à la transphobie qui se manifeste quotidiennement, dans son documentaire, Çiftçi prône la solidarité à deux niveaux : personnel (à la maison, entre amies) et collectif (par le biais du militantisme).



Figs. 113-114 : *Gacı Gibi* (Serkan Çiftçi, 2017)

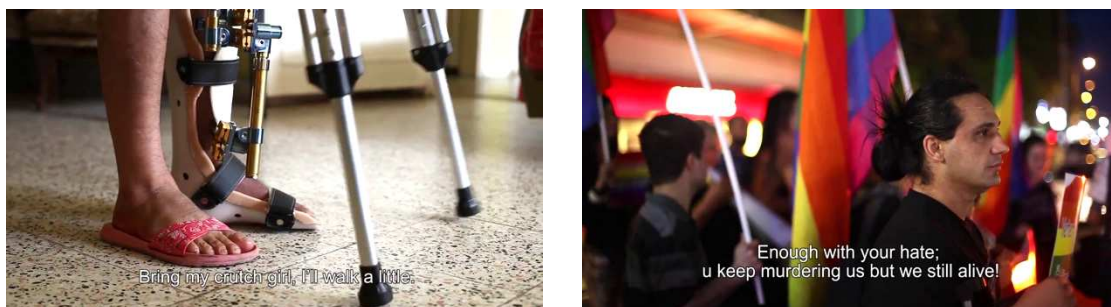
Gacı Gibi commence avec un écran noir où résonne la voix off de Deniz qui permet aux spectateurs d'entrer immédiatement dans le vif du sujet : « Attaque de haine transphobe à Mersin. » La première image qui suit cette phrase, celle d'un écran d'ordinateur sur lequel s'affiche l'article qui décrit les circonstances dans lesquelles s'est produite l'attaque, accompagné de la photo d'une femme tabassée (Deniz), démontre immédiatement l'ampleur du danger qui guette sur les femmes trans (fig. 113). La lecture de cet article par Deniz qui apparaît par la suite sur l'image constitue le prologue du documentaire qui nous introduit, certes, le personnage principal, son espace de vie et ses colocataires, mais bien au-delà, l'environnement hostile auquel elles doivent faire face tous les jours (fig. 114).



Figs. 115-116 : *Gacı Gibi* (Serkan Çiftçi, 2017)

²⁴⁹ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Gacı Gibi*, ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Serkan Çiftçi par mail, le 20 mai 2019.

Tout au long du documentaire, la distribution équilibrée des séquences filmées dans l'espace privé (la maison en grande partie) et public (l'hôpital, le salon de coiffure, le marché, la rue, le restaurant) désignent ces femmes comme des personnes assumant leur identité sexuelle et revendiquant leur place dans la société (fig. 115). Comme d'autres documentaires mentionnés auparavant, *Gacı Gibi* emmène les spectateurs dans la vie quotidienne des femmes trans en utilisant des séquences d'activités aussi banales que faire le ménage, cuisiner, manger, regarder la télé, faire des courses, mais la caméra ose aller au-delà, en captant aussi la réalité de leur vie professionnelle avec des séquences de conversations téléphoniques avec les clients, celles de la préparation des femmes au travail, ou de l'attente d'un client sur le trottoir (fig. 116).



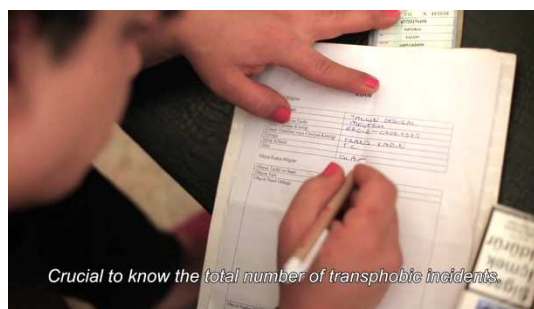
Figs. 117-118 : *Gacı Gibi* (Serkan Çiftçi, 2017)

Parmi toute cette diversité de situations, la narration suit son évolution à travers deux axes principaux. Le premier récit se focalise sur Deniz et son rétablissement (fig. 117), par les multiples séquences de visite chez le médecin et celles de son hospitalisation pour l'opération. Le deuxième privilégie l'épanouissement de 7 Renk qui adopte le principe de la convergence des luttes dans sa démarche militante, et dont la lutte devient de plus en plus visible et efficace grâce à leurs activités visant des publics diversifiés : rencontres organisées au sein de l'université pour sensibiliser les jeunes à la propagation des discours de haine, la participation au 1^{er} mai, l'organisation de manifestation pour dénoncer la violence à l'égard des personnes trans (fig. 118) et finalement, la participation à la Marche des Fiertés à Istanbul.

Ses deux axes fusionnent autour d'un dénominateur commun : les crimes de haine. L'organisation pour la sécurité et la collaboration en Europe (OSCE) définit ces crimes comme « des actes criminels commis en raison d'une motivation discriminatoire ou d'un préjugé envers certains groupes d'individus »²⁵⁰. Dans le cas des crimes de haine, l'auteur sélectionne la victime sur la base de critères d'appartenance à un groupe portant une caractéristique définie comme protégée, et non pas sur la base de critères personnels. Donc l'acte n'est pas simplement

²⁵⁰ « Les crimes de haine : Prévention et Réponses. Guide de référence pour les ONG de la zone OSCE », *Organisation pour la sécurité et la collaboration en Europe*, <https://www.osce.org/fr/odihr/93639?download=true>, consulté le 21 juillet 2019, p. 15.

adressé à la victime en tant qu'individu mais à l'ensemble de la communauté dont elle fait partie²⁵¹. Les caractéristiques incluses dans les lois relatives aux crimes de haine diffèrent selon les pays, ce qui confère un rôle crucial aux législateurs qui, dans l'idéal, devraient prendre en considération les circonstances propres à leur pays pour définir le cadre des lois en question. En Turquie, l'article 122 du code pénal intitulé « Haine et discrimination »²⁵² inclut la langue, la race, la nationalité, la couleur, le genre, le handicap, l'idéologie, la conviction philosophique, la religion comme caractéristiques protégées mais l'identité de genre et l'orientation sexuelle restent absentes de la liste. Dans le cas des crimes contre les personnes LGBTI+, non seulement l'existence du mobile haineux qui devrait être considéré comme une circonstance aggravante passe inaperçue, mais les tribunaux, au lieu d'alourdir la sentence, attribuent souvent des réductions de peine aux criminels sous prétexte de « provocation injuste » ou de « bonne conduite »²⁵³. Le manifeste trans publié en Turquie déclare la nécessité de lutter pour l'inclusion de l'orientation sexuelle et de l'identité de genre comme caractéristiques protégées dans la loi en question²⁵⁴ parce que dans la pratique, le mot « genre » à lui seul reste insuffisant et ouvert à l'interprétation. *Gacı Gibi* place au cœur de son histoire, Deniz, victime d'agression transphobe mais les discussions en parallèle dévoilent un large éventail de cas de discrimination et de crime de haine qui touche la communauté trans : les meurtres, les agressions physiques, les menaces verbales, la contestation des voisins à la location d'un appartement aux personnes trans ou à l'association 7 Renk, et le refus systématique des employeurs à embaucher des femmes trans ce qui les condamnent au travail du sexe²⁵⁵.



Figs. 119-120 : *Gacı Gibi* (Serkan Çiftçi, 2017)

²⁵¹ « Les Lois sur les Crimes de Haine », *Organisation pour la sécurité et la collaboration en Europe*, <https://www.osce.org/fr/odihr/36430?download=true>, consulté le 21 juillet 2019.

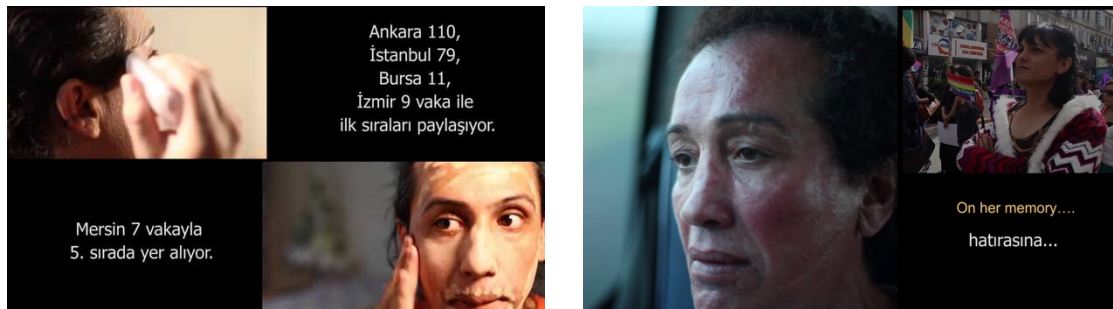
²⁵² *Türk Ceza Kanunu*, <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.5237.pdf>, consulté le 21 juillet 2019.

²⁵³ « 2018 Yılında Türkiye'de Gerçekleşen Homofobi ve Transfobi Temelli Nefret Suçları Raporu », Ankara, Kaos GL Derneği, 2019, p. 19.

²⁵⁴ « Trans Manifesto », B. Şeker (ed.), *Başkaldıran Bedenler. Türkiye'de Transgender Aktivizm ve Altkültürel Pratikler*, op. cit., p. 272-273.

²⁵⁵ Lire Selin Berghan, « Patronsuz ve Pezevenksiz Bir Dünya ! Feminist Yaklaşımlar Açısından Seks İşçiliği », dans *Ibid.*, p. 90-99.

La répression institutionnelle (policière) que subissent les femmes et la résistance collective que suscite cette dernière se matérialisent devant la caméra grâce à une représentation métonymique : un tas d’avis de contravention (fig. 119) et le formulaire vierge utilisé pour déclarer une violation de droit (fig. 120). Le premier illustre la pratique des forces de l’ordre qui abusent de leur pouvoir pour éloigner les femmes trans de l’espace public et les empêcher de sortir dans la rue en leur donnant des contraventions arbitraires pour « trouble à l’ordre public »²⁵⁶. Quant au deuxième, il représente les efforts des associations LGBTI+ à tenir le compte des violations des droits pour préparer des rapports annuels et rapporter les chiffres aux instances européennes. Malgré le tableau pessimiste qu’il brosse, *Gacı Gibi* privilégie l’émancipation à l’auto-victimisation en associant le récit individuel de Deniz et de ses amies, au récit collectif de 7 Renk qui lutte contre les crimes de haine en adoptant entre autres, le slogan « Les meurtres des personnes trans sont politiques. » (*Trans cinayetleri politiktir.*).



Figs. 121-122 : *Gacı Gibi* (Serkan Çiftçi, 2017)

Pourtant, le documentaire se termine sur un écran divisé (*split screen*) : les cartons qui se succèdent font l’état des lieux de la situation des personnes trans au moment de la fin des tournages alors que défilent les plans de Deniz qui, finalement, commence à marcher sans béquille et se prépare pour aller au travail (fig. 121). Son histoire se retrouve ainsi encore une fois liée à celle de la communauté trans, ce qui annonce un futur peu prometteur pour Deniz puisque le texte annonce aux spectateurs 267 cas signalés de violations des droits des personnes trans (dont 7 assassinats) sur une période de 20 mois. L’hommage à Figen qui « fatiguée, a renoncé » souligne la difficulté de survivre en Turquie en tant que femmes trans pour qui, la plupart du temps, le travail du sexe reste le seul métier accessible (fig. 122).

Après sa première mondiale au festival KuirFest, *Gacı Gibi* entre dans la programmation d’If İstanbul en tant que finaliste de la compétition *Love & Change*, celle du Documentarist et du Festival international de films ouvriers. Documentarist décerne à Çiftçi le Prix du jeune talent Johan van der Keuken. Bien que le film obtienne un visa d’exploitation

²⁵⁶ Lire Yasemin Öz, « Trans Cinsiyetli Bireylere Yönelik Dışlama ve Direniş İmkanları », dans *Ibid.*, p. 207.

(+18), sa projection à l'association LGBTI+ Bursa Özgür Renkler sera annulée à la suite des menaces des forces de l'ordre (le 20 novembre 2018). Ce cas de censure, preuve de l'intolérance étatique, ajoute un autre maillon à la longue chaîne de discrimination qui accable les personnes trans en limitant leur visibilité et empêchant la diffusion de leurs revendications. La présence des personnes dont il ne détient pas les autorisations d'utilisation d'image empêchera Çiftçi de mettre son documentaire en ligne sur des plateformes de visionnage pour une diffusion plus large. Étant un des rares documentaires à s'immerger dans la vie quotidienne des femmes trans/travailleuses du sexe et à oser à dénoncer la violence systématique qu'elles subissent encouragée souvent par les instances étatiques, *Gacı Gibi* propose un moment de réflexion significative sur la notion de crimes de haine et se montre solidaire avec le mouvement LGBTI+ en confirmant la nécessité urgente de la reconnaissance de l'identité de genre et de l'orientation sexuelle comme caractéristiques protégées.

Benim Çocuğum [Mon enfant] (Can Candan, 2013, 82 min)

Avant de se confronter à la société et à ses préjugés, la lutte individuelle de chaque personne LGBTI+ débute dans la sphère privée, face à la famille, « la base de la société ». Premier lieu de reconnaissance ou de rejet, de soutien ou de pression, la famille porte le potentiel d'obstruer ou de faciliter l'émancipation individuelle. En 2008, la fondation d'une association de soutien et de solidarité pour les familles et les proches des personnes LGBTI+, LİSTAG, rend public cette question privée. Le groupe composé de parents qui déclarent ouvertement leur soutien à leurs enfants gagne en visibilité avec sa présence régulière aux Marches des fiertés. Ils optent pour l'utilisation du mot neutre « çocuk » (en turc, « enfant ») au lieu de « kız » / « oğul » (en turc, « fille » et « fils ») pour leurs slogans : « Mon enfant est homosexuel/transgenre. », « Je suis ta mère/ton père, tu as mon soutien. », « Ne touche pas à mon enfant ! »²⁵⁷ En octobre 2010, lors d'une journée intitulée « Les identités trans et *queer* en Turquie » organisée à l'Université du Bosphore, le documentariste Can Candan présent parmi l'audience se sent particulièrement touché par les histoires partagées par quatre parents de LİSTAG qui le renvoient à sa propre expérience de paternité : « En tant que père, est-ce que j'arrivais à soutenir mon enfant de manière efficace dans la lutte qu'il/elle menait pour se construire ? À l'accepter comme il/elle est ? »²⁵⁸ Son émerveillement face à ces parents qui

²⁵⁷ « Benim çocuğum eşcinsel/trans. », « Annenim/babanım, yanındayım. », « Çocuğuma dokunma ! » (Traduits par moi-même).

²⁵⁸ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Benim Çocuğum* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Can Candan par mail, le 25 juin 2019, et l'entretien réalisé avec la productrice Ayşe Çetinbaş, à Beşiktaş - Istanbul, le 5 septembre 2018. (Traduits par moi-même)

« font cette intervention politique considérable, et cela, dans un pays homophobe et transphobe comme la Turquie, à travers une institution aussi conservatrice qu'est la famille », l'incite à vouloir contribuer à leur lutte en les faisant connaître au grand public. Le documentaire *Benim Çocuğum* [*Mon enfant*] verra le jour deux ans après cette première rencontre entre Candan et les parents de LİSTAG.

Le développement du projet, la recherche des financements et la préproduction s'étalent sur une période d'un an gérée par cinq personnes qui constituent l'équipe de base : Can Candan (réalisateur et producteur), Ayşe Çetinbaş (productrice), Gökçe İnce (productrice, monteuse) Metehan Özkan (coordinateur de LİSTAG, coproducteur, consultant) et Boysan Yakar²⁵⁹ (assistant réalisateur). Aux subventions accordées par des structures de divers pays dont le Consulat général de Suède à Istanbul, le Consulat général du Royaume des Pays-Bas, l'Ambassade du Royaume-Uni à Ankara, Amnesty International Turquie, Global Dialogue, Anadolu Kültür, Planet Romeo Foundation, Gays & Lesbians aus der Türkei et Filia die Frauenstiftung, s'ajoutent 16 340 euros récoltés à travers une campagne de financement à laquelle participent 302 personnes (45 % du montant cible récolté)²⁶⁰. Pourtant, le ministère de la Culture n'accordera pas d'aide au projet qui mobilise un soutien aussi large. Ce refus pourrait être interprété comme la volonté du Conseil de contrôler le contenu des films produits en Turquie et l'utilisation de la distribution des subventions comme une tentative de censure idéologique. Malgré ceci, *Benim Çocuğum* reste un des rares projets de notre corpus où la réalisation débute après la constitution d'un budget adéquat et d'une équipe où chacun sera rémunéré, même si avec des montants de cachet beaucoup plus bas que ceux des projets commerciaux. Après une année de préparation, sept mois de tournages et six mois de montage, le documentaire rencontre pour la première fois son public le 19 février 2013, au cours d'une soirée de gala organisée dans la salle de cinéma Atlas à Beyoğlu, en présence de 700 spectateurs.

Le carton du début annonce l'hommage rendu à İrem Okan, une femme trans assassinée dans la ville de Bursa en 2010, et à sa mère Melek Okan. Un des cartons de fin fermera plus tard cette parenthèse ouverte, en citant une phrase de la mère qui inspire le titre du

²⁵⁹ Militant LGBTI+ à partir de 2005, il contribue aux documentaires d'Aykut Atasay et participe à la réalisation de *Benim Çocuğum* en tant qu'assistant réalisateur. Ouvertement gay, sa nomination au poste de conseiller du maire du district de Şişli (Istanbul) en 2014 constitue un fait marquant pour la visibilité et la représentation des personnes LGBTI+ dans la politique. Yakar perd la vie avec Zeliha (Zeliş) Deniz, militante LGBTI+ et féministe, et Mert Serçe, dans un accident de voiture, le 5 septembre 2015. *Boysan'ın Evi*, <http://boysaninevi.com/hakkinda/>, consulté le 9 août 2019.

²⁶⁰ *My Child : Parents of LGBT's in Turkey Speak Out*, https://www.indiegogo.com/projects/my-child-parents-of-lgbts-in-turkey-speak-out#, consulté le 15 septembre 2019.

documentaire : « Dans ce monde immense, ils n'ont pas voulu donner une place à mon enfant. »²⁶¹ *Benim Çocuğum* se divise en deux parties distinctes de durée égale : une première qui se concentre sur les histoires individuelles de chacun des sept parents de LİSTAG (dont deux couples), et une deuxième où l'action collective de l'association est mise en avant. Le choix des lieux de tournages reflète aussi la distinction entre le privé et le public. Candan enregistre les témoignages des parents dans leur espace personnel, la maison, alors que la deuxième partie transporte le récit dans des lieux publics.



Figs. 123-124: *Benim Çocuğum* (Can Candan, 2013)

Au tout début du documentaire, de nombreux plans fixes de divers salons s'enchaînent alors que les bribes de conversation qui nous parviennent du hors-champ nous informent qu'un tournage se prépare. Après l'ordre donné par le réalisateur, « Action ! » (« Kayıt ! »), un par un, des femmes et des hommes font leur entrée dans les différents cadres pour s'asseoir face à la caméra (fig. 123). Cette ouverture réflexive reconstitue symboliquement le moment où chacun des parents a décidé de partager son récit et celui de son enfant avec le grand public. Même si les quarante minutes qui suivent se composent de l'alternance des témoignages des parents avec les moments cruciaux de leurs histoires qui s'entrecroisent, l'utilisation du cadre fixe pour chaque personnage renforce l'impression que tout est raconté d'un trait : une fois installé, aucun des parents ne bougera avant la fin de l'histoire. Le choix du réalisateur à les placer sur l'axe de la caméra désigne les spectateurs du documentaire comme leurs interlocuteurs directs.

Chacun des parents commence par se présenter en donnant, d'abord, les informations concernant la famille dans laquelle il est né, pour partager ensuite, les circonstances dans lesquelles il a fondé sa propre famille. La narration de la période de grossesse révèle les attentes très précises des uns et des autres concernant le sexe de leur futur enfant. Le comportement de leurs enfants qui ne correspond pas aux normes de genre (une fille qui ne veut pas mettre de robe, un garçon qui ne flirte pas avec les filles, un autre qui imite les femmes, etc.) suscite

²⁶¹ « Koskoca dünyaya, benim çocuğumu sığdıramadılar. »

l'attention des parents. Le doute provoque des réactions des plus emphatiques (« Parlons avec notre enfant. ») aux plus violentes (« Tu es un homme, comporte-toi en homme ! »). Certains acceptent rapidement la situation alors que d'autres l'ignorent pendant des années. Mais au moment de la révélation, le choc, la déception et le désespoir dominent les esprits : « Toutes mes peurs s'étaient matérialisées. », « C'est comme si je me suis heurtée à un mur. », « La ville d'Istanbul s'est écroulée sur moi. », « Mes rêves se sont volatilisés. » Avec le recul, certains parents expliquent leur réaction par le manque de connaissance et les stéréotypes construits par les médias qui marginalisent les identités LGBTI+. La confrontation des parents avec leurs propres parents constitue une des étapes après l'acceptation. Demander leur bénédiction souligne, d'une part, la place cruciale que les uns et les autres accordent aux liens familiaux, et reflète, d'autre part, le réflexe des parents à vouloir protéger leurs enfants en gagnant leur légitimité aux yeux des aînés. La mise en place d'un dialogue intime entre enfants et parents accélère la prise de conscience de ces derniers, ce qui les conduira à aller à la rencontre de l'association Lambda et des autres parents pour accompagner leurs enfants dans cette épreuve qu'est de se faire accepter en tant que personne LGBTI+ dans une société homophobe et transphobe. Les récits individuels des parents se terminent là où commence celui de LİSTAG.

Pour la deuxième partie du documentaire, Candan adopte une approche observatrice : sa caméra enregistre les réunions hebdomadaires de LİSTAG, une rencontre des parents avec les psychologues de CETAD (l'Association de l'éducation sexuelle, de traitement et de recherche), une rencontre enfants-parents autour d'un repas partagé et finalement, la participation à la Marche des fiertés (fig. 124). La consultation du site de LİSTAG révèle que ces activités suivent leurs axes d'action : partage d'expérience et d'information, soutien entre parents et solidarité avec les enfants. Le documentaire se termine sur les images festives de la Marche des fiertés de 2012 avec la voix off des parents qui expriment leurs revendications, leurs buts et leurs souhaits pour la suite.

Benim Çocuğum emporte un succès phénoménal en Turquie. Il sera un des rares documentaires à avoir une distribution commerciale dans les salles avec un visa d'exploitation comportant la mention « -7 », ce qui lui accorde même l'autorisation d'une éventuelle diffusion en télévision pour la plage horaire 21h-6h. À l'affiche pendant huit semaines avec seulement deux copies, il réalise 3228 entrées²⁶². La sortie en salles reste symboliquement importante mais le documentaire rencontrera son public dans les festivals. De 2013 à 2016, il sera programmé

²⁶² *Box Office Türkiye*, <https://boxofficeturkiye.com/film/benim-cocugum-2011817?filmop=hafta>, consulté le 15 septembre 2019.

dans plus de cinquante festivals, en Turquie comme dans une vingtaine de pays, de la France au Chili, de la Corée du Sud au Canada, de la Grèce en Inde²⁶³. Dans le cadre du festival !f İstanbul, il sera projeté simultanément dans 31 villes dont vingt-six en Turquie et le reste en Chypre du Nord, Arménie et Israël²⁶⁴. Il profitera aussi d'une couverture médiatique étonnante pour un documentaire qui déconstruit la famille traditionnelle et propose une pratique familiale alternative. Sur le site du documentaire, nous retrouvons plus d'une centaine d'articles publiés dans la presse alternative (Bianet, Birgün, Evrensel, etc.) comme dans les grands journaux (Hürriyet, Milliyet, Radikal, Cumhuriyet, etc.)²⁶⁵. Deux projections impliquant les instances de décision attirent particulièrement l'attention : la première, organisée dans une salle à proximité de l'Assemblée nationale le 15 avril 2013, à laquelle seront invités plus de 500 politiciens et bureaucrates dont Recep Tayyip Erdoğan, le Premier Ministre de l'époque, et Fatma Şahin, la ministre de la Famille et des Politiques Sociales. La réponse à l'invitation sera limitée à la présence de cinq députés du parti CHP et un député du parti AKP ainsi que certains attachés parlementaires de divers partis. La seconde, organisée au Parlement européen à Bruxelles le 5 juin 2013, par l'intergroupe Anti-Racisme et Diversité. À la suite de son succès, le documentaire sera édité en DVD en 6000 exemplaires (édition en trois fois). En 2016, la compagnie de production Surela Film met le documentaire en ligne sur ses comptes Youtube et Vimeo, en version originale, version sous-titrée en russe ainsi qu'une version à portée inclusive, avec audiodescription pour les personnes aveugles et malvoyantes, avec sous-titres en turc et en langue de signes pour les personnes sourdes et malentendantes²⁶⁶. En combinant les projections dans les festivals et dans les universités avec d'autres à visée symbolique destinées aux instances de décision, en mobilisant les médias alternatives comme les médias dominants pour permettre au documentaire (et à LİSTAG) une visibilité auprès d'un public le plus large possible, et finalement, en mettant le documentaire en ligne sur deux plateformes de visionnage en accès libre, l'équipe de *Benim Çocuğum* fait preuve d'une stratégie de distribution efficace, calculée dès le début du projet et qui s'étale sur de nombreuses années.

²⁶³ Pour la liste complète des projections, voir *Benim Çocuğum Belgeseli*, <http://www.benimcocugumbelgeseli.com/gosterimler.aspx?gecmis=1#.YR9Z1i0RoRU>, consulté le 20 août 2021.

²⁶⁴ Le dossier de presse envoyé par mail par la productrice Ayşe Çetinbaş, le 17 septembre 2018.

²⁶⁵ Le site permet le téléchargement de tous les articles de presse sous format pdf. *Benim Çocuğum*, <http://www.benimcocugumbelgeseli.com/medyadabiz.aspx#.XX4TbKeB0RU>, consulté le 15 septembre 2019.

²⁶⁶ *Benim Çocuğum*, <https://youtu.be/UZ-3mScG8yE> et <https://vimeo.com/192806811> (version originale en turc), <https://youtu.be/vVgZRooB19A> et <https://vimeo.com/203084859> (avec audiodescription pour les personnes aveugles et malvoyantes, avec sous-titres en turc et en langue de signes pour les personnes sourdes et malentendantes), <https://vimeo.com/228237449> (sous-titrée en russe), consultés le 19 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2016, le film a comptabilisé plus de 186 000 vues.

Suncem Koçer qui analyse l'impact du documentaire sur la société conclut son article avec l'observation suivante : « [...] le documentaire participe au discours social et à la communication politique concernant les droits des LGBT et la visibilité de LİSTAG, à travers les réseaux créés par les médias, une large opinion publique, les élites politiques, l'équipe du documentaire et les spectateurs. »²⁶⁷

Pour ce documentaire qui reçoit un soutien public et médiatique significatif, nous retrouvons quand même la trace de quelques cas de discours de haine. La publication d'un article intitulé « Eşcinsel İfşad Hareketi »²⁶⁸ (Le mouvement homosexuel de perturbation) le 11 février 2013 dans le journal islamo-conservateur Yeni Akit attire particulièrement notre attention. L'article en question qui repose sur les commentaires d'un professeur en psychiatrie et un autre en sociologie, accuse le documentaire (et les médias qui en parlent) d'« injecter des tendances homosexuelles dans la société » et d'« affaiblir le jugement moral de la société ». Les expressions « documentaire scandaleux », « publicité dissimulée de la perversité » et « propagande homosexuelle » incitent ses lecteurs à la haine et désignent les personnes LGBTI+, leurs parents ainsi que l'équipe du documentaire comme cible. Cette attaque qui précède la soirée de gala prouve que dès le début, la couverture par les médias dominants confère une visibilité considérable au projet, ce qui n'échappe pas à l'attention des milieux conservateurs homophobes et transphobes. Le réalisateur Candan qui ne mentionne pas cet article dans notre entretien en cite un autre publié par le même journal quelques mois plus tard (en décembre 2013) pour viser cette fois-ci la tournée du documentaire dans la région de la mer Noire organisée dans le cadre de la troisième édition des Journées de films de droits humains de l'Union Européenne. La situation qui tourne rapidement en une « scandale diplomatique » n'aboutit pas à l'annulation de la programmation mais les projections ont lieu en présence des policiers pour des raisons de sécurité. Cependant, à l'Université de Gaziantep, il sera question de l'annulation de dernière minute, par le rectorat, d'une projection prévue en présence des parents de LİSTAG,²⁶⁹ une décision arbitraire (puisque le documentaire détient un visa d'exploitation) qui pourrait être interprétée non seulement comme un cas de censure mais aussi comme une atteinte à la liberté de l'expression dans une institution de l'enseignement supérieur.

²⁶⁷ Suncem Koçer, « Belgesel Filmler Toplumsal Dönüşüme Etki Edebilir Mi ? Koalisyon Modeli ve Benim Çocuğum Örneği » dans *Global Media Journal. The Global Network of Communication Scholars*, vol. 5, n° 10, p. 208-226. (Traduits par moi-même)

²⁶⁸ L'article en question n'est plus en ligne sur le site du journal mais la capture d'écran sous format pdf se trouve sur le site de nefretsoylemi.org, <http://www.nefretsoylemi.org/resimler/201302258786126971.pdf>, consulté le 16 septembre 2019.

²⁶⁹ İnanç Yıldız, « 'Benim Çocuğum' Rektör'ü rahatsız etti », *Evrensel*, <https://www.evrensel.net/haber/73222/benim-cocugum-rektoru-rahatsiz-etti>, consulté le 16 septembre 2019.

À côté des attaques des milieux conservateurs qui perçoivent le documentaire comme une atteinte à la famille traditionnelle, quelques critiques visent au contraire la mise en avant du concept de famille par le titre, l’affiche et la programmation du film dans !f Istanbul sous la catégorie *Maison* au lieu d’*Arc-en-ciel* à la suite de la demande du réalisateur²⁷⁰. Dans un article publié sur son blog²⁷¹, l’universitaire/l’artiste Tuna Erdem qui avoue n’avoir pas vu le documentaire, propose une analyse de discours à partir de son affiche (fig. 125) en se penchant sur le titre qui apparaît dans sa version longue (*Mon Enfant : un film de famille*) et les visuels. Le premier point sur lequel s’attarde Erdem est l’utilisation simultanée de l’adjectif possessif « benim » (mon) et du suffixe possessif « -um » ajouté à la fin du mot « çocuk » (enfant), ce qui crée une double relation de possession et d’appartenance entre l’orateur et son « enfant ». Dans une deuxième partie, Erdem argumente comment les images de chaussures d’enfants infantilisent les personnes LGBTI+ aujourd’hui adultes, en les renvoyant à une période de leur vie déjà terminée, et en les réduisant au statut de bébé ayant besoin de protection. Selon Erdem, la mention « un film de famille » vient compléter ce tableau puisque cette précision tend à rassurer les spectateurs : « Vous pouvez aller voir le film tranquillement avec votre famille. Pas de sexualité, pas d’utilisation de mots honteux ou infâmes. »

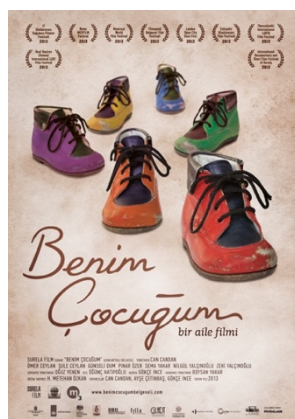


Fig. 125 : Affiche de *Benim Çocuğum* (Can Candan, 2013)

Preuve de perversité et menace à la société selon les uns, au service de l’usine qu’est la famille qui produit des individus en chaîne selon les autres, *Benim Çocuğum* déclenche de vifs débats. Même si l’accent mis sur le concept de la famille reste assez marqué, ce qui en soi pourrait porter le risque de marginaliser ceux qui s’opposeraient radicalement à cette institution,

²⁷⁰ Şenay Tanrıvermiş, « ‘Benim Çocuğum’ Neden Gökkuşağı Filmleri Kapsamında Değil? », *bianet*, <https://bianet.org/bianet/lgbti/144574-benim-cocugum-neden-gokkusagi-filmleri-kapsaminda-degil>, consulté le 25 septembre 2019.

²⁷¹ Tuna Erdem, « Aile tüm kötülüklerin anası, tektipleştirme makinasıdır », *SloganBozan*, <http://sloganbozan.blogspot.com/2013/02/aile-tum-kotuluklerin-anas.html>, consulté le 25 septembre 2019. (Traduits par moi-même)

le documentaire s'adresse avec habilité à son audience cible qu'est la société de Turquie, en reconnaissant un de ses piliers fondateurs, la famille, mais en refusant sa conception traditionnelle.

3. Découvrir la scène comme espace de militantisme

Face à l'exclusion et l'isolement, le mouvement LGBTI+ s'empare progressivement de la rue. La prise de conscience, l'engagement et la mobilisation collectifs donnent leurs fruits dans cet espace symbolique où la lutte organisée leur confère une visibilité significative. Les images des Marches de Fiertés utilisées régulièrement dans le montage de la majorité des documentaires réalisés dans les années 2010 attestent en quelque sorte, leur détermination à descendre dans la rue. Cependant, la rue ne reste pas le seul espace à offrir une opportunité de rencontre aux personnes LGBTI+ avec le grand public. Certains choisissent de monter sur scène, performer et utiliser l'art comme moyen d'affirmation et d'expression de soi, en transformant le temps d'un spectacle en un moment de partage et de réflexion. Que le contenu du spectacle porte un discours engagé ou pas, le fait de se mettre sous les projecteurs, au cœur de l'attention du public, transforme le corps du performeur en un manifeste politique.

Gizli Özne [Le sujet caché] (Çağnur Öztürk, 2013, 39 min)

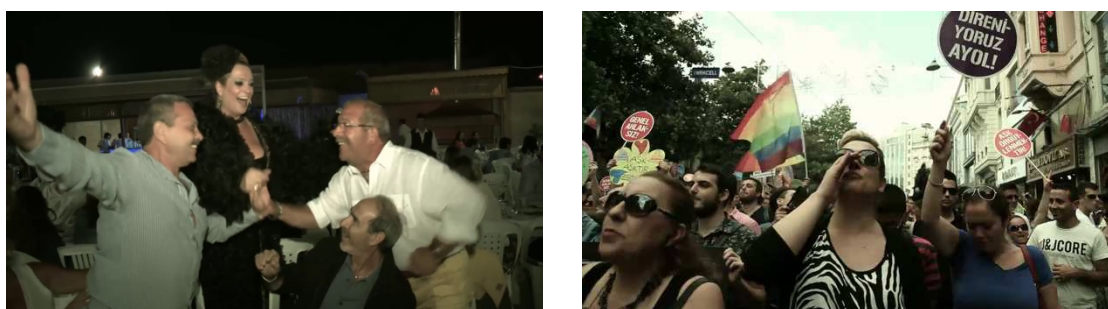
Même si comme dans tous les domaines de la vie, l'accès des personnes LGBTI+ à la scène reste restreint, la détermination et les efforts obstinés des uns et des autres fissurent les murs qui se dressent devant elles. L'âge d'or des séries télévisées en Turquie permet à une femme trans, Ayta Sözeri, d'aller à la rencontre de la société turque, d'acquérir le titre de « la première actrice trans » de même qu'une reconnaissance publique. Le personnage de femme trans, Duygu, qu'elle incarne dans la série *Kayıp Şehir*²⁷² la rend une des personnalités LGBTI+ les plus acclamées des années 2010. Pour contribuer au « changement des mentalités »²⁷³, une étudiante en Études cinématographiques à l'Université de Beykent, Çağnur Öztürk, se lance dans un projet de documentaire où elle propose un portrait de Sözeri, artiste talentueuse et sensible qui dénonce avec détermination l'hypocrisie d'une société qui « applaudit en spectacle mais exclut dans la rue ». Réalisé avec les moyens du bord en seulement quatre jours de tournages, *Gizli Özne*²⁷⁴ [*Le sujet caché*] couvre les aspects emblématiques de la vie de Sözeri.

²⁷² Série de 26 épisodes diffusée sur Kanal D en entre septembre 2012 et mars 2013. *Kayıp Şehir*, *Kanal D*, <https://www.kanald.com.tr/kayipsehir/bolum>, consulté le 28 juillet 2019.

²⁷³ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Gizli Özne*, ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Çağnur Öztürk par mail, le 11 juin 2019.

²⁷⁴ L'expression fait référence aux phrases en turc où le pronom sujet est omis (sujet nul).

Le calme des coulisses s'équilibre avec le festif du spectacle, les moments de détente entre amis avec la participation à la Marche des Fiertés (2013) (figs. 126-127). Quel que soit l'endroit où elle se trouve ou son occupation, Sözeri revendique une place dans l'espace public pour les femmes trans (et les personnes LGBTI+ en général). Consciente de la présence de la caméra et de son pouvoir, elle transforme l'espace-temps qui lui est réservé en un moment intime de partage avec les futurs spectateurs du documentaire, en délivrant, à plusieurs reprises, des discours proches d'un monologue intérieur. Avec sa voix calme et posée, ses propos inclusifs et bienveillants, Sözeri porte son discours au-delà de la scène des restaurants où elle s'impose en tant que femme trans artiste, ou au-delà des rues où elle manifeste.

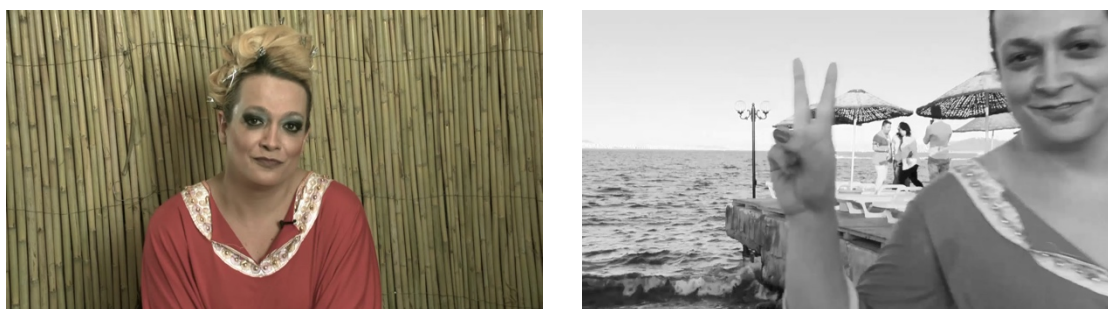


Figs. 126-127 : *Gizli Özne* (Çağnur Öztürk, 2013)

Le documentaire débute par un plan fixe de Sözeri face à la caméra, avec le regard légèrement décalé, qui, après l'insertion du carton du titre, se réoriente vers la caméra et s'adresse aux spectateurs (fig. 128)²⁷⁵ : « La prière que je fais chaque nuit, je voudrais la répéter aujourd'hui devant tout le monde. Mon Dieu, que demain, aucun de mes amis gays ou trans ne soit assassiné. » Lors de ce premier moment de rencontre entre elle et les spectateurs du documentaire, en puisant sa force du regard-caméra qui sollicite toute leur attention, Sözeri confie ses inquiétudes et craintes, manifeste sa révolte mais propage aussi l'espoir d'un vivre-ensemble qui, selon elle, paraît plus réel que jamais après la résistance de Gezi. Son récit personnel (son enfance, sa prise de conscience, le départ de la maison familiale) et son vécu quotidien en tant que femme trans constituent un point de départ pour déchiffrer et dénoncer les dynamiques de la société dans laquelle elle vit. Face à l'exaltation de la masculinité qui provoque la haine contre les personnes LGBTI+, Sözeri défend la nécessité de la protection de leur droit à la vie, de leur orientation sexuelle et identité de genre, et la mise en place de sanctions lourdes pour ceux qui commettent des crimes de haine. Ces demandes, similaires à celles du mouvement LGBTI+, portent la chance de trouver beaucoup plus d'échos parmi le

²⁷⁵ Filmé en couleur, le documentaire comporte pourtant deux séquences où s'insèrent des images en noir et blanc filmées avec une deuxième caméra. Interrogée sur cet usage particulier, la réalisatrice a répondu avoir voulu « expérimenter ».

grand public, grâce à la légitimité que lui confère sa reconnaissance publique. Pour appuyer cet aspect, Öztürk utilise d'une part, un extrait de *Kayıp Şehir*, la série qui a donné un tournant à la carrière et à la visibilité de Sözeri, et d'autre part, l'extrait d'un concert de Sezen Aksu où la diva de la pop turque l'accueille sur scène sous les acclamations de l'audience. Le dernier plan du documentaire laisse Sözeri s'emparer de sa réussite en tant que femme trans dans le monde du spectacle, en faisant le signe de la victoire avant de disparaître dans le hors-champ (fig. 129). Ce signe constitue un clin d'œil d'encouragement aux femmes trans qui, exclues des milieux professionnels, se retournent vers le travail du sexe comme seul alternatif de survie.



Figs. 128-129 : *Gizli Özne* (Çağnur Öztürk, 2013)

Après une projection organisée dans le cadre du festival Filmmor, Öztürk met le documentaire directement en ligne pour une large diffusion²⁷⁶. La célébrité de Sözeri attire l'attention de plus de 230 000 internautes où les messages de soutien laissés par ces derniers font preuve de bienveillance et de reconnaissance. Mais même si largement acclamée, Ayta Sözeri reste néanmoins une cible pour les médias conservateurs. Une recherche rapide sur Google affiche plusieurs articles du journal islamo-conservateur *Yeni Akit* qui attise l'homophobie et la transphobie avec des titres comme « La perversion homosexuelle se répand par les séries », « La perversion se répand par les célébrités ! » ou « À la télé, attaque intense contre la famille »²⁷⁷, incitant ses lecteurs à la haine. Face aux calomnies et insultes, *Gizli Özne* salue le courage d'une femme trans qui assume son identité publiquement et qui n'hésite pas à utiliser sa position sociale pour revendiquer des changements dans le fonctionnement de la société en faveur des personnes LGBTI+.

²⁷⁶ *Gizli Özne*, <https://youtu.be/r2Wu-pRkiJg>, consulté le 20 août 2021. Depuis sa mise en ligne en mars 2017, le film a comptabilisé 230 390 vues et 158 commentaires. Depuis 2013, le documentaire existe aussi sur Vimeo, <https://vimeo.com/75760308> (seulement 3240 vues).

²⁷⁷ « Eşcinsel sapkınlık dizilere yayılıyor », *Yeni Akit*, <https://www.yeniakit.com.tr/haber/escinsel-sapkinlik-dizilere-yayiliyor-423205.html>, « Sapkınlık ünlüler eliyle yayılıyor! », *Yeni Akit*, <https://www.yeniakit.com.tr/haber/sapkinlik-unluler-eliyle-yayiliyor-494613.html>, « Aileye ekranlardan dört koldan saldırı », *Yeni Akit*, <https://www.yeniakit.com.tr/haber/aileye-ekranlardan-dort-koldan-saldiri-748838.html>, consultés le 28 juillet 2019. (Traduits par moi-même)

Ben ve Nuri Bala [Moi et Nuri Bala] (Melisa Önel, 2009, 43 min)

« Ça veut dire quoi, être une femme ? » La recherche de réponses à cette question réunit la réalisatrice Melisa Önel et une femme trans, Esmeray, autour du projet de documentaire intitulé *Ben ve Nuri Bala [Moi et Nuri Bala]*. Kurde, femme trans, « travesti », anciennement travailleuse du sexe, actuellement vendeuse de moules farcies et performeuse, féministe militante auprès de la coopérative de femmes Amargi : toutes ces identités fusionnent en Esmeray dont le récit, l'engagement et le spectacle solo intitulé *Cadının Bohçası* (Le balluchon de la sorcière) font l'objet de nombreux entretiens, émissions de télévision et un autre documentaire intitulé *Esmeray, Bir Direniş Hikâyesi [Esmeray, une histoire de résistance]*²⁷⁸. Mais le regard que pose Önel dans la vie d'Esmeray, revenant souvent sur la question de la famille, de la nostalgie de son village natal et du retour impossible, entraîne les spectateurs à la rencontre de son monde intérieur, au-delà de son engagement qui anime son être et ses actions. Avec un budget quasi non existant pour les tournages à Istanbul, une subvention de l'association Heinrich Böll Stiftung qui couvre les dépenses du voyage à Kars et l'équipement emprunté à l'Université d'Istanbul Bilgi où elle étudie²⁷⁹, Önel entreprend un séjour d'un an et demi dans la vie d'Esmeray dont elle revient avec 72 heures de rushes.

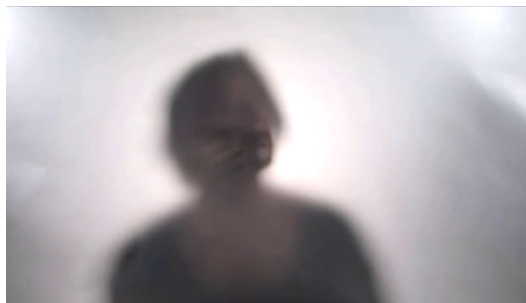
Au début du documentaire, la caméra nous propose les images du voyage de retour tant rêvé par Esmeray, en l'entamant à sa place. Les rails et les paysages filmés à partir d'un train en mouvement défilent sur l'écran, avec une musique de fosse douce aux notes traditionnelles. L'image silhouette d'Esmeray qui, tel un fantôme, fait son apparition le temps de quelques secondes souligne encore plus son absence visuelle au cours de cette première séquence qui représente le voyage symbolique (fig. 130-131). Cependant, les nombreux plans du village filmés en vue subjective sont accompagnés par sa voix off qui, comme un guide attaché aux lieux par son histoire, délivre une description personnelle et détaillée des lieux. Son récit comporte plusieurs éléments typiques des récits de ceux pour qui, le retour aux lieux auxquels ils tiennent, reste impossible : une vive mémoire faisant appel aux cinq sens (ici l'odeur, le son, et les couleurs), l'exaltation des lieux²⁸⁰, les rêves réguliers où la personne s'y retrouve, et l'envie d'y être enterré. L'image de ce paradis perdu se confronte à celle d'Istanbul avec

²⁷⁸ Le documentaire de 16 min réalisé en 2009 par un étudiant de l'Université Galatasaray, Aydın Öztekin, se compose des extraits du spectacle d'Esmeray et ceux des entretiens réalisés avec elle, ses amis, son avocate, les bénévoles de l'association Lambda et des sociologues.

²⁷⁹ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Ben ve Nuri Bala*, ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Melisa Önel par mail, le 7 mai 2019.

²⁸⁰ « Quand tu descends vers le ruisseau, une odeur étrange se dissipe. Mieux que l'odeur d'un parfum... Les odeurs des fleurs de toutes les couleurs se mélangent : c'est une odeur incroyable ! »

l'enchaînement des plans qui illustre une ville paisible au bord de la mer, mais la voix off la désigne comme source de déception avec son odeur, son bruit et « ses laideurs ». En guise d'introduction, cette première partie oppose deux lieux significatifs de la vie d'Esmeray : son village auquel elle n'a accès que dans ses rêves, et Istanbul qui a détruit ses rêves.



Figs. 130-131 : *Ben ve Nuri Bala* (Melisa Önel, 2009)

Même si la caméra saisit sa routine quotidienne (maquillage, séance chez le coiffeur, vente de moules dans la rue) ou des moments plus particuliers (ses deux passages à la télévision), le spectacle *Cadının Bohçası* tient la place centrale dans le documentaire. Plus qu'un moment de partage de son vécu, c'est un défi lancé à ceux qui seraient « assez courageux pour laisser un travesti casser le moule ». Esmeray adopte intentionnellement le mot « travesti » qui, dans le langage courant, s'utilise pour désigner les femmes trans, avec une connotation péjorative faisant référence au travail du sexe. Pour révéler l'intention du geste d'Esmeray, Önel fait un rappel aux spectateurs, en insérant dans le montage, une capture d'écran du dictionnaire de l'Institut de la langue turque de l'époque (2008) qui définit le mot comme « homme déguisé en femme qui fait du sexe en échange d'argent »²⁸¹. Puisque, par son être et son mode de vie, Esmeray invalide les deux composants de cette définition, son geste devient une opportunité pour la déconstruire. Elle adopte aussi une attitude qui, régulièrement, remet sa féminité en question. Cette reconsidération des mots et des définitions traverse le spectacle qui se nourrit de ses souvenirs personnels (fig. 132).

Les prénoms associés à Esmeray aux divers moments de sa vie, correspondent aux étapes de la construction de son identité. Elle énumère, devant la caméra, la longue liste de circonstances qui l'emmène de Nuri Bala à Esmeray : Mehmet Nuri (prénom officiel), Mihemmet Nuri (version utilisée par la famille), Nuri Bala²⁸² (surnom que lui a donné sa mère),

²⁸¹ En 2019, le même dictionnaire définit le mot « travesti » comme « gay qui se déguise en femme ». Même si la suppression de la notion du travail du sexe pourrait être considérée comme une avancée, cette nouvelle définition reste loin d'être satisfaisante puisque l'identité de genre désignée par le mot se confond avec l'orientation sexuelle (« gay »), ce qui n'est pas le cas pour tous les travestis. *TDK*, <http://sozluk.gov.tr>, consulté le 29 juillet 2019.

²⁸² En azéri, « petit ».

Çiğdem (son faux nom de travailleuse du sexe) et finalement, Esmeray. Pourtant, le titre du documentaire, *Ben ve Nuri Bala* [*Moi et Nuri Bala*], reflète une bifurcation : le désir d'être soi-même mais de renouer aussi avec sa famille. Önel associe ce récit aux images d'Esmeray dans le salon de coiffure qui, au premier abord, paraît comme un agencement sans intérêt. Mais le miroir qui dédouble son image, reflète son état d'âme (fig. 133).



Figs. 132-133 : *Ben ve Nuri Bala* (Melisa Önel, 2009)

Esmeray qui livre le récit de sa vie dans son spectacle, le fait avec la même aisance pendant les tournages du documentaire. Mais la séquence finale d'une durée de six minutes, capte un fort moment de partage où Esmeray raconte le viol collectif dont elle a été victime à 16 ans. Le gros plan sur son visage en apparence très calme crée une proximité qui permet la lecture de chaque émotion qui se manifeste à travers ses traits (fig. 134). Son regard qui fixe une personne hors-champ et les questions que celle-ci lui pose, désignent les spectateurs du documentaire comme les destinataires indirects de cette confession, ce qui les place dans une position inconfortable. Le zoom arrière et le panoramique horizontal qui interviennent à la fin de l'histoire élargit le cadre et dissipe cette sensation (fig. 135). La fin de l'échange laisse entendre qu'il s'agit d'une discussion pour les préparations de son prochain spectacle. À la question, « Es-tu sûre de vouloir raconter ça ? », Esmeray répond : « Je suis sûre. » Son courage et sa détermination à exprimer un épisode violent et douloureux de sa vie conclut le documentaire en confirmant sa foi en la libération de la parole ainsi que sa force.

Lauréat du Prix du premier documentaire au Festival international du film d'Antalya, *Ben ve Nuri Bala* profite des projections organisées dans le cadre des festivals alternatifs en Turquie comme Documentarist, Filmmor, Uçan Süpürge, le Festival international de films ouvriers et le Festival international du film documentaire 1001, ou celles organisées par des universités et des associations. En traversant une multitude de thèmes comme l'appartenance, la nostalgie, l'identité, la féminité, la violence ou l'engagement, le documentaire offre aux spectateurs, un moment de réflexion sur la construction mais aussi l'évolution des identités multiples, en les invitant, comme le fait Esmeray, à remettre en question leurs certitudes. En

dessinant le portrait d'une femme trans qui s'affirme et se (re)construit à travers son art, il désigne la scène comme un espace de militantisme et la performance comme un de ses outils.



Figs. 134-135 : *Ben ve Nuri Bala* (Melisa Önel, 2009)

4. Filmer et provoquer : les documentaires d'Aykut Atasay

Dans les années 2000, les militants LGBTI+ s'emparent de la caméra pour créer leurs propres images et très rapidement, la réalisation de documentaires devient un outil essentiel de la lutte, en donnant aux associations l'opportunité d'organiser des rencontres et des discussions autour des projections. L'observation de leur propre vie et celle des personnes de leur entourage leur permet de définir les points défailants ou les besoins du mouvement. Ces documentaires mettent l'accent sur l'image de soi, portant la volonté de s'auto-définir et d'écrire sa propre histoire. La motivation d'agir avec sa caméra puise sa source dans les vécus, les ressentis et les questionnements de chacun. En redéfinissant leurs identités, en interrogeant la place des personnes LGBTI+ dans l'espace public mais aussi la visibilité de ses divers composants au sein du mouvement, les réalisateurs et les réalisatrices contribuent à l'*empowerment* (l'émancipation / l'autonomisation) du groupe. Même si la majorité des documentaires repose classiquement sur des entretiens, leur appartenance à la communauté facilite leur interaction avec leurs personnages et donne parfois naissance à l'utilisation des approches participatives, réflexives ou performatives. Le travail d'Aykut Atasay se démarque des autres par sa portée, sa diversité thématique et formelle. L'énergie que lui confère sa colère se manifeste dans le ton sarcastique qui marque ces premiers documentaires LGBTI+ réalisés en Turquie : son parcours filmique débute et évolue en parallèle avec son parcours militant. Atasay réalise quatre courts métrages en quatre ans, avec le soutien et la collaboration de nombreux militants, mais surtout, d'une personne dont le nom revient régulièrement dans les génériques de ses films, Boysan Yakar, qu'Atasay qualifie de son « bras droit » et de « catalyseur »²⁸³.

²⁸³ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de « *Travesti Terörü* », *Travestiler, Yürüyoruz* et *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme*, ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Aykut Atasay à Kurtuluş - Istanbul, le 3 septembre 2018.

« *Travesti Terörü* » [« *La terreur des travestis* »] (Aykut Atasay, 2005, 18 mn)

Alors qu'il est étudiant à l'Université de Bahçeşehir en Master en Études cinématographiques, Atasay travaille sur la représentation des femmes trans dans les médias en Turquie. Plusieurs jours passés à consulter les archives de Lambdaistanbul encouragent Atasay et Yakar à suivre les réunions et les séminaires de l'association : « J'y étais allé pour retrouver des coupures de presse mais j'ai fini par y rencontrer des 'coupures de presse vivantes'²⁸⁴. Tellement de tragédies... Il fallait les rendre visible. » Ces premières rencontres marquent le début de leur militantisme. Atasay décide de transformer sa recherche écrite en documentaire, avec le soutien du Centre de films Mithat Alam et l'argent de poche provenant de leur père. Pour ce premier documentaire, Atasay choisit un titre provocateur en reprenant une expression que les médias dominants associent souvent aux femmes trans, mais il prend soin de la placer entre guillemets : « *Travesti Terörü* » [« *La terreur des travestis* »].

Il combine le matériel d'archives (coupures de presse et extraits de journal télévisé), l'analyse des médias par des experts et les témoignages des femmes trans pour remettre en question la source de la violence qui leur est attribuée. Il pose un regard critique sur l'attitude violente de la police envers les femmes trans, et le rôle des médias dans la marginalisation de ces dernières. Face à la caméra, Tuğrul Eryılmaz et Murat Çelikkan (journalistes) ainsi que Pınar Selek (sociologue) commentent la manière dont les médias communiquent les nouvelles concernant les femmes trans. Mais parallèlement, Atasay et Yakar nous mettent en présence des femmes (Esmeray, personnage du documentaire *Ben ve Nuri Bala*, Demet, Esin et Özlem) qui prennent la parole pour nous faire part de leurs ressentis face aux agressions quotidiennes. Le champ lexical du mot « trans » relevé à partir de divers matériels utilisés dans le documentaire révèle le discours de haine qui humilie, déshumanise et menace les femmes trans : « terreur », « terroriste », « monstre », « virus », « scandale », « saleté », « insecte », « dégoûtant », « immoral », « objet sexuel », « créature intéressante », « force opérationnelle anti-travesti », « nettoyage ». Pour ne pas tomber dans les pièges tendus par la désinformation et la manipulation médiatique, le documentaire invite les spectateurs à adopter un regard sceptique en suivant les nouvelles concernant les femmes trans. Le carton de fin annonce le décès d'Özlem d'une surdose seulement cinq jours après l'enregistrement de son entretien. La manière dont est formulée la phrase, « est décédée (ou s'est suicidée) », suggère qu'elle a peut-être mis fin à ses jours à cause de la pression et l'exclusion sociales. Un des pionniers des documentaires sur les personnes LGBTI+ et plus précisément, sur les femmes trans, « *Travesti*

²⁸⁴ Atasay invente cette expression pour dire « des personnes réelles ».

Terörü » reçoit le Prix du meilleur documentaire au Festival international de courts métrages d'Izmir, Altın Kedi, dont la soirée de gala se fait en présence du ministre de la Culture et du Tourisme de l'époque. Alors que le mouvement LGBTI+ prend à peine son élan, l'attribution de ce prix dans un festival qui accueille une personnalité bureaucratique aussi importante du domaine de la culture prouve qu'à l'époque, il existe des festivals qui, même s'ils ne se trouvent pas parmi les plus engagés, n'hésitent pas à mettre en valeur un documentaire avec un sujet controversé.

***Yürüyoruz* [Nous marchons] (Aykut Atasay, 2006, 36 min)**

« Cela faisait partie de *mon* processus d'engagement. Dans le mouvement, j'étais celui qui enregistrait la Semaine des fiertés, les marches, le tout. Aykut était avec sa caméra, partout. » Sa rencontre avec Lambdaistanbul et son implication dans le milieu militant influencent la manière dont Atasay réalise ses films. En 2006, des militants de diverses villes de la Turquie se retrouvent à Bursa pour protester contre les demandes de dissolution de quatre associations LGBTI+ par les préfectures d'Istanbul, d'Ankara et de Bursa. Les supporters de l'équipe de football Bursa Spor, homophobes et transphobes, veulent à tout prix empêcher la marche prévue le 6 août : ils font un appel public au lynchage. Le jour J, il s'agit donc non pas d'un mais de deux rassemblements : d'une part, les militants LGBTI+, d'autre part, les supporters de Bursa Spor. *Yürüyoruz* [Nous marchons] documente la rencontre des deux groupes dont l'affrontement physique sera empêché par un troisième : les policiers.

L'espace tel qu'il est présenté dans le documentaire se divise donc en trois. Tout d'abord, l'intérieur du bâtiment où se trouve le local de l'association LGBTI+ de Bursa, l'espace qui abrite mais qui emprisonne aussi les militants, ensuite, l'extérieur, la rue, l'espace public où s'accumulent les supporters enragés et finalement, le seuil entre ces deux espaces qui se matérialise par les corps des policiers qui empêchent les militants de sortir dans la rue « par mesure de sécurité » mais ne dissipent pas la foule enragée. En étant lui-même dans l'impossibilité de sortir du bâtiment, Atasay se place par défaut parmi les militants : il se fond dans le groupe. Le souci de capter le moindre détail se traduit par une caméra toujours en mouvement (comme le corps qui le porte) qui essaie de se frayer le chemin à travers les corps qui l'entourent, et l'utilisation excessive du zoom avant et arrière. Aux moments chaotiques, la caméra perd très souvent la mise au point. Absent de l'image et du son, la présence d'Atasay se fait sentir néanmoins tout au long du documentaire. La caméra fonctionne comme une extension de son corps, et l'objectif de la caméra comme celle de son œil (fig. 136).



Figs. 136-137 : *Yürüyoruz* (Aykut Atasay, 2006)

Le documentaire se compose de l'assemblage de matériels qui construisent une narration chronologiquement non linéaire. Le montage alterne entre les images du jour J, les commentaires des militants, journalistes ou sociologues recueillis plus tard, les cartons qui apportent des informations supplémentaires, ainsi que des coupures de presse et des extraits de journal télévisé qui reprennent l'incident. Images, sons et textes sont au service d'une contextualisation précise et minutieuse qui porte clairement le souci d'informer un public non averti, en combinant l'observation, les entretiens et du matériel d'archives. Pour les plans filmés sous le blocus des policiers et des agresseurs, dans le bâtiment, et plus tard, dans le bus qui va transporter les militants loin de la menace, Atasay opte pour le noir et blanc dont l'utilisation devient le marqueur d'angoisse, d'inquiétude et d'enfermement. Les images qu'il filme lui-même, il les met en parallèle et en contraste avec les images en couleurs des agresseurs filmés dans la rue, achetées auprès d'une chaîne de télévision (fig. 137). Contrairement aux couleurs du drapeau LGBTI+ en arc-en-ciel qui évoque la paix et la diversité, ici, les plans en couleurs s'associent radicalement à la violence et à la haine quand les supporters de Bursa Spor lancent les slogans « Vous allez mourir, mourir, mourir » et « Vous êtes tous des fils de pute », avec le même enthousiasme que dans les tribunes.



Figs. 138-139 : *Yürüyoruz* (Aykut Atasay, 2006)

Dans une ambiance de plus en plus claustrophobe, Atasay nous propose une vue de l'intérieur du bâtiment où l'atmosphère s'alourdit progressivement alors qu'à l'extérieur, la menace persiste (fig. 138). L'image du poisson qui nage en rond dans son bocal accentue le

sentiment d'enfermement des militants dont la condition rappelle un épisode douloureux de l'histoire de la Turquie : le massacre de Sivas²⁸⁵ (fig. 139). Plus tard, les militants cèdent et acceptent d'évacuer le bâtiment. Protégés par un cordon de police, ils rentrent un à un dans un bus public entouré d'agresseurs. Dans le bus, Atasay maintient sa caméra à la hauteur des yeux des militants dont la majorité s'abaisse avant même l'attaque, pour ne pas être exposés aux regards des agresseurs à travers les vitres (fig. 140). L'angle qu'il privilégie dans l'enregistrement de ces moments accentue son appartenance au groupe. Au moment de l'attaque du bus marqué par le bruit d'une pierre sur la vitre, la caméra continue à enregistrer mais la perte de mise au point reflète l'atmosphère incertaine et angoissante qui règne dans le bus, en privant les spectateurs de voir comment évolue la situation et en les poussant à imaginer le pire puisque la bande-son transmet les cris (« Couchez-vous ! », « Ne vous relevez pas ! ») accompagnés des sirènes de la police.



Figs. 140-141 : *Yürüyoruz* (Aykut Atasay, 2006)

Yürüyoruz propose un large éventail de propos homophobes et transphobes éparpillés tout au long du documentaire, et démontre l'aisance avec laquelle ces propos sont exprimés par des individus ou des groupes, en présence des caméras, des policiers ou en direct à la télévision, et la facilité avec laquelle ils se propagent dans l'espace public et sur Internet. La lecture de ces propos nous révèle que l'homophobie et la transphobie s'enracinent dans la tentative du maintien d'une masculinité hégémonique²⁸⁶ dont l'image serait menacée par la présence des personnes LGBTI+ dans l'espace public²⁸⁷. *Yürüyoruz* capte la performance de cette masculinité qui déborde des murs du stade pour venir étouffer toute sorte d'identité qui mettrait

²⁸⁵ Le 2 juillet 1993, trente-cinq personnes (dont trente-trois intellectuels majoritairement alévis) ont perdu la vie à la suite de l'incendie de l'Hôtel Madımak déclenché par une foule provoquée par les islamistes radicaux.

²⁸⁶ Lire R. W. Connell, *Masculinities*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 2005.

²⁸⁷ Pour une analyse de la relation de la masculinité hégémonique et du football en Turquie sous la lumière de la tentative du coup-d'État de 2016, lire Başak Alpan, « Hegemonic Masculinity in Times of Crisis: 15 July Coup Attempt and the Turkish Football », dans Feride Çiçekoğlu et Ömer Turan (eds.), *The Dubious Case of a Failed Coup. Militarism, Masculinities, and 15 July in Turkey*, Singapore, Springer Nature Singapore, 2019, p. 71-86.

en péril « l'identité de la ville de Bursa » que les agresseurs associent à la masculinité, à la religion (« la ville des saints ») et au nationalisme (« une ville ottomane »).

La fin du documentaire tend à dissiper l'atmosphère pessimiste qui se dégage de ces propos haineux et des événements qui aboutissent finalement à l'annulation de la marche. D'une part, Atasay filme le rassemblement organisé par Lambdaistanbul quelques jours après l'incident pour dénoncer la violence mais pour propager aussi un message d'amour et de paix adressé aux supporters de Bursa Spor, en relâchant des ballons colorés dans le ciel (fig. 141). Présentés tout au long du film en noir et blanc, dans cette séquence, les militants retrouvent enfin leurs couleurs et reprennent symboliquement l'usage des couleurs de leur drapeau. D'autre part, il fait un montage de courtes vidéos et de photos de diverses manifestations du mouvement (2001-2006), qui rime avec le titre *Yürüyoruz* en faisant référence au chemin parcouru par les personnes LGBTI+ depuis l'apparition du mouvement.

*Yürüyoruz*²⁸⁸ profite d'une diffusion efficace auprès des universités en remportant la Mention honorable du Festival du court métrage d'Akbank et en entrant dans la sélection de courts métrages de Hisar dont les DVD contiennent les 10 meilleurs courts métrages de l'année. Cependant, ces images parviennent aussi aux écrans du citoyen lambda, grâce au journal télévisé d'une chaîne privée, Show TV. Atasay précise avoir supervisé le montage des images et l'écriture des commentaires en voix off pour éviter l'usage de ses images à des fins provocatrices ou manipulatrices. Dans ce cas précis, le militantisme d'Atasay qui collabore avec la chaîne en question permet la large diffusion des revendications des associations LGBTI+, en évitant habilement la désinformation, la provocation ou le sensationnalisme.

Travestiler [Les travestis] (Aykut Atasay, 2007, 11 min)

Après avoir réalisé deux documentaires où il croise la parole, l'image et les archives, inspiré par *Las Hurdes, Tierra sin pan* de Luis Buñuel (1933), Atasay se lance dans un projet de faux documentaire intitulé *Travestiler [Les travestis]* dont le sarcasme provoque des malentendus et suscite de vives réactions chez de nombreuses femmes trans, travailleuses du sexe. L'équipe se compose de militants LGBTI+ et de féministes, ce qui confère au projet une certaine légitimité. Le texte de la voix off et celui des faux entretiens porte les signatures d'Atasay et de Mehmet Tarhan, objecteur de conscience et militant gay (également, le consultant du documentaire *Benim Çocuğum*). Le critique de cinéma, écrivain et traducteur Fatih Özgüven prête sa voix autoritaire à la lecture du texte ironique. La future réalisatrice de

²⁸⁸ *Yürüyoruz*, <https://youtu.be/jhFbKWqFa0>, consulté le 13 août 2019. Depuis sa mise en ligne en avril 2015, le film a comptabilisé 2046 vues.

Ben ve Nuri Bala, Melisa Önel, s'applique à produire des images provocatrices, en complémentarité avec le ton sarcastique du texte. Et Boysan Yakar endosse encore une fois le rôle du producteur qui supervise le projet auprès d'Atasay.



Figs. 142-143 : *Travestiler* (Aykut Atasay, 2007)

Travestiler reproduit le langage discriminant et humiliant des médias dominants qui caricaturent l'image des femmes trans en les illustrant comme des criminelles violentes qui mettraient en péril les « valeurs traditionnelles de la famille turque ». Pour ce faire, il s'appuie sur une caméra voyeuriste et intrusive au service de l'objectivation, et un texte en voix off qui reprend le même vocabulaire et ton sensationnels et manipulateurs que ces médias (fig. 142). Pourtant, le jeu démesuré des femmes trans, les propos dramatisés des faux-interviewés et la musique trop enthousiaste (Mahler Symphony n°1 in D major 'Titan') sèment le trouble dans l'illusion de vérité créée par l'utilisation des procédés du documentaire. La narration assure aux spectateurs que ceci est un documentaire²⁸⁹ mais à plusieurs reprises, elle prend aussi soin de déconstruire la représentation qu'elle construit, en poussant la parole et l'image à l'extrême et à l'absurde. Les témoignages face à la caméra de « la femme normale », « la féministe hétérosexuelle », « la femme dont le mari couche avec des travestis » ou encore du « gay transphobe » incarné par le réalisateur lui-même (fig. 143), reformulent chacun les clichés les plus répandus concernant les femmes trans²⁹⁰ jusqu'à les tourner au ridicule avec leur jeu artificiel. La contradiction entre l'image et le son permet des moments de disjonction aussi : alors que défilent sur l'écran les extraits d'un journal télévisé où les femmes trans se font tabasser par la police, la voix off fait l'éloge des médias en Turquie et souligne la violence dont font usage les « travestis »²⁹¹.

²⁸⁹ Le carton qui constitue le premier plan du film l'indique clairement : « Ce documentaire parle des travestis qui vivent en Turquie. »

²⁹⁰ À savoir des personnes extravagantes, dangereuses, violentes et perverses, qui ne sont « même pas des femmes », et qui exercent le travail du sexe en y prenant du plaisir.

²⁹¹ « Notre presse dont la responsabilité consiste à nous informer de manière objective, expose souvent la vie pleine de violence et de perversité des travestis. »

Pourtant, les plans filmés dans la rue ou dans la maison close mettent en scène des femmes trans qui performent de manière très exagérée, le rôle de « travesti » comme décrites par la voix off, « perverses » et « démesurées », s'exhibant nues sans aucune gêne devant la caméra ou se comportant comme des êtres sauvages (figs. 144-145). Le film qui porte le risque d'être compris au premier degré par un public non averti et d'en rester au point de reproduire et de consolider les stéréotypes des femmes trans déjà existants, cause de l'inquiétude chez les femmes trans du cercle proche d'Atasay. À la suite de leurs remarques, le réalisateur décide de n'envoyer le film qu'aux festivals où lui-même pourrait être présent pendant la projection pour présenter son film, répondre aux questions et éviter les malentendus. Cependant, avec la mise en ligne du film sur Youtube, il reçoit des messages par des femmes trans qui le traitent de transphobe. La cascade de réactions le pousse à mettre le documentaire en accès restreint (2017) même si ponctuellement (par exemple, en 2019), il lève cette restriction.

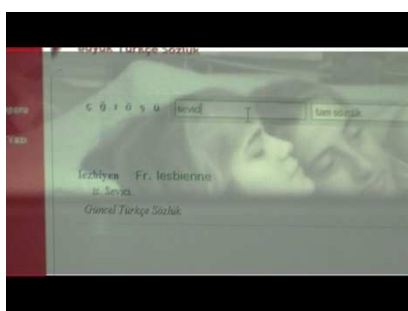


Figs. 144-145 : *Travestiler* (Aykut Atasay, 2007)

Travestiler qui reçoit le Prix du public d'If İstanbul, est un des rares films de notre corpus qui suscite autant de débats et polémiques au sein de la communauté dont il est issu. Le niveau du sarcasme étant à son maximum, le film manque de repères évidents qui permettraient au grand public de saisir l'intention du réalisateur, à savoir la critique des médias concernant la représentation des femmes trans, et par conséquent, il attire les flèches qu'il adressait lui-même aux médias dominants. D'autant plus que l'image « extravagante », « perverse » et « démesurée » de ces femmes trans telle qu'elle apparaît dans le film pourrait être manipulée pour viser les femmes trans en général. Cet exemple nous renvoie aux discussions concernant la responsabilité du réalisateur envers les personnes filmées et le droit de ces dernières au retrait du consentement accordé pour le droit à l'image si des conséquences imprévues ou un changement de conjoncture qui les mettrait en danger se manifestaient. Dans le cas de *Travestiler*, Atasay signe un projet audacieux qui, sans contextualisation, risque de nuire à la communauté trans déjà victime des discours et des crimes de haine.

***Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme [Prince charmant, ne viens pas pour rien]* (A. Atasay, İ. Aybastı et Z. Deniz, 2009, 24 min)**

Avec « *Travesti Terörü* » et *Travestiler*, Atasay amène au centre de la discussion, l'attention médiatique sensationnelle qui porte atteinte aux femmes trans en les marginalisant, ce qui n'est pas le cas pour d'autres composants de la communauté LGBTI+ qui souffrent au contraire d'invisibilité. En Turquie, le rôle assigné à chaque femme est traditionnellement la maternité et par conséquent, la sexualité féminine est sévèrement contrôlée et réduite au silence, tolérée seulement dans le cas de la pornographie où « au service du capitalisme et du patriarcat »²⁹², elle sert d'objet de fantasme aux hommes. L'existence des lesbiennes et des bisexuelles vient menacer le modèle de la famille traditionnelle considérée comme la base de la société, et celui de la sexualité féminine au service de l'homme car elles revendiquent un désir sexuel qui exclut l'homme et se manifeste en dehors d'une relation hétérosexuelle. Les lesbiennes et les bisexuelles dont l'orientation sexuelle provoque des discussions sur deux sujets tabous, à savoir la sexualité féminine et l'homosexualité, se retrouvent condamnées au silence. Quasi absentes des médias, elles semblent aussi souffrir de la sous-représentation dans le cinéma documentaire. *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme [Prince charmant, ne viens pas pour rien]* reste l'unique film du corpus qui promeut la visibilité des lesbiennes et des bisexuelles en leur confiant la parole. Fruit du travail collectif des femmes militantes de Lambdaistanbul, BAPBG déconstruit les stéréotypes de femmes, de lesbiennes et de bisexuelles en commençant par son titre qui brise lui-même le mythe de la femme qui attendrait l'homme de sa vie.

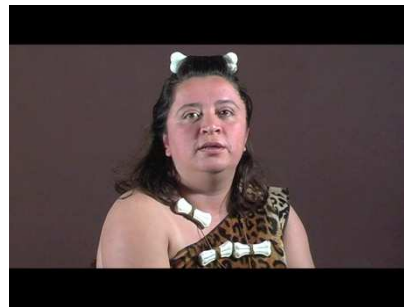


Figs. 146-147 : *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme* (Atasay, Aybastı, Deniz, 2009)

Le documentaire débute avec un prologue provocateur qui semble porter la signature d'Atasay, avec comme musique de fosse, une reprise sombre, lourde et angoissante de la chanson Milkshake par Mary and the Boy. La séquence se compose principalement d'images de deux jeunes femmes (dont l'une incarnée par une des réalisatrices, Zeliş Deniz), filmées avec

²⁹² Lire Yasemin Öz, « Görünmezlik Kıskaçında Lezbiyenler » dans N. Mutluer (ed.), *Cinsiyet Halleri. Türkiye 'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, op. cit., p. 198-206.

un handy-cam en mode *night-shot* où les mouvements brusques de zoom avant créent l'impression d'un regard voyeuriste. Tout d'abord, l'image d'un écran d'ordinateur où apparaît la page du dictionnaire turc donnant les définitions du mot « lesbienne » (fig. 146) se superpose sur l'image des deux femmes qui sont ainsi désignées comme telles. Ensuite, un long texte extrait de la décision du tribunal local concernant la demande de dissolution de l'association Lambdaistanbul se déroule sur l'image en laissant les spectateurs découvrir les valeurs sur lesquelles se basent la justice : « la structure familiale patriarcale », « la sacralité de la famille », « les règles religieuses et les bonnes manières », « la morale et la décence ». S'insèrent dans le montage, des images brèves qui évoquent deux cas de censure concernant les personnes LGBTI+. L'utilisation de ces divers éléments dans le prologue servent à exposer le contexte de l'époque à grands traits. Quatre phrases qui apparaissent en sous-titres²⁹³ à la fin de la séquence (fig. 147) révèlent finalement l'origine du regard qui se pose sur les deux femmes qui commencent à s'embrasser et à se déshabiller : un voisin et son ami les épient et fantasment sur elles. Ce court échange entre les hommes fait basculer notre perception en tant que spectateurs puisque nous nous rendons compte que finalement, le point de vue que nous avons adopté était celui de ces hommes. Le documentaire qui reproduit le cliché du « fantasme lesbien » invite ainsi les spectateurs à réfléchir sur leur propre regard et point de vue.



Figs. 148-149 : *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme* (Atasay, Aybastı, Deniz, 2009)

Après ce prologue, le documentaire suit une structure plutôt thématique. D'une part, à tour de rôle, des lesbiennes et des bisexuelles (majoritairement femmes cis mais aussi femmes trans) se mettent devant la caméra pour apporter des réponses aux questions simplistes qui leur sont adressées régulièrement : « Qui t'a transformée en lesbienne ? », « Le lesbianisme est à la mode. Tu suis la mode, c'est ça ? », (s'agissant des bisexuelles) « Comment tu arrives à aimer les deux ? Ça peut arriver dans la même journée ? » (figs. 148-149). D'autre part, même si très superficiellement, la question de la représentation des lesbiennes et des bisexuelles au cinéma,

²⁹³ « Ouf, mate ces seins ! », « Si tu les filmes chaque nuit, je viendrai aussi. », « Pourquoi elles sont devenues lesbiennes ? », « Elles ont besoin d'homme ! Qu'on fasse une descente ? »

dans la littérature et dans la presse est abordée. Dans le peu de films où elle apparaît, la sexualité lesbienne semble porter une connotation négative. Les extraits sélectionnés des films des années 1980-90²⁹⁴ illustrent des personnages lesbiens qui se font insulter par un personnage homme qui les traite systématiquement de « putes » et de « salopes » (figs. 150-151).



Figs. 150-151 : *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme* (Atasay, Aybastı, Deniz, 2009)

Concernant la littérature, la critique Hande Öğüt fait un point rapide sur les œuvres produits « par les hommes pour les hommes », qui dépeignent le lesbianisme comme « un joli motif » ou « une sexualité incomplète ». Les coupures de presse qui passent en montage-séquence dénoncent des articles qui visent le sensationnalisme²⁹⁵. L’articulation de tous ces éléments visuels et textuels démontre que ceux qui produisent les images, textes et informations associent la sexualité lesbienne à l’immoralité et l’abjection ou l’exhibent comme un divertissement. Le regard de la société construit à partir de ces représentations stéréotypées et erronées, empêche un grand nombre de lesbiennes et de bisexuelles de faire leur *coming out* qui serait synonyme de se soumettre au regard des autres. Le témoignage de Hasbiye Günaçtı extrait d’une émission intitulée *Cosmopolis*²⁹⁶ et complété par le texte qu’elle lit en voix off telle une confession alors que défilent sur l’écran les photos de sa jeunesse, révèle le traumatisme dont elle a souffert pendant 20 ans avant d’assumer son orientation sexuelle. À la fin du documentaire, d’autres témoignages s’enchaînent pour retracer rapidement, la lutte qu’ont menée les lesbiennes et bisexuelles au sein de la communauté pour revendiquer leur identité. Les images qui accompagnent ces récits mettent l’accent non pas l’individu mais sur le militantisme (photos et vidéos des manifestations, affiches et couvertures de magazines LGBTI+ des années 1990 et 2000). Comme beaucoup de documentaires étudiés dans cette

²⁹⁴ *Dul Bir Kadın* (Atıf Yılmaz, 1985), *İki Kadın* (Yavuz Özkan, 1992), *Sokaktaki Adam* (Biket İlhan, 1995), *Böcek* (Ümit Elçi, 1995), *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz, 1992).

²⁹⁵ « Il ne manquait que ça. Des ‘gigolos’ lesbiennes. », « Lesbianisme, un scandale ? », « Allumer la bougie des deux côtés : la bisexualité », « La maladie de préférence sexuelle », « Choc lesbien », « Les lesbiennes me poursuivent. », « Show lesbien à la télé ».

²⁹⁶ Dans le documentaire, cette émission dont la rediffusion sera interdite (décision du 2 avril 2007) est désignée comme « l’émission la plus longue où deux lesbiennes ont trouvé l’occasion de s’exprimer en détail ».

partie, le film se termine sur les images festives d'une Marche des fiertés soulignant encore une fois l'importance de la lutte, de la mobilisation et de la solidarité.

Issu de la collaboration d'Aykut Atasay et des femmes militantes de Lambdaistanbul, *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme*²⁹⁷ défie d'abord l'invisibilité et le silence imposés aux lesbiennes et aux bisexuelles par la société en portant à l'écran, leur image et leur parole. Ensuite, il leur consacre un temps d'écran exclusif où elles trouvent l'opportunité d'exprimer leurs problèmes quotidiens qui, souvent, sont relégués au second plan par d'autres questions prioritaires des associations LGBTI+. Enfin, il comble une lacune importante en matière de la représentation de la diversité de la communauté LGBTI+, en restant un des rares documentaires consacrés entièrement aux lesbiennes et bisexuelles.

5. Rendre visible *l'inexistant*

Les documentaires que nous avons étudiés jusqu'à présent montrent que le terme LGBTI+ regroupe des individus de diverses identités de genre et d'orientations sexuelles, et que chaque composant de la communauté fait face à une combinaison de problèmes impliquant la violence, l'exclusion, la discrimination, le dénigrement, l'invisibilité et le silence. Pourtant, avant d'affronter les autres (c'est-à-dire la famille, les amis, la société et leurs préjugés), une première épreuve attend chaque individu dans la définition et l'affirmation de soi. En Turquie, le cas des hommes trans attire particulièrement notre attention par la reconnaissance assez tardive de leur existence, puisque même au sein des associations LGBTI+ et des collectivités féministes, ils seront considérés comme des lesbiennes jusqu'à la fin des années 2000²⁹⁸. Le terme « homme trans » fera son entrée dans le vocabulaire de la communauté LGBTI+ et féministe qu'à la suite de leur mobilisation initiée en 2007. Pour son nom, Voltrans²⁹⁹, le groupe s'inspire d'une référence culturelle commune à toute une génération : le dessin animé des années 1980, *Voltron*³⁰⁰ (*Voltran* en turc), dont les héros défendent la galaxie contre les forces du mal. Deux aspects du dessin animé encouragent les militants à adopter ce nom : d'une part, avec les différentes couleurs attribuées à chacun des cinq pilotes, Voltron représente la diversité, d'autre part, il célèbre l'union et la solidarité puisque pour le combat ultime, les pilotes doivent former le robot géant en réunissant leurs robots-lions. Le texte introductif publié

²⁹⁷ *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme*, <https://youtu.be/qMVJISsdsQo>, consulté le 23 août 2021. Depuis sa mise en ligne en septembre 2015, le film a comptabilisé 10 133 vues.

²⁹⁸ Voir les divers témoignages dans *Voltrans* (Özge Özgüner ve P. Ulaş Dutlu, 2014, 60 min).

²⁹⁹ Néologisme : *Voltran* + trans

³⁰⁰ *Voltron : The Defender of the Universe* (1984-1985), trois saisons, 122 épisodes. *IMDB*, <https://www.imdb.com/title/tt0086824/reference>, consulté le 30 août 2019.

sur leur blog résume les grands traits de leur engagement : « Nous nous sommes réunis pour chercher des réponses à nos questions, nous définir, partager nos expériences, nous montrer solidaire, briser l'invisibilité des hommes trans, déterminer les problèmes qui pourraient être résolus par la lutte organisée, apporter des solutions [...]. »³⁰¹ En mettant en question la masculinité telle qu'elle est conçue par l'hégémonie patriarcale, en déclenchant des discussions sur la fluidité des genres et en admettant, dès le début, les diverses possibilités du rapport au corps, Voltrans apporte un nouveau souffle à la communauté LGBTI+ mais aussi féministe.

***Voltrans* (Özge Özgüner et P. Ulaş Dutlu, 2014, 60 min)**

À partir de 2008, Voltrans décolle littéralement. L'arrivée de nouveaux membres qui luttent pour la reconnaissance des hommes trans dans la société, permet au groupe une visibilité de plus en plus importante. En 2012, deux membres, P. Ulaş Dutlu et İlksen Gürsoy, décident d'initier un projet d'histoire orale qui retracerait le parcours de Voltrans³⁰². De mars 2012 à août 2013, Dutlu et Özge Özgüner (militante LGBTI+) réalisent des entretiens avec les membres de Voltrans et des militants LGBTI+ ou féministes. Ils se lancent dans les tournages sans budget, avec un équipement limité : la caméra Canon 60D d'Özgüner, un micro-cravate défaillant et un enregistreur son que Dutlu (assistant son) récupère à son travail. Une année plus tard, ils organisent une fête de solidarité pour acheter un enregistreur son et un trépied. Quant aux dépenses de la post-production, elles seront couvertes grâce à la contribution de la communauté et l'argent récolté par Rüzgâr Buşki (le réalisateur de *#direnayol*) en Allemagne. Les extraits d'entretiens accompagnés des images d'archives fournies par les militants relatent les moments-clés de la genèse et de l'engagement de Voltrans, de 2008 à 2013. Ce « premier documentaire féministe d'hommes trans » est dédié à l'un des fondateurs, Aligül (Ali Arıkan), qui meurt d'un cancer de l'utérus avant la finalisation du documentaire.



Figs. 152-153 : *Voltrans* (Özge Özgüner et P. Ulaş Dutlu, 2014)

³⁰¹ *Voltrans*, <http://vol-trans.blogspot.com/p/voltrans-trans-erkek-inisiyati-kimdir.html>, consulté le 28 août 2019.

³⁰² Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Voltrans*, ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Özge Özgüner par mail, le 9 juin 2019.

Le prologue du documentaire suit un montage parallèle qui réunit les plans de la séquence classique de la formation de Voltron où le leader Keith donne les ordres nécessaires à l'agencement des cinq robots, et les images des membres de Voltrans qui font le clap pour marquer le début des tournages (figs. 152-153). L'association de Voltron et de Voltrans n'en reste pas à la ressemblance de leur nom ou à leur mise en parallèle dans cette séquence. Avant l'apparition du titre du documentaire, une image créée par Özgüner allie le robot à une créature mythologique appelée Shahmeran, qui avec sa tête de femme et son corps de serpent renvoie à une dualité (fig. 154). Plus tard dans le documentaire, Kanno expliquera la référence à cette créature : « Soit les trans sont Shahmeran, soit Shahmeran est trans. » Par tous ces rapprochements, Voltrans se voit attribuer la force, la détermination et la solidarité dont font preuve les personnages du Voltron.



Fig. 154 : Affiche de *Voltrans* (Özge Özgüner et P. Ulaş Dutlu, 2014)

Voltrans débute et se termine par le témoignage d'Aligül (fig. 155) qui endosse le rôle de personnage clé dans la reconstitution de l'histoire du groupe qui se construit au fur et à mesure, par l'articulation des récits individuels de chacun. La confusion causée par la non-connaissance de l'existence des hommes trans même au sein de la communauté LGBTI+ semble être le point de départ de plusieurs récits : « Toutes les personnes qui côtoyaient Lambda étaient considérées comme des lesbiennes. » (Kanno), « J'éprouvais même des difficultés auprès de ceux qui me ressemblaient (ici, les personnes LGBTI+). » (Aligül), « Je ne savais pas que les hommes trans existaient. [...] C'était quelque chose qu'on ne connaissait pas. » (Zeliş, militante de Lambda). Ceux qui ne se reconnaissent pas dans les cases préexistantes (lesbienne ou travesti) entrent dans un processus de la découverte de soi avec l'arrivée des États-Unis d'un homme trans, Sinan (fig. 156), dont la réflexion offre une ouverture à ceux pour qui se déclarer « homme » en tant que féministe semble difficile : « Être un homme trans ne veut pas forcément dire reproduire le schéma de la masculinité imposé par le patriarcat. » Aligül, homme trans et

féministe, répond ainsi à certaines féministes qui accusent les hommes trans de revendiquer les privilèges des hommes et de reproduire la performance de la masculinité patriarcale³⁰³ : « Je peux construire une autre masculinité. Si (le genre) c'est comme un puzzle, pourquoi pas ? » Plusieurs révèlent « la violence » (İlksen) subie par les personnes trans au cours du processus du changement d'état civil. Le fait de conditionner la reconnaissance de l'identité sexuelle des personnes trans à la chirurgie de réattribution sexuelle permet à l'État le maintien du système binaire en plaçant les hors-normes (ici, les personnes trans) dans l'une des cases, homme ou femme³⁰⁴. Face à cette réglementation du code civil, Voltrans mène une politique inclusive qui n'impose aucune condition aux personnes trans pour la reconnaissance de leur identité, en respectant leur droit de se définir et de disposer de leur corps.



Figs. 155-156 : *Voltrans* (Özge Özgüner et P. Ulaş Dutlu, 2014)

Le récit de *Voltrans* s'enrichit avec l'insertion systématique des images d'archives d'activités organisées par le groupe ou auxquelles les membres participent pour augmenter leur visibilité et créer un espace de partage et d'échange sur leurs diverses expériences de masculinité. Le documentaire se termine de manière classique sur les images festives de la Marche des fiertés de 2013 mais une vidéo qui date de 2012 utilisée antérieurement retient particulièrement l'attention parce qu'elle confirme l'efficacité de l'engagement de Voltrans, avec l'apparition du slogan « Brise le silence, hurle, les hommes trans existent. »³⁰⁵. Des hommes trans qui, quelques années auparavant, ne s'assumaient pas, se manifestent ouvertement dans l'espace public et revendiquent leur reconnaissance.

Plus que de constituer un document d'archives sur la mobilisation des hommes trans en Turquie, *Voltrans* tente de mener une réflexion sur la fluidité des genres et sur les politiques trans comme critique de l'hégémonie masculine tout en déconstruisant certaines catégorisations

³⁰³ Berfu Şeker, entretien avec Gabrielle Le Roux, « Trans, Onurlu ve Türkiyeli », dans B. Şeker (ed.), *Başkaldıran Bedenler. Türkiye'de Transgender Aktivizm ve Altkültürel Pratikler*, op. cit., p. 254-255.

³⁰⁴ Lire Ayça Kurtoğlu, « Cinsiyet ve Cinselliğin İnşası : Türk Medeni Kanunu'nda Cinsiyet Değiştirme Ve Cinsel Vatandaşlık. », dans *Ibid.*, p. 119-137.

³⁰⁵ Déclinaison d'un slogan courant de la communauté LGBTI+ : « Brise le silence, hurle, les gays existent ! » (« Susma, haykır, eşcinseller vardır ! »).

hiérarchiques qui existent même au sein de la communauté LGBTI+. En Turquie, le documentaire suit un parcours de diffusion classique avec des projections dans les festivals alternatifs comme Kuirfest, İstanbul et le Festival international de films ouvriers, et celles organisées dans les universités. En Europe, l'équipe organise des projections à Londres, Hambourg, Bucarest et Berlin. Cependant, l'augmentation des crimes de haine envers les personnes LGBTI+ au cours des dernières années dissuadera Dutlu et Özgüner de mettre le documentaire sur Internet en libre accès par souci de protection des personnages.

Dikkat! Okulda Trans Var [Attention ! Il y a un trans à l'école] (Barış Sulu, 2013, 25 min)

Voltrans devient le documentaire de référence sur les hommes trans en Turquie mais une année avant sa sortie, un autre documentaire intitulé *Dikkat ! Okulda Trans Var [Attention ! Il y a un trans à l'école]* se focalisait déjà sur les traumatismes d'enfance et d'adolescence des hommes trans causés par le système scolaire dont l'une des missions serait de consolider les rôles de genre attribués aux filles et aux garçons. Après avoir rencontré celui qui deviendra par la suite son conjoint, Barış Sulu³⁰⁶ commence à s'interroger sur l'invisibilité des hommes trans au sein de la communauté LGBTI+ où lui-même milite depuis 1998³⁰⁷. L'idée de raconter ce qu'endurent les hommes trans dans le milieu scolaire lui traverse l'esprit quand, après quatre ans de relation, Aras (Güngör) lui confesse finalement un épisode douloureux de sa vie universitaire. Ils contactent immédiatement les connaissances de longue date, des hommes trans militants qui critiquent la masculinité d'un point de vue féministe, et se lancent rapidement aux tournages en utilisant l'allocation chômage de Sulu pour couvrir les dépenses. Faute de budget, le montage ne commencera qu'après l'obtention d'une petite subvention accordée par Sivil Düşün³⁰⁸.

À travers les témoignages de six hommes trans, le documentaire met en question comment l'école, lieu de socialisation, se transforme en lieu d'exclusion, d'harcèlement, d'humiliation et d'oppression (fig. 157). Rien que son titre appelle les spectateurs (mais peut-être plus particulièrement les enseignants, les directeurs d'école et les parents) à la

³⁰⁶ En 2015, Barış Sulu se présentera aux élections législatives avec le parti HDP, en tant que candidat ouvertement gay. À la suite de nombreuses menaces qu'il recevra, lui et son compagnon Aras Güngör partiront en Allemagne où leur statut de réfugié politique sera reconnu en 2017.

³⁰⁷ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Dikkat ! Okulda Trans Var*, ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Barış Sulu par mail, le 13 mai 2019.

³⁰⁸ Un programme d'assistance technique mis en place par l'Union Européenne pour répondre directement et rapidement aux besoins de la société civile en Turquie. *Sivil Düşün*, <http://sivildusun.net/english/>, consulté le 19 août 2019.

sensibilisation : l'existence des personnes trans dans les écoles devrait être prise en considération pour leur permettre une croissance physique, mentale et psychologique respectant leur identité de genre. Dans le générique du début réalisé en *stop-motion* par Sulu, le monteur Tennur Baş et une amie de Sulu, Güher Moroğlu (directrice artistique), des lettres blanches se déplacent sur un fond noir pour laisser apparaître progressivement le titre du documentaire. L'intervention des mains (du réalisateur) transforment les lettres du mot « trans » en bleu, et puis en rose (fig. 158). Finalement, tout le titre clignote pour laisser apparaître à chaque fois une couleur différente. Le passage du bleu (couleur attribuée traditionnellement aux garçons) au rose (couleur attribuée traditionnellement aux filles), et finalement au blanc (couleur neutre), pourrait être interprété comme un accent mis sur la fluidité de genre. Le documentaire se compose d'extraits d'entretiens réalisés avec quatre militants qui apparaissent aussi dans *Voltrans* (İlksen, Aligül, Tolga Sercan et Ulaş, un des réalisateurs de *Voltrans*), Aras (le conjoint de Sulu) et Emre, où chacun livre à la caméra, les souvenirs d'une vie scolaire imprégnée de pratiques discriminatoires institutionnelles ayant comme but d'accentuer la différence fille-garçon. Dans la première partie où chacun s'introduit, Sulu garde dans le montage final des moments réflexifs³⁰⁹ où les interviewés interrompent leur discours pour faire un commentaire sur le processus des tournages. Ces courtes interventions reflètent leurs soucis de partager leur histoire de manière efficace.



Figs. 157-158: *Dikkat! Okulda Trans Var* (Barış Sulu, 2013)

Le premier point relevé par les interviewés nous renvoie à la pratique la plus visible et la plus évidente : le port obligatoire de jupe et de collants pour les filles, et de pantalon pour les garçons, dans les écoles publiques comme privées. La ségrégation sexiste commence par cette intervention imposant une certaine apparence à chaque élève selon le genre qui lui est assigné sur la carte d'identité. Craignant les commentaires de la direction de l'école ou ceux des autres parents, les parents collaborent avec le système pour forcer leurs enfants à rentrer dans les

³⁰⁹ « Au fait, je dois regarder vers où ? » (İlksen), « Ah... je me suis trompé. » (Aras), « Au fait... je vais dire quelque chose, le son, il n'est pas trop bas ? » (Ulaş est assistant son).

cases : « J'avais pleuré quand (ma mère) avait enlevé mon pantalon [...], et avait essayé de m'enfiler des collants. 'Je ne veux pas les mettre !' Elle les avait enfilés de force, je m'étais enfui en prenant mon pantalon avec moi. » (İlksen). La majorité des interviewés mentionnent qu'ils ne disposaient pas non plus du droit de choisir leur style de cheveux. Pour donner l'image d'une fille correspondant aux normes, ils étaient forcés à se laisser pousser les cheveux et, très souvent, les attacher avec des rubans. Ces témoignages démontrent l'intervention de l'école et de la famille en tant qu'institutions sur l'apparence des enfants et des adolescents, dans le souci de construction d'une image distincte et uniforme pour les filles et les garçons. Cette « violence vestimentaire » (Aras) accablait les interviewés trans pendant de nombreuses années. Le deuxième point implique les cours de gymnastique qui présentent des moments conflictuels : d'une part, le port du jogging leur permet de se débarrasser de la jupe et les soulage, mais d'autre part, l'utilisation des vestiaires les traumatise : « Je ne voulais ni voir (les filles) se déshabiller, ni qu'elles me voient ! » (Aligül). Ces cours non mixtes les assignent encore une fois dans un groupe auquel ils ne se sentent pas appartenir. La puberté qui correspond à la période où le corps subit des changements considérables avec le début des règles et l'apparition des seins, renforce l'aliénation des adolescents trans à leur propre corps, en accentuant les indices d'un corps féminin. L'abstention systématique d'Emre à ne pas prononcer le mot « sein » dans son témoignage pourrait indiquer la difficulté d'aborder le sujet des années après : « Quand *ils* ont commencé à pousser... au début, *ils* étaient petits, *ils* n'étaient pas visibles et moi... je préférais toujours mettre des vêtements amples. Pour qu'*ils* ne ressortent pas. [...] Je craignais trop qu'*ils* deviennent trop évidents. Rien que leur apparition, toute cette douleur... je me sentais bizarre. »

Une première partie des témoignages se focalise sur l'apparence et le corps mais les relations humaines, que ce soit avec les autres élèves, les enseignants ou les directeurs, s'ajoutent à la longue liste d'éléments qui transforment l'enfance et l'adolescence des personnes trans en un cauchemar. Les interviewés replongent dans leurs souvenirs pour en pêcher des mots que leurs camarades utilisaient pour les humilier et les blesser : « travesti », « travelo », « lesbienne », « homo », « pervers », « monstre », « Le pauvre ! », « le *loser* », « délaissé ». L'attitude du personnel enseignant, transphobe dans le pire des cas, indifférente ou incompétente dans le meilleur des cas, aggrave l'isolement des enfants et adolescents trans. En tant qu'hommes trans qui, à présent, s'assument complètement, les interviewés évoquent les années scolaires en les associant à la peur, la souffrance, la tristesse et l'étouffement. Le documentaire se termine sur un point qui concerne l'avenir : la nécessité d'un système éducatif

plus inclusif qui ne serait possible qu'avec l'abolition progressive de la société où les rôles de genre prédéfinis restent difficilement abordables.

Dikkat ! Okulda Trans Var prend parti pour les hommes trans et dénonce certaines pratiques ségrégatives du système scolaire qui les isolent et les traumatisent mais en ne se basant que sur le vécu des interviewés, il rate l'occasion d'apporter une critique au programme d'enseignements et au contenu des manuels scolaires par lesquels le ministère de l'Éducation assure le maintien de cette ségrégation. Cependant, au fil de nombreuses projections organisées dans les universités ayant des facultés d'éducation, le documentaire fonctionne officieusement comme matériel de formation sensibilisant les futurs enseignants aux problèmes et besoins des enfants et adolescents trans. Le documentaire reste en ligne sur Youtube de 2014 à 2020, en comptabilisant au moins 104 000 vues³¹⁰, mais la hausse des crimes de haine visant les personnes LGBTI+ en Turquie incite un des personnages du documentaire à demander à Sulu, le retrait du film (même s'il est toujours en ligne sur la page de Sivil Düşün³¹¹). *Dikkat ! Okulda Trans Var* prend ainsi sa place parmi ces documentaires dont les réalisateurs se retrouvent dans l'obligation de modérer la diffusion pour protéger les personnages qui appartiennent à des groupes visés par des crimes de haine.

6. Partager l'intime : *Onur Hikâyesi* [Une histoire d'Onur]

Pour une personne LGBTI+, accepter de participer à un projet de documentaire équivaut à rendre son image publique et à faire son *coming out*. Étant prêt à exposer une partie de sa vie privée, la personne décide de partager son vécu avec un large public, pour lever le voile du silence qui couvre les violences psychologiques, physiques ou sexuelles subies dans divers contextes privés ou publics (la maison/la famille, le cercle d'amis, les lieux du travail ou la rue). Dans la majorité des documentaires de ce chapitre, la caméra intervient *a posteriori*, c'est-à-dire, au lieu de proposer les images directes des faits, elle en recueille le récit sous forme de témoignage. Pourtant en 2011, un court « vidéo document » intitulé *Onur Hikâyesi* [Une histoire d'Onur] (Deniz Buga et Onur Karaoğlu, 12 min), réalisé dans le cadre de *Queer Visibility Project* dont il sera l'unique film, porte à l'écran l'échange Skype d'Onur Karaoğlu avec sa mère à qui il fait son *coming out*. Karaoğlu installe la caméra et le trépied laissés par Buga, se filme, et le rejoint une heure après dans un café, avec la cassette à la main, et les larmes

³¹⁰ *Dikkat, Okulda Trans Var*, <https://youtu.be/lber0xhC5O4>, consulté le 29 août 2019. Depuis sa mise en ligne en février 2014 en août 2019, le film a comptabilisé 104 mille 681 vues et 76 commentaires.

³¹¹ *Dikkat! Okulda Trans Var / Attention! Trans At School*, <https://youtu.be/fiiWze8Wv2c>, consulté le 23 août 2021. Depuis sa mise en ligne en janvier 2015, le film n'a comptabilisé que 311 vues.

aux yeux : « Ne fais jamais ton *coming out* ! »³¹² Le nom de Buga figure en tant que réalisateur, même si lui-même n'est pas présent aux tournages. Le titre du documentaire porte un double sens puisque le mot « onur » qui signifie « fierté » en turc est aussi le prénom du personnage. Le titre pourrait être traduit en français comme « Une histoire d'Onur » mais aussi comme « Une histoire de fierté », le deuxième faisant bien entendu référence au *Pride*.



Fig. 159 : *Onur Hikâyesi* (Deniz Buga et Onur Karaoğlu, 2011)

Composé d'un plan unique de douze minutes (fig. 159), *Onur Hikâyesi* place les spectateurs dans une position d'observateur où ils témoignent d'un des moments les plus intimes et difficiles de la vie d'Onur, mais même si la décision de filmer et de partager ce moment avec d'autres personnes appartient à lui, l'angle de vue fixe confère à cette expérience de visionnage, un côté voyeuriste. La mère reste non seulement dans le hors-champ parce qu'Onur prend soin de ne pas filmer l'écran de son ordinateur, mais l'utilisation des écouteurs nous empêche aussi d'entendre sa voix. L'angoisse des spectateurs privés d'une partie de la conversation croît parallèlement à l'allongement des moments de silence où il ne se passe rien dans le cadre, comme si la vidéo était mise en pause. La voix et l'image de la mère étant inaccessibles, les spectateurs sont amenés à remplir les moments blancs dans leur imaginaire, en suivant les indices que donnent les réponses et les réactions d'Onur. La conversation débute de manière presque banale : « Allô ? Maman ? Tu fais quoi ? (silence) Rien, je voulais juste te dire quelque chose. » Très rapidement, Onur entre dans le vif du sujet : « Depuis quelques temps, j'ai quelqu'un dans ma vie. Ce n'est pas facile de te dire ça mais... euh... la personne que j'aime, c'est Ali. Voilà, c'est ce que je voulais dire. » À la suite de cet aveu qui arrive à la fin de la première minute, la répétition régulière de certaines phrases par Onur³¹³ pendant les onze prochaines minutes laisse deviner que la mère est attristée par la nouvelle et qu'elle se culpabilise. Le documentaire se termine subitement, avant la fin de la conversation (dont la

³¹² Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Onur Hikâyesi* ont été recueillies à travers les échanges réalisés avec Deniz Buga par mail, le 22 mars 2017 et le 6 mai 2019.

³¹³ « Tu es triste ? (silence) Pourquoi ? », « Maman ? Tu vas bien ? », « Il n'y a rien de mal dans ça. », « Moi aussi, je t'aime beaucoup, maman. », « Personne n'est à blâmer. Tu n'as rien fait de mal. »

version complète dure 23 minutes), laissant dans le doute, les spectateurs curieux de connaître la fin de l'histoire.

En rendant public l'intime, *Onur Hikâyesi* place les spectateurs dans une situation où ils ne sont pas censés se trouver, cependant, en cachant une partie de la conversation, il limite aussi son appréhension. En installant la caméra et en poussant le bouton « enregistrer », Karaoğlu garde la trace de ce moment fort en émotions qu'est son *coming out* pourtant le documentaire ne pourra retrouver qu'une audience restreinte. Le carton final annonce que la mère d'Onur, Nebahat Karaoğlu, a donné son consentement pour la diffusion du film mais Buga avoue qu'ils avaient ajouté cette note espérant qu'ils auront son autorisation mais que finalement, comme elle refusait de regarder le film, ils ne lui ont jamais posé la question. Cette information apportée par Buga explique la diffusion très restreinte du documentaire qui ne profite finalement que de sept projections (en Turquie, dans le cadre de KuirFest et d'If İstanbul) et qui, jusqu'à ce jour, ne sera pas mis en ligne.

7. Filmer avec et pour les personnes LGBTI+ : #direnayol [#résisteayol]

Les questions de représentation et de visibilité se trouvent au cœur des projets de documentaire que nous avons étudiés jusqu'à présent, qu'ils soient réalisés ou non par des militants LGBTI+. En proposant de nouvelles images qui porteraient le potentiel de briser les stéréotypes, ils visent à atteindre le grand public. Cependant, un documentaire de notre corpus intitulé #direnayol³¹⁴ (Rüzgâr Buşki, 2016, 55 min) se distingue des autres par non seulement sa narration réflexive et *self-conscious* mais aussi par ses fins et son audience cible. Le documentaire dont la narration se clarifie au fur et à mesure des tournages qui coïncident avec les manifestations du Parc Gezi (2013) engendre une expérience cinématographique où la présence de Buşki (de *Voltrans*) devant la caméra met en lumière le côté performatif du film. Le réalisateur qui vit à Berlin depuis quelques années, rentre à Istanbul pour réaliser un court portrait de sa *kanka*³¹⁵, Şevval Kılıç (militante trans), mais se laisse finalement emporter par la résistance dont les répercussions continuent après l'évacuation du parc. L'équipe du documentaire se compose des amis de Buşki : Zara Zandieh (image), Ulaş P. Dutlu (son, réalisateur de *Voltrans*), Gizem Oruç (son/musique)³¹⁶, Senem Donatan (assistante). Buşki

³¹⁴ Un des *hashtags* emblématiques de la Marche des fiertés de 2013, dérivé de #direngeziparki (Résiste, le Parc Gezi !), composé de deux mots en turc : « résiste ! » (*diren*) et « ayol », une exclamation souvent attribuée aux femmes et aux gays.

³¹⁵ Abréviation de *kan kardeş* (frère de sang), *kanka* désigne meilleur ami.

³¹⁶ L'album de la bande originale du documentaire, en accès libre sur le site de kanka productions : <https://kankaproductions.bandcamp.com/album/direnayol-ost>, consulté le 8 septembre 2019.

emprunte une partie de l'équipement d'Interflugs, une association étudiante de l'Université des arts de Berlin où il suivra plus tard une licence des beaux-arts. Zandieh apporte sa propre caméra et Dutlu arrange une partie du matériel son. Buşki ne reçoit qu'une subvention de 250 euros de l'université, mais il dépensera au total 6000 euros pour les tournages, la post-production et la diffusion. Cette somme inclut le montant symbolique de 100 euros accordé à chaque membre de l'équipe.



Figs. 160-161 : *#direnayol* (Rüzgâr Buşki, 2016)

Accompagné de sa *kanka* et de l'équipe, Buşki commence par flâner dans le centre de la ville, de jour comme de nuit, pour collecter images et sons mais le regard curieux de celui qui arrive trop tard sur les lieux l'incite rapidement à essayer de trouver des réponses aux questions suivantes : « Qu'est-ce qui s'est passé à Gezi ? » et « La place de LGBT Blok dans tout ça ? » En accordant la parole à Kılıç et à ses amis rencontrés principalement lors de la Marche des fiertés, Buşki accumule les observations, impressions, commentaires et critiques afin de dessiner une image subjective et fragmentaire de la résistance du point de vue des personnes LGBTI+, ne cherchant guerre à informer, expliquer, dénoncer ni à convaincre : « C'est un film que nous avons réalisé pour notre communauté. Pour que ça nous donne de l'espoir. La résistance de Gezi a eu lieu. Cela pourrait se reproduire. »³¹⁷ Parmi les documentaires du corpus, *#direnayol* reste le seul à donner la parole à autant de personnes LGBTI+ sans qu'ils abordent les sujets habituels comme la discrimination, la violence, les crimes de haine ou le travail du sexe (fig. 160). Au contraire, le documentaire les illustre en tant que citoyens qui participent à ce mouvement social, réclament leur place dans la société et aspirent à contribuer au changement dans le pays : « Ce qui est génial, c'est que chez les LGBT, il y a des gens de toute idéologie et de toute croyance. [...] Le fait qu'on reste uni malgré nos différences a inspiré les gens. Le langage des LGBT s'est répandu dans le parc. » (fig. 161, Boysan Yakar).

³¹⁷ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *#direnayol* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Rüzgâr Buşki par Skype, le 24 août 2019. (Traduit par moi-même)



Figs. 162-163 : #direnayol (Rüzgâr Buşki, 2016)

Dès le premier plan, le prologue reflète le ton réflexif et *self-conscious* qui marquera le documentaire. Assis sur le siège avant d'une voiture, Buşki tient une claquette à la main où il inscrit les informations concernant la prise n° 1 (fig. 162). Son désir de ne pas cacher le processus des tournages semble compatible avec les raisons qui l'animent pour faire ce film : « Il n'y a pas de 'nous' et 'eux'. On se filme. [...] Il y a une équipe, il y a une caméra. Et nous performons devant cette caméra. » La scène qui suit se passe à l'aéroport où l'équipe accueille Kılıç qui rentre de l'Afrique du Sud. La voix off de Buşki³¹⁸ qui n'intervient qu'au début du documentaire, le désigne comme le narrateur qui guidera le cours de l'histoire, que ce soit par sa présence sur l'image ou par l'enquête qu'il mènera. Plus tard dans le documentaire, Buşki nous laissera témoigner d'une discussion entre lui et les membres de l'équipe où le doute plane sur ce qu'ils devraient filmer (fig. 163). Le documentaire documente en partie, sa propre réalisation.



Figs. 164-165 : #direnayol (Rüzgâr Buşki, 2016)

Le générique du début issu d'un travail de graphisme élaboré laisse apparaître un par un les noms des personnes qui participent au documentaire en apportant leur témoignage (figs. 164-165). Chaque nom défilant sur l'écran tel le nom d'un acteur dans un film de fiction, s'associe à un symbole ou objet connotant soit la résistance (mégaphone, casque, feu, masque),

³¹⁸ « Elle, c'est Şeval, ma *kanka*. En été 2013, je suis venu à Istanbul pour réaliser un court documentaire sur elle mais le résultat a été bien différent de ce que j'avais imaginé. Que le documentaire soit réalisé pendant la Semaine des fiertés était planifié. Qu'il coïncide avec Gezi, c'était par chance. »

soit les personnes LGBTI+ (arc-en-ciel, chaussure à talons). Rythmé par les percussions et la répétition d'un des slogans emblématiques des Marches des fiertés, « Aïe, aïe, je suis ici, mon amour »³¹⁹, la musique aux caractéristiques tsiganes instaure l'ambiance festive qui parcourt le documentaire. Le générique se termine en rendant hommage à trois figures emblématiques de la communauté : Ali (Arıkan), Boysan (Yakar) et Zeliş (Deniz).

La bande-son du documentaire porte elle-même les traces de la lutte puisqu'Oruç compose les rythmes à partir de l'échantillonnage des bruits de fond enregistrés dans la rue (par Dutlu, Oruç et Buşki). Buşki et Oruç collaborent dans la post-production où, tels deux DJ, ils expérimentent avec l'image et le son utilisant répétition, distorsion, rembobinage en arrière, effet de *flicker* pour créer une séquence de *mash-up* musical aux notes électroniques. Quant aux slogans lancés pendant la Marche des fiertés et les phrases arrachées aux interviewés, ils inspirent différentes chansons/séquences musicales composées par Oruç comme dans le cas de la chanson du générique du début : « Le monde s'ébranlera, si les pédés/travelos s'émancipaient. », « Danse, danse, danse contre l'homophobie/la transphobie », « Pour les pédés, pour les travelos... »³²⁰. Oruç et Buşki construisent une autre séquence avec des plans fixes de murs ou rideaux de magasin où nous apercevons les traces des inscriptions des slogans de Gezi effacées, avec comme musique de fond, une composition calme de piano. Oruç code un logiciel qui attribue à l'image un son de bulldozer à chaque fois qu'une personne entre dans le cadre et qui disparaît aussitôt que cette dernière le quitte. La paix conférée par la musique est attaquée par l'irruption des sons de machine qui connotent la destruction du Parc Gezi. La séquence de trois minutes se termine sur les images d'un centre commercial, Demirören, dont la construction avait suscité maintes contestations dans le quartier. Le plan final de la façade principale du centre devant laquelle passe simultanément des dizaines de passants, s'accompagne d'une bande-son où s'additionnent les sons de bulldozers, effaçant totalement le son du piano. La continuité sonore assure le passage de cette séquence à une autre qui montre des bulldozers en action dans le Parc Gezi encerclé de manière ironique par les rubans « Scène de crime – Ne pas entrer » de la police. Ces deux séquences attirent l'attention sur les deux aspects principaux de l'insatisfaction des citoyens concernant la transformation rapide de leur ville : d'une part, la destruction des lieux publics emblématiques et des espaces verts sans concertation avec les habitants, d'autre part, la construction démesurée des centres

³¹⁹ « Nerdesin aşkim? » / « Burdayım aşkim. » (« Où es-tu, mon amour? » / « Je suis ici, mon amour. »)

³²⁰ « Dünya yerinden oynar, ibneler/dönmeler özgür olsa. », « Dans et, dans et, homofobiye/transfobiye karşı dans et. », « İbnelere, dönmelere... ibnelere, dönmelere... »

La communauté LGBTI+ s'est appropriée de certains mots injurieux comme « ibne » et « dönme ».

commerciaux ou des résidences fermées qui, non seulement, défigurent la ville mais la conduisent aussi à une croissance déséquilibrée. Comme dans ce dernier exemple, Buşki utilise souvent le son pour rapprocher des images enregistrées à divers endroits, à divers moments. Une scène de bus où les passants commencent à lancer le slogan emblématique « Partout Taksim, partout résistance ! »³²¹ précède les images de la place de Taksim où des milliers de manifestants lancent le même slogan d'une voix unanime. La force unificatrice du slogan relie ainsi un moment spontané de protestation de petite échelle à la résistance générale de Gezi. Dans une autre scène, les membres de l'équipe participent à une casserolade : le son des ustensiles métalliques se confond avec le son des percussions de la scène suivante filmée pendant la Marche des fiertés. Cette fois-ci, la ressemblance sonore sert à rapprocher les deux mouvements de résistance : Gezi et LGBTI+. Que ce soit par les mots ou les sons, la bande-son s'associe à l'opposition et à la contestation, en faisant des raccords entre divers moments de protestation.



Figs. 166-167 : *#direnayol* (Rüzgâr Buşki, 2016)

Le documentaire porte les cicatrices de la période dans laquelle elle est réalisée, une période où la pression sur les personnes LGBTI+ (la croissance des crimes de haine), les documentaristes (de nombreux cas de censure et des procès en cours) et les opposants en général (de nombreux procès pour insulte au président Erdoğan) augmente. Pour protéger ses amis qui apparaissent dans le film et vivent toujours en Turquie, Buşki avoue avoir pris la décision de ne pas utiliser certains plans qu'il aurait aimés inclure dans le montage. Pourtant, il ne manque pas de dénoncer sa propre autocensure en la rendant simplement visible et audible. Il déchiquète une séquence entière en censurant la discussion avec une fréquence de plus en plus élevée. Alors que les bips et les grésillements couvrent la parole, l'effet mosaïque ou d'autres effets à diverses textures colorées floutent l'image de la personne qui parle (fig. 166). Les éclats de rire suivant chaque moment de censure (fig. 167) et les commentaires qu'ils font à la suite des

³²¹ « Her yer Taksim, her yer direniş ! »

phrases censurées³²² prouvent qu’au moment même des tournages, ils sont conscients des risques que portent leurs déclarations. Vers la fin de la séquence, Buşki porte la censure à son extrême : l’image et le son sont complètement déformés par les effets. Le plan final se focalise sur Buşki dont l’image sera engloutie par le noir avec la fermeture progressive de l’iris, mais avant de disparaître, Buşki assume sa position et met fin aux tournages en criant simplement « Coupez ! ».

Buşki prend le soin de censurer une autre scène où les manifestants sautent en lançant le slogan : « [Saute, saute, celui qui ne saute pas] est Tayyip. »³²³ Même si le seul mot audible est « Tayyip », le slogan emblématique de Gezi reste facilement reconnaissable. Le but de l’autocensure se dévoile vers la fin de la scène où le son diégétique est complètement enlevé pour laisser la place à un vacarme de voix féminines qui disent : « Quoi ? Des milliers de gens se font arrêter pour insulte au président ? » Cette autocensure sonore permet ainsi à Buşki de dénoncer l’intimidation, tout en se protégeant lui-même d’éventuelles accusations d’insulte. Au cours de plusieurs projections, Buşki, présent dans la salle, brisera le silence dans lequel est plongé la salle pendant les moments de censure, en lançant lui-même le début du slogan. Le noir qui confère un anonymat total aux spectateurs encouragera leur participation. Ainsi, l’autocensure sera détournée au profit d’une interactivité avec l’audience et de la création d’un espace de contestation (presque) sécurisé.

Pour échapper à un des mécanismes de censure qu’est devenue l’obtention du visa d’exploitation rendu obligatoire pour les films turcs (tout métrage confondu) depuis 2015, Buşki déclare son documentaire comme une production allemande. *#direnayol* qui associe l’identité *queer* à la résistance entre dans la programmation de nombreux festivals et structures, avec une cinquantaine de projections au total dont la moitié en Turquie (!f İstanbul, Documentarist, KuirFest, Boysan’ın Evi, etc.) et Buşki se voit décerner le premier Prix de Cinéma Zeliş Deniz³²⁴, preuve de la reconnaissance de son documentaire par la communauté LGBTI+. Au début, par souci de sécurité de ses amis qui apparaissent dans le documentaire, Buşki se limitera à ces projections-rencontres et ne mettra pas son film en accès libre sur Internet mais au moment où s’achève l’écriture de cette thèse, elle est accessible sur la page

³²² « Ça c’est *off the record*. » (Şevval Kılıç), « C’était une blague, attention, mais vraiment... (en faisant le signe du couteau sous la gorge) » (Ş.K.), « Aaaaaaah ! (effet de surprise) » (Ş.K.), « Censure en direct. » (Senem Donatan), « Nous ne pourrions pas utiliser les meilleurs moments. » (Rüzgâr Buşki).

³²³ « Zıpla, zıpla, zıplamayan Tayyip ! ».

³²⁴ Prix décerné depuis 2019 par Pembe Hayat KuirFest en hommage à Zeliha (Zeliş) Deniz, militante LGBTI+ et féministe. Avec ce prix, le festival vise à « renforcer le cinéma *queer* qui est un des axes de la lutte » et « contribuer à la visibilité des cinéastes qui contribuent à ce cinéma ». « “Zeliş Deniz Kuir Sinema” ödülü Rüzgar Buşki’nin », KAOS GL, <http://kaosgl.org/sayfa.php?id=27456>, consulté le 16 septembre 2019.

Vimeo de kanka productions³²⁵. Avec sa narration réflexive et *self-conscious*, sa bande-son et sa musique, fruits de la collision du militantisme avec l'expérience cinématographique, son courage à dénoncer l'autocensure qui perturbe sa propre réalisation, son affiche *queer* où figure une jambe poilue portant une chaussure pailletée à talons (fig. 168), *#direnayol* célèbre avec fierté, la persévérance de la communauté LGBTI+ et sa force transformatrice.



Fig. 168 : Affiche de *#direnayol* (Rüzgâr Buşki, 2016)

8. Perspective synthétique

Les documentaires étudiés dans ce deuxième chapitre constituent les premiers exemples de documentaire ayant comme personnage principal, les personnes LGBTI+. Le début des années 2000 est marqué par l'émergence de ces documentaires dont la narration repose très souvent sur des témoignages individuels parce qu'ils visent tout d'abord à libérer la parole. Plus la visibilité des personnes LGBTI+ en tant que communauté augmente grâce aux nombreuses manifestations de rue, plus les documentaires commencent à porter le souci de lier les récits individuels à la lutte collective. La majorité des documentaires réalisés à partir de 2010 comportent ainsi des images festives des Marches des fiertés, utilisées souvent dans la séquence finale, en guise de conclusion. Ces documentaires dénoncent une répression organisée et systématique par une chaîne à plusieurs maillons, à savoir la famille, la société et finalement, l'État, en faisant appel aux témoignages des individus pour qui la violence, l'exclusion et la discrimination font partie de la vie quotidienne. En prenant soin d'éviter la victimisation, ils mettent en avant les stratégies d'adaptation et de lutte adoptées par leurs personnages qui troublent avec leur simple existence, les normes de genre.

³²⁵ #direnayol, <https://vimeo.com/155500944>, consulté le 23 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2016 (lien privé jusqu'en 2020), le documentaire a comptabilisé 817 vues.

Parmi les réalisateurs des documentaires de la première partie que nous qualifions d'alliés, nous retrouvons des étudiants en cinéma, en études médiatiques, des cinéastes, un journaliste et un vidéaste militant qui, motivés par une prise de conscience sur la condition des personnes LGBTI+ en Turquie ainsi qu'une volonté de contribuer au changement, se montrent solidaires avec la communauté. Les périodes de préparation qu'ils consacrent à la lecture, aux rencontres avec les personnages et aux échanges avec les associations traduisent leur souci de ne pas proposer un remède qui serait pire que le mal, c'est-à-dire, créer des images qui reproduiraient les stéréotypes.

Les documentaires réalisés par des cinéastes LGBTI+ qui militent au sein de diverses associations et structures naissent de la nécessité urgente pour la communauté de contrebalancer les images véhiculées par les médias dominants qui les représentent comme une menace à la famille traditionnelle considérée comme la base de la société en Turquie. Ces documentaires contribuent à la lutte sur plusieurs aspects : permettre aux personnes LGBTI+ de prendre la parole, déconstruire les stéréotypes, augmenter leur visibilité dans l'espace public, créer des opportunités de rencontre et de discussion autour du film, constituer une archive visuelle de la lutte, et à long terme, permettre aux militants de prendre du recul par rapport aux stratégies développées face à une situation donnée et faire leur autocritique.

Contrairement au premier chapitre, ici, nous ne retrouvons aucun documentaire subventionné par le ministère de la Culture. Le seul réalisateur qui mentionne le refus de leur demande de subvention reste celui de *Benim Çocuğum* qui s'avère être aussi l'unique documentaire de ce chapitre ayant réuni un budget considérable grâce aux soutiens de plusieurs consulats, associations et structures ainsi qu'une campagne de financement participatif. Nous pourrions en déduire que les cinéastes qui se lancent dans des projets ayant comme personnage les personnes LGBTI+ et qui cherchent à réunir des fonds ne considèrent pas la seule institution étatique qui soutient le cinéma comme une source potentielle de financement. Ce constat donne la possibilité à une double lecture : l'existence d'une autocensure chez les cinéastes qui, anticipant le refus, ne font même pas la démarche d'une demande, mais aussi l'existence d'une censure indirecte qui prive les cinéastes de moyens nécessaires pour bien mener leur projet. La majorité des documentaires voient le jour sans un budget à proprement parler. Même dans le cas des projets qui reçoivent le soutien financier d'une association, d'une université ou celui de la communauté comme dans le cas de *Voltrans*, les montants restent loin de s'approcher de celui d'un budget idéal. Ce manque de moyens se traduit par les équipes réduites et l'utilisation des équipements disponibles sous la main dont certains défectueux. *Benim Çocuğum* et *#direnayol* restent des exceptions concernant la présence d'une équipe où les rôles sont

distribués selon les compétences de chacun, et où chaque membre est rémunéré même si symboliquement. Cependant, il faudrait citer aussi les documentaires comme *Travestiler*, *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme* et *Voltrans* qui voient le jour grâce à la collaboration étroite entre les réalisateurs et les membres de la communauté militante qui s'investissent dans le projet.

La majorité des projets réalisés dans le cadre des études universitaires ainsi qu'une partie des documentaires militants voient le jour rapidement après des périodes de tournages et de montage relativement courtes. Dans le cas des films d'étudiants, ceci pourrait s'expliquer par l'existence d'une date limite du dépôt du projet. Dans le cas des autres, par la volonté des réalisateurs de contribuer à la lutte par la création du matériel visuel. La réalisation et la post-production des documentaires longs métrages dont les réalisateurs portent le souci de construire une narration efficace s'étalent cependant sur plusieurs années, et ceci, indépendamment de leur budget (*Gacı Gibi*, *Benim Çocuğum*, *Ben ve Nuri Bala*, *#direnayol*).

Sauf dans le cas de *Benim Çocuğum* qui repose sur les vécus des parents des personnes LGBTI+, les documentaires de ce chapitre donnent majoritairement la parole aux personnes LGBTI+ même si certains projets font aussi appel aux observations des experts (« *Travesti Terörü* »), aux commentaires du citoyen lambda (*Ez Ne Nexweş Im Dayê*, *Devrim Beni Aramadı*) ou aux témoignages des voisins du personnage (*Hala*). Plusieurs documentaires retracent l'histoire des personnes LGBTI+ qui habitent dans les grandes villes (Istanbul, Ankara, Bursa) où la communauté militante manifeste une forte présence dans l'espace public mais un nombre significatif de documentaires suit des personnes LGBTI+ d'autres villes de la Turquie (Batman, Manisa, İzmir, Mersin) où la lutte est quasiment inexistante ou commence à peine à s'organiser. La prépondérance des personnages d'hommes gays et de femmes transes par rapport aux lesbiennes, bisexuelles et hommes trans que nous retrouvons essentiellement dans des documentaires qui leur sont entièrement dédiés (*Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme*, *Voltrans*, *Dikkat ! Okulda Trans Var*) reflètent les problèmes de visibilité au sein même de la communauté. Aucun personnage intersexe, non-binaire ou *gender-fluid* n'apparaît dans ces projets réalisés entre 2004 et 2016, ce qui pourrait s'expliquer par les discussions encore trop récentes concernant ces diverses identités. Un nombre significatif de documentaires contribue modestement à l'écriture de l'histoire de la lutte LGBTI+ en Turquie en gardant la trace visuelle du travail accompli par Lambdaistanbul, KAOS GL, Bursa Gökkuşuğu, 7 Renk, Voltrans, LİSTAG ou encore LGBT Blok, mais aussi par des personnalités reconnues par le grand public comme Ayta Sözeri ou Esmeray.

Les documentaires étudiés dans ce chapitre font preuve d'une diversité de styles même si l'observation et l'entretien restent les éléments constitutifs de la majorité. Les documentaires

en forme de portrait attirent l'attention par l'utilisation des plans rapprochés ou de gros plans qui traduisent le souci des réalisateurs de mettre en place un sentiment de proximité entre les personnages et les spectateurs, en refusant clairement la manière dont les caméras au service des médias dominants filment les personnes LGBTI+. *Ez Ne Nexweş Im Dayê* et *Devrim Beni Aramadi* présentent un aspect journalistique par l'utilisation des entretiens réalisés dans la rue avec les passants alors que les réalisateurs de *Voltrans* construisent leurs documentaires comme un projet d'histoire orale mobilisant témoignages et images d'archive. À chaque nouveau projet, Aykut Atasay adopte un mode documentaire différent en transformant le processus de création en un terrain d'expérimentation. Son faux documentaire, *Travestiler*, se démarque du reste du corpus par son ton sarcastique et provocateur qui emprunte le point de vue des médias dominants qu'il critique et qu'il tourne à l'absurde. Pour ce faire, il reprend les propos clichés de leurs discours concernant les femmes trans, et fait l'usage d'une caméra intrusive et voyeuriste pour reproduire des images similaires à celles qui passent à la télévision. *Onur Hikâyesi* place les spectateurs à une position d'observateur avec le choix de filmer un moment intime et crucial de la vie de son personnage, par une caméra fixe et un plan unique. *#direnayol* qui se présente comme un projet qui se construit dans le temps, sur les lieux de tournages mais aussi sur la table de montage, ressort du lot par sa narration réflexive et performative, la présence du réalisateur sur l'image mais aussi le travail de son et de musique. La démarche de Buşki qui tente de trouver la réponse aux questions qu'il se pose sur Gezi et LGBT Blok rappelle celle de Bingöl Elmas dans *Pippa 'ya Mektubum*.

La distribution des documentaires passe principalement par le circuit des festivals alternatifs en Turquie et des projections organisées par les associations LGBTI+. *Benim Çocuğum* présente un cas unique en participant non seulement à une cinquantaine de festivals dans une vingtaine de pays mais en réussissant aussi à sortir en salles et en DVD. *#direnayol* retrouve aussi une large audience en Turquie comme à l'étranger lors d'une cinquantaine de projections. Plusieurs documentaires gagnent des prix dans des festivals prestigieux comme le Festival international du film d'Antalya (*Ben, Sen, O...* et *Ben ve Nuri Bala*), d'Adana (*Ben, Sen, O...*) et d'Ankara (*Eksik Dilek*), le Festival du film court d'Akbank (*Yürüyoruz*) ou İFSAK (*Ben, Sen, O...* et *Hala*) mais aussi une reconnaissance auprès des festivals alternatifs comme KuirFest (*#direnayol*), !f Istanbul (*Travestiler*), Documentarist (*Gacı Gibi*), Filmmor (*Ben, Sen, O...*). *Hala* remporte un succès en ligne significatif avec plus de 1 600 000 vues en sept ans, ce qui peut s'expliquer par la visibilité médiatique de son personnage.

Pourtant certains documentaires ne pourront pas profiter d'une diffusion sur Internet pour diverses raisons : l'absence du consentement du personnage (*Ez Ne Nexweş Im Dayê**),

les réactions des personnes concernées (*Travestiler**), le souci de protéger les personnages (*Voltrans*, *#direnayol* jusqu'en 2020, *Dikkat ! Okulda Trans Var* après 2020), la question de l'autorisation de droit à l'image (*Gacı Gibi*, *Onur Hikâyesi**), la question des droits de diffusion (*Eksik Dilek*)³²⁶. Ces limitations démontrent l'inquiétude des personnages ou des réalisateurs quant aux conséquences imprévisibles de la circulation publique des documentaires, dans un pays où les discours de haine se propagent en toute impunité. D'ailleurs, lors des entretiens, plusieurs réalisateurs dénoncent la censure (*Hala*, *Benim Çocuğum*, *Gacı Gibi*), les menaces de la part de la presse conservatrice ou des forces de l'ordre (*Benim Çocuğum*) auxquelles ils doivent faire face. La question de l'autocensure dont l'ampleur reste difficile à appréhender se manifeste explicitement dans *#direnayol* où le réalisateur Rüzgar Buşki rend l'autocensure visible et audible, mais il trouve aussi une manière créative de la contourner pendant les projections organisées en sa présence.

Les documentaires étudiés dans ce chapitre naissent de la nécessité de créer de nouvelles images qui représenteraient les personnes LGBTI+ en les dissociant de l'image du « malade », « pervers », « terroriste » qui leur est souvent associée. L'équilibre entre le nombre de documentaires réalisés par les personnes LGBTI+ et leurs alliés prouve que la mobilisation de la communauté porte ses fruits en attirant l'attention des personnes non concernées qui prennent conscience de leurs conditions et décide d'agir en espérant de contribuer au changement. En proposant des images qui traversent toutes les couches sociales, ces documentaires portent la parole des personnes LGBTI+ qui revendiquent une vie digne aux quatre coins du pays. Non seulement, elles renforcent la lutte actuelle mais constituent aussi une archive visuelle pour l'avenir.

³²⁶ La participation très restreinte aux festivals caractérise aussi les trois documentaires marqués par un astérisque.

Chapitre III- Dénoncer l'exploitation des travailleurs, filmer la résistance

La période de l'AKP (post-2002) se caractérise par l'aggravation de certains aspects du contexte économique, de la condition ouvrière et de la syndicalisation : un programme intense de privatisation des entreprises publiques³²⁷, une augmentation du taux de chômage³²⁸, un taux de syndicalisation bas mais surtout un taux très bas de couverture des travailleurs par une convention collective³²⁹, une polarisation politique du champ syndical³³⁰, une augmentation des accidents de travail, une baisse du nombre de grévistes et du nombre de jours de grève³³¹, le report (l'interdiction) des grèves³³² et l'interdiction fréquente de la célébration du 1^{er} mai³³³. Cette période régressive incite de nombreux cinéastes, ceux en devenir, des journalistes mais aussi des militants de gauche à se montrer solidaires avec les travailleurs en réalisant des documentaires qui visent à dénoncer l'exploitation de ces derniers par un système de production capitaliste et leur condamnation à la précarité. Ce faisant, ils sauvegardent aussi la mémoire des

³²⁷ Selon le rapport de la DİSK (La Confédération des syndicats ouvriers révolutionnaires) publié en mai 2018, pendant la période pré-AKP (1986-2002), les recettes des privatisations des entreprises publiques étaient de l'ordre de 8 milliards de dollars alors que pendant la période de l'AKP, les chiffres ont atteint 60 milliards de dollars (2003-2016). *AKP Döneminde Emek DİSK Raporu*, Istanbul, DİSK-AR, 2018, p. 21-22.

³²⁸ Selon K. Lordoğlu et M. H. Koçak, les chiffres que le TÜİK (l'Institut turc des statistiques) publie chaque année ne reflètent pas la situation réelle à cause de leur définition de « chômeur » : une personne qui ne travaille pas mais qui a entamé une démarche dans les trois derniers mois pour trouver un emploi et serait en état de commencer le travail si une opportunité se présentait. Pour s'approcher du taux de chômage réel, il faudrait ajouter les groupes ignorés dans la définition de « chômeur », à savoir « ceux qui ont perdu l'espoir de trouver un emploi » et « ceux qui ne sont pas à la recherche d'un emploi mais prêts à travailler ». Selon leurs calculs, la moyenne du taux de chômage pour la période 2002-2012 serait de l'ordre de 16,6 %.

Lire Kuvvet Lordoğlu et M. Hakan Koçak, « AKP Döneminde İstihdam, İşgücü ve İşsizlik », dans Meryem Koray et Aziz Çelik (éd.), *Himmat, Fitrat, Piyasa*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2015, p. 99-123.

³²⁹ Selon le rapport de la DİSK, le taux effectif de syndicalisation en janvier 2019 est de 11,4 %, alors que le taux des travailleurs (y compris les informels) couverts par une convention collective est de 7 %. *Türkiye'de Sendikalaşma, Toplu İş Sözleşmesi Kapsamı ve Grevler (2013-2019)*, Istanbul, DİSK-AR, 2019, p. 9.

³³⁰ « Le gouvernement AKP se sert des réglementations juridiques, de la répression étatique, de la violence policière et du discours officiel afin de valoriser un type de 'syndicalisme préférable et acceptable' face à un 'syndicalisme dangereux et idéologique'. [...] La discrimination positive (promotion de la Hak-İş) et négative (marginalisation de la DİSK) a modifié les équilibres internes du champ syndical. » Işıl Erdiç, *Syndicats et politique en Turquie. Les ressorts sociaux du pouvoir de l'AKP (2002-2015)*, Paris, Éditions Dalloz, 2018, p. 300. Lire aussi le chapitre 4 intitulé « La polarisation du jeu syndical », p. 189-240.

³³¹ Selon le rapport de la DİSK, la moyenne annuelle du nombre de grévistes pour la période 1984-2002 était de l'ordre de 40 000 alors qu'elle régresse jusqu'à 5600 pour la période 2003-2017. Pour les mêmes périodes, la moyenne du nombre de jours de grève passe de 1 208 016 à 227 492. *Türkiye'de Sendikalaşma, Toplu İş Sözleşmesi Kapsamı ve Grevler (2013-2019)*, op. cit., p. 31.

³³² Selon le même rapport, entre 2003-2019, le gouvernement interdit 16 grèves concernant 193 000 ouvriers.

³³³ Voir « 1 Mayıs'ın 15 Yıllık Kronolojisi : 2004 – 2018 », *Bianet*, <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/207673-1-mayis-in-15-yillik-kronolojisi-2004-2018>, consulté le 7 mai 2020.

stratégies de résistance que les travailleurs développent individuellement ou collectivement, avec un soutien syndical ou sans, pour revendiquer des conditions de travail qui assureraient leur sécurité et leur santé, et leur permettraient de vivre dignement.

En mobilisant l'image, le son et la parole, les réalisateurs tentent de trouver un moyen efficace de passer au-delà de l'observation des gestes exécutés dans l'accomplissement du travail, capter et transporter sur l'écran les aspects moins visibles comme les effets du travail sur les corps et les esprits, mais aussi les rapports sociaux du travail et la hiérarchie³³⁴. En général, les usines et les ateliers restent « des lieux très difficiles d'accès »³³⁵ et le non-accès de la caméra aux lieux de travail impose des contraintes narratives aux projets. À défaut de pouvoir tourner sur les lieux, les réalisateurs privilégient souvent la parole ouvrière et/ou se focalisent sur les moments de lutte collective tels que les grèves, manifestations ouvrières ou syndicales³³⁶. Cependant, dans des espaces gérés de manière moins institutionnelle (par exemple, les champs) ou certains domaines de travail informel (par exemple, les rues) où la question d'accessibilité se pose moins, le lien de confiance que le réalisateur noue avec les travailleurs reste crucial. La différence entre le temps du film et le temps du travail qu'Éric Breitbart soulève reste la deuxième question qui pose des contraintes : « [...] le film est l'antithèse du travail parce que la structure narrative du cinéma demande des ellipses [...] pour exprimer le passage du temps [...] alors que le travail est continu. Trouver un équilibre entre des prises de vue interminables du 'temps réel' et des séquences raccourcies du 'temps filmique' est l'un des défis auxquels se confrontent les cinéastes. »³³⁷ Caroline Zéau affirme aussi que le cinéma échoue à restituer le travail comme une expérience vécue dans le temps, d'où le recours à la parole suscitée par la mise en scène³³⁸.

À la suite de la consultation des catalogues du Festival international des films ouvriers, plus d'une soixantaine de documentaires (tous métrages confondus) ayant comme sujet central

³³⁴ Lire la discussion entre C. Eyraud, G. Lambert et L. Ritzenthaler, « Cinéma, sciences sociales et monde du travail », dans Corine Eyraud et Guy Lambert (eds.), *Filmer le travail. Films et travail. Cinéma et sciences sociales*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009, p. 195-216.

³³⁵ Nigwal (N. Hatzfeld, G. Rot et A. Michel), « Le travail en représentation dans les films militants. Caméras et micros dans les usines automobiles, 1968-1974 », dans *Histoire et Sociétés*, n° 9 « La sociologie du travail aujourd'hui et ses catégories », 2004, p. 127.

³³⁶ Gilles Remillet, *Ethno-cinématographie du travail ouvrier. Essai d'anthropologie visuelle en milieu industriel*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 26.

³³⁷ Eric Breitbart, « Film Power / Labor Power » dans C. Eyraud et G. Lambert (eds.), *Filmer le travail. Films et travail. Cinéma et sciences sociales, op. cit.*, p. 103-104.

³³⁸ Caroline Zéau, « Faire, dire et voir : présences du travail dans le cinéma documentaire », dans Jean-Paul Géhin et Hélène Stevens (eds.), *Images du travail, travail des images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 131.

« le travail » ont été repérés, ce qui constitue un nombre très élevé comparé à celui des documentaires sur les femmes ou sur les personnes LGBTI+. Malgré une période de recherche qui s'étale sur six mois, un quart des films de la liste n'a pas été retrouvé à défaut de pouvoir établir un contact avec les réalisateurs. Parmi les films accessibles, les documentaires qui privilégient la « découverte d'un métier » (le savoir-faire et le processus) sans porter un regard critique sur les conditions socio-économiques dans lesquelles le travail est exercé, ceux dépourvus d'une narration structurée ou ceux qui romantisent la pauvreté n'ont pas été retenus. Pour certaines thématiques donnant lieu à une production significative, notre choix s'est porté sur une sélection de documentaires qui se complètent par leurs approches, structures narratives et visuelles. Finalement, douze documentaires³³⁹ constitueront le corpus de ce chapitre, auxquels il faudrait ajouter les documentaires de Güliz Sağlam, Feryal Saygılıgil et Emel Çelebi qui croisent la question du genre et du travail (Chapitre I).

Notre étude débutera par des documentaires qui explorent la vie des familles qui se retrouvent tout en bas de l'échelle, condamnées à des travaux précaires qui non seulement les épuisent et les usent mais les isolent aussi du reste de la société. Dans la deuxième partie, nous porterons une attention particulière sur les documentaires qui se penchent sur la question des accidents de travail et des maladies professionnelles et qui, au-delà de brosser un tableau pessimiste de la situation, suivent la lutte menée par les ouvriers contre les employeurs qui, protégés par les instances étatiques, sacrifient la vie humaine au profit d'une meilleure rentabilité. Nous consacrerons la troisième partie à l'étude des documentaires qui portent sur l'écran les images de la mobilisation ouvrière la plus spectaculaire mais aussi la plus filmée de la période de l'AKP : la résistance de TEKEL. Nous poursuivrons la réflexion en portant notre attention sur un domaine de travail particulier, les mines, où se recoupent plusieurs questions soulevées dans les parties précédentes comme les conditions de travail accablantes, la précarité mais aussi les accidents de travail et la lutte, en privilégiant des documentaires qui manifestent des approches variées comme critique/informative, observatrice ou critique/militante. Enfin, nous conclurons ce chapitre avec l'analyse de *Fazla Mesai [Heures supplémentaires]* (Gürcan Kelttek, 2011, 20 min), une expérience cinématographique au croisement du documentaire et de la fiction, qui pose un regard expérimental sur quatre *silhouettes* de travailleurs broyés par Istanbul, la mégapole.

³³⁹ Voir « Filmographie – Chapitre III ».

1. Tourner la caméra vers les citoyens *jetables*

En Turquie où la proportion des travailleurs informels atteint les 35 %³⁴⁰, une partie non négligeable de la population active se retrouve dans des conditions de travail non cadrées par la loi, sans protection sociale et assurance chômage, privée de leurs droits d'accès aux services de santé essentiels, en échange d'une rémunération insuffisante pour assurer des conditions de vie acceptables. Ces travailleurs et leurs familles affrontent quotidiennement la précarité qui, selon Judith Butler, « désigne une condition, produite de façon politique, dans laquelle certaines populations ne disposent pas, comme d'autres, de réseaux économiques et sociaux de soutien, et sont donc exposés différenciellement à la violence, à la blessure et à la mort. »³⁴¹ Dans son livre *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Butler fait plusieurs fois appel au concept de « vie jetable »³⁴²⁻³⁴³ et dénonce une rationalité du marché « qui décide quelles sont les personnes dont la vie et la santé doivent être protégées et quelles sont celles qui ne doivent pas l'être. »³⁴⁴

Qui sont ces hommes et femmes qui sont « sans nom » et « sans histoire reconnue »³⁴⁵, qui « n'ont pas de place dans la bonne société »³⁴⁶ ou qui ne sont simplement pas « idéaux pour le fonctionnement du système »³⁴⁷ ? Des cinéastes se sont intéressés aux domaines de travail où la précarité oblige les travailleurs à s'isoler du reste de la société, à vivre sur les lieux de travail, à utiliser la main d'œuvre de toute la famille, les enfants inclus, et à mener une existence écrasée par la charge du travail. Contrairement aux usines qui restent des lieux difficiles d'accès pour les caméras, les lieux où s'exercent les travaux informels offrent aux cinéastes la possibilité de tournages à la suite de l'acquisition du consentement des personnages, sans se heurter aux obstacles institutionnels. Mais une fois sur place, quelle stratégie adopter pour éviter

³⁴⁰ En octobre 2019, la proportion des travailleurs informels en Turquie : 34,9 %. « İsgücü İstatistikleri, Ekim 2019 », *TÜİK*, <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=33777>, consulté le 4 février 2020.

³⁴¹ Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, *op. cit.*, p. 46.

³⁴² En anglais, « disposable life ».

³⁴³ Consulter le projet *Histories of violence – Disposable Life* qui réunit les réflexions filmées ou écrites d'un certain nombre de penseurs critiques qui interrogent les multiples manières par lesquelles des populations entières ont été rendues jetables au quotidien. « Disposable Life », *Histories of violence*, <https://www.historiesofviolence.com/disposablelife>, consulté le 19 février 2020.

³⁴⁴ J. Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, *op. cit.*, p. 19.

³⁴⁵ « Être jetable, c'est être sans nom aux yeux de quelqu'un. C'est de ne pas avoir d'histoire reconnue. » (Cynthia Enloe, traduit par moi-même) Dans « Full lectures », *Histories of violence*, <https://www.historiesofviolence.com/full-lectures-cq5w>, consulté le 19 février 2020.

³⁴⁶ « Les vies jetables ou les personnes gaspillées sont celles pour qui, il n'y a pas de place dans cette bonne société [...] » (Zygmunt Bauman, traduit par moi-même). Dans *Ibid.*

³⁴⁷ « Si [...] vous regardez ce qui est idéal pour le fonctionnement du système, essentiellement, l'idée est que, tôt ou tard, 80 % des personnes sont jetables – inutiles. » (Slavoj Žižek, traduit par moi-même). Dans *Ibid.*

la victimisation des travailleurs ou l'esthétisation de leurs gestes et postures ? Les réalisateurs de cette partie se positionnent sur un large éventail concernant l'interaction avec leurs personnages, allant de la simple observation à un dialogue complice.

***İs* [La suie] (Cihan Savucu, 2014, 23 min)**

Les conditions épuisantes, accablantes et/ou dangereuses de plusieurs domaines emmènent les travailleurs à comparer leur travail aux supplices éternels de l'enfer. Mais pour certains métiers, l'espace physique dans lequel le travail est exercé dépasse le stade de la comparaison et le lieu se présente comme un tableau terrestre de l'enfer. Agglomération de bois et de feu, de fumée et de charbon, les charbonnières testent l'endurance du corps humain face à la chaleur, à l'asphyxie et au manque de sommeil puisque le processus de la transformation du bois en charbon nécessite une combustion lente à une température supérieure à 300 degrés, qui dure une dizaine de jours et qu'il faut minutieusement surveiller.



Figs. 169-170 : *İs* (Cihan Savucu, 2014)

En 2014, un étudiant en Études cinématographiques à l'Université de Gaziantep, Cihan Savucu, réalise un projet qui lui tient à cœur depuis qu'il a été témoin d'un épisode dans une charbonnière où il se rendait régulièrement pour observer le travail de la famille de sa belle-sœur³⁴⁸. Les images qui persistent dans sa mémoire le hantent depuis quatre ans : un four hors contrôle qui crache du feu tel un volcan, les charbonniers qui peinent à l'éteindre, le propriétaire qui allume une cigarette et pleure tous leurs efforts engloutis par le feu. Savucu suit une méthode de travail pour pouvoir suivre la vie quotidienne des charbonniers et « capter le moment » sans que sa présence soit considérée comme une intrusion : commencer par prendre des photos sur les lieux de tournage pour habituer les personnages à la présence d'une caméra, les aider dans leur travail après le coucher du soleil pour les habituer à sa présence et adopter un regard observateur en évitant de faire des entretiens. *İs* [La suie] propose aux spectateurs un

³⁴⁸ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *İs* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Cihan Savucu par mail, le 21 janvier 2020.

témoignage haptique d'une journée de travail des charbonniers où l'épuisement et l'étouffement se manifestent à travers les images.



Figs. 171-172 : *İs* (Cihan Savucu, 2014)

Le prologue où les gazouillements d'oiseau et les aboiements de chien à distance constituent le fond sonore place le récit dans le milieu rural, loin de la ville. Un plan nous expose rapidement l'espace de vie qui se confond avec le lieu de travail : en avant-plan, une femme supervise la combustion, alors qu'en arrière-plan, la famille prend le petit déjeuner devant la baraque (fig. 169). En couvrant les lieux de son voile, la fumée invasive occupe la place prépondérante dans le documentaire (fig. 170). Les cadres où des meules et de grands amas de troncs entassés dominent l'espace, renforcent le sentiment de l'étouffement. Les personnages filmés en plan général, large ou moyen, se retrouvent soit engloutis par le décor, soit confinés (figs. 171-172). La succession des plans qui révèlent les diverses étapes de la préparation du charbon, dépeint une précarité qui oblige la famille entière, femmes et enfants compris, à s'impliquer dans le travail. Sans formuler un discours explicite, en suivant simplement une femme accomplir les mêmes tâches que les hommes (fig. 173) et ensuite, les tâches ménagères (fig. 174), Savucu souligne le double travail qui pèse sur les épaules des femmes.



Figs. 173-174 : *İs* (Cihan Savucu, 2014)

Le documentaire couvre l'espace d'une journée, commençant par le lever du soleil et les rituels matinaux (se laver le visage, mettre le thé, prendre le petit déjeuner), jusqu'au coucher du soleil qui clôt le cycle. Le travail semble présenter un continuum dans le temps,

avec des interruptions ponctuelles qui peuvent varier selon le genre et l'âge des membres de la famille (faire la prière pour les hommes, cuisiner ou laver le linge pour les femmes, faire leurs devoirs ou jouer pour les enfants). Toute activité s'exerce dans ce décor monochrome qui reste inchangé, toujours recouvert de cendres et envahi par la fumée.

Les rares échanges entre les personnages captés par la caméra se font en kurde alors que quand un des personnages s'adresse directement au réalisateur pour expliquer la difficulté de leur travail, le discours se fait en turc : « Avec chaque flamme bleue, tous les efforts d'un homme disparaissent. [...] Que c'est difficile d'avoir le feu comme partenaire, n'est-ce pas, frère ? »³⁴⁹ La chanson qu'un charbonnier chante à la manière des chanteurs traditionnels kurdes (*dengbêj*) constitue la bande originale diégétique du film, et même si la traduction des paroles n'apparaît pas en sous-titres, sa voix touchante et poignante à la fois semble illustrer le drame raconté dans la scène précédente : un charbonnier mort carbonisé après sa chute dans la meule. Le récit se termine avec des plans successifs où la disparition progressive de la lumière du jour transforme les corps des charbonniers en des silhouettes pour qui le travail continue.

Tourné en trois jours dans une charbonnière à Adana, *Îs* permet aux spectateurs une immersion sensorielle dans l'espace de vie et de travail des charbonniers mais le manque de parole rend difficile la contextualisation sociopolitique de la question de la précarité. Les conditions de travail et de vie de ces derniers nous laissent penser qu'il s'agit des travailleurs saisonniers, source d'une main-d'œuvre disponible et bon marché. La présence de la langue kurde dans le documentaire nous dévoile les origines des personnages, ce qui ne fait que renforcer notre présomption précédente puisqu'à partir des années 1990, la destruction de nombreux villages kurdes par l'État provoque la migration vers les grandes villes de plus d'un million de Kurdes³⁵⁰ qui, n'ayant pas de qualification particulière, se retrouvent condamnés aux travaux les plus précaires, dont le travail saisonnier. Mais sans ces informations extra-diégétiques, le documentaire manque l'opportunité de proposer une lecture de la précarité à la lumière de la question kurde ou celle de la migration forcée.

Çöp [Le déchet] (Burak Türten, 2012, 19 min)

Dans le cas de plusieurs domaines de travail, la précarité découle du caractère informel du travail exercé. En absence de contrat de travail écrit, de couverture par le système de sécurité

³⁴⁹ Tous les extraits des documentaires utilisés dans ce chapitre sont traduits par moi-même.

³⁵⁰ Dilek Kurban et Serkan Yolaçan, *Kürt Sorununun Çözümüne Dair Bir Yol Haritası. Bölgeden Hükümete Öneriler*, Istanbul, TESEV - Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etüdler Vakfı, 2008.

sociale, ou de droit à des congés annuels payés ou à des congés de maladie³⁵¹, les travailleurs mènent une lutte quotidienne pour défier la faim, le froid, la marginalisation sociale, les maladies et la mort. En Turquie comme dans beaucoup de pays en voie de développement, les récupérateurs informels de déchets³⁵² qui endurent des conditions de vie et de travail déplorables, essaient de se frayer un chemin en collectant et vendant des articles réutilisables ou des matériaux recyclables retrouvés dans les poubelles. Malgré leur rôle considérable dans la réutilisation et le recyclage des déchets dans les pays où le tri ne fait pas encore partie des gestes quotidiens et où les politiques publiques de gestion des déchets restent inefficaces, les récupérateurs doivent affronter le mépris de la société mais aussi les attaques verbales ou parfois physiques des divers acteurs de la chaîne de la gestion comme les municipalités ou les entreprises privées du marché des déchets. La valeur marchande de certains déchets qui, après le recyclage, peuvent être réintroduits dans l'industrie en tant que matière première, engendre une concurrence et tension entre les récupérateurs et les autres acteurs qui affirment avoir la mainmise sur l'organisation et la régulation des flux de déchets.

Au-delà des gestes qui constituent la nature du travail de récupération, comment permettre à la caméra de capter des fragments de vie des récupérateurs dont la survie dépend de ce travail qui, bien que méprisé, se trouve au cœur des enjeux d'un marché ? C'est le défi que relève le documentaire *Çöp [Le déchet]*, réalisé en 2012 par un étudiant en Études cinématographiques à l'Université d'Erciyes, Burak Türten, qui passe quelques jours dans la décharge municipale de Tarsus, lieu de travail et de vie de plusieurs familles de récupérateurs. Après avoir obtenu l'autorisation auprès de la municipalité et de l'entreprise qui gère la décharge, ainsi que le consentement des membres de la famille, Türten se lance dans les tournages avec un équipement emprunté à l'université dont une caméra, un trépied cassé et un micro-cravate, et un budget constitué de l'argent de poche des membres de l'équipe qui sert à couvrir les frais de déplacement, d'hébergement et de nourriture³⁵³.

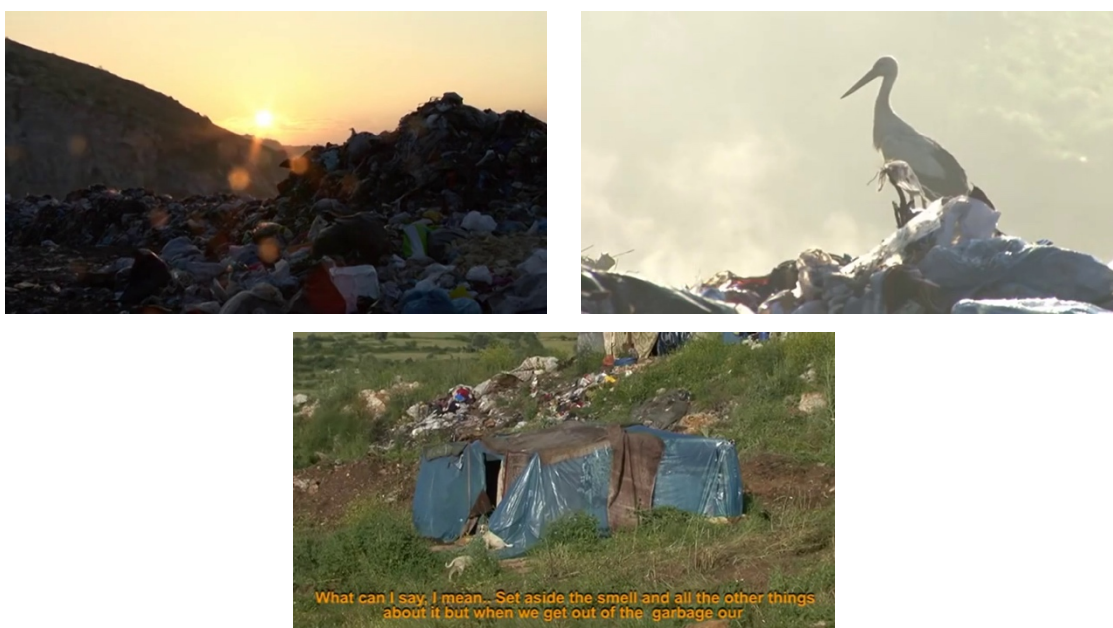
Le documentaire s'ouvre sur un plan fixe de la décharge filmé au lever du soleil en *time-lapse* : malgré le passage du temps qui se manifeste essentiellement par le changement de la lumière, le décor constitué de déchets persiste et introduit un environnement inerte (fig. 175).

³⁵¹ « Description de l'indicateur : L'informalité », *International Labour Organization*, <https://ilostat.ilo.org/fr/resources/methods/description-informality/>, consulté le 4 février 2020.

³⁵² En turc, diverses expressions sont utilisées pour désigner les récupérateurs de déchets et les distinguer des éboueurs professionnels : *Geri dönüşüm işçileri* (les recycleurs), *toplayıcılar* (les ramasseurs), *atık toplayıcıları* (les ramasseurs de déchets). Quant à l'anglais, lors de la Première conférence mondiale des récupérateurs de matériaux (2008, Colombie), le terme « waste pickers » a été adopté pour faciliter le réseautage mondial.

³⁵³ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Çöp* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Burak Türten par mail, le 16 janvier 2020.

Puis arrive une suite de plans dont certains créent un sentiment d'immersion au cœur de la décharge grâce au changement d'échelle (du plan d'ensemble au plan rapproché), et à l'utilisation des fondus enchaînés, qui ensemble, font office de zoom avant. La majorité des plans laisse voir des plateformes et des collines de déchets s'étendre et s'élever à perte de vue alors qu'une fine bande de ciel apparaît à peine dans le cadre. La fumée semble avoir une présence remarquable, instaurant ainsi un environnement étouffant où l'image provoque presque le réveil de l'odorat. L'espace se présente comme un habitat commun pour les animaux et les récupérateurs avec l'alternance des plans de groupes de chiens errants ou de cigognes et ceux des taudis fabriqués par l'assemblage de divers matériels récupérés dans la décharge même (figs. 176-177). Quelques phrases arrachées aux entretiens se superposent en off sur ces images où les plaintes s'élèvent³⁵⁴ sur un fond sonore de *doudouk*, instrument à vent faisant partie du patrimoine arménien dont le son connote la douleur, la plainte, la perte et le deuil. Avec ce prologue où des êtres humains n'apparaissent sur l'écran qu'en arrière-plan, à peine grands pour qu'ils puissent être identifiés comme tels, Türten construit l'image d'une prison en plein air, un lieu délaissé, loin de la société, dominé par les déchets et fréquenté par les animaux.



Figs. 175-176-177 : *Çöp* (Burak Türten, 2012)

Contrairement au réalisateur d'*İs*, Türten inclut la parole dans son documentaire à travers les entretiens réalisés sur le lieu de travail (fig. 178). Le début du discours du père où il évoque brièvement les raisons pour lesquelles il a été obligé d'exercer cette activité laisse croire

³⁵⁴ « Ici, il n'y a ni ordinateur, ni télévision, ni électricité, ni de l'eau. Ici, c'est foutu. », « Quand on sort de la décharge, notre vie change complètement. Si j'avais une bonne condition de vie, pourquoi je ferais les poubelles ? »

que Türten construira son récit autour de ce personnage. Mais le récit personnel est abandonné rapidement au profit de la description d'une journée typique de travail, accompagnée d'images d'hommes, de femmes et d'enfants qui trient et récoltent les déchets sans prendre aucune précaution (comme port d'un masque ou des gants) qui pourrait réduire les risques sanitaires. Le père dénonce l'indifférence de la municipalité qui tire profit de la décharge sans jouer son rôle dans la gestion des lieux, en mentionnant spécifiquement la présence des chiens galeux. Türten soutient ces propos en enchaînant dans le montage plusieurs plans de chiens dont un plan où la vie frôle littéralement la mort : en avant-plan, le cadavre d'un chien couvert de mouches filmé en plan rapproché, en arrière-plan, un enfant qui trie les déchets qu'un panoramique vertical nous révèle progressivement (fig. 179).



Figs. 178-179 : *Çöp* (Burak Türten, 2012)

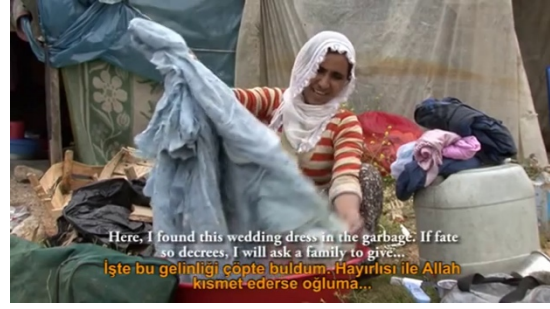
L'inventaire des risques se poursuit avec l'intervention de la voix hors-champ d'un garçon qui vient élucider le mystère des images d'un flanc de colline recouvert de sacs rouges et des plans rapprochés d'une abondance de seringues et de petits pots en verre : des déchets médicaux dispersés comportant des restes de corps humains qui offrent un festin aux chiens errants (figs. 180-181). Sans formuler une accusation explicite, le documentaire fait un état des lieux à partir duquel pourrait émerger un certain nombre de questions quant à la responsabilité des instances publiques et leur non-intervention dans la résolution des problèmes impliquant directement la santé publique dans cette zone qui donne l'impression d'être dans un isolement complet. La mention d'un « patron injuste et arnaqueur » qui est aussi désigné comme le « propriétaire des déchets » laisse entendre que les récupérateurs travaillent pour une personne ou une entreprise mais le documentaire n'apporte pas de clarification quant aux divers acteurs de la gestion de la décharge, ni à ceux de la chaîne du tri/revente/recyclage des déchets. L'échelon où l'activité informelle qui place les récupérateurs au plus bas de la hiérarchie rejoint le secteur formel où la marchandisation des déchets fournit des ressources beaucoup plus importantes aux acteurs, reste indéterminable.



Figs. 180-181 : *Çöp* (Burak Türten, 2012)

Tout au long du documentaire, la texture constituée de déchets multicolores engloutit les corps pliés en deux des récupérateurs (fig. 182). Les seuls moments où ces corps acquièrent finalement un statut physique dissocié du cadre sont ceux passés près des baraques autour desquelles s'organise la vie quotidienne. Ce détachement leur permet aussi de s'individualiser en tant qu'homme ou femme, adulte ou enfant. Bien que courte, la scène où une femme lave une robe de mariée retrouvée parmi les déchets se distingue du lot (fig. 183). Tout d'abord, elle s'avère être la seule scène où un personnage s'exprime en kurde face à la caméra. Même le spectateur non turcophone ou non kurdophone pourrait se rendre compte du changement de langue qui se manifeste grâce à l'apparition d'un double sous-titrage (en anglais et en turc) sur l'écran. En milieu rural, les femmes kurdes confinées plutôt dans l'espace privé, présentent une connaissance de la langue turque beaucoup plus réduite que les hommes ou les enfants scolarisés, ce qui les poussent (ou les obligent) à s'exprimer dans leur langue maternelle. Le manque de parole de femmes dans le documentaire pourrait s'expliquer en partie par l'absence d'une langue commune entre les femmes et le réalisateur (l'autre piste hypothétique étant la « pudeur » ou la « timidité » des femmes face à la caméra). En deuxième lieu, elle vient confirmer les paroles du père³⁵⁵ qui, un peu plus tôt, mentionnait le double travail exercé par les femmes. Sur l'image, la femme courbée devant le bassin en plastique lave le linge donc exécute une tâche ménagère alors que son témoignage simultané nous montre qu'elle participe aussi au tri et à la collecte des déchets : « J'ai trouvé cette robe de mariée parmi les déchets. » Mais au-delà des réflexions qu'elle engendrait sur la question de la division sexuée du travail, cette scène nous apporte une information cruciale concernant les origines des récolteurs (Kurdes, comme dans le cas des charbonniers d'*İs*). Vu que la décharge se trouve à Tarsus/Mersin, une des villes qui a accueilli des familles kurdes forcées à la migration, nous pouvons en faire l'hypothèse que nous nous retrouvons face à des individus condamnés à la précarité à cause de leurs origines et de l'exil qui leur a été infligé.

³⁵⁵ « Les femmes travaillent avec nous, exécutent les tâches ménagères et élèvent les enfants. »



Figs. 182-183 : *Çöp* (Burak Türten, 2012)

L'inventaire des problèmes impliquant des aspects très variés de la vie quotidienne (la scolarisation des enfants, l'accès à l'eau, l'accès aux soins ou les propos humiliants) s'allonge au fil des minutes. Mais quand le père fait le point sur leur alimentation qui repose essentiellement sur les produits périmés déversés dans la décharge, la succession de quelques plans illustrant de petits poissons dispersés sur un sol boueux et par la suite, les mêmes poissons en train de frire dans un poêle, confirme à l'avance l'autodéfinition du père qui considère sa famille, et les récolteurs en général, comme des citoyens de « quatrième zone » (figs. 184-185). Cependant, Türten garde les déclarations poignantes pour la fin. D'une part, le père exprime sa peur d'entrer en conflit avec le patron et de risquer leur statut actuel³⁵⁶. D'autre part, en contradiction avec cette première déclaration, il manifeste l'envie de nommer les lieux pour prouver la véracité de ses propos³⁵⁷. Après le générique de fin, sa voix en off résonne sur l'écran noir, annonçant la naissance de son cinquième enfant qu'il attend avec résignation : « Au pire, on le nommera 'Déchet'. » Cette phrase rime avec l'omniprésence étouffante des déchets dans la vie de ces récolteurs mais résonne aussi avec le titre du documentaire qui prend le nom de celle qui envahit la majorité des cadres.



Figs. 184-185 : *Çöp* (Burak Türten, 2012)

³⁵⁶ « Je parle mais c'est vrai que j'ai peur de parler. Si le propriétaire des déchets m'entendait, il me chasserait. »

³⁵⁷ « S'ils pensent que je mens, qu'ils viennent voir. Je vous donne même le nom (des lieux). La décharge de la municipalité de Tarsus ! »

Sans entrer dans la programmation des grands festivals, *Çöp* profite néanmoins d'une trentaine de projections organisées dans divers festivals ou universités et se voit décerner une dizaine de prix. Sa diffusion sur le site Culture Unplugged³⁵⁸, plateforme de visionnage de documentaires du monde entier qui promeut « une prise de conscience mondiale » pour « un avenir solidaire et harmonieux », l'inscrit dans le cadre d'une démarche plus globale, dépassant les frontières de la Turquie³⁵⁹. Mais le documentaire qui privilégie l'appréhension des conditions de travail et de vie des récolteurs manque l'occasion d'emmener une ouverture sur le contexte historique et social initial à l'origine de la situation à laquelle est condamnée la famille en question, ce qui construit une perception de la précarité comme une fatalité.

He Bû Tune Bû [Il était une fois] (Kazım Öz, 2014, 81 min)

Le suivi du labeur quotidien des travailleurs précaires pendant quelques jours comme dans le cas d'*İs* ou de *Çöp*, permet la captation d'images qui donnent à voir les aspects du travail perceptibles à première vue, notamment l'usure des corps dans l'exécution des gestes souvent répétitifs, pénibles, voire dangereux, mais la rencontre de courte durée reste insuffisante pour révéler les parties cachées de l'iceberg, comme par exemple, les origines sociopolitiques de la précarité, l'emprise du travail sur la vie privée ou les rapports sociaux (solidarité, hiérarchie, tension) entre les divers acteurs du domaine. En 2014, le réalisateur Kazım Öz se penche sur la condition des travailleurs saisonniers agricoles³⁶⁰⁻³⁶¹ dont la précarité semble inévitable dû au manque de législation spécifique à ce travail caractérisé par l'informalité³⁶², l'intérim et l'itinérance³⁶³. Bien qu'à la base, le projet soit présenté à Al Jazeera sous un format de 40 min, Öz négocie avec la chaîne pour réaliser une version plus longue à destination des salles de cinéma, en utilisant le budget de 75 000 TL (en 2013,

³⁵⁸ « Témoigner d'une conscience mondiale avec les documentaires et les films des conteurs du monde entier. Un service gratuit offert aux citoyens du monde qui aspirent à un meilleur avenir. » (Traduit par moi-même) *Culture Unplugged*, <https://www.cultureunplugged.com/>, consulté le 9 février 2020.

³⁵⁹ *Garbage*, <https://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/52088/Garbage>, consulté le 9 février 2020.

³⁶⁰ Le nombre de travailleurs saisonniers agricoles en Turquie est estimé à 300 000 (un million, si enfants inclus) par le ministère du Travail et de la Sécurité Sociale: Mevsimlik İşçi Göçü İletişim Ağı (MİGA), *Tarımda Mevsimlik İşçi Göçü. Türkiye Durum Özeti*, Istanbul, Friedrich-Ebert-Stiftung Türkei, 2012.

³⁶¹ Voir aussi le documentaire réalisé par Kazım Kızıl, *Neredesin Arkadaşım ?* (2017, 25 min), qui se focalise sur la transformation des petits agriculteurs en travailleurs saisonniers à la suite des politiques de privatisation, et sur les conditions de leurs enfants dont le labeur constitue une source importante de revenus pour les parents.

³⁶² « Partout, la majorité des travailleurs agricoles sont informels : 98 % dans les pays en voie de développement, 93 % dans les pays émergents et 59 % dans les pays développés. » F. Bonnet, J. Vanek et M. Chen, « Women and Men in the Informal Economy: A Statistical Brief », Manchester, WIEGO, 2019, p. 7. (Traduit par moi-même)

³⁶³ Lire Mustafa Aslan, « Les ouvriers saisonniers kurdes », dans *Hommes & migrations* [en ligne], n° 1301, 2013, en ligne sur <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/1972>, consulté le 11 février 2020.

approximativement 30 000 euros) que la chaîne lui donne³⁶⁴. À la suite d'un travail de casting où il rencontre une dizaine de familles originaires d'Urfa, de Diyarbakır et de Batman, il choisit la famille qu'il suivra, en prenant contact avec leur patron aussi pour s'assurer du bon déroulement des tournages.

Le temps qu'il dédie au projet (un an), l'équipe de tournage réduite (lui-même et son assistant) et le choix d'inclure le contremaître et le patron dans le documentaire favorisent son insertion dans le milieu. Bien qu'absent de l'image, Öz se manifeste régulièrement par l'intermédiaire de sa voix qui vient du hors-champ et qui porte le souci d'entretenir un dialogue avec les personnages. Ces moments d'échange et parfois de complicité, et certaines mises en scène et reconstitutions caractérisent *He Bû Tune Bû* [en kurde, *Il était une fois*] comme un documentaire où le réalisateur ne prétend pas atteindre une objectivité mais explore au-delà de la superficie des vies précaires, pour exposer les rapports de force liés aux statuts sociaux, aux origines et au genre.



Figs. 186-187 : *He Bû Tune Bû* (Kazım Öz, 2014)

Le prologue débute par une première séquence, mise en scène, où l'enchaînement des plans fixes de l'extérieur et de l'intérieur d'une maison aux couleurs vives qui baigne dans une lumière douce, ceux des enfants qui dorment dans des chambres bien décorées (fig. 186) et finalement, le suivi des parents qui font des courses au supermarché avec un chariot bien rempli, nous introduisent une famille de classe moyenne aisée. Sans qu'il y ait de transition particulière, la caméra transporte les spectateurs dans un deuxième décor qui contraste avec le premier : un village où les couleurs ternes dominent, une famille de paysans qui s'installe dans la caisse d'un camion avec de gros sacs, insinuant un déménagement (fig. 187). La musique douce jouée au piano, extradiégétique, qui conférait un air de conte de fée à la vie de la première famille, s'oppose à la chanson en kurde, intradiégétique, qui intervient en début de la séquence du village et qui ancre le récit dans une réalité plutôt crue : la précarité de la population kurde. Le prologue se termine là où commence le voyage en train dont la motivation reste inconnue aux spectateurs. La manière dont Öz construit les images représentatives des deux classes sociales

³⁶⁴ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *He Bû Tune Bû* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Kazım Öz par un appel sur Facebook, le 26 avril 2020.

nous laisse penser qu'il s'agit d'une mise en opposition très schématique. Mais le spectateur attentif pourra se rendre compte qu'en réalité, Öz crée un point de jonction qui ne se dévoile qu'à la 22^{ème} minute : le dernier article ajouté dans le chariot de la première famille (fig. 188), une salade que nous apercevons en gros plan, s'avère être le gagne-pain de la deuxième (fig. 189).



Figs. 188-189 : *He Bû Tune Bû* (Kazım Öz, 2014)

Öz opte plutôt pour une caméra à l'épaule, si nécessaire en mouvement à la poursuite des personnages, maintenant une proximité qui se traduit par des plans rapprochés ou moyens (fig. 190). Quelles que soient leurs positions dans l'espace, debout, assis ou courbés, il garde la caméra à la hauteur de leurs yeux, évitant de créer un angle entre sa vision et la leur. Cependant, il préfère les observer à distance quand il s'agit de les placer dans un cadre précis, comme les plans filmés devant la gare de la capitale, Ankara, où la famille assise par terre dans l'attente de la personne qui viendra les chercher, semble détachée du reste du décor où la vie suit son cours (fig. 191).



Figs. 190-191 : *He Bû Tune Bû* (Kazım Öz, 2014)

Avec l'arrivée sur les lieux de travail et de vie pour les mois à suivre (les champs et les tentes installées sur place), les spectateurs, de même que le réalisateur, rencontrent le reste de la famille. L'accueil chaleureux réservé à Öz laisse entendre qu'il s'est fait accepter par cette dernière. Sur plusieurs plans, le regard légèrement décalé des personnages par rapport à l'axe de la caméra prouve qu'ils cherchent à croiser son regard (fig. 192). Öz associe les images intérieures et extérieures de la tente (fig. 193) à un dialogue en off où il interroge une des filles sur les aspects pratiques de leur vie : « Vous êtes treize à vivre ici ? », « Vous dormez tous sous

cette tente ? », « Pendant combien de mois ? », « Et l'école ? »³⁶⁵. Même si ces informations restent indispensables pour l'appréhension de certains aspects de la vie des familles de travailleurs saisonniers, les dialogues de la vie quotidienne entre les membres de la famille et les incidents qui paraissent insignifiants nous révèlent parfois les aspects moins visibles. Par exemple, quand le petit garçon s'empare d'un couteau pour aller cueillir des épinards, sa sœur ainée l'en empêche : « [...] les épinards ne sont pas à nous. Ils sont au patron. » Cette phrase sur laquelle personne ne semble s'attarder signale néanmoins une hiérarchie dans l'accès aux ressources. Parfois, les tournages semblent aussi encourager les personnages à verbaliser leur frustration puisqu'ils leur offrent la présence d'au moins un spectateur, le réalisateur. Dans une scène filmée à l'extérieur, la mère se plaint : « On a besoin d'un tuyau de poêle et il (le patron) s'en fiche ! Tu parles d'un patron. Je vais lui casser ça sur la tête (en frappant le poêle avec une planche en bois). » La manière dont elle se met en scène devant la caméra en criant à voix haute et en extériorisant sa colère physiquement donne l'impression qu'elle exagère son intonation et ses gestes pour être vue et entendue (fig. 194). Ces deux scènes qui se suivent dans le montage tracent l'image d'un patron, insouciant des besoins de ses employés.



Figs. 192-193-194 : *He Bû Tune Bû* (Kazım Öz, 2014)

Ce n'est qu'à partir de la 20^{ème} minute que le travail à la chaîne exécuté en plein air apparaît sur l'image. Dans des postures pénibles, le corps des hommes, femmes et enfants dispersés dans l'espace répètent les gestes monotones tels des robots. Agenouillé comme les travailleurs, gardant la proximité (fig. 195), Öz pose des questions à une fille qui apporte des clarifications quant à la durée du travail et leur salaire journalier, des données qui pourraient permettre au spectateur lambda de situer la famille dans l'échelle sociale : travailler de 7h à 18h30 pour recevoir finalement 30 TL (en 2013, approximativement 12,75 euros, pour une

³⁶⁵ Dialogue transcrit ici à partir des sous-titres en français du documentaire.

dizaine d'heures de travail). Malgré une main d'œuvre bon marché à sa disposition, le patron surveille ses travailleurs pour les inciter à augmenter la cadence (fig. 196) : « Des salades ont pourri à cause de vous. Allez, faites un peu d'effort. » Pour mettre en perspective la colère et les demandes exigeantes du patron, Öz interroge simultanément le maillon intermédiaire de la chaîne : le *çavuş*³⁶⁶. Ce dernier, apparemment kurde aussi, contrebalance les propos du patron en mentionnant les retards des paiements et les maladies dues à l'utilisation des engrais chimiques, et se positionne clairement du côté des travailleurs. La définition qu'il donne de son travail³⁶⁷ souligne le faire ensemble et la solidarité, dessinant une image de contremaître loin de la métaphore habituelle du geôlier³⁶⁸.



Figs. 195-196 : *He Bû Tûne Bû* (Kazım Öz, 2014)

Une discussion ayant lieu pendant la pause déjeuner introduit cette fois-ci, un aspect ignoré dans *İs* et *Çöp* : la question kurde. Le dialogue suivant impliquant plusieurs travailleurs reflète le ressenti des Kurdes qui ne pensent pas être représentés ou pris en compte par le gouvernement : « Ton Premier Ministre est là (dans cette ville) aussi. » / « Ce n'est pas le mien. » / « Ni le nôtre. » / « Alors, il est à qui ? » / « C'est le Premier Ministre des Turcs. » La dichotomie Kurde/Turc et l'utilisation à plusieurs reprises du pronom « nous » qui s'oppose à un « lui/eux »³⁶⁹ mettent l'accent sur la bifurcation de la société mais aussi sur la conscience nationale kurde. Dans la scène de l'hôpital qui suit, Öz revient sur la discrimination du peuple kurde en provoquant la discussion : « Vous vous battez pour vos droits ? » La réponse du jeune travailleur³⁷⁰ renvoie à un sentiment de rejet mais aussi à un questionnement de la République de Turquie qui s'est fondée sur les bases de l'Empire Ottoman en regroupant une multitude de peuples sous le nom de « Turc » mais en considérant les *autres* comme citoyens de seconde

³⁶⁶ Contremaître responsable du bon déroulement du travail et de la rentabilité.

³⁶⁷ « Je suis là pour gérer les soucis avec les ouvriers, m'occuper des malades, superviser le travail. J'aide aussi ceux qui ne travaillent pas assez vite. »

³⁶⁸ « Les maîtres et les contremaîtres qui sont les patriciens de cette machine de cent lieues, sont des geôliers tenant en cage des affamés [...] » Gabriel Gauny, *Le philosophe plébéien. Textes rassemblés et présentés par Jacques Rancière*, Paris, La Fabrique éditions, 2017, p. 68.

³⁶⁹ « Mais Erdoğan nous a aidés. Il nous a donné un frigo ! » / « Pour acheter nos voix ! » / « Vous avez voté pour lui à cause d'un frigo ? » / « On a pris le frigo mais on n'a pas voté pour lui. On a voté pour notre peuple. »

³⁷⁰ « Oui, mais ici, c'est le pays des Turcs. »

zone. Pour le jeune travailleur qui témoigne, la différence entre les Turcs et les Kurdes se manifeste dans les opportunités qui sont réservées aux uns et aux autres³⁷¹ mais aussi dans la hiérarchisation des identités qui empêchent un vivre-ensemble sur un pied d'égalité³⁷².



Figs. 197-198 : *He Bû Tune Bû* (Kazım Öz, 2014)

Le lien de confiance établi entre le réalisateur et un des personnages change le cours des tournages. Au fil d'une discussion où Öz interroge Saim sur sa vie amoureuse, ce dernier partage avec son « frère Kazım » (*Kazım abi*), d'abord l'identité de sa bien-aimée qu'Öz nous dévoile par une série de regards filmée en champ/contre-champ (figs. 197-198) et puis, leur plan d'évasion. Cette confession faite face à la caméra change la position des spectateurs qui quittent leur poste d'observateur et deviennent le gardien du secret, source de conflit potentiel entre les deux familles. Mais dans le lieu de travail que constituent les champs, de nouvelles tensions surgissent et s'accumulent dans le triangle travailleurs-contremaître-patron mais aussi entre les travailleurs, ce qui provoque finalement le départ du contremaître. Öz capte les moments-clés des discussions où aucun camp ne retient sa parole malgré la présence de la caméra. Le patron fait aussi usage du temps qui lui est accordé pour s'expliquer face à « Mr. Kazım » (*Kazım Bey*) : il laisse entendre que les travailleurs, comme lui-même, bénéficient de cette collaboration, alors que la charge de travail et les salaires correspondants déclarent les travailleurs comme les perdants de cette histoire.

Öz ponctue le récit et implice le passage du temps en suivant l'évolution des cultures de salades. Le début des récoltes coïncide avec un événement marquant : la fuite des amants qui déclenche un conflit entre les deux familles, cause l'arrêt du travail mais qui change aussi le cours du documentaire qui, laissant de côté l'exploitation des travailleurs, suivra *intuitivement* ce qui se manifeste devant sa caméra. Dans le documentaire, l'annonce du plan de la fuite se fait par une reconstitution où Öz associe les images de Saim qui parle au loin au téléphone, avec la bande son de leur conversation téléphonique³⁷³ qui dévoile une collaboration

³⁷¹ « Nous, on travaille très dur. »

³⁷² « Nous, notre langue, c'est le kurde. Les Turcs parlent le turc. Nous aussi. Est-ce que les Turcs parlent notre langue ? Non ! »

³⁷³ « Tu peux venir avant ? », « C'est au sujet de ton plan ? », « Oui, c'est pour cette semaine. » [...] « J'ai besoin de ton aide, de ta voiture. Ça reste entre nous, je te fais confiance. », « Bien sûr. Je vais venir avec plus de monde. »

bénéfique à tous les deux : s'il aide Saim à organiser leur fuite, Öz pourra filmer des scènes intéressantes pour son documentaire. Cependant, le choix de l'utilisation d'un panoramique à 360 degrés qui commence et se termine sur l'image de Saim souligne encore une fois la position du réalisateur et des spectateurs par rapport aux autres personnages que nous apercevons sur l'image balayée par le mouvement de la caméra. Contrairement à ces derniers qui ne peuvent porter qu'un regard restreint sur la situation, Öz et les spectateurs disposent d'une vue d'ensemble. Öz s'abstient de filmer la fuite (ou au moins, d'en utiliser les images dans le montage final), mais fait recours à une reconstitution pour remplir l'ellipse : les images des tentes filmées dans la nuit et dans lesquelles bougent des silhouettes imprécises représentent le moment du départ, alors que la voix d'une femme qui raconte une histoire d'amour se superpose aux images et place leur histoire parmi des centaines d'autres. L'interruption dans son récit, « Ils s'aimèrent au premier regard, mais... », prédit le surgissement d'un problème et permet à Öz de revenir aux prises de vues réelles pour enquêter les répercussions de la fuite sur les deux familles mais aussi sur l'avancement du travail.

Öz consulte un par un les membres des deux familles qui reçoivent la nouvelle comme l'annonce d'un désastre. Alors que la culpabilité, la honte et l'impuissance se manifestent chez la famille du jeune homme qui, soi-disant, a enlevé la jeune femme, les parents de cette dernière semblent plutôt partagés dans leurs réactions : la mère, clairement en deuil comme si sa fille était morte, et le père, faisant déjà des plans pour tirer profit de la situation, notamment demander comme compensation, deux filles dont il voudrait garder une pour lui-même. Plusieurs questions abordées dans le premier chapitre de cette thèse resurgissent ici : le système patriarcal qui perçoit la question de la virginité des femmes comme une question d'honneur familial (*namus*), la domination masculine qui contrôle le corps et la vie des femmes, et la polygamie.

Les vingt dernières minutes concluent les trois histoires (celle des salades, de la famille des travailleurs et des amoureux). Le cycle se boucle avec le retour prématuré de la famille au village à cause de la tension qui se manifeste entre les deux familles, et la distribution des salades dans le même supermarché que celui du début. L'histoire semble aboutir au même point que celui du départ, mais le surgissement de l'histoire d'amour dans ce fragment de vie change la donne : la famille s'enfonce dans une précarité beaucoup plus profonde à cause de l'obligation de payer une dot pour la résolution du conflit.

On a des scènes difficiles à filmer. », « Ça peut être quelque chose d'intéressant à filmer. Tu peux nous attendre en ville. Personne ne sera au courant. »

He Bû Tune Bû ne sort pas en salles comme initialement prévu mais profite d'une diffusion sur Al Jazeera et des projections dans le cadre de certains festivals. En Turquie, il ne sera pas sélectionné par le Festival international du film d'Antalya ou d'Adana, ce que Öz interprète comme une censure politique puisque tous ses films ont été systématiquement exclus de la programmation de ces deux festivals. Cependant, au Festival international du film d'Istanbul, le film gagne le Prix spécial du jury et le Prix de FIPRESCI. En France, le film emporte le Prix des bibliothèques au Festival international du film documentaire Cinéma du réel en 2014, mais pendant la cérémonie, Kazım Öz monte sur scène et refuse le prix pour protester contre le manque d'implication des autorités françaises dans la résolution de l'assassinat de trois femmes kurdes (Sakine Cansız, Fidan Doğan et Leyla Söylemez) à Paris, le 9 janvier 2013³⁷⁴⁻³⁷⁵. Öz reste un des rares réalisateurs de documentaire à développer une stratégie professionnelle et commerciale de la distribution de ses films. La page Vimeo de son compte professionnel offre la possibilité de location et de l'achat du film (VOD, *video on demand*)³⁷⁶, avec des versions sous-titrées en neuf langues : le turc, l'anglais, le français, le portugais, le russe, l'allemand, l'espagnol, l'arménien et le roumain, alors que son site officiel propose la vente des DVD imprimés par sa compagnie de production³⁷⁷.

En reposant sa structure sur le suivi des histoires qui se recoupent et dont chacune met au jour une des grandes questions qui se trouvent au cœur de la société turque, *He Bû Tune Bû* propose une ébauche d'état des lieux et des pistes de réflexion croisées sur l'exploitation des travailleurs et la précarité, mise en perspective avec la question kurde et la place des femmes dans la société, sans pour autant porter un discours engagé. Loin d'adopter une approche observatrice, Öz met en scène, interagit, interroge, intervient. Dans le générique de fin, il apparaît non seulement comme le réalisateur du documentaire mais aussi comme le scénariste. En affirmant explicitement la place qu'il occupe dans la construction du récit, il revendique la subjectivité qui naît de la rencontre des personnages avec lui et sa caméra. De l'écriture à la distribution, calculant minutieusement chaque étape du processus, Öz réalise ses films

³⁷⁴ Information recueillie à partir d'un entretien réalisé par Suncem Koçer avec le réalisateur, publié dans TİROJ en mai 2014. L'entretien disponible en ligne sur la page Academia de Koçer : https://www.academia.edu/12200448/Kazim_Özle_He_Bû_Tune_Bû_ve_Cine_du_Reel_festivali_üzerine_söyleşi, consulté le 4 mai 2020.

³⁷⁵ En 2019, Kazım Öz sera poursuivi en justice, accusé d'être « membre d'organisation terroriste » pour, entre autres, avoir participé aux funérailles de Cansız, risquant jusqu'à 15 ans de peine de prison. Il sera acquitté en septembre 2020 mais le procureur fera appel de la décision de l'acquittement.

Pour suivre l'évolution du procès de Kazım Öz : « Sinemacılar Yargılanıyor », *Altyazı Fasikül*, <https://fasikul.altyazi.net/pano/sinemacilar-yargilaniyor/>, consulté le 6 août 2021.

³⁷⁶ *He Bu Tune Bu*, <https://vimeo.com/ondemand/hebutunebu/118743188>, consulté le 4 mai 2020.

³⁷⁷ *Kazım Öz*, <https://kazimoz.com/>, consulté le 6 août 2021.

professionnellement, ce qui ne l'empêche pas de manifester un engagement qui déborde le cadre de son œuvre.

2. Dévoiler l'envers de la rentabilité

Les cadences de travail infernales imposées par les entreprises pour une meilleure rentabilité et efficacité, et la négligence en matière de santé et de sécurité au travail provoquent chaque année des centaines de milliers d'accidents du travail en Turquie. Dans leurs déclarations à la suite des accidents majeurs, les politiciens et les employeurs montrent une tendance à utiliser un vocabulaire qui banalise les faits, en les exposant comme la conséquence inévitable de « l'essence » (*fitrat*)³⁷⁸ ou de « la nature » (*doğa*)³⁷⁹ de certains travaux, « chose habituelle » (*olağan şeyler*) ou « fatalité » (*kader*)³⁸⁰. Les écrits de Louis Gabriel Gauny, menuisier et philosophe ayant vécu en France au 19^{ème} siècle, semble décrire la Turquie du 21^{ème} siècle : « Il en meurt assez pour que l'on considère ces accidents effroyables comme de fâcheuses fatalités inhérentes à toute grande entreprise, et qui bientôt, après quelques banales condoléances, tombent dans l'oubli. »³⁸¹ Dans ses écrits, Gauny manifeste sa révolte contre la dévalorisation de la vie des travailleurs au profit de la rentabilité : « L'exploitation qui soigne, développe, perfectionne si bien ses machines de fer, laisse dégénérer ses machines de chair [...]. »³⁸² En Turquie, l'indifférence des dirigeants face aux accidents du travail dont le nombre en hausse atteint 359 653 (2017) causant la mort de 1633 personnes³⁸³, amène les travailleurs

³⁷⁸ Extrait de la déclaration du Premier ministre de l'époque, Recep Tayyip Erdoğan, à la suite de l'explosion et de l'incendie dans la mine de charbon de Soma qui a causé la mort de 301 mineurs, le 13 mai 2014 : « Dans les mines de charbon, on ne peut pas s'attendre à ce que ce genre d'événements n'arrive jamais. Ce sont des choses habituelles. [...] L'accident du travail, c'est dans l'essence de la chose. » (Traduit par moi-même) « Başbakan Erdoğan: Bunun Fitratında Var, Olağan Şeyler », *Bianet*, <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/155667-basbakan-erdogan-bunun-fitratinda-var-olagan-seyler>, consulté le 26 février 2019.

³⁷⁹ Extrait de la déclaration du Président de l'union des industriels de la construction navale (Gemi İnşa Sanayicileri Birliği, GİSBİR) Murat Bayrak, à la suite de nombreux accidents mortels au chantier naval de Tuzla : « Dans les lieux de travail au risque élevé, 5-6 accidents mortels se produisent chaque année. Les accidents du travail sont dans la nature de la chose. Qui allons-nous incriminer ? Quel que soit la raison, il est impossible d'empêcher les accidents du travail. » (Traduit par moi-même) « Tersane işçileri neden ölüyor? », *Açık Radyo*, <http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/tersane-iscileri-neden-oluyor>, consulté le 26 février 2019.

³⁸⁰ Extrait de la déclaration du Premier ministre de l'époque, Recep Tayyip Erdoğan, à la suite de l'explosion dans une mine à Zonguldak qui a causé la mort de 30 mineurs, le 17 mai 2010 : « Les gens de cette zone sont habitués à ce genre d'événements. [...] Malheureusement, c'est une fatalité. » (Traduit par moi-même) « Başbakan Erdoğan Zonguldak'ta », *Hürriyet*, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/basbakan-erdogan-zonguldakta-14775841>, consulté le 29 février 2020.

³⁸¹ G. Gauny, *Le philosophe plébéen. Textes rassemblés et présentés par Jacques Rancière*, op. cit., p. 69.

³⁸² *Ibid*, p. 80.

³⁸³ Les chiffres en provenance de l'Institution de la sécurité sociale (la SGK), communiqués par la Chambre d'ingénieurs mécaniques dans une déclaration publiée en mai 2019, « MMO: İŞ KAZALARI VE İŞ

et les syndicats à lutter pour le droit à un environnement de travail sécurisé. Ces derniers adoptent l'expression « meurtre au travail » pour contrebalancer le vocabulaire utilisé par les dirigeants qui occultent la négligence des entreprises et des institutions d'inspection dans la mise en place et le contrôle des mesures réglementaires de prévention. La question des maladies professionnelles reste beaucoup plus difficile à appréhender car très souvent, le caractère informel du travail empêche l'identification des problèmes de santé apparus chez les travailleurs comme une conséquence de l'exposition à un risque lié à l'exercice du travail. En 2017, les chiffres n'indiquent que 691 cas de maladies professionnelles enregistrées auprès de l'Institution de la sécurité sociale (la SGK), et dix cas de décès à la suite d'une maladie professionnelle dans les registres de l'Assemblée de la santé des travailleurs et la sécurité du travail (İSİG Meclisi).

Quelques cinéastes ou ceux en devenir, se montrent solidaires avec les luttes impliquant des domaines aussi variés que la construction navale, l'industrie lourde, l'industrie chimique ou l'industrie textile. La réalisation des documentaires demande une collaboration étroite avec les travailleurs, d'une part, pour faciliter l'accès de la caméra sur les lieux de travail ou de l'accident, d'autre part, pour rendre palpable les risques qu'ils encourent dans leur quotidien. La lutte de ceux qui « travaillent dans les conditions du 19^{ème} siècle mais qui luttent pour la mise en place des conditions du 20^{ème} siècle »³⁸⁴ semble longue, ce qui se traduit par des tournages qui s'étalent sur de nombreuses années pour certains projets. Ce suivi permet aux documentaires de rendre compte de l'évolution des personnages, et surtout, celle des familles des victimes de divers accidents, qui acquièrent au fil des années une conscience collective qui les amènera plus tard à s'unir sous le nom des « Familles des travailleurs, en quête de justice » (Adalet Arayan İşçi Aileleri)³⁸⁵.

Limnların Uğultusu [Les murmures des ports] (Aynur Özbakır, 2008, 34 min)

Dans les années 2000, à la suite des politiques visant le développement du commerce maritime et celui de la construction navale, le nombre de chantiers navals augmente de manière considérable en Turquie. La zone de Tuzla qui se trouve en banlieue d'Istanbul semble regrouper à lui seul le monopole du secteur, lui-même géré par huit familles dont certains membres sont des députés anciens ou actuels, ce qui entraîne l'entremêlement de la politique

CİNAYETLERİNDE SÜREKLİ ARTIŞ VAR », *TMMOB*, <https://www.tmmob.org.tr/icerik/mmo-kazalari-ve-cinayetlerinde-surekli-artis-var>, consulté le 29 février 2020.

³⁸⁴ Propos du président du syndicat Limter-İş, extrait de *Limnların Uğultusu* (traduit par moi-même).

³⁸⁵ Le documentaire réalisé par Fatih Pınar intitulé *Kaza Değil Cinayet* (2019, 37 min) retrace la lutte collective menée par ces familles.

et des affaires. Le renouvellement du secteur se traduit rapidement par l'augmentation de la productivité qui sera assurée, entre autres, par l'accélération et la condensation du travail, ce qui permet la baisse du coût de travail mais qui force les limites biologiques des travailleurs et les limites spatiales des chantiers. La sous-traitance devient un des maillons de la gestion de la production en condamnant 90 % des travailleurs à des contrats de travail flexible. Deux conséquences induites par ce changement fragilisent la condition des travailleurs : désormais, la sécurité au travail ne dépend que de la bonne volonté et des décisions arbitraires de l'entreprise sous-traitante, et la classe ouvrière se retrouve fragmentée, ce qui rend la syndicalisation de plus en plus difficile (moins de 10 % de travailleurs syndiqués en 2015)³⁸⁶.

Selon le rapport de la Commission de suivi et d'investigation de la zone de chantier naval de Tuzla publiée en 2008 à la suite de nombreux décès, l'augmentation de la cadence de travail et celle du temps de travail, le rétrécissement de l'espace du chantier et la négligence des employeurs en matière de sécurité au travail seraient à l'origine de la série d'accidents du travail fatals que la Commission qualifie d'« évitable »³⁸⁷. Le syndicat des dockers de la DİSK³⁸⁸, Limter-İş, mobilise une partie des travailleurs pour dénoncer « les meurtres au travail » mais son action se heurte à la répression étatique et à des discriminations antisyndicales passant par la criminalisation de ses activités et la marginalisation de ses militants³⁸⁹.

« Ceux qui travaillaient au chantier naval étaient mes amis. À chaque fois qu'un incident se produisait, ils m'appelaient. Même à 3 heures du matin... Et moi, je prenais le premier train pour Tuzla. [...] Pendant la grève, j'y suis restée jour et nuit, sans dormir. J'étais là-bas, avec eux, à tout moment. »³⁹⁰ Aynur Özbakır, responsable de la section cinéma de BEKSAV³⁹¹, croise sa passion pour enregistrer tous les mouvements sociaux dont elle témoigne, plus particulièrement les manifestations ouvrières, et son envie d'utiliser « la seule arme » dont elle

³⁸⁶ Informations recueillies à partir de plusieurs articles et ouvrages : Aslı Odman, « Tuzla'da İşçiler, Gemiler, Sermaye, Tersaneler: Kaydırı Kaydırı Nereye? », dans *İstanbul*, n° 63, 2008. Nevra Akdemir et Aslı Odman, « Tuzla Tersaneler Bölgesi'nde Örülen ve Üstü Örtülen Sınıfsallıklar », dans *Toplum ve Bilim*, n°113, 2008. I. Erdinç, *Syndicats et politique en Turquie. Les ressorts sociaux du pouvoir de l'AKP (2002-2015)*, op. cit.

³⁸⁷ Tuzla Tersaneler Bölgesi İzleme ve İnceleme Komisyonu, « Tuzla Tersaneler Bölgesi'ndeki Çalışma Koşulları ve Önlenilebilir Seri İş Kazaları Hakkında Rapor », Istanbul, TMMOB İstanbul İl Koordinasyon Kurulu, 2008, p. 113.

³⁸⁸ DİSK : « La Confédération des syndicats ouvriers révolutionnaires fondée en 1967 par des ouvriers et militants socialistes, est de tendance socialiste/sociale-démocrate. » I. Erdinç, *Syndicats et politique en Turquie. Les ressorts sociaux du pouvoir de l'AKP (2002-2015)*, op. cit., p. 2.

³⁸⁹ Lire *Ibid.*, p. 269-270.

³⁹⁰ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Limanların Uğultusu* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Aynur Özbakır par mail, le 21 février 2020.

³⁹¹ La Fondation de la recherche scientifique, éducationnelle, esthétique, culturelle et artistique, fondée en 1995, autour du slogan « L'art pour la société, la science pour l'humanité, la politique pour la liberté. »

possède, sa caméra, pour apporter son soutien aux travailleurs de Tuzla. Elle communique les images aux agences de presse à titre gracieux, pour qu'à une époque où les entreprises cachent encore les décès, l'information puisse circuler. Sans budget, utilisant la caméra de BEKSAV dont elle ne se sépare jamais, Özbakır relève le défi de transgresser les limites d'un espace où la présence d'une femme portant en plus une caméra attire immédiatement l'attention, mais les liens qu'elle noue avec les travailleurs lui permettent de filmer ces images qui donneront finalement naissance au documentaire :

« J'ai fait tous les tournages de manière illégale, sans jamais demander l'autorisation des entreprises. Parfois, j'y allais très tôt, avant même que les travailleurs ne commencent leur journée. Parfois, je disais aux agents de sécurité que j'étais étudiante en cinéma et que je devais réaliser des tournages pour un devoir. Les travailleurs me connaissaient, ils m'aimaient bien et me protégeaient. En allant régulièrement rencontrer Cem et Kamber (travailleurs, amis d'Özbakır) dans la salle où ils prenaient leur thé, j'ai progressivement obtenu la reconnaissance des autres. Mais une fois, je me suis fait arrêter par deux agents de sécurité qui m'ont balancée dehors, comme si j'étais un sac. »³⁹²

Özbakır va beaucoup plus loin dans la collaboration en confiant une caméra mini DV à un travailleur. En cachant la caméra de petite taille dans sa poche, ce dernier filme les espaces auxquels Özbakır n'a pas accès, comme la cantine, ou des incidents qui se produisent en son absence. La fin tragique de la caméra qui se casse pendant l'attaque des policiers durant une manifestation prouve le danger que courent les travailleurs en menant une lutte dans l'espace du chantier naval, et les risques que prend Özbakır en s'associant à cette lutte.

« L'union signifie tout pour la classe ouvrière. Sans l'union, le prolétariat n'est rien. L'union est une unité d'actions, une intervention intelligente. (Lénine, 1907) ». Avec cette citation qui apparaît sur l'écran noir, Özbakır manifeste clairement, avant même l'apparition de toute image ou son, son envie de prendre parti en déclarant la nécessité d'une lutte syndicale. L'hommage rendu aux « 84 travailleurs qui ont perdu la vie dans les chantiers navals à la suite des meurtres au travail » et à « Süleyman Yeter qui a perdu la vie sous la torture » annonce le cadre spécifique dans lequel se déroulera le documentaire dont le nom, *Limanların Uğultusu* [*Les murmures des ports*], qui s'affiche en dernier fait référence aux plaintes des travailleurs qui n'arrivent pas à se faire entendre. Le montage-séquence qui suit se compose d'une série de plans courts qui introduit visuellement les trois éléments au cœur du sujet : l'espace de travail qu'est le chantier naval, le travail lui-même fragmenté en une série de tâches et les travailleurs.

³⁹² L'ordre des propos d'Özbakır a été changé pour une meilleure compréhension.

Les plans généraux du chantier naval filmés avec un panoramique horizontal où les ouvriers apparaissent tels des fourmis peuvent être vus comme la métaphore visuelle d'un rapport de force entre un secteur présentant de grands enjeux économiques et des travailleurs considérés comme « insignifiants » (fig. 199). Les plans illustrant les travailleurs exécuter diverses tâches dans des positions inconfortables, voire dangereuses, prédisent les futurs accidents dont ils seront peut-être les victimes mais la musique aux timbres celtiques confère à la séquence un ton dynamique qui semble déjà annoncer la lutte à venir (fig. 200). Quant aux images de la cantine incluses dans ce montage, elles traduisent le souci d'Özbakır d'élucider la raison pour laquelle les travailleurs acceptent de subir ces conditions de travail : gagner leur pain (fig. 201).



Figs. 199-200-201 : *Limanların Uğultusu* (Aynur Özbakır, 2008)

À partir de la deuxième minute, dans une série d'extraits d'entretiens, Özbakır donne la parole aux travailleurs qui n'hésitent pas à énumérer les problèmes qu'ils rencontrent dans l'exécution de leur travail (fig. 202) : les longues horaires de travail, le manque d'hygiène dans les toilettes et les vestiaires, l'insécurité des lieux de travail, le retard du paiement des salaires, la qualité de la nourriture, l'indifférence de l'État face aux décès, la menace de licenciement, le travail informel. En indiquant leur nom et prénom, elle refuse de les anonymiser et prouve sa volonté de les considérer en tant que personne et non pas comme un travailleur lambda. Pour accompagner certains extraits de cette myriade de témoignages, Özbakır puise dans son archive d'images qui ne manque pas de matériel pour soutenir les déclarations des uns et des autres (fig. 203). La pièce dans laquelle vit plus d'une dizaine de travailleurs mérite à elle seule une séquence entière, introduite par une chanson instrumentale avec le son douloureux de *doudouk*. Caméra à la main, Özbakır explore l'espace obscur qui, en absence de fenêtre et de lumière du jour, ressemble à une cellule de prison (fig. 204). Avec sa caméra, elle balaie la pièce qui sert simultanément de salon, de cuisine et de chambre. Elle construit la cartographie de l'espace de cette vie collective en s'attardant sur des objets banals : une grande théière, un sac rempli de pain, un grand plateau de lentilles, le plafond usé, une multitude de manteaux accrochés au mur, le linge étendu, un coin où sont entassés les matelas. Ces images parlent d'elles-mêmes et

suffisent pour porter à l'écran les conditions de vie précaires des travailleurs mais deux éléments affaiblissent leur portée : l'insertion dans le montage, des extraits d'entretiens qui ne font que souligner ce qui est déjà visible sur l'image, et la musique à volume très fort qui génère un excès de pathos.



Figs. 202-203-204 : *Limanların Uğultusu* (Aynur Özbakır, 2008)

« En général, avant d'aller au travail, les dockers font leurs adieux à leurs familles. » Cette phrase prononcée par un travailleur introduit la question des accidents et présente le risque de mort comme faisant partie du quotidien. La parole passe rapidement aux familles des victimes dont les témoignages se croisent et se complètent, tellement les vécus sont similaires. Épouse, mère ou père confient à la caméra le calvaire du processus juridique du point de vue des proches. Les propos de l'avocate du syndicat viennent soutenir les leurs et élucide les nombreux cas de non-enregistrement des accidents (avec décès ou non) comme accident du travail : le caractère informel du travail permet aux entreprises sous-traitantes d'étouffer la vérité. Les besoins financiers immédiats, la pression exercée par les entreprises et les procès interminables pour demande d'indemnité poussent les familles à accepter de mettre un terme au processus et de « vendre le sang des victimes pour quelques centimes »³⁹³. Ces témoignages brossent un tableau assez pessimiste, mais à travers le personnage de Ruhiye Levent, l'épouse d'une victime qui rejoint les rangs du syndicat après le décès de son mari, Özbakır propose la lutte syndicale comme la seule solution à cette situation sans issue : « Tu ne peux pas revendiquer tes droits si tu te retrouves seul dans le combat. Si mon mari était syndiqué, ce que moi je n'arrive pas à faire, le syndicat l'aurait fait. » Pour mettre l'accent sur la prise de conscience de Levent et sa transformation en militante ardente, Özbakır met en écho l'image de la femme qui témoigne chez elle, assise sur un canapé, face à la caméra, avec celles filmées lors des manifestations où nous observons la même femme en pleine action, avec un mégaphone à la main ou un gilet de grève au dos (fig. 205).

³⁹³ Expression utilisée par l'épouse d'une des victimes, Ruhiye Levent.



Figs. 205-206-207 : *Limanların Uğultusu* (Aynur Özbakır, 2008)

Le montage-séquence d'une durée d'une minute et demie, constitué de plans de manifestations organisées par Limter-İş, nous donne plusieurs indices sur la nature de la lutte. D'une part, les slogans écrits sur les pancartes définissent la contestation et la résistance comme l'essence du combat³⁹⁴. D'autre part, de nombreux plans où les travailleurs lèvent le poing inscrivent la lutte dans une perspective de gauche (fig. 206). Enfin, un des rares slogans hurlés d'une voix unanime qu'Özbakır nous laisse entendre en baissant le volume de la musique, « Non à l'oppression policière et patronale ! », dénonce la complicité entre les entreprises et l'État qui se traduit par les images du tabassage des manifestants par les forces de l'ordre. Après cet aperçu visuel de la lutte, les représentants du syndicat prennent la parole pour informer les spectateurs sur la manière dont ils s'organisent et assurent l'engagement des travailleurs au sein de la lutte. Özbakır souligne l'importance de l'engagement syndical et celle d'une lutte collective en prenant soin d'alterner leurs commentaires avec les images de la grève du 27-28 février où la violence policière semble être à son extrême (fig. 207). Mais elle met aussi l'accent sur la convergence des luttes et place les revendications de Limter-İş dans un cadre plus large, celles de la lutte ouvrière, en passant des extraits des déclarations des représentants de divers syndicats et de confédérations syndicales filmées pendant la grève. Après quelques commentaires qui font l'éloge de la réussite de la grève, sans surprise, la finale du documentaire invite les travailleurs à l'union³⁹⁵. Le dernier plan laisse résonner le mot « grève » répété une vingtaine de fois par la foule enthousiaste constituée par les grévistes qui lèvent régulièrement le poing à chaque fois que le mot est prononcé. Ce moment déborde du monde diégétique puisque cette bande son continue à résonner alors que coule le générique de fin.

À l'exception des patrons qui refusent les demandes d'entretien d'Özbakır, *Limanların Uğultusu* distribue le temps de parole entre divers acteurs concernés par les accidents du travail,

³⁹⁴ « Ça suffit. », « Vous êtes les hors-la-loi. Assez ! », « En résistant, la victoire sera la nôtre. », « Vive notre résistance. », « La victoire appartient aux dockers résistants. »

³⁹⁵ « Je lutterai au sein de Limter-İş, jusqu'à mon dernier souffle. Là où il y aura une grève, j'y serai. J'invite tout le monde à nous rejoindre. » (Ruhiye Levent)

à savoir les travailleurs, les familles des victimes et les représentants des syndicats, eux-mêmes travailleurs³⁹⁶. Le documentaire propose un état des lieux à travers leurs témoignages et commentaires, sans viser à établir une contextualisation précise de la situation à Tuzla. Aucune information supplémentaire ne sera emmenée en voix off ou en carton, ce qui pourrait empêcher l'appréhension de l'ampleur et de la gravité de la question par un public non informé. À part les quelques problèmes mentionnés au début par les travailleurs, le documentaire rate aussi l'occasion de dénoncer la structure de travail dans les chantiers (décrite brièvement dans l'introduction de cette partie) qui engendre des risques qui, eux-mêmes, entraînent les accidents, et la négligence des instances étatiques dans l'inspection des conditions de travail. Il se focalise plutôt à l'après, c'est-à-dire, à la lutte des familles des victimes et des travailleurs syndiqués. Son but principal reste d'augmenter la visibilité de cette mobilisation qui commence à attirer l'attention des médias dominants.

La méthode de diffusion du documentaire choisie par Özbakır correspond à son approche solidaire de la lutte : elle organise des projections dans l'espace public (des cafés, des parcs ou parfois des endroits plus improbables), en portant son vidéoprojecteur, écran et système sonore de quartier en quartier : « Je me souviens très bien. C'était un arrêt de bus à Alibeyköy. Dès le coucher du soleil, j'ai accroché l'écran, j'ai mis en place le vidéoprojecteur. Les jeunes du quartier m'ont aidée aussi. J'ai lancé le film, je me suis retournée et j'ai vu la foule qui s'était accumulée derrière moi. De leur balcon, les habitants regardaient le film. C'était formidable. » Özbakır distribue aussi des copies du DVD avec la mention libre de droit et met le documentaire en ligne sur différentes plateformes de visionnage³⁹⁷ : « Dans le cadre de nombreuses conférences sur la condition ouvrière, je sais qu'ils l'ont projeté mais je n'étais même pas au courant. Ils avaient le droit de copier et de projeter le film. Donc je ne peux pas estimer le nombre de projections qu'il y a eu. » Que ce soit par sa manière de collaborer avec les travailleurs, la façon dont elle construit la structure narrative du documentaire ou la stratégie qu'elle adopte pour sa diffusion, Özbakır suit une démarche militante, laissant libre cours à la circulation des images et de la parole qu'elle recueille au fil des mois.

³⁹⁶ Le documentaire *4857* (Selçuk Erzurumlu, Ethem Özgüven et Petra Holzer, 2008, 29 min), fruit de la collaboration des réalisateurs avec la Commission de suivi et d'investigation de la zone de chantier naval de Tuzla, recueille le commentaire d'un des rares patrons qui acceptent de parler face à la caméra mais son discours qui vise les entreprises de sous-traitance tend plus vers une tentative d'auto-déculpabilisation qu'une autocritique.

³⁹⁷ *Limanların Uğultusu – Wuthering of the Harbours*, <https://youtu.be/IEwOCTZGQTE>, <https://youtu.be/kBJRAOp-1Cg>, <https://dai.ly/xtbqyz>, consulté le 4 mars 2020. Depuis sa mise en ligne sur Daily Motion (2013) et Youtube (2017), le documentaire n'a comptabilisé que 300 vues au total.

Parça Başı Ostim [Ostim à la pièce] (Sevgi Türkmen, 2015, 61 min)

Une recherche rapide réalisée sur Internet³⁹⁸ révèle que dans les chantiers navals, les chutes de hauteur, électrocutions, chutes d'objet lourd, intoxications ou même les explosions causent en général le décès d'un seul travailleur, ce qui facilite l'étouffement de l'affaire par les entreprises qui tentent à tout prix de balayer ces accidents « anodins » sous le tapis. La formation d'une opinion publique et une poursuite efficace en justice passent forcément par une mobilisation collective encouragée par le syndicat qui considère les accidents dans son ensemble, comme la conséquence d'un système de travail qui sacrifie ses travailleurs au profit d'une meilleure rentabilité.

Mais d'autres accidents d'ampleur beaucoup plus grande comme l'explosion dans un atelier de fabrication de feux d'artifice non immatriculé à Davutpaşa (à Istanbul, le 31 janvier 2008) dont le bilan s'élève à 21 morts et 117 blessés, ou les deux explosions dans les zones industrielles d'Ostim et İvedik (à Ankara, le 3 février 2011) qui causent le décès de 20 ouvriers, provoquent l'indignation des familles des victimes dont le deuil se transforme progressivement en un sentiment de révolte qui nourrit leur quête de justice qui se poursuit jusqu'à ce jour. L'implication d'une association, Bir Umut Derneği³⁹⁹, qui soutient les familles dans leur démarche donne naissance, de manière indirecte, à trois documentaires dont les tournages s'étalent sur de nombreuses années : *Davutpaşa'nın Külleri [Les cendres de Davutpaşa]* (Ayten Başer, 2011)⁴⁰⁰, *Parça Başı Ostim [Ostim à la pièce]* (Sevgi Türkmen, 2015) et *İçimdeki Küller [Ces cendres au plus profond de moi]* (Ayten Başer, 2019).

Fruit d'une collaboration entre Sevgi Türkmen qui participe aux réunions des familles de Davutpaşa en tant que psychologue et son amie Ayten Başer, étudiante en Études cinématographiques à l'Université d'Istanbul, *Davutpaşa'nın Külleri* retrace les trois premières années de la quête de justice des familles qui revendiquent la mise en procès des responsables des institutions désignées comme coupables dans le rapport d'expertise. Le syndicat Petrol-İş,

³⁹⁸ Consultation de nombreux articles dont un article de Bianet qui énumère par exemple les accidents du travail ayant eu lieu dans les chantiers navals en Turquie de janvier 2008 à septembre 2009, en précisant pour chacun la date, les circonstances, le nom de la victime et la cause de son décès. « 9 Ayda 12 Tersane İşçisi Öldü », *Bianet*, <https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/117341-9-ayda-12-tersane-iscisi-oldu>, consulté le 6 mars 2020.

³⁹⁹ Bir Umut Derneği (Un Espoir) : L'association qui a été fondée après le tremblement de terre de Marmara (le 17 août 1999) vise à créer un réseau de solidarité pour les familles des victimes des tremblements de terre, d'accidents du travail, ainsi que les familles victimes des projets de la transformation urbaine. Meltem Ahıska et Erden Kosova, « Erbay Yucak ile Bir Umut Derneği Üzerine Söyleşi », *Red Thread*, <http://red-thread.org/erbay-yucak-ile-bir-umut-dernegi-uzerine-soylesi/>, consulté le 6 mars 2020.

⁴⁰⁰ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Davutpaşa'nın Külleri* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Ayten Başer par mail, le 1^{er} mars 2020, et celui réalisé avec Sevgi Türkmen par Facebook, le 24 février 2020.

la Chambre de médecins d'Istanbul et la Chambre des pharmaciens d'Istanbul, la 7^{ème} zone apportent des contributions financières symboliques au projet qui voit le jour grâce aux caméras empruntées aux amis et à l'université, et puis une caméra HDV que se procure Başer avec le soutien de son père qui lui passe l'argent qu'il obtient de la vente d'un veau. À partir des images sélectionnées parmi celles qui remplissent plus d'une centaine de cassettes, Başer et Türkmen proposent une chronique visuelle de la lutte où elles prennent soin de souligner la détermination et la persévérance des familles face à la lenteur du processus judiciaire. Les images de nombreuses veillées de justice hebdomadaires organisées sur la place de Taksim (au centre d'Istanbul) parsemées dans la narration marquent le passage du temps. La répétition de la phrase lue en début de chaque communiqué de presse résonne plus d'une vingtaine de fois dans le documentaire : « Depuis l'explosion, (X) mois se sont écoulés, c'est la (n^{ème}) fois que nous nous retrouvons ici, mais toujours pas de procès pénal. » Cependant, la finale annonce la future solidarité des familles des victimes de divers accidents du travail entre elles, avec la séquence où les familles de Davutpaşa rendent une visite de condoléance aux familles d'Ostim. Le récit du documentaire s'achève donc en absence de résultat concret mais les deux femmes n'abandonnent pas les familles et poursuivent le travail chacune de son côté : en suivant les familles de Davutpaşa pendant huit ans, Başer réalise un deuxième documentaire intitulé *İçimdeki Küller* alors que Türkmen, installée à présent à Ankara, se montre solidaire avec les familles d'Ostim dont la lutte constitue le récit central de *Parça Başı Ostim*⁴⁰¹⁻⁴⁰².

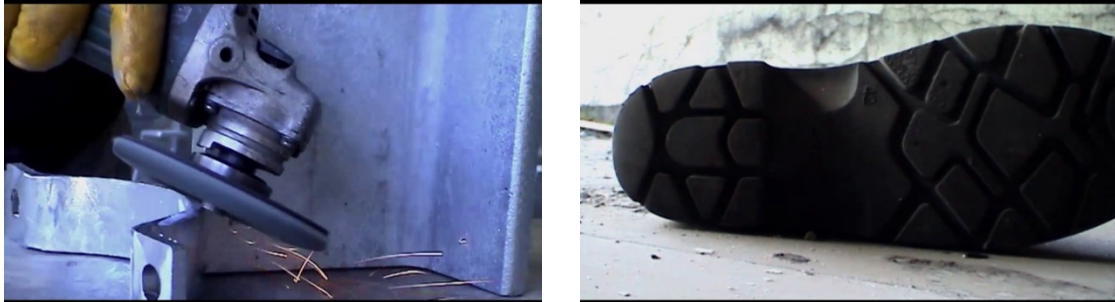
Sans budget, avec une caméra, un stock de cassettes et un ordinateur de bureau offert par la KESK⁴⁰³ qui servira pour le montage, Türkmen se lance aux tournages qui vont durer plus d'un an, un temps nécessaire selon elle pour mettre en place un lien de confiance avec les familles, suivre l'avancement du processus judiciaire et porter à l'écran l'émancipation des familles qui sortent progressivement du deuil et s'emparent de la parole. Dès le début, Türkmen adopte deux principes de travail : éviter la mise en scène et ne pas baser sa relation avec les personnages sur les dynamiques d'une relation psychologue-patient. Le générique de fin dévoile un travail collectif : le nom de Türkmen n'apparaît que sous la mention « caméra », accompagné du nom de cinq autres collaborateurs, entre autres, Oktay İnce (le réalisateur de *Devrim Beni Aramadı*) et H. İbrahim İlhan, un galvaniseur d'Ostim. İnce apporte son expertise

⁴⁰¹ *Parça Başı Ostim*, <https://youtu.be/3AE75AI-YKk>, consulté le 7 août 2021. Depuis sa mise en ligne en décembre 2019, le documentaire a comptabilisé 202 vues au total.

⁴⁰² Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Parça Başı Ostim* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Sevgi Türkmen par Facebook, le 24 février 2020.

⁴⁰³ KESK (Kamu Emekçileri Sendikaları Konfederasyonu) : La Confédération des syndicats des fonctionnaires, fondée en 1995.

au projet en proposant des tournages supplémentaires, en filmant le lieu de l'explosion qui porte des risques d'effondrement ou encore, en réalisant le montage. Quant à İlhan, il leur passe non seulement les images qu'il a filmées avec son portable juste après l'explosion, mais il les accompagne aussi pendant les tournages de la zone industrielle.



Figs. 208-209 : *Parça Başı Ostim* (Sevgi Türkmen, 2015)

Parça Başı Ostim se construit autour de trois axes : l'accident et ses victimes, la lutte menée par les familles des victimes et les conditions de travail actuelles des ouvriers d'Ostim. En absence de tout indice contextuel spécifique, le prologue du documentaire se présente sous forme d'une suite de plans filmés dans des ateliers d'une zone industrielle, une séquence purement visuelle et sonore, dépourvue de toute parole ou de graphisme. Le montage s'appuie sur trois principes pour introduire un environnement de travail accablant où des ouvriers que Türkmen qualifie de « ceux qui sont en train de mourir » passent 10 à 12 heures par jour. Sur les images, la présence écrasante des machines qui broient, qui coupent, qui font fondre le métal s'oppose à une présence humaine réduite à quelques gros plans de mains qui font tourner les machines ou le plan moyen d'un ouvrier dont le visage se cache derrière une casquette et des lunettes de protection (fig. 208). Les machines s'imposent non seulement dans le cadre mais aussi dans l'environnement sonore. Source de nuisance, leurs bruits forts et stridents résonnent et envahissent le lieu de travail. Le rythme du montage qui s'accélère progressivement jusqu'au point de provoquer un sentiment d'étouffement fait allusion à une cadence de travail qui dépasse les limites biologiques des ouvriers. La séquence qui propose une démonstration sensorielle des conditions de travail dans les ateliers aboutit à une reconstitution suggérée de l'accident par la surexposition de deux plans où existent des sources lumineuses sur l'image, combinée à l'utilisation d'un bruit d'explosion. À la suite de ce moment, la caméra perd littéralement l'équilibre. En mouvement comme si elle était à la recherche d'une image précise, elle ne fait défiler devant nos yeux que des zones floues d'obscurité et de lumière. Et quand finalement les bruits des machines disparaissent, d'un trait net, elle arrête sa recherche et retrouve sa mise au point : sur l'image apparaît le gros plan de la semelle d'une chaussure que

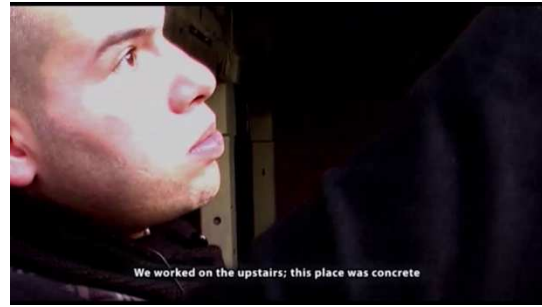
la caméra nous montre en entier avec un mouvement brusque de zoom arrière (fig. 209). Par métonymie, la chaussure désigne les victimes des explosions dont il ne reste plus que des pièces mais à travers ce plan se dévoile aussi la démarche investigatrice de l'opérateur qui entame une quête. Après ce prologue, le titre qui apparaît sur l'écran noir, « Ostim à la pièce », ne fait plus référence au « travail à la pièce » mais aux corps déchiquetés des victimes.



Figs. 210-211 : *Parça Başı Ostim* (Sevgi Türkmen, 2015)

Par la suite, le cadre s'ouvre sur l'image d'une femme qui, avec son regard décalé par rapport à l'axe de la caméra, prononce la première phrase du documentaire : « Ils ont dit qu'Aytaç était mort. » Pris à l'improviste, les spectateurs se retrouvent au milieu d'un moment de partage entre la mère d'une victime et la réalisatrice. D'un extrait d'entretien à un autre, les mères retracent le moment où elles ont reçu la nouvelle du décès de leurs fils. Le montage qui relie le vécu et les ressentis de chacune les unit autour d'une douleur partagée. Un collage d'extraits de journal télévisé de diverses chaînes (Haber Türk, CNN Türk, Star) croisant des déclarations contradictoires sur le nombre de morts et de blessés renvoie au chaos vécu les heures qui suivirent l'accident (fig. 210). Le changement de médium s'opère une dernière fois : une vidéo amateur réalisée sur le lieu de l'explosion où nous entendons la voix de celui qui filme parler avec son ami au téléphone, révèle clairement l'ampleur de l'accident : « À présent, je suis à Ostim. Je filme. Frère, ici, tout est détruit. Appelle les amis pour qu'ils viennent. » (fig. 211). Les images suivantes qui proviennent toujours de la même source, mettent en parallèle l'attente des familles inquiètes et les déclarations des représentants de la Chambre d'Industrie d'Ankara, de la zone industrielle d'Ivedik et de la Chambre de Commerce d'Ankara qui réfutent, à tour de rôle, l'hypothèse de l'absence d'immatriculation des ateliers. Vers la fin de la séquence, İnce retire la parole qui leur a été accordée en coupant le son du monde diégétique et en superposant sur l'image, un bruit strident et aigu dont la source n'apparaît qu'au bout de cinq secondes : une machine qui broie du métal fondu. L'utilisation d'un plan rapproché de cette activité accompagnée de ce son dérangeant pendant une quarantaine de secondes laisse le temps de réflexion aux spectateurs quant aux déclarations qu'ils viennent

d'entendre. Le métal broyé représente-t-il les victimes ou est-il la métaphore de la vérité que les autorités sont en train de manipuler ? De la représentation symbolique de l'accident dans le prologue à la remémoration subjective des mères, des diffusions médiatiques objectives à portée informative au moment de la découverte de la catastrophe par celui qui est organiquement lié aux lieux, le montage explore divers médiums et procédés pour brosser un tableau pluraliste du chaos que provoque l'accident, pour finalement présager les tentatives d'étouffement de l'affaire.



Figs. 212-213 : *Parça Başı Ostim* (Sevgi Türkmen, 2015)

À partir de ces huit premières minutes d'introduction qui renvoient à un moment dont Türkmen et İnce étaient absents, la narration se focalise principalement sur le suivi de l'après-accident. Adoptant la posture d'observation, la caméra enregistre les discussions entre les proches des victimes dans divers lieux de rencontre comme les locaux de l'association Bir Umut ou devant le Palais de Justice d'Ankara, ou encore les communiqués de presse et les commémorations. Ces tournages en temps réel donnent l'impression aux spectateurs de faire partie du cercle et d'accompagner les familles dans leur quête de justice. Comme si guidé par un fantôme qui serait condamné à revenir sur les lieux, le montage propose régulièrement les plans filmés dans les ateliers et les images du jour de l'explosion, ce qui souligne le fait qu'aujourd'hui, de nombreux ouvriers y travaillent toujours, exposés au risque d'éventuels accidents. Pour apporter des précisions sur certains points, Türkmen et İnce n'hésitent pas à réaliser des entretiens dont le plus marquant reste celui d'un ouvrier survivant qui revient sur le lieu de l'explosion accompagné d'İnce qui l'incite à raconter l'événement traumatisant (figs. 212-213) : « Où est-ce que tu travaillais, Onur ? » Son récit très détaillé qui décrit un espace en poussière et en feu s'interrompt quand il se remémore son ami Volkan. Même s'il existe une coupure dans le montage, l'agencement du plan d'Onur et celui d'un autre ouvrier survivant dont le plan rapproché dévoile les stigmates sur le visage et le tic (traces très probables de l'accident), suggère qu'İnce tourne sa caméra vers ce deuxième pour laisser de l'espace à Onur dans ce moment difficile de confrontation avec le traumatisme. Ce n'est que quand sa

voix hors-champ reprend le récit et retrouve une certaine vitesse dans son éloquence qu'İnce revient sur son image.

Après l'insertion dans le montage de quelques images infernales des opérations de sauvetage, cette fois-ci, le deuxième ouvrier prend la parole, mais Onur l'interrompra pour nous dévoiler comment Volkan, qui apparemment était en vie quand il l'a découvert, tombe dans les flammes par un trou ouvert au sol. C'est sur ce moment fort que se termine la séquence où l'image qui disparaît avec un fondu au noir suggère l'inévitable : la mort. Cette séquence soulève une question importante en termes d'éthique. Comment prévoir les conséquences d'une telle confrontation sur les survivants ? Elle-même psychologue, Türkmen avoue avoir mis du temps à accepter la proposition d'İnce de filmer sur les lieux de l'accident, les survivants qui en portaient encore les traces. Mais finalement, elle pense que reconstituer l'événement par le biais de la parole dans cet espace a permis à ces ouvriers de faire face à l'événement traumatisant : « Je les ai recroisés aux réunions suivantes. Par la suite, ils semblaient beaucoup plus détendus. »

Le documentaire qui avec un tel sujet pourrait facilement tomber dans le pathos évite habilement cette voie en dénonçant un système de travail qui ferme les yeux aux accidents au profit d'une croissance. Dans une séquence montée en parallèle, deux paroles s'affrontent. Celle du directeur d'une des entreprises qui s'exprime dans une émission de télévision (2009) où il se vante d'exporter leurs produits aux quatre coins du monde grâce à un « travail acharné », et celle des femmes des victimes qui exposent le revers de la médaille de ce succès : des ouvriers condamnés à faire des heures supplémentaires sans jamais sortir de la précarité. Après le patron et les proches, la parole revient finalement aux concernés directs. À travers des entretiens aléatoires qu'elle réalise un soir dans la zone, Türkmen recueille les commentaires des ouvriers qui dénoncent l'insuffisance des mesures de sécurité et un mécanisme de contrôle inefficace. Un seul interviewé parmi les autres manifeste sa résignation comme le démontre le dialogue qu'il entretient avec Türkmen : « Qu'est-ce que vous en pensez ? » / « Rien. » / « Cela ne vous intéresse pas ? Il n'y a aucun risque là où vous travaillez ? » / « Il n'y a pas de pain sans risque. » / « Vous avez déjà eu un accident ? » / mouvement de la tête signifiant « non » / « Dans votre atelier, y a-t-il suffisamment de précaution pour... ? » / « Oui. » Le langage corporel de l'ouvrier, le détournement de son regard, les réponses automatiques qui trahissent son malaise et son envie de couper court à la conversation pourraient traduire la peur de témoigner à visage découvert. Mais à la fin de cet échange entrecoupé par d'autres dans le montage, l'interviewé met l'accent sur « la fatalité » des accidents et dévoile finalement qu'il est lui aussi « un patron ». La révélation de cette information engendre une relecture de ses propos : sa mise en

garde et sa retenue ne découlent pas de sa peur de perdre son travail mais de l'interrogation qu'il subit. Le moment choisi (le soir), le lieu (près de la zone industrielle), le genre de l'enquêteur (une femme) et le motif de sa présence (poser des questions aux ouvriers sur les mesures de sécurité dans leur lieu de travail) laissent penser que sans dévoiler ses intentions, la présence de Türkmen sur les lieux paraît plus que suspect, et que les échanges ont donc eu lieu avec le consentement des ouvriers. Mais l'angle de la caméra choisi pour le tournage des plans du jeune patron attire particulièrement l'attention. La contre-plongée assez marquée et un décadrage momentané suggèrent l'utilisation d'une caméra cachée (figs. 214-215) qui malgré sa retenue arrache au patron quelques commentaires qui s'opposent de manière brutale à ceux des ouvriers : les points de vue des deux camps divergent explicitement.



Figs. 214-215 : *Parça Başı Ostim* (Sevgi Türkmen, 2015)

La prise de conscience des ouvriers montre un certain parallélisme avec celle des femmes des victimes. Issues en général des milieux conservateurs, confinées plutôt à la maison avant le décès de leurs maris, les femmes se retrouvent au premier rang de la lutte. L'exclusion sociale dont elles souffrent après l'accident les pousse à une révolte qui aboutit à l'émancipation : « J'ai surmonté (mon anxiété) en sortant davantage dehors. Je n'ai de compte à rendre à personne. Je suis l'homme ET la femme de cette maison. » Pour cerner les enjeux de la question du genre dans le documentaire, un regard attentif et entraîné à examiner les dynamiques des rôles de genre dans la société reste nécessaire mais pour Türkmen, *Parça Başı Ostim* est clairement « un documentaire sur la lutte des femmes » (fig. 216).

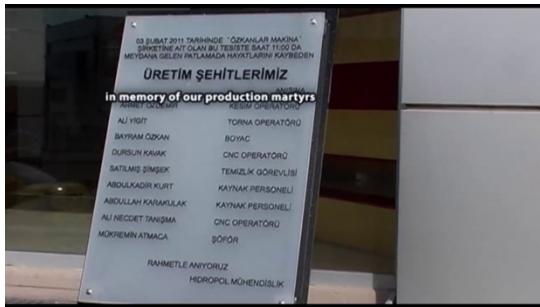
Vers la fin, le documentaire met le focus sur le procès dont une partie du déroulement nous parvient grâce à une vidéo amateur filmée dans la salle d'audience, certainement en mode caméra cachée. La qualité sonore très basse empêche la compréhension d'une partie des échanges. La séquence ne donne pas non plus à voir, avec l'objectif obstrué à des moments par des doigts ou le portable/la caméra qui à un moment donné pivote à 90 degrés (fig. 217). Cependant, l'image et le son défectueux permettent aux spectateurs une immersion dans ce moment chaotique où la tension augmente entre les accusés et les familles. L'appréhension sensorielle de la situation se complète par une appréhension plus concrète grâce aux propos de

l'avocat et des proches des victimes recueillis devant le tribunal. Mais le résumé de l'épisode (que ce soit pour les proches des victimes ou pour nous, les spectateurs) se cache dans une des phrases prononcées : « On n'a rien compris. »



Figs. 216-217 : *Parça Başı Ostim* (Sevgi Türkmen, 2015)

Le documentaire reste quelques secondes sur une plaque commémorative mise en place par l'entreprise qui rend hommage aux ouvriers victimes de l'accident en les qualifiant de « (nos) martyrs de production » (fig. 218). Cette appellation non seulement confère un caractère religieux et sacré au travail mais place aussi les décès dans un contexte sacrificiel en occultant bien entendu, la responsabilité de l'entreprise. Contrairement à cette plaque qui relève d'une démarche clairement stratégique, Türkmen et İnce font leur hommage aux victimes pendant le générique de fin, en utilisant un écran partagé où à gauche défile l'image des familles qui hurlent un à un le nom des victimes et la phrase « Ne l'oublie pas ! » alors qu'à droite apparaît la photo de la victime en question (fig. 219).



Figs. 218-219 : *Parça Başı Ostim* (Sevgi Türkmen, 2015)

Parça Başı Ostim gravite autour d'un événement : les explosions d'Ostim et d'Ivedik. Même s'il traite de la période après les accidents en question, il casse la linéarité temporelle en retournant régulièrement aux images du jour J. La caméra explore divers espaces à la recherche d'une image, d'un souvenir ou d'un commentaire. Elle se met au service de ceux et celles qui mènent une lutte, soit pour gagner leur pain quotidien, soit pour rendre justice à ceux qui sont morts en essayant de le faire. En combinant des images de diverses sources et qualités, Türkmen et İnce ne misent clairement pas sur la perfection de l'image et du son mais sur leur efficacité.

De l'observation à l'investigation, ils adoptent différentes approches adaptées aux finalités du projet : la diffusion d'informations, la création des sensations, le partage des ressentis. Le montage minutieux s'adresse à la raison mais aussi à la conscience des spectateurs dont l'attention sera constamment défiée par un changement d'espace, de temps, d'enjeu ou de médium.

Kum [Le sable] (S. Erzurumlu, E. Özgüven, P. Holzer, 2011, 46 min)

« Pour poursuivre sa vie et mener une vie digne, un homme doit travailler et produire. L'homme qui, en travaillant et en produisant, rend une matière précieuse encore plus précieuse, devient lui-même un individu plus précieux. »⁴⁰⁴ Ainsi commence la préface d'un manuel dédié aux maladies professionnelles, préparé par le ministère du Travail et de la Sécurité Sociale de Turquie en 2013. L'accent mis sur « la valeur » d'un individu qui augmenterait en proportion directe avec sa productivité place la production au-dessus du travailleur, ce qui se traduit dans divers domaines, par l'indifférence des employeurs face à la détérioration de la santé physique, émotionnelle ou mentale des travailleurs. Dans le même manuel (p. 7), les auteurs soulignent la nécessité absolue de la mise en place des conditions de travail assurant la santé et la sécurité des travailleurs pour maintenir « la continuité de la production et la rentabilité ». L'être humain se réduit ainsi à une quelconque machine qu'il faut entretenir pour le bon fonctionnement d'une unité de production. Un ouvrier du textile résume en quelques mots le ressenti de tous ces ouvriers qui, exposés à un risque lors de l'exercice de leur travail, développent tôt ou tard des maladies professionnelles : « Le matériel est beaucoup plus précieux que nous. »⁴⁰⁵

En 2008, l'équipe de *4857* (Selçuk Erzurumlu, Ethem Özgüven et Petra Holzer)⁴⁰⁶ est contactée par le Comité de solidarité avec les sableurs qui mène une campagne de sensibilisation sur la silicose, maladie du système respiratoire due à l'accumulation des poussières de silice dans les poumons à la suite d'une exposition prolongée à la matière. Les tournages qui s'étalent sur plus de trois ans permettent au trio de réaliser d'abord *Silikozis* ([*La silicose*], durée introuvable), ensuite *Toz* ([*La poussière*], 36 min) et enfin, le produit final de cette période, *Kum* ([*Le sable*], 46 min)⁴⁰⁷. La narration de *Kum* suit le schéma de montage suivant : des images filmées durant diverses réunions et manifestations organisées par le comité

⁴⁰⁴ *Meslek Hastalıkları*, Ankara, T. C. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı, 2013. Extraits traduits par moi-même.

⁴⁰⁵ Extrait du documentaire *Çıplak Ayaklı Aydınlık* (Eylem Şen, 2012, 25 min).

⁴⁰⁶ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Kum* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Ethem Özgüven par mail, le 24 février 2020.

⁴⁰⁷ *Kum*, <https://vimeo.com/202764109> et <https://vimeo.com/209187140>, consulté le 7 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2017, le documentaire a comptabilisé 450 vues au total.

alternent avec les témoignages des sableurs atteints de différents niveaux de silicose, et les images d'un concert de solidarité dont chaque chanson ponctue un aspect de la question viennent rythmer le récit. La rareté des images d'atelier de sablage laisse libre cours aux spectateurs amenés à reconstruire l'espace dans leur imaginaire à partir de descriptions faites par les sableurs, l'avocate ou le médecin. Mais quelques images de basse qualité qui défilent sur un écran de télévision dans une scène de réunion fournissent quand même une base visuelle sur laquelle ils peuvent aussi s'appuyer. Cette quasi-absence d'images renvoie à l'espace tel qu'il est décrit par les sableurs : une pièce fermée tellement poussiéreuse que le champ de visibilité se réduit parfois à quelques centimètres.

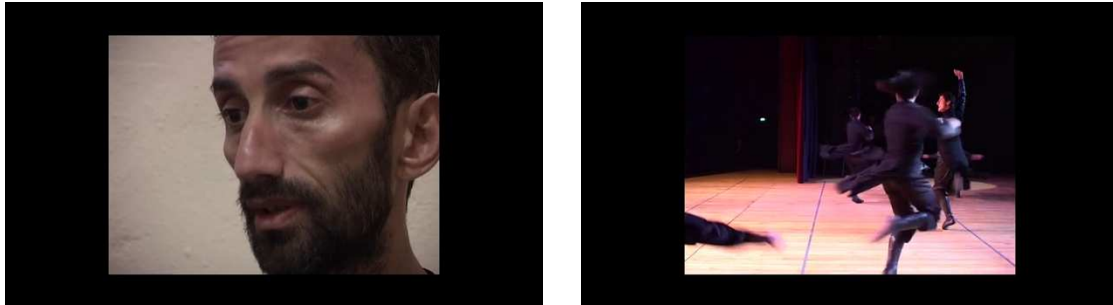
Le personnage du médecin s'impose comme celui qui essaie de sensibiliser les ouvriers aux risques du sablage, d'alerter l'opinion publique sur cette maladie sournoise et d'appeler les autorités à assumer leur responsabilité et prendre en charge les malades. Au début du documentaire, il assure même le rôle de celui qui introduit le sujet puisque c'est à travers les questions qu'il pose aux ouvriers qu'il reçoit dans son cabinet que les spectateurs découvrent les conditions de travail des sableurs (figs. 220-221) : 12 à 16 heures de travail par jour dans un petit atelier fermé où il n'existe aucun système d'aération et d'aspiration efficace. La conception de l'espace ne vise pas à minimiser les risques d'inhalation de particules par les ouvriers. Au contraire, la récupération de la poussière et sa réutilisation semblent faire partie du travail dont les principes se définissent encore une fois au profit de la rentabilité : « Cette poussière est plus précieuse que l'homme. »



Figs. 220-221 : *Kum* (S. Erzurumlu, E. Özgüven, P. Holzer, 2011)

Au fil du documentaire, chaque sableur apporte des informations qui complètent progressivement l'état des lieux de la situation : l'absence des mesures de prévention dans les lieux de travail, l'inefficacité des inspections, le traumatisme des sableurs dont la disparition des collègues devient une routine, et la condamnation des ex-sableurs atteints de la maladie à des métiers encore plus précaires comme la collecte des déchets. Alors que l'avocate analyse la situation du point de vue juridique en qualifiant la négligence des dirigeants des entreprises

de « (tentative de) meurtre au premier degrés », le médecin annonce la gravité de la situation du point de vue médical (une maladie incurable, des malades asymptomatiques) et du point de vue sociétal (l'impossibilité d'estimer le nombre de sableurs touchés par la maladie à cause du caractère informel du travail, l'incapacité des sableurs malades d'aller dans les villes où il y a des hôpitaux de maladies professionnelles, le problème des ouvriers étrangers).



Figs. 222-223 : *Kum* (S. Erzurumlu, E. Özgüven, P. Holzer, 2011)

Grâce à un travail de montage créatif, le concert de solidarité fonctionne comme le fil conducteur du récit et un amplificateur d'émotions. La première association met en parallèle le témoignage d'un sableur atteint de silicose et une performance de danse caucasienne dont le contraste visuel et sonore provoque des passages brusques entre les plans (figs. 222-223) : d'une part, un homme condamné à l'immobilité, d'autre part des danseurs qui tournent, sautent et voltigent à une vitesse époustouflante ; d'une part, un environnement sonore proche du silence où s'exprime une voix à peine audible, d'autre part, le rythme fort et accentué des percussions. Au contraire, la construction de deux autres séquences se basent sur l'utilisation des images associées aux paroles des chansons. La voix du chanteur du groupe de rock Mor ve Ötesi qui chante « Bir derdim var artık tutamam içimde... » (« J'ai un problème que je ne peux plus garder en moi... ») résonne sur les images de la manifestation organisée par le syndicat Tekstil-Sen et devient le cri de révolte qui insiste sur l'urgence de la situation. Un peu plus tard, la répétition obsessionnelle de la phrase « İşçisin sen işçi kal. » (« Tu es un ouvrier, reste un ouvrier. ») de la chanson *Tamirci Çırağı* (l'apprenti du mécanicien) accompagne des gros plans représentant le travail des récupérateurs de déchets, ex-sableurs, ce qui accentue le sentiment de condamnation de ces hommes aux conditions précaires. Le générique de fin sera aussi entrecoupé par la performance de Vedat Yıldırım du groupe Kardeş Türküler qui ajoutera des paroles en turc à *Mirku*t pour dénoncer les accidents de travail : « Forge le fer, meurs à Tuzla. Porte le charbon, meurs dans les profondeurs de la terre. Sable le jean, c'est beau, meurs intoxiqué. » Avec les cartons de fin, *Kum* annonce l'interdiction du sablage en Turquie (le 4 avril 2009), l'obtention par les malades atteints de la silicos, du droit de la prise en charge

gratuite (le 24 octobre 2010) et du statut d'invalidité (le 25 février 2011), mais fait aussi une ouverture cohérente sur le prolongement de la lutte pour l'interdiction du sablage dans le monde entier puisque le documentaire place le problème dans un contexte mondial en consacrant une séquence à une réunion de la campagne Clean Clothes où des représentants de divers pays prennent la parole.

3. Garder la trace d'une résistance

Les domaines où les travailleurs exercent leur métier sous des contrats de sous-traitance ou en absence même d'un contrat, le système structuré par les principes du travail flexible et/ou informel fragmente la classe ouvrière, ce qui retarde la naissance d'une résistance même quand les conditions de travail mettent clairement en danger la santé et la vie des travailleurs. En absence d'une syndicalisation significative, la résistance ne prend forme qu'à partir du moment où les chiffres atteignent un niveau alarmant. L'augmentation inquiétante du nombre d'accidents du travail (voir *Limanların Uğultusu*), un accident qui cause le décès d'un grand nombre de travailleurs d'un coup (voir *Parça Başı Ostim*) ou le travail de sensibilisation mené par des médecins, avocats et ONG auprès des travailleurs exposés à des risques de maladie professionnelle (voir *Kum*) déclenchent une prise de conscience chez les travailleurs qui, soutenus par des commissions, des syndicats ou des associations, se révoltent. Cependant, la consultation des catalogues du Festival international des films ouvriers (de 2006 à 2019) permet la découverte d'une dizaine de documentaires où la caméra se met au service des ouvriers d'une compagnie donnée qui s'organisent à la suite des licenciements massifs⁴⁰⁸. La résistance de TEKEL (compagnie – jadis publique – de tabac et de boisson alcoolisée) reste le mouvement ouvrier le plus spectaculaire de la période de l'AKP et celui qui mobilise le plus de caméras, celle des cinéastes et des étudiants en cinéma mais aussi des journalistes, photographes ou militants de gauche. À la suite de la privatisation de la compagnie et aux licenciements, privés de leurs droits fondamentaux de travail, des milliers d'ouvriers refusent la décision du gouvernement qui leur impose un passage au statut d'ouvrier temporaire (4/C) en les condamnant à l'insécurité de l'emploi. La lutte collective qui rassemble dans la capitale les ouvriers des quatre coins du pays dure 78 jours (du 15 décembre 2009 au 2 mars 2010). En refusant de rentrer chez eux et en s'emparant de l'espace public avec leur « cité de tentes » (*çadır kent*), ils exercent leur droit d'apparaître qui, selon Judith Butler, manifeste « la

⁴⁰⁸ Voir les documentaires de Güliz Sağlam et de Feryal Saygılıgil étudiés dans le Chapitre I, mais aussi *Direnişin Adı : Kent A.Ş.* (İslam Dağdeviren, Murat Bakır, Özkan Ulucan, 2010, 35 min), *Sessiz Bir Direniş Öyküsü : Adana TEDAŞ Direnişi* (Kubilay Aksun, 2012, 37 min), *Şişecam : Bir Direnişe Bakmak* (Anıl Çizmecioğlu, 2013, 9 min).

revendication corporelle d'une vie plus vivable. »⁴⁰⁹. L'édition 2010 du festival qui a lieu deux mois après la fin de la résistance (mai 2010) choisit comme slogan « Güvencesizliğe seyirci kalma ! » (« Face à l'insécurité (de l'emploi), ne joue pas le spectateur ! ») et consacre une section intitulée *Insécurité* aux onze documentaires et trois reportages photo retraçant la résistance de TEKEL⁴¹⁰. Le journal du festival annonce cette production considérable avec le titre « Tekel Ateşi Beyazperdede » (« Le feu de TEKEL sur grand écran »)⁴¹¹. L'hétérogénéité du corpus se manifeste sur plusieurs aspects⁴¹² : le profil des réalisateurs (voir ci-dessus) et leur motivation (« témoigner », « donner notre soutien », « participer à la résistance », « documenter », « informer »), le métrage des documentaires (court et long) issus d'un travail individuel ou collectif, la longueur de la période des tournages (allant d'un jour à la quasi-totalité de la période de la résistance) et le choix des personnages (par exemple, ne filmer que les ouvriers en provenance d'une certaine ville ou que les ouvrières). Mais les titres de la majorité des documentaires renvoient à la résistance ou à la solidarité, avec entre autres, l'utilisation récurrente du mot « résistance » (*direnış*). Dans le cadre de cette thèse, nous allons nous pencher sur deux d'entre eux : *Direnışçi [Le résistant]* (Murat Utku, 2010, 47 min) et *TEKEL İşçileri Direnişı [La résistance des ouvriers de TEKEL]* (Artıkışler Kolektifi, 2015-2016, 80 min).

***Direnışçi [Le résistant]* (Murat Utku, 2010, 47 min)**

Journaliste au chômage au moment où débute la résistance, Murat Utku propose sa contribution bénévole à l'agence de presse indépendante Bianet basée à Istanbul, en faisant des aller-retours réguliers à Ankara où a lieu la résistance, et en leur fournissant du matériel écrit et audiovisuel venant « droit du terrain »⁴¹³. Ayant une expérience du journalisme télévisé, son idée de départ consiste en la réalisation des vidéos quotidiennes pour une diffusion quasi immédiate sur la plateforme. Mais son arrivée devant le siège de Türk-İş⁴¹⁴ au 4^{ème} jour de la résistance où son intuition professionnelle prédit un mouvement de grande ampleur, l'incite non seulement à écrire des articles quotidiens mais aussi à recueillir des images pour la

⁴⁰⁹ J. Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, op. cit., p. 35-36.

⁴¹⁰ Le catalogue du Festival international de films ouvriers, 2010.

⁴¹¹ *V. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, Festival Gazetesi*, Ankara, Halkevleri Derneği, 2010, p. 14.

⁴¹² Voir les extraits d'entretiens des réalisateurs publiés dans le journal du festival, *Ibid.*, p. 14-16.

⁴¹³ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Direnışçi* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Murat Utku par mail, le 20 mars 2020.

⁴¹⁴ Türk-İş (Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu) : « La Confédération des syndicats ouvriers de la Turquie, fondée en 1952, se présente comme 'supra-politique', 'non-engagée' et 'sans couleur'. » I. Erdinç, *Syndicats et politique en Turquie. Les ressorts sociaux du pouvoir de l'AKP (2002-2015)*, op. cit., p. 2.

réalisation d'un documentaire⁴¹⁵ qui verra le jour grâce au soutien de nombreux contributeurs sous différentes formes comme le prêt des caméras par des connaissances, la prise en charge des frais de transport, d'hébergement et des cassettes mini DV par Bianet, et surtout le travail bénévole de plusieurs professionnels qui assureront le montage, la musique et la postproduction. À la base, reporter, ayant toujours collaboré avec un opérateur, Utku relève cette fois-ci le défi de travailler seul, devenant ainsi le réalisateur, le chef opérateur et le producteur du documentaire. Grâce à ses connaissances du milieu ouvrier et journalistique, la confiance s'établit progressivement entre lui et les ouvriers qui sont finalement convaincus qu'il n'est pas « un agent de l'État » : « Les sujets que j'avais couverts auparavant leur montraient qu'ils pouvaient me faire confiance. » Utku développe de bons contacts avec les commerçants locaux qui soutiennent la résistance pour régler les problèmes pratiques comme charger les batteries de sa caméra ou trouver un endroit où travailler sans s'éloigner de la cité des tentes : « Chaque jour, je passais plus d'une quinzaine d'heures sur le terrain, dans les tentes où je discutais avec les ouvriers jusqu'à très tard. » Utku reste une trentaine de jours à Ankara. Pendant ses absences, il garde contact avec les ouvriers et les dirigeants du syndicat Tek Gıda-İş qui n'hésitent pas à le rejoindre en cas d'urgence (par exemple, attaque des forces de l'ordre). La mise en place d'une relation de confiance et d'un contact intense couvrant toute la période de la résistance, permet à Utku de s'intégrer dans la cité des tentes avec sa petite caméra : « Au bout de quelques jours, je faisais déjà partie (de la résistance) en tant que journaliste-documentariste. » L'envie de « donner un visage humain à la résistance » pousse Utku à se focaliser sur un personnage, Yıldız Gök, ouvrière de Tekel, Kurde originaire de la ville de Batman vivant à Mersin. Utku suit aussi deux tentes qui potentiellement pourraient regrouper des ouvriers d'idéologies divergentes : la tente des ouvriers d'Izmir (ville traditionnellement républicaine, laïque, kémaliste) et celle des ouvriers de Batman (ville du Kurdistan du Nord). Dans une période où dans la société « la polarisation se fait sentir », Utku exprime son désir de trouver la réponse à la question suivante : les ouvriers de TEKEL arriveront-ils à dépasser les conflits ethniques et idéologiques pour mener une lutte en tant que classe ouvrière ?

Le prologue du documentaire débute avec la voix unanime des ouvriers qui résonne tout d'abord sur un écran noir « Biz haklıyız, biz kazanacağız ! » (« Nous avons raison, nous allons gagner ! »), mais rapidement Utku nous accueille dans les lieux avec des images d'une foule constituée d'ouvriers joyeux qui célèbrent la fin de la résistance (fig. 224). Quelques

⁴¹⁵ *Direnişçi*, <https://youtu.be/GSxnuFVVeZ8>, consulté le 7 août 2021. Depuis sa mise en ligne en décembre 2013, le documentaire a comptabilisé 3964 vues.

commentaires recueillis dans cette atmosphère euphorique témoignent de la spontanéité des ouvriers face à la présence de la caméra, ce qui pourrait être un indice du lien déjà établi entre Utku et les ouvriers pendant la période de la résistance. En plaçant au début du récit ce bref *flash-forward*, Utku célèbre lui-même les acquis de la mobilisation qu'il identifie comme une « victoire » puisqu'il choisit de conclure le prologue avec ce mot hurlé par un ouvrier qui n'hésite pas à se rapprocher de la caméra pour regarder dans l'objectif mais aussi droit dans les yeux des spectateurs (fig. 225).



Figs. 224-225 : *Direnışçi* (Murat Utku, 2010)

Par la suite, l'apparition du titre en deux temps invite les spectateurs à une double lecture. Sur un écran noir, apparaît d'abord en blanc le mot « diren » qui est le mode impératif à la deuxième personne du singulier du verbe « résister », et puis le mot « işçi » (« ouvrier ») en rouge. Si nous procédons à une lecture en deux temps en suivant l'ordre d'apparition des mots, le titre pourrait être traduit par, « Résiste, ouvrier ! » (fig. 226). Mais comme le deuxième mot vient se coller au premier, nous percevons l'ensemble en un seul mot, « direnışçi », qui signifierait tout simplement « le résistant »⁴¹⁶. Donc, avec un même titre, Utku désigne, d'une part, les sujets actifs de l'histoire, et d'autre part, lance un appel général à la classe ouvrière pour les encourager à résister contre les conditions de travail inacceptables car le prologue qu'il propose insinue que la résistance mène à la victoire.



Figs. 226-227 : *Direnışçi* (Murat Utku, 2010)

⁴¹⁶ « Direniş » + le suffixe « çi » = « direnişçi » (celui qui résiste).

Pourtant, l'atmosphère tendue créée par les coups de percussions et le son strident d'un instrument à corde de la bande son annonce une lutte dure. D'ailleurs, Utku utilise cette musique inquiétante comme pont sonore (*soundbridge*) pour nous immerger subitement au cœur des images violentes de l'attaque des forces de l'ordre qui s'enchaînent rapidement suivant une esthétique de journal télévisé et dont le son coupé au montage laisse la place aux coups de percussions qui s'associent parfaitement aux gestes violents des policiers (fig. 227). Même si à des moments, il positionne sa caméra loin de l'action pour capter des vues d'ensemble, la majorité des images prouve qu'il se place plutôt au milieu du chaos. Sa caméra reçoit sa part de l'eau sous pression dont les gouttes obstruent l'objectif qui capte les images par derrière ce filtre imposé par la situation. Entre ces images, Utku insère un extrait d'entretien réalisé avec son personnage qui, avec le recul, qualifie ces attaques de « torture » mais les définit aussi comme l'élément déclencheur qui les a « rendus plus fort » et qui a uni « l'Est et l'Ouest du pays » (faisant référence à la polarisation sociale). Dès le début, Gök s'impose comme la narratrice de la chronologie de la résistance, même si Utku fait aussi appel aux témoignages d'autres ouvriers. Mais avant d'attaquer le vif du sujet, il clarifie le contexte en insérant un carton qui explique le pourquoi de la lutte et qui laisse entendre qu'il plaide en faveur des ouvriers puisque les mots utilisés pour définir le statut 4/C contre lequel ces derniers résistent, à savoir « temporaire », « sans syndicat », « sans sécurité (sociale) », justifient le combat.

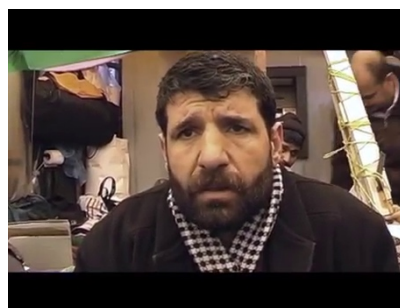


Figs. 228-229 : *Direnişçi* (Murat Utku, 2010)

Et comment s'organise la cité des tentes ? De cette période, Utku propose des images de la vie collective quotidienne et celles de ces espaces de vie que sont devenues les tentes faites de morceaux de bois et de nylon, qui permettent aux ouvriers de résister aux conditions rudes de l'hiver (figs. 228-229). La bande originale, en grande partie diégétique, se compose des chansons jouées et interprétées par les ouvriers ou les slogans⁴¹⁷. Le graphisme diégétique,

⁴¹⁷ En voici quelques exemples : « Yaşasın sınıf dayanışması ! » (« Vive la solidarité de la classe ouvrière ! »), « Kurtuluş yok tek başına, ya hep beraber ya hiçbirimiz. » (« La délivrance individuelle n'existe pas. Tous ensemble ou personne. »), « Her yer TEKEL, her yer direniş. » (« Partout TEKEL, partout la résistance. »), « İş-ekmek yoksa, barış da yok. » (« S'il n'y a pas de travail ou de pain, il n'y aura pas de paix. »)

récurrent dans les cadres par la présence des pancartes accrochées dans la cité, marque sur l'image la persévérance des ouvriers, la solidarité dont ils font preuve et leurs revendications⁴¹⁸. Même avec les notes les plus humoristiques comme « Dans ce salon de thé, les thés sont gratuits. Sauf pour Tayyip Erdoğan et les directeurs. », les ouvriers visent directement l'AKP et le Premier ministre de l'époque. Plusieurs séquences éparpillées dans le documentaire reposent sur un montage dialectique qui confronte des images d'archive⁴¹⁹ de diverses déclarations d'Erdoğan⁴²⁰ et d'autres membres du gouvernement qui criminalisent les ouvriers en résistance en qualifiant leur acte d'illégitime, et la réponse des ouvriers face à ces accusations (figs. 230-231). Avec ce schéma d'alternance qui revient plusieurs fois, Utku transforme son documentaire en une plateforme d'expression où la parole des résistants s'oppose à celle du gouvernement qui essaie de les discréditer.



Figs. 230-231 : *Direnışçi* (Murat Utku, 2010)

Le documentaire retrace la chronologie de la résistance en poursuivant le récit d'un moment-clé à un autre : le décès de la fille d'un ouvrier (Mizgin) dont le deuil sera porté par tous, la visite de solidarité des délégations internationales, la grève générale du 4 février (avec des images de la manifestation d'Istanbul), le début des grèves de la faim, la marche de solidarité du 20 février organisée par plusieurs confédérations syndicales, le décès d'un

⁴¹⁸ En voici quelques exemples : « Gün gelecek, devran dönecek, AKP işçiyeye hesap verecek. » (« Un jour viendra, le temps changera, l'AKP rendra des comptes aux ouvriers. »), « TEKEL işçisi yalnız değildir. » (« L'ouvrier de TEKEL n'est pas seul. »), « EMEĞİMİZ için, BARIŞ için, KURTULUŞUMUZ için. » (« Pour notre TRAVAIL, pour la PAIX, pour notre DELIVRANCE. »). « Yaşasın Ankara direnişimiz. » (« Vive notre résistance d'Ankara. »), « Birlikteyiz, kararlıyız, güçlüyüz. » (« Ensemble, déterminés, forts. »), « Milletvekilleri 4C'li olsun. » (« Que les députés acquissent le statut 4/C. » »)

⁴¹⁹ En provenance des archives de Hayat TV, CNN Türk et du syndicat Tek Gıda-İş.

⁴²⁰ « Haksız bir eylem. » (« C'est une manifestation injustifiée. »), « İdeolojik bir eylemdir. » (« C'est une manifestation idéologique. »), « On bine yakın kişi şu anda bu depolarda çalışarak değil, çalışmadan ücret alıyorlar. » (« Des milliers de personnes reçoivent leur salaire aujourd'hui, sans travailler. »), « Bu devlete, bu millete maliyeti 40 trilyondur. » (« – Leur manifestation – coûte 40 billions à cet État et à ce peuple. »), « Bizim 4/C kapsamında çalışacak işçilere teklif ettiğimiz ücretle çalışacak bu ülkede milyonlarca işsiz var. » (« Dans ce pays, il existe des millions de chômeurs qui accepteraient de travailler avec le salaire que nous proposons aux ouvriers qui travailleront sous le statut 4/C. »)

résistant, Hamdullah Uysal, percuté par une voiture près de la cité des tentes, et la fin de la résistance. Mais cette fin ne ferme pas la parenthèse ouverte par le prologue puisque le documentaire met en doute la « victoire » annoncée au début. La contestation de certains ouvriers qui ne sont pas convaincus par la déclaration du syndicat indique clairement que leurs demandes n'ont pas été pleinement exécutées. Les poings en l'air, la foule applaudit et siffle pour refuser le démantèlement des tentes en hurlant à l'unisson le slogan : « Direniş sürecek, çadırlar kalacak. » (« La résistance se poursuivra, les tentes resteront ici. »). Utku recueille les derniers témoignages pendant le démantèlement où les ouvriers expriment ouvertement qu'ils continueront la lutte chacun dans leur ville respective. Le carton final apporte une clarification à la situation : une décision du Conseil d'état retarde le passage des ouvriers au statut 4/C ce qui en soit ne règle pas leur problème. Avec la phrase « À suivre... », Utku renonce lui-même à mettre un point final à son documentaire.

Lauréat du Prix du meilleur documentaire 2011 de SİYAD, *Direnişçi* propose un suivi minutieux d'une mobilisation qui se construit progressivement au fil des jours, grâce au rassemblement des ouvriers de TEKEL qui, dispersés dans les usines aux quatre coins du pays en temps normal, découvrent leur destin commun, et décident d'arrêter de fournir la force de travail indispensable à la continuité de la production. Utku explore l'échelle humaine de cette situation en collectant des témoignages individuels qui reflètent le ressenti de chacun face à une lutte qui les expose non seulement au froid, aux attaques physiques des forces de l'ordre et aux diffamations mais qui fragilise aussi pour certains, les relations familiales. Néanmoins, en restant focalisé sur la résistance et la confrontation de la classe ouvrière avec le gouvernement, le documentaire manque l'opportunité de déchiffrer l'évolution des relations ouvriers-syndicat-confédération, alors que sa conclusion suggère un clair désaccord sur la suite de la lutte. Le documentaire dédié à la mémoire de Mizgin et de Hamdullah, parvient à afficher sa couleur, à savoir brosser un portrait des ouvriers de TEKEL pendant la mobilisation de 2010, sans pour autant adopter un discours propagandiste.

Tekel İşçileri Direnişi [La résistance des ouvriers de TEKEL] (Artkişler Kolektifi, 2015-2016, 80 min)

Des milliers d'heures d'images de la résistance de TEKEL résident probablement dans les archives des centaines d'agences, de journalistes, de documentaristes et de vidéo-militants mais en dormance puisque même si elles ont suscité une vive attention en 2010, leur circulation a pris fin graduellement. Pourtant, ces images renvoient à une époque où des ouvriers/citoyens avaient pu s'emparer de l'espace public dans la capitale pour exprimer leurs revendications tout

en critiquant ouvertement le gouvernement et le Premier ministre de l'époque, Recep Tayyip Erdoğan, ce qui sera de plus en plus difficile dans les années à venir. En 2015, un collectif de vidéastes nommé Artıkışler (*Leftoverworks*) qui « tente de créer des espaces de production et de distribution dans les domaines d'art et de culture visuelle contemporaine »⁴²¹, est approché par la curatrice de la Biennale d'Istanbul, Carolyn Christov-Bakargiev qui, connaissant leur principe de travail, leur demande d'apporter leur contribution à la biennale avec une vidéo sur Gezi⁴²². Lassé par la multitude de projets visuels se focalisant sur les manifestations de 2013, Alper Şen, membre du collectif, lui propose de créer un projet autour de la résistance de TEKEL : « Je n'ai pas filmé une seule image de cette résistance mais nous avons des amis qui l'avaient suivie, enregistrée. [...] Nous avons décidé de préparer une vidéo pour chacun des 78 jours de la résistance. » La collecte et l'assemblage d'images provenant des archives de diverses structures et de personnes parfois idéologiquement divergentes⁴²³ permettent à Alper Şen et Özge Çelिकासlan de monter les vidéos qui défilent sur les écrans de la biennale pendant deux mois. La moitié de ces vidéos constituera plus tard la version documentaire du projet. En revenant sur la résistance de TEKEL cinq ans après, Artıkışler prend une position active dans la remémoration d'une contestation symbolique : « Si en regardant ces images, nous avons les larmes aux yeux, ce n'est pas par simple sentiment de nostalgie mais parce que nous nous efforçons à appréhender le désespoir et le coincement que nous éprouvons aujourd'hui. »⁴²⁴

Constitué de l'assemblage de 39 vidéos qui se suivent chronologiquement et des cartons séparateurs qui annoncent le titre de chaque vidéo et le jour auquel elle se réfère, *Tekel İşçileri Direnişi* ne vise pas à construire une narration qui proposerait une lecture linéaire et se forcerait à relier à tout prix les moments sélectionnés pour représenter chaque jour. Sa force provient de sa structure fragmentée où chaque mini-vidéo, une entité en soi, entre en écho ou en collision avec d'autres, à proximité ou à distance. Cependant, nous pouvons déterminer trois types de vidéo : celles à visée informative, suivant les ouvriers dans les moments-clés de la résistance, celles à visée émotionnelle, se basant sur des témoignages individuels qui mettent en avant le ressenti de chacun, et finalement, celles à visée sensorielle qui, souvent dépourvues de parole, permettent aux spectateurs de s'immerger dans la cité des tentes. Quant aux titres choisis pour

⁴²¹ Artıkışler, <http://artikisler.net>, consulté le 9 avril 2020. Tous les extraits utilisés dans cette sous-partie, en provenance du site d'Artıkışler ou du documentaire, traduits par moi-même.

⁴²² Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Tekel İşçileri Direnişi* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Alper Şen par Whatsapp, le 15 janvier 2020.

⁴²³ Voici les noms cités dans le générique de fin du documentaire : bak.ma, Çapul TvV NHKM, Arşad Narçın, İrfan Aktan, Onur Metin, Sibel Tekin.

⁴²⁴ « Tekel İşçileri Direnişi / Tahayyül III », <http://artikisler.net/tekel-iscileri-direnisi-tahayyul-iii/>, consulté le 9 avril 2020.

chaque vidéo, ils suivent deux modèles : soit ils décrivent de manière explicite le contenu de la vidéo, soit ils reprennent un slogan lancé ou une phrase exprimée dans la vidéo.



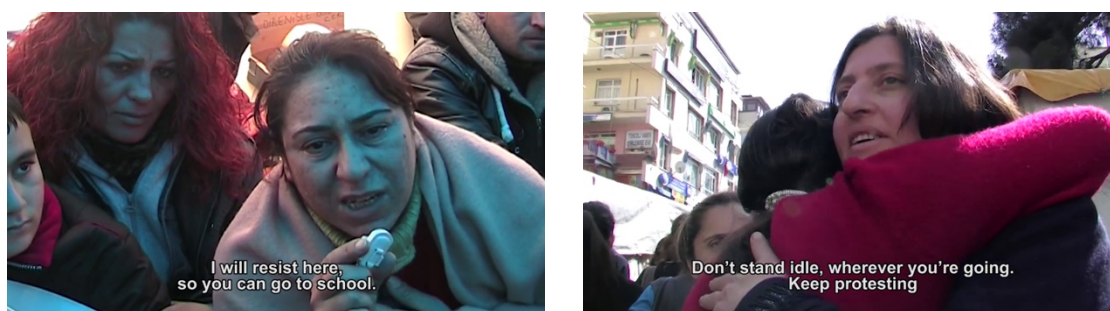
Figs. 232-233-234 : *Tekel İşçileri Direnişi* (Artıkışler Kolektifi, 2015-2016)

Focalisons-nous un moment sur quelques vidéos pour illustrer la classification que nous venons de proposer. La vidéo du jour 1 intitulée « Ankara'ya geliş » (L'arrivée à Ankara) établit immédiatement le cadre dans lequel évoluera la résistance puisqu'elle s'ouvre sur une image d'une barricade de policiers prêts pour le combat avec leurs casques et boucliers (fig. 232). Les images d'arrivée des ouvriers par des bus annoncent déjà un affrontement entre les deux groupes dont les images ne tarderont pas à venir (fig. 233). De cette première vidéo qui propose des images que nous retrouvons dans d'autres documentaires, nous en retiendrons qu'une seule image : celle d'un ouvrier qui rentre dans l'étang malgré le froid, d'une part, pour s'éloigner du chaos et éviter le gaz lacrymogène, d'autre part, pour se distinguer de la foule et exprimer ses revendications à voix haute : « AKP, écoute-moi ! » Le personnage figure au milieu du cadre, seul, mais sur le bord du cadre, nous apercevons le reflet d'une dizaine d'ouvriers (fig. 234). Cette image donne le ton de la lutte : la persévérance, le courage et la solidarité.



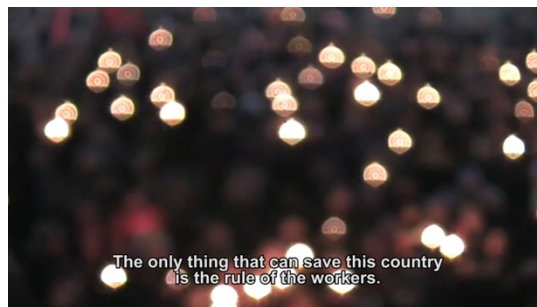
Figs. 235-236 : *Tekel İşçileri Direnişi* (Artıkışler Kolektifi, 2015-2016)

Deux vidéos mettent en scène les ouvriers comme les meneurs de la résistance qui semblent devancer le syndicat et conduire la lutte. Celle du jour 24 intitulée « Blanc jusqu'à la fin », emmène les spectateurs dans les coulisses du référendum organisé par les ouvriers pour décider de la poursuite de la mobilisation ou non. Les ouvriers qui défilent par des dizaines devant les caméras et les microphones des reporters des chaînes de télévision manifestent leur détermination en annonçant au moment du vote à bulletin secret, la couleur de leur choix, « le blanc », qui signifie la poursuite (fig. 235). Ces déclarations unanimes dessinent l'image d'une classe ouvrière qui ne recule pas devant les intimidations du gouvernement. La vidéo du jour 34 intitulée « L'occupation du podium » manifeste cependant une autre forme de démonstration de force, le renversement de la hiérarchie dans la prise de décisions quand les ouvriers, mécontents des déclarations du responsable de la confédération Türk-İş, montent sur scène pour s'emparer de l'espace et de la parole, en demandant « (la) Grève générale, (la) résistance générale ! » (fig. 236).



Figs. 237-238 : *Tekel İşçileri Direnişi* (Artkişler Kolektifi, 2015-2016)

Concernant les témoignages personnels, les vidéos se focalisent aussi bien sur le parcours professionnel des ouvriers que sur les aspects de leur vie familiale qui se trouve directement affectée par leur longue absence à la maison. L'épisode du jour 42 intitulé « Je vais résister pour vous » capte un moment de la vie quotidienne des ouvrières, nombreuses aux rangs de cette résistance, qui essaient de maintenir le contact avec leurs enfants via des vidéo-conférences (fig. 237). La vidéo souligne les inquiétudes de ces ouvrières qui, selon le rôle qui leur est assigné dans le cadre familial, devraient rester chez elles au lieu de venir dans la capitale pour manifester mais elle montre aussi avec subtilité qu'elles priorisent cette résistance pour avoir la chance d'offrir un meilleur avenir à leurs enfants. Nous pouvons mettre cette vidéo en écho avec celle du dernier jour intitulée « La séparation », où nous retrouvons le personnage du documentaire *Direnişçi, Yıldız Gök*, parmi tant d'autres, qui, malgré le démantèlement de la cité des tentes, fait preuve de persévérance en conseillant aux résistants de « ne pas rester sans rien faire » donc de continuer le combat au-delà de cette mobilisation (fig. 238).



Figs. 239-240 : *Tekel İşçileri Direnişi* (Artkişler Kolektifi, 2015-2016)

Plusieurs vidéos éparpillées dans le montage chronologique qui privilégient l'image et le son à la parole, proposent une expérience beaucoup plus sensorielle aux spectateurs. Tout d'abord, les épisodes 2, 25, 46 et 58 où les performances de musique et de danse accentuent l'ambiance joyeuse qui règne dans la cité des tentes malgré les conditions dures. Les chansons chantées en turc et en kurde, les danses traditionnelles du Kurdistan ou de la région de la mer Noire célèbrent une culture de vivre-ensemble où les ouvriers prônent la diversité et la solidarité en lançant les slogans « Vive la solidarité de la classe ouvrière ! » ou « Vive la fraternité des peuples ! » Les séquences de danse collective attire particulièrement l'attention puisqu'elle demande non seulement de l'énergie mais aussi une synchronisation dans les mouvements, devenant la métaphore d'une classe ouvrière soudée et solidaire (fig. 239). Les images de masse ne manquent pas dans le documentaire, mais la vidéo du jour 21 intitulée « Les lumières » est celle qui donne à voir une des images les plus poétiques où de nuit, la caméra filme les ouvriers regroupés, avec des bougies à la main. Alors qu'une voix hurle dans le mégaphone que le salut du pays repose entre les mains des ouvriers, la caméra nous laisse face à une image floue où l'écran se remplit de petites boules lumineuses sur un fond sombre, comme si l'image suggérait déjà des brins d'espoir qui fleurissent dans cette dure épreuve (fig. 240). « L'hélicoptère » (jour 29) et « Un regard de loin » (jour 61) forment le dernier couple de vidéo que nous pourrions mentionner ensemble. La première qui comporte des plans d'hélicoptère en patrouille rappelle aux spectateurs que même les jours calmes, l'État surveille la cité des tentes en permanence (fig. 241), alors que la deuxième se compose d'une série de plans de vue générale sur la cité où la vie quotidienne semble suivre son cours, fondue complètement dans la texture urbaine de la capitale (fig. 242). Ces deux épisodes qui illustrent des jours sans *action* spécifique manifestent un calme apparent qui pourrait tourner à tout moment au chaos, car la résistance prend sa force de la simple présence des ouvriers dans l'espace public qui déclenche chez le mécanisme étatique une réponse par la surveillance permanente qui connote un danger.



Figs. 241-242-243 : *Tekel İşçileri Direnişi* (Artıkışler Kolektifi, 2015-2016)

La structure narrative de *Tekel İşçileri Direnişi* et son montage épisodique offrent le choix d'une expérience de visionnage linéaire donc chronologique ou une autre qui se prêterait à une interactivité en laissant les spectateurs déplacer les épisodes dans leur imaginaire et construire des ponts entre des vidéos mises à distance par le montage. En ce sens, le documentaire met à notre disposition des images, certes, sélectionnées et placées dans un certain ordre mais plus qu'un produit final achevé, il propose un terrain à explorer. D'ailleurs, cette flânerie ne se limite pas à la temporalité qui correspond à celle de la résistance de TEKEL : dans la vidéo intitulée « La Place de Sakarya et Ethem » (jour 12), nous voyons un jeune homme qui se démarque de la foule par son pull rouge, qui avance vers la caméra avant de disparaître dans le hors-champ (fig. 243). Il s'agit d'Ethem Sarısülük, ouvrier, dont le nom s'ajoutera en 2013 à la liste des jeunes ayant été tués par la police pendant les manifestations de Gezi. Cette retrouvaille surprise à laquelle les spectateurs ne s'attendent pas porte pourtant une portée symbolique : de TEKEL à Gezi, les citoyens mènent la lutte pour une meilleure vie et les images conservées dans les archives n'attendent qu'à être regardées pour le rappeler.

4. Éclairer la descente aux enfers

« Ce n'est qu'au bout de 45 minutes que nous avons pu accéder au point où les mineurs extraient du charbon. Tu prends un ascenseur, tu traverses une galerie, et puis, tu descends encore. Tu prends un escalier raid que tu atteins après être passé par un trou très étroit par lequel j'ai eu du mal à passer avec le sac de mon appareil photo. Tu fais tout ça, et finalement, tu arrives là où il y a le charbon. À l'entrée de la mine, c'est écrit 'Que le Salut d'Allah soit sur

vous' (*Selametle*). À ceux qui finissent leur journée de travail et quittent la mine, on dit 'Bon rétablissement' (*Geçmiş olsun*)⁴²⁵. C'est la routine. Comme si on disait simplement 'Bonjour'. »⁴²⁶ Le porteur⁴²⁷ du documentaire *16 Ton [16 tonnes]*, Ümit Kıvanç, décrit ainsi la descente dans les mines de Zonguldak où il se rend plusieurs fois en tant que journaliste du quotidien Cumhuriyet, de 1982 à 1986. Dans de nombreuses régions, les mines représentent la seule opportunité de gagne-pain aux habitants qui prennent quotidiennement le risque de frôler la mort en descendant dans les profondeurs de la Terre. Cette omniprésence de la mort se reflète jusqu'à dans les chiffres qui permettent de faire l'état des lieux de l'industrie charbonnière dans un pays donné, puisqu'un des critères récurrents que nous retrouvons est le taux de mortalité par tonne de charbon extrait. Selon le rapport de l'Organisation Internationale du Travail publié en 2016, avec un taux de mortalité non négligeable, la Turquie suit la Chine dans le classement. Cependant, le même rapport attire l'attention sur le fait que, quand les chiffres sont recalculés en prenant comme base non pas la quantité de charbon extrait mais l'unité d'énergie produite à partir du charbon (qui varie selon sa qualité), ils deviennent encore plus inquiétants : en 2012, en Turquie, le taux de mortalité par l'unité d'électricité produite (GWh) est de 5.557 alors qu'en Chine, 0.066. Le même rapport affirme que comparé aux autres grands producteurs de charbon, la Turquie ne manifeste aucune amélioration significative dans la prévention des accidents de travail dans les mines⁴²⁸.

Chaque catastrophe minière remet en cause l'image soigneusement polie des entreprises qui promeuvent un progrès étroitement lié à l'augmentation de la production et/ou à la baisse du coût de revient du charbon. Comme les usines, les mines restent des espaces difficiles d'accès pour les journalistes, photographes ou cinéastes qui voudraient découvrir et exposer l'envers du décor. Mais encore une fois, les catalogues du Festival international de films ouvriers nous révèlent l'existence d'une dizaine de documentaires qui tournent les projecteurs vers des hommes qui côtoient quotidiennement la mort. Avec une approche d'histoire orale, certains documentaires⁴²⁹ reviennent sur des épisodes marquants de l'Histoire comme la grande grève des mineurs (1990-1991) ou la grande catastrophe de Kozlu (1992). D'autres s'ancrent

⁴²⁵ Expression utilisée auprès des malades ou des personnes ayant été exposées à une situation dangereuse.

⁴²⁶ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *16 Ton* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Ümit Kıvanç à Cihangir - Istanbul, le 19 septembre 2018.

⁴²⁷ Dans le générique de fin, Kıvanç se définit en tant que le porteur du documentaire, puisqu'il assure presque tous les rôles dans la réalisation du projet : la recherche, le texte, la voix off, le graphisme, le montage.

⁴²⁸ En 2012, le nombre de morts par un million de tonnes de charbon extrait : en Turquie, 0,26 ; en Chine, 0,34. Dans *Türkiye Kömür Madenciliği Sektöründe Sözleşmesel Düzenlemeler. Gerçekleşme Biçimleri, Boyutları, Nedenleri, Yasal Nedenleri ve İSG Üzerindeki Etkisi*, Ankara, ILO Türkiye Ofisi, 2016, p. 13-14-15.

⁴²⁹ *100 Bin Kişiydiler* (Metin Kaya, 2008, 68 min) et *Derin Çılgılık / 263* (Metin Kaya, 2011, 60 min).

dans le présent, soit en suivant les mineurs dans leur quotidien⁴³⁰, soit en se focalisant spécifiquement sur la grande catastrophe de Soma (2014) où périrent 301 mineurs et/ou sur la quête de justice des familles des victimes⁴³¹. Cependant, un documentaire parmi les autres attire l'attention par sa réalisation qui n'implique aucun tournage et sa diffusion immédiate en ligne sans passer par des projections dans des festivals : *16 Ton*.

***16 Ton [16 tonnes]* (Ümit Kıvanç, 2011, 84 min)**

Assemblage de divers matériels (photos, dessins, gravures, coupures de presse, très peu de vidéos, de nombreuses versions de la chanson *16 Tons*) reliés par un texte en voix off extrêmement ironique, le documentaire *16 Ton* voit le jour après un an et demi de travail dont toutes les étapes seront assurées par Ümit Kıvanç, de la recherche au design et au montage, en passant par l'écriture du texte et sa lecture (fig. 244). Dans son livre *l'infra-ordinaire*, Georges Perec écrivait : « [...] le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. »⁴³² Kıvanç exprime des propos similaires pendant notre entretien : « Le travail dans les mines, ça ne devrait pas exister. Si les hommes étaient vraiment égaux, on n'aurait pas pensé à extraire le charbon, tout simplement parce que, qui est-ce qu'on va envoyer dans les mines ? Tu ne peux l'extraire que d'une seule façon : ne laisser aucun choix à certaines personnes pour qu'elles soient obligées de descendre dans les mines pour gagner leur pain. Il n'y a pas d'autre solution. » Kıvanç part de l'idée de réaliser une vidéo simple en utilisant les photos qu'il avait jadis prises dans les mines de Zonguldak, un projet qui, à la suite de questions que le journaliste/documentariste se pose sur les concepts du « marché libre » et de « relations publiques », aboutit finalement à un documentaire d'un plus grand diamètre.



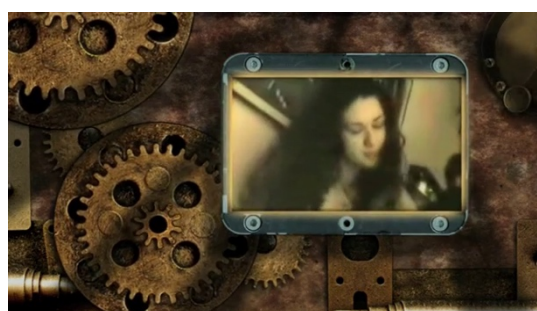
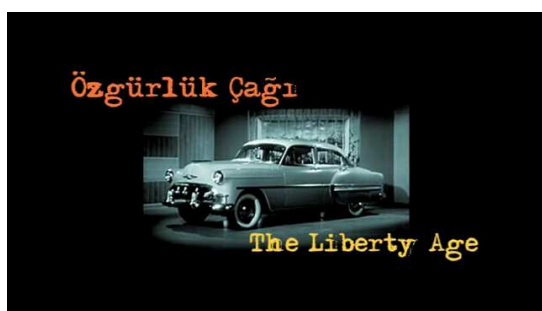
Figs. 244-245 : *16 Ton* (Ümit Kıvanç, 2011)

⁴³⁰ *Tumba* (İlkay Kopan, 2006, 15 min), *Mükellef* (Elif Ergezen, 2010, 27 min) et *Suluk* (Metin Kaya, 2015, 47 min).

⁴³¹ *Soma'da Sekiz Saat* (Zeynep Oral et Devrim Taban, 2014, 18 min), *Son Nefes* (Ömer Aybaş, 2015, 41 min), *Üçyüzbir* (Alican Mansuroğlu, 2016, 29 min), *Son Vardiya. Serseri'den Sonra* (Mert Cemal Peksan, Taylan Akan, Oben Karasuil, 2016, 35 min).

⁴³² Georges Perec, *l'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 15 (version .epub).

Malgré l'arborescence du projet qui vise à explorer l'Histoire du travail dans les mines dans le monde et en Turquie, et la diversité du matériel utilisé, Kıvanç construit une structure cohérente qui suit une certaine logique grâce à l'utilisation de deux procédés narratifs : des épisodes dont chacun porte le nom d'une période de l'Histoire de l'humanité et qui s'articulent parfaitement même s'ils traitent des temporalités et des spatialités diverses, et la chanson *16 Tons* interprétée par une dizaine de chanteurs ou groupes, qui sert de ponctuation au récit (fig. 245). Écrit par le chanteur américain de country Merle Travis en 1946, la chanson n'atteint le numéro un des listes qu'en 1955 quand Tennessee Ernie Ford la reprend, avant d'être interprétée par une trentaine d'artistes dans une dizaine de langues. Les paroles du refrain reflètent la misère à laquelle les mineurs se retrouvent condamnés, mais aussi une fatalité qui empêcherait même une certaine délivrance par la mort : « Tu charges seize tonnes, et qu'est-ce que tu obtiens ? (Tu es) Encore plus vieux, encore plus endetté. Saint Pierre, ne m'appelle pas, je ne peux partir. Je dois mon âme au magasin de l'entreprise. »⁴³³



Figs. 246-247 : *16 Ton* (Ümit Kıvanç, 2011)

Kıvanç divise l'histoire de l'humanité en douze âges (fig. 246) et propose une lecture de l'Histoire du travail dans les mines à travers ces âges, en convoquant deux concepts que nous retrouvons dans la version longue du titre du documentaire : *16 tonnes : un film sur la conscience et le marché libre*. Le texte d'un ton hautement ironique prend clairement parti pour les mineurs et fait appel aux consciences des spectateurs alors qu'il déchiffre progressivement les dynamiques d'un marché libre qui s'est construit sur « les cadavres des ouvriers ». Kıvanç prête sa voix rauque au texte, omniprésente tout au long du documentaire. Il explique ce choix surprenant de la manière suivante : « Bien sûr qu'un artiste professionnel aurait fait une meilleure lecture que moi mais l'enregistrement nous aurait pris au moins trois jours car le texte, ironique, comportait des parties qui demandaient une intonation particulière. J'ai décidé de tenter le coup moi-même. » Loin d'être la voix grave et posée masculine conventionnelle,

⁴³³ Paroles originales en anglais: « You load sixteen tons, what do you get? Another day older and deeper in debt. Saint Peter don't you call me 'cause I can't go. I owe my soul to the company store. »

celle de Kıvanç, granuleuse, se marie parfaitement avec le style visuel inspiré de l'industrie lourde, qu'il utilise comme cadre ou arrière-plan pour mettre en relation les divers matériaux visuels (fig. 247).

Kıvanç dénonce l'exploitation des mineurs par leurs patrons et dévoile qui a payé le prix pour le progrès du marché et le bien-être de l'élite : « Si une partie de l'humanité pouvait être estropiée dans les usines, ou continuer à ramper dans le noir, les autres pourraient voyager en train. », « D'un bout, tu mets l'être humain, de l'autre, tu récupères le charbon. » En retraçant l'Histoire américaine, de soulèvements en grèves, de répressions aux massacres, il consacre toute son attention aux « événements qui n'ont pas leur place dans les livres d'Histoire ». Les entreprises tissent pour les mineurs, les limites d'une vie dont ils ne peuvent échapper : réprimer les révoltes en convoquant les forces de l'ordre, héberger les mineurs dans les logements de l'entreprise, payer leurs salaires en jetons qui ne peuvent être dépensés que dans les magasins appartenant à l'entreprise, utiliser les médias pour manipuler l'information. Le premier tiers du documentaire qui se focalise aux États-Unis se conclut avec une exposition de tableaux sur laquelle se superpose la voix off qui annonce les chiffres des années 1950 concernant les explosions et effondrements, alors que défilent en panoramique les portraits des mineurs (fig. 248). À partir du 8^{ème} épisode, Kıvanç ramène son attention vers la Turquie. En suivant les moment-clés de l'industrie charbonnière, il démontre comment « lorsqu'il s'agit du bénéfice, plus rien n'importe. »⁴³⁴ (fig. 249).



Figs. 248-249 : *16 Ton* (Ümit Kıvanç, 2011)

Kıvanç récapitule son argumentation sur une critique du marché libre qui ne connaît pas de limite, avec une galerie d'« accidents sélectionnés » constituée d'un mur virtuel où le mouvement panoramique dévoile graduellement des graffitis qui exposent le destin commun aux mines de divers pays et époques, allant de 1812 à 2007 (fig. 250). Mais la reconstitution la plus frappante est gardée pour la fin : Kıvanç crée la réplique virtuelle d'un salon d'une famille

⁴³⁴ Avec cette phrase, Kıvanç fait référence à l'expression utilisée souvent par les nationalistes : « Lorsqu'il s'agit de la patrie, plus rien n'importe. » (*Söz konusu vatansa, gerisi teferruatır.*)

aisée où à la télévision passe une publicité de General Electric, un conglomérat américain dont les activités s'organisent autour de plusieurs axes dont l'extraction du charbon (fig. 251). Tournée dans un studio, la publicité met en scène des hommes et des femmes jeunes, à moitié nus, avec des corps correspondant parfaitement aux standards de beauté, incarner des mineurs dans une ambiance qui loin d'illustrer le travail dans les mines, vise à distraire les spectateurs dont certains ne garderont finalement que cette représentation des activités de la compagnie, sans se poser des questions sur l'envers de ce décor. Mais la compagnie que la voix off qualifie d'« indécente » va plus loin que de se construire une image « polie » par l'intermédiaire de ces corps luisants sous les projecteurs : elle utilise comme bande originale, *16 Tons* qu'elle détourne au profit de son image. Kıvanç conclut le documentaire en opposant ces images au portrait d'un mineur qui fixe l'objectif et laisse les spectateurs imaginer comment il réagirait face à cette vidéo, fruit de la stratégie marketing d'une entreprise qui se lance, sans surprise, dans la fabrication d'images pour en cacher d'autres bien plus obscures (fig. 252).



Figs. 250-251 : *16 Ton* (Ümit Kıvanç, 2011)

Dans le cas de *16 Ton* qui se compose majoritairement de *found-footage*, la question du droit d'auteur se pose forcément. Selon Kıvanç, le matériel utilisé se divise en trois groupes : les documents en accès libre et libres de droits, ceux dont Kıvanç a obtenu les droits par simple demande auprès des auteurs et ceux pour lesquels il a jugé que l'autorisation n'était pas indispensable pour une utilisation dans le cadre d'un projet « non commercial », tout en prenant soin de citer les sources. Pour éviter des problèmes juridiques que pourraient causer les projections, dès la finalisation du montage, Kıvanç diffuse le documentaire sur sa chaîne Vimeo⁴³⁵ avec une version en turc et une autre, en anglais⁴³⁶⁻⁴³⁷. Pour ceux qui voudraient

⁴³⁵ *16 Ton*, <https://vimeo.com/23760586> et *16 Tons*, <https://vimeo.com/26503295>, consultés le 8 août 2021.

⁴³⁶ Version issue de la collaboration avec Nazım Hikmet Richard Dikbaş, traducteur et universitaire, et Richard Hamer, musicien, qui prêtera sa voix à la lecture en anglais.

⁴³⁷ En 2021, pour les dix ans de *16 Ton*, Ümit Kıvanç réalise une nouvelle version du documentaire en gardant le même texte et la même voix off mais en utilisant de nouveaux matériaux, adoptant une nouvelle esthétique, révisant le montage et en ajoutant de nouvelles versions de la chanson. *16 Ton (2021)*,

visualiser le documentaire par fragments, Kıvanç publie aussi les épisodes séparés. Depuis sa mise en ligne en 2011, le documentaire a comptabilisé plus de 215 000 vues (sans compter les épisodes individuels), un nombre assez élevé comparé aux autres documentaires étudiés dans le cadre de cette thèse. En autres, ce succès pourrait être expliqué par la polyvalence de l'activité de Kıvanç (journaliste, chroniqueur, documentariste), et un public fidèle qui suivrait son travail quel que soit la forme sous laquelle il se présente. Issu d'un travail intense de recherche et de montage réalisé sur l'ordinateur, *16 Ton* comporte très peu d'images animées et l'impression de mouvement est assurée par de nombreux effets spéciaux (filtres, mouvements de caméra, éclairage, incrustation), mais le mouvement véritable qui importe dans ce documentaire est celui dans l'imaginaire des spectateurs qui grâce au visionnage du récit que Kıvanç raconte, peuvent entamer un voyage à travers l'espace et le temps, dans l'Histoire du travail dans les mines.



Figs. 252 : *16 Ton* (Ümit Kıvanç, 2011)

***Tumba [Le culbuteur]* (İlkay Kopan, 2006, 15 min)**

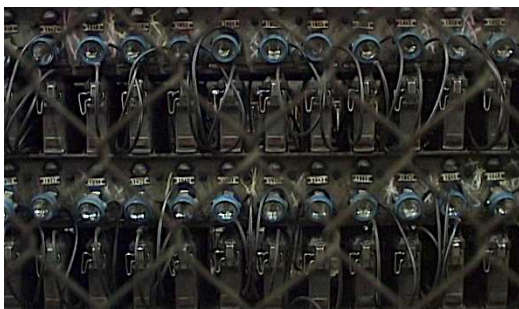
Comment transporter l'expérience des mineurs sur l'écran ? Certes, leur donner la parole s'avère être un bon départ mais les mines en tant qu'espace restent à explorer pour proposer aux spectateurs un voyage plus ou moins long dans les profondeurs de la Terre où se perd tout repère spatial et temporel. « La porte de l'ascenseur se ferme, la descente commence et au bout de quelques secondes, c'est l'obscurité totale. Tu te dis sans cesse : 'C'est fini, peu importe combien de mètres on descend...' »⁴³⁸ Le réalisateur de *Tumba [Le culbuteur]*, İlkay Kopan se remémore ainsi sa première descente dans les mines du site d'extraction de charbon TTK Üzülmez Dilaver en 2006, auxquelles il a accès grâce à l'autorisation accordée par « des connaissances aux fonctions élevées ». Âgé de 23 ans, déjà producteur dans le domaine de la publicité, il profite d'une période de chômage pour revenir dans sa ville natale, Zonguldak, qu'il

<https://vimeo.com/541540338> et *16 Tons (2021)*, <https://vimeo.com/541557740>, consultés le 8 août 2021. En trois mois, la nouvelle version du documentaire comptabilise plus de 14 000 vues.

⁴³⁸ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Tumba* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec İlkay Kopan par mail, le 22 avril 2020.

qualifie de « ville de charbon » pour, entre autres, faire face à sa peur : « C'est difficile de grandir dans cette ville où tu entends constamment les sirènes d'ambulance, que ce soit à la suite d'un accident de travail ou d'un effondrement. Tu apprends à t'y habituer mais dans ta subconscience, la peur persiste. » Pour les tournages du documentaire, Kopan descend jusqu'à -270 mètres où il découvre « une vie » qu'il observe avec sa caméra pendant une semaine. Grâce à la diversité des personnes qu'il interroge (des mineurs, un retraité et un jeune habitant de la ville), il met en écho des paroles divergentes, allant de la manifestation d'un « amour des mines » à l'expression d'une gratitude pour avoir un travail, en passant par un refus net d'envisager de travailler dans les mines. Mais tous les témoignages se recoupent sur un point : ce travail exercé au seuil de la mort déborde au-delà des limites du lieu de travail, en envahissant l'esprit des mineurs qui, en absence de disponibilité mentale, s'excluent de la vie sociale.

Le documentaire débute avec les vues d'ensemble filmées à l'extérieur de l'établissement où le charbon se manifeste déjà dans le cadre en peignant le sol de sa noirceur. Le montage nous donne rapidement accès à l'intérieur du bâtiment où de nombreux plans qui s'enchaînent en absence d'être humain créent une ambiance étrange où divers objets sont exposés par des milliers tel dans un musée : des lampes frontales ou des boîtes à repas numérotées et rangées sur des dizaines d'étagères dont les plans rapprochés dévoilent le numéro attribué à chaque mineur allant au moins jusqu'à 2000, des uniformes qui pendent du plafond tels des fantômes (figs. 253-254).



Figs. 253-254 : *Tumba* (İlkay Kopan, 2006)

Avec l'arrivée des mineurs dans les vestiaires, Kopan abandonne les plans fixes filmés avec un trépied et opte pour la caméra à l'épaule qui lui permet de se placer dans la foule constituée de mineurs et de suivre le flux rapide qui circule des vestiaires jusqu'aux ascenseurs qui descendent sous la terre en passant par des couloirs, des escaliers, des tourniquets. Le temps de quelques secondes, un plan nous dévoile le visage des mineurs, mais le reste des cadres illustre une marée de casques jaunes où chacun suit celui de devant. La sensation d'étouffement qui s'établit lentement à travers les cadres surchargés atteint son comble quand la caméra se

retrouve finalement dans l'ascenseur : à l'entassement physique des mineurs qui occupe le cadre s'ajoute la disparition de la lumière du jour dont les dernières lueurs laissent deviner le corps des mineurs derrière les barreaux de l'ascenseur qui attendent leur tour pour descendre. Deux couleurs s'associent à cette descente : le noir qui marque l'absence de la lumière du soleil, mais aussi une lumière orangeâtre dont la source reste difficile à identifier, qui révèle de temps en temps les traits des visages. Cette lumière qui connote la chaleur croissante au cours de la descente, offre pour un bref moment, une expérience haptique aux spectateurs qui, même si absents des lieux, peuvent appréhender l'espace au-delà du visuel (fig. 255). Cependant, la bande son de toute cette séquence empêche une expérience plus immersive puisque même si le brouhaha d'ambiance reste audible en arrière-plan, Kopan superpose sur les images, le témoignage d'un mineur dont la voix off appartient à un autre espace-temps (que nous apercevons pendant une trentaine de secondes sur l'image). La perception de l'espace se construit à partir des images mais aussi du discours du mineur qui guide la lecture de ces dernières : « Le mineur se retrouve entre la vie et la mort. Même quand il rentre chez lui, il pense à son collègue qui prend sa place dans les mines. ». Cette phrase insinue que les mineurs vivent constamment avec la sensation intériorisée de l'étouffement, de l'entassement et du risque de la mort qui caractérisent le temps passé dans les mines.



Figs. 255-256 : *Tumba* (İlkay Kopan, 2006)

Le voyage continue dans les profondeurs éclairées artificiellement. Kopan, toujours parmi la foule, filme cette fois-ci l'attente des wagons qui vont permettre aux mineurs d'aller vers les galeries. À la hauteur des yeux ou légèrement en plongée, la caméra capte les corps entassés dont le nombre se devine grâce aux casques qui ressortent avec leur forme sphérique et leur couleur jaune éclatant (fig. 256). Il recueille en dernier, les commentaires de quelques mineurs installés déjà dans le petit wagon englouti par l'obscurité. La plainte (« Ils n'ont pas pitié de nous. ») se mêle à l'humour (« Mais c'est très amusant. ») et aux rires alors que la caméra se retire vers l'arrière pour laisser le wagon avancer et disparaître dans le tunnel dont la noirceur se combine au fondu au noir, engloutissant les dernières tâches lumineuses qui persistent sur l'écran. Plus tard dans le montage, Kopan lui-même se retrouve dans une galerie

pour filmer le travail de l'extraction du charbon. Le manque d'éclairage affecte directement la mise au point de l'image qui certes ne permet pas aux spectateurs de voir les gestes précis exécutés par les mineurs mais la lumière unidirectionnelle qui jaillit de leurs lampes nous laisse deviner des silhouettes courbées qui travaillent dans un espace serré dont les contours restent indéfinissables. Kopan conclut son documentaire avec une séquence miroir à celle du début, en bouclant le cycle avec les mineurs qui remontent en surface et se préparent à quitter le lieu de travail. Pourtant, les voix off de deux mineurs qui reviennent sur l'espace symboliquement liminaire que représentent les mines, empêche le soulagement que pourraient apporter les images du retour à la lumière et à l'air libre : « Une fraction de seconde, et tu es mort. », « Ce bref moment où tu te jettes du côté de la vie ou... »

Avec *Tumba*, Kopan nous emmène dans une ville dont l'économie se base essentiellement sur l'extraction du charbon, pour non seulement ouvrir les portes d'un monde sous-terrain où le travail effectué, invisible, contribue à la production de l'énergie dont profite toute la population, mais aussi pour examiner (même si rapidement) les diverses stratégies que les mineurs mobilisent pour gérer la peur et les inquiétudes que génère leur travail. En plaçant sa caméra parmi la foule pour les tournages dans les mines, Kopan nous insère dans le cadre mais prend soin d'empêcher l'émerveillement que pourraient ressentir les spectateurs face à ces images fascinantes, en faisant appel à la parole des mineurs qui exposent leur réalité. En ligne depuis sept ans sur la chaîne Vimeo du réalisateur, *Tumba* n'a comptabilisé au total que 549 vues⁴³⁹ mais de nombreuses projections organisées dans diverses villes dans le cadre du Festival international de films ouvriers ont permis, selon Kopan, le visionnage du documentaire par la classe ouvrière. Sa diffusion sur la première chaîne de documentaires en Turquie, İz TV, prouve aussi une certaine reconnaissance auprès d'une institution qui promeut le documentaire dans un pays où les plateformes de diffusion dédiées à ce dernier restent très restreintes.

üçyüzbir [trois cent un] (Alican Mansuroğlu, 2016, 29 min)

Le 13 mai 2014, au moment du changement de quart, une explosion et un incendie surviennent dans les mines exploitées par un groupe privé, Soma Kömür İşletmeleri A.Ş., et cause la mort de 301 personnes, devenant ainsi la catastrophe minière et industrielle la plus grave de l'Histoire de la République de Turquie. Diplômé de l'ingénierie maritime, Alican Mansuroğlu prend les nouvelles au centre culturel de Nazım Hikmet (NHKM) où il suit un atelier de cinéma : « Pour moi, c'était inadmissible que des centaines de personnes meurent de cette manière. Je suis parti à Soma sans savoir ce que j'y ferai parce que je n'étais pas encore

⁴³⁹ *Tumba*, <https://vimeo.com/95984427>, consulté le 31 octobre 2021.

un cinéaste et je n'avais pas confiance en moi pour dire que j'allais réaliser un film. Ce qui m'a motivé à partir ? Être communiste. »⁴⁴⁰ Le lendemain de la catastrophe, avec la caméra de NHKM sur laquelle il fixe une lumière et sous laquelle il scotche un microphone, il arrive à Soma où il va rester cinq jours. Les images qui s'accumulent progressivement sur la carte mémoire lui permettent finalement de réaliser *üçyüzbir* [trois cent un], non pas pour « raviver la douleur » mais pour « susciter la colère chez les spectateurs et les inciter à lutter ». Le discours porté par le carton qui apparaît sur un écran noir au début du documentaire dévoile l'idéologie du réalisateur : « Ces dernières années, la privatisation qui a marqué la période post-1980 a atteint son pic. Plus particulièrement, dans ces conditions où le gouvernement et leurs partenaires bénéficiaires, les patrons, se concentrent sur la production excessive, les mines sont devenues des charniers d'ouvriers. » Dès les premières secondes, Mansuroğlu résume ainsi le contexte politique et économique de l'époque qui conduit aux catastrophes, et en désigne les responsables. Le carton qui suit remplit une double fonction : « À la suite de l'explosion de la mine de Soma, 301 ouvriers ont été victimes du meurtre au travail. Ce film retrace l'histoire du massacre de la mine de Soma qui a eu lieu le 13 mai 2014, et dévoile l'envers du décor. » Les expressions et mots choisis pour qualifier l'événement, « meurtre au travail » au lieu d'« accident », et « massacre » au lieu de « catastrophe », démontrent que Mansuroğlu prend clairement parti en adoptant la terminologie utilisée par les familles des victimes pour qui l'événement ne relève pas d'une fatalité mais d'un crime qui devrait être sanctionné. Avec la deuxième phrase, Mansuroğlu fait une promesse aux spectateurs : leur apporter des informations/témoignages qu'ils ne trouveront pas dans les médias dominants, et qui leur permettront d'appréhender le pourquoi et le comment de la catastrophe de Soma.

Après ces deux cartons introductifs, Mansuroğlu construit un prologue en montage-séquence, dépourvu de parole mais accompagné d'un morceau de musique aux notes graves et tendues, *Kara Toprak* (la terre noire), composée et interprétée par le pianiste Fazıl Say. Dans un premier temps, avec des plans filmés à partir d'un train en mouvement et celui d'un train qui entre dans une gare, il transporte les spectateurs à Soma. Dans un deuxième temps, il nous propose des plans représentatifs de la vie quotidienne, presque banals : une vue générale sur le marché du quartier, des femmes filmées de dos qui marchent avec des sacs de courses, une femme âgée, accroupie, qui porte sur son dos un amas de branches mortes, un arrêt de bus avec des gens qui attendent. Soudain surgit le plan rapproché du visage d'un homme qui porte un

⁴⁴⁰ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *üçyüzbir* ont été recueillies à travers les échanges réalisés avec Alican Mansuroğlu par Facebook et Whatsapp, en octobre 2019, et le 21 avril 2020.

casque : un mineur (fig. 257). Cette image qui dénonce le calme trompeur de la vie quotidienne bouscule la narration qui reprend son cours avec des plans qui montrent des enfants qui jouent au ballon ou des ouvriers saisonniers qui travaillent la terre. L'insertion de nouveau de quelques plans de mineurs dans le montage relie la vie quotidienne et le travail dans les mines, sans autant les associer de manière organique. À la fin de la séquence où il reconstruit le moment de la catastrophe, Mansuroğlu utilise une narration symbolique, en mobilisant l'image et le son. Un premier plan montre des épis qui dansent avec le vent dont le son, couplé à la musique, connote la mort. Alors que des sirènes d'ambulance et des cris s'ajoutent à la bande son, le ternissement des couleurs de l'image fait aussi allusion à la disparition progressive des vies. L'image d'un jouet dans un terrain de jeux qui tourne tout seul avec le vent, en absence d'enfant dans l'espace, et le cadre noir qui le suit, confirment l'arrêt de la vie quotidienne à la suite des nouvelles de l'explosion (fig. 258). Le brouhaha en off de la foule qui attend devant les mines crée un sentiment de chaos alors qu'une voix parlant à travers un mégaphone lit les noms et prénoms des mineurs qui auraient perdu la vie. D'ailleurs, le plan qui conclut le prologue, celui d'une dizaine de mouettes en plein vol, renforce cette supposition puisque placé dans un tel contexte, il suggère le décès des mineurs, l'envol de leur âme. Par un montage minutieux d'images et de sons, Mansuroğlu expose deux mondes séparés spatialement, qui coexistent mais ne se croisent pas en temps normal : la vie quotidienne qui suit son cours alors qu'en parallèle se poursuit l'extraction du charbon dans les mines. En affectant toute la population locale, l'explosion provoque l'entrechoc de la vie terrestre et de la vie souterraine, ce qui se traduit sur l'écran par des images dépourvues d'homme.



Figs. 257-258 : *üçyüzbir* (Alican Mansuroğlu, 2016)

À la suite du prologue, la caméra se place immédiatement à l'après-catastrophe. Mansuroğlu collecte des images et témoignages dans la zone à proximité des mines où le travail de secours continue de nuit. Les plans illustrent une foule constituée de mineurs, de sauveteurs mais aussi d'un bon nombre de femmes donc des familles et des proches. Le premier témoignage recueilli appartient à un mineur survivant qui raconte le moment de l'apparition des flammes et le désespoir des mineurs. Le plan rapproché de son visage éclairé par une

lumière crue permet d'observer ses mimiques de près. Son regard décalé par rapport à l'axe de la caméra et fixé dans le vide donne l'impression de la nécessité d'un certain détachement pour se remémorer l'épisode traumatisant (fig. 259). Ses paroles se complètent avec celui d'un autre mineur qui vu son casque, son visage et son corps recouverts de terre, participe à l'organisation des secours (fig. 260). Avec une voix calme mais blasée, il dessine le profil des mineurs : des jeunes célibataires ou mariés, avec des enfants ou non, des retraités qui continuaient à travailler par nécessité. La diversité de la tranche d'âge ou de la situation familiale des mineurs donnent déjà l'indice d'une catastrophe qui aurait touché diverses couches de la population.



Figs. 259-260 : *üçyüzbir* (Alican Mansuroğlu, 2016)

Les plans de nuit laissent la place aux plans de jour alors que Mansuroğlu qui suit la foule se retrouve cette fois-ci devant le deuxième lieu emblématique des jours post-catastrophe : l'entrée des urgences. En attente d'une bonne nouvelle, s'y accumulent les proches des mineurs dont certaines se manifestent de manière spontanée à la caméra, dans le souci de se faire entendre ou d'empêcher l'oubli de l'être aimé en donnant son nom et en montrant sa photo (fig. 261). De ces moments tendus, il reste quelques images de femmes qui expriment leur révolte en appelant les autorités à assumer leur responsabilité. Lancée comme une bouteille à la mer, leur hurlement retentit en absence d'interlocuteur mais le plan qui suit démontre que la colère individuelle se collectivise rapidement pour donner lieu à une marche où la foule crie d'une voix unanime : « Kaza değil, katliam ! » (« Ce n'est pas un accident, mais un massacre ! ») (fig. 262). Mansuroğlu ne consacre aux funérailles que le temps de quelques plans pour ne pas noyer les spectateurs dans le partage des émotions.



Figs. 261-262 : *üçyüzbir* (Alican Mansuroğlu, 2016)

Les extraits de l'entretien réalisé avec un deuxième mineur survivant qu'il choisit d'intégrer dans le documentaire prouvent aussi son désir d'éviter de tomber dans le pathos : le mineur relate l'histoire de sa survie avec un air calme, posé, presque détaché, sans faire part de ses émotions, en énumérant les faits et en donnant des chiffres. Le plan où son épouse qui se trouve en arrière-plan fond en larmes s'avère être le seul moment où le visage du mineur laisse apparaître une émotion qui se traduit sur l'image par le silence de l'homme qui se mord les lèvres comme pour refouler les émotions qui voudraient surgir (fig. 263). Mais Mansuroğlu ne donne pas aux spectateurs l'opportunité de rester tête à tête avec le mineur et de partager ce moment avec lui : le silence ne dure que quelques secondes, et très rapidement, la voix off du mineur se superpose sur l'image pour conclure le récit.



Figs. 263-264 : *üçyüzbir* (Alican Mansuroğlu, 2016)

Après la parole subjective, Mansuroğlu fait appel aux images en provenance des caméras de surveillance installées dans la mine mais aussi dans les vestiaires⁴⁴¹. Ne présentant le point de vue de personne, accompagnées seulement d'un grésillement de fond, ces images captées par des caméras fixes qui filment en permanence semblent apporter au récit une certaine objectivité que Mansuroğlu revendique. La date, l'heure à la seconde près et l'endroit inscrits automatiquement en haut à gauche et en bas à droite de chaque cadre indiquent le moment et le lieu exacts des captations, ce qui ancre chaque image dans un temps-espace post-catastrophe précis. Mais la sélection des plans parmi tant d'autres appartient au réalisateur. Le premier plan en noir et blanc filmé le soir de la catastrophe est celui d'un mineur dont le visage surexposé apparaît tel un fantôme devant la caméra. En absence de sa voix, ses gestes traduisent seulement une tentative de communication avec la salle de surveillance. Les deux plans suivants filmés au même endroit mais quelques heures après présentent cette fois-ci une équipe de secouristes qui porte un corps sur un brancard. Encore une fois, l'image objective nous laisse dans le doute et

⁴⁴¹ Tout au long du documentaire, Mansuroğlu utilise diverses images d'archive appartenant aux agences de presse Cihan Haber et Doğan Haber, et aux chaînes Euronews et BBC Türkçe : des images filmées le jour de la catastrophe, avant son arrivée à Soma, celles des caméras de surveillance dans les mines et celles de diverses déclarations des membres du gouvernement.

l'ignorance, n'apportant aucune précision sur s'il s'agit d'un survivant ou d'un cadavre. Pourtant, le dernier plan de cette série parle même en absence de parole, en faisant appel à des sentiments universels. Dans les vestiaires, un mineur, d'un geste brusque, balance un objet vers les étagères, lève ses bras vers le ciel et quitte le cadre (fig. 264). Dans ces gestes, les spectateurs pourraient reconnaître la colère et la révolte engendrées par le désespoir. Le choix de ce dernier plan ne semble pas anodin, puisqu'à partir de ce moment, Mansuroğlu passe aux déclarations officielles du Premier ministre de l'époque, Recep Tayyip Erdoğan, auxquelles il oppose les points de vue d'un mineur et d'une épouse de mineur, comme pour éclaircir la raison du geste accompli par le mineur dans les vestiaires.

Dans le premier extrait, Erdoğan énumère les catastrophes minières les plus graves ayant eu lieu dans différents pays à la fin du 19^{ème} siècle et en début du 20^{ème} siècle. Son discours inscrit la catastrophe de Soma parmi tant d'autres et le normalise. Les réponses ne tardent pas à venir : d'abord, un mineur accuse Erdoğan de s'appuyer sur des données qui relèvent d'une autre époque, ensuite l'épouse d'un mineur le désigne ouvertement comme le responsable du « massacre » dû au manque d'inspection. La suite de la déclaration d'Erdoğan coïncide à ces quelques phrases qui resteront gravées à jamais dans la mémoire des familles des victimes : « Dans les mines de charbon, on ne peut pas s'attendre à ce que ce genre d'événements n'arrive jamais. Ce sont des choses habituelles. [...] L'accident du travail, c'est dans l'essence de la chose. [...] » En guise de réponse à ce discours, Mansuroğlu utilise les images de la visite du ministre de l'Énergie de l'époque, Taner Yıldız, qui encerclé par une foule qui hue et qui lance le slogan « AKP halka hesap verecek ! » (« L'AKP rendra des comptes au peuple ! »), essaie de quitter les lieux.

La partie suivante du documentaire se réfère aux entretiens réalisés avec des mineurs mais aussi avec l'ancien Président de la Chambre des ingénieurs des mines et le président actuel (Mehmet Torun et Ayhan Yüksel), dans le but de déchiffrer les conditions qui ont conduit à la catastrophe. Pour casser la monotonie visuelle d'une suite de têtes parlantes, Mansuroğlu insère des images d'archive de mine dans son montage. Tout d'abord, en se basant sur des détails techniques tels des spécialistes, les mineurs se focalisent sur la densité élevée de gaz dans leurs mines, un risque ignoré au profit d'une production continue. Torun et Yüksel complètent leurs témoignages en attirant l'attention sur la surproduction de l'entreprise, dénoncent la présence simultanée d'un nombre très élevé de mineurs dans les mines et donc la violation claire des mesures de sécurité concernant la ventilation. Ensuite, plusieurs mineurs dont les témoignages s'enchaînent, reprennent la question d'aération et plus spécifiquement celle de l'absence des salles de refuge qui explique en partie le nombre élevé de décès. Tous les témoignages

convergent vers une idée : une catastrophe prévisible et évitable. À ce point du récit, Mansuroğlu revient sur le principe du montage dialectique pour opposer une déclaration du ministre Yıldız enregistrée à Soma à une période pré-catastrophe où il couvre les mineurs d'éloges et souligne l'importance des mesures de la santé et de la sécurité au travail. Un premier mineur critique le manque d'inspection efficace alors qu'un deuxième accuse ouvertement Yıldız qui aurait cité les mines de Soma parmi « les meilleures ». Pour soutenir les propos de ce mineur, Mansuroğlu insère immédiatement les images d'archive de Yıldız qui, après sa visite, déclare aux caméras : « Aujourd'hui, nous nous retrouvons dans une mine qui pourrait donner l'exemple. » En guise de réponse à cette affirmation, vient un *cut to* immédiat sur une image en plongée filmée probablement le 13 mai, montrant la foule au milieu de laquelle des mineurs transportent un corps. Après le focus sur l'absence des mesures de sécurité, Mansuroğlu regroupe les discours qui placent le débat dans son contexte politico-économique en évoquant la question de la privatisation des mines qui deviennent progressivement la scène de nombreuses catastrophes minières très graves dues à la surproduction non inspectée. Le croisement des témoignages se poursuit mais l'argumentation construite de fil en aiguille et dont le périmètre s'élargit progressivement commence à se disperser, rendant difficile la concentration.

Le documentaire se conclut sur quelques plans d'un rassemblement dont le slogan apparaît sur la banderole principale : « Soma : Ni oublié, ni pardon. » La chanson populaire chilienne *El pueblo unido, jamás será vencido* (Le peuple uni ne sera jamais vaincu) adoptée par les citoyens de divers pays qui luttent pour la liberté et l'égalité, accompagne la finale du documentaire ainsi que le générique de fin où défilent les noms des 301 mineurs. L'inscription « Un jour, absolument... » exprime la croyance du réalisateur en la lutte pour la justice pourtant la version mélancolique de la chanson (interprétée par le pianiste Giovanni Mirabassi) qui se joue généralement sur un air joyeux, fonctionne plus comme une illustration du deuil qu'un appel à la lutte, ce qui relève d'une approche contradictoire de la part de Mansuroğlu qui exprimait son désir de « susciter la colère » et non de « raviver la douleur ».

La diffusion du documentaire se fait d'abord par les projections organisées dans le cadre des festivals, et à partir de 2018, Mansuroğlu le met en ligne en accès libre⁴⁴². Lauréat de quelques prix dont le Prix du jury du Festival international du film d'Ankara, *üçyüzbir* qui comprend des propos visant directement Recep Tayyip Erdoğan et son parti, l'AKP, sera

⁴⁴² *Üçyüzbir*, <https://youtu.be/y1-JvEovT04>, consulté le 7 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2018, le documentaire a comptabilisé que 4884 vues au total.

victime de censure selon son réalisateur : « Le Festival international du court métrage d'İzmir n'a sélectionné mon documentaire ni pour la compétition ni pour la programmation générale qui comprenait plus de 400 films. » La deuxième anecdote que Mansuroğlu qualifie de « menace de censure » concerne la demande du visa d'exploitation, un document indispensable pour la programmation de son documentaire dans le cadre du Festival international du film d'Ankara : « Le conseil qui délivre le visa m'a demandé d'enlever la partie visant directement Erdoğan. J'ai refusé en leur disant que s'il ne me donnait pas le document, je ferais de sorte que mon film soit visionné par toute la Turquie. Ils ont rattaché. Le lendemain, ils m'ont appelé pour dire que le document était prêt. » Le témoignage de Mansuroğlu reste précieux pour dénoncer le mécanisme de censure qu'est devenue l'obtention du visa d'exploitation à partir de 2015 alors qu'à la base, il s'agit d'un document délivré par le ministère de la Culture qui identifie les détenteurs des droits du film pour permettre son exploitation et sa commercialisation.

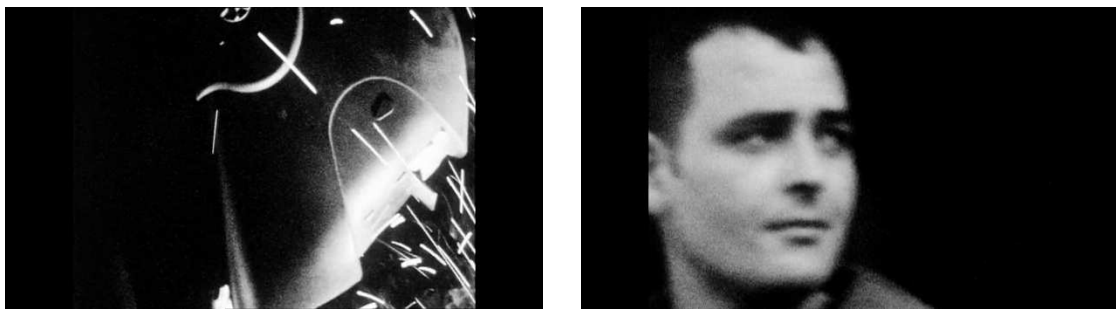
Le réflexe de se rendre à Soma immédiatement après la catastrophe donne à Mansuroğlu l'opportunité de mener une investigation sur place et apporter une clarification sur les causes de la catastrophe en confiant la parole aux personnes concernées. Pourtant, *üçyüzbir* rate l'occasion de déchiffrer les liens entre les politiques agricoles du gouvernement, la privatisation et la suppression de domaines alternatifs de travail dans cette zone qui obligent les habitants à travailler dans les mines, et donc de construire une critique plus aboutie des politiques du gouvernement qui fragilisent la classe ouvrière.

5. Capter des silhouettes en marge : *Fazla Mesai* [*Heures supplémentaires*]

Les divers documentaires étudiés jusqu'à présent portaient le souci de faire l'état des lieux des conditions de vie et de travail des individus appartenant aux groupes les plus précaires et/ou à la classe ouvrière, en leur confiant la parole et/ou en portant sur l'écran des images représentatives de leurs situations de travail ou de lutte. Le dernier film sur lequel nous nous attarderons, *Fazla Mesai* [*Heures supplémentaires*] (Gürcan Keltek, 2011, 20 min), propose de brefs moments de rencontre avec quatre travailleurs qui mènent une lutte d'existence entre les roues dentées d'Istanbul, la mégapole.

Après la réalisation de nombreux clips vidéo, Gürcan Keltek se lance dans un premier projet de film qui manifeste une forme métisse au croisement du documentaire, de la fiction et de l'avant-garde. Lassé des images HD « trop polies », déterminé à trouver un langage cinématographique et une texture filmique qui lui correspondrait, Keltek opte pour un tournage avec sa caméra Super8 dont il apprécie « la simplicité du format » et « les limites de sa

technologie ». Il contourne les difficultés de travailler avec un format non conventionnel de nos jours, en se procurant des boîtes de pellicule qui restent des tournages d'un clip et en collaborant avec des studios en Allemagne pour leur développement⁴⁴³. À partir de trois heures d'images filmées par une équipe réduite de trois personnes, Kelttek réalise un film de 20 minutes en noir et blanc dont les caractéristiques d'image et de son découlent directement du choix du matériel : une image graineuse très contrastée due à l'utilisation de la pellicule et à l'absence d'éclairage artificiel, une bande son entièrement postproduite due à l'absence d'enregistrement audio synchrone pendant les tournages, ce qui se traduit par des témoignages en voix off et une texture sonore créée en studio, constituée de sons d'ambiance et d'une musique aux notes tenues et aiguës (de Rick Tomlinson) qui se marient parfaitement avec la texture visuelle.



Figs. 265-266 : *Fazla Mesai* (Gürcan Kelttek, 2011)

Sans avoir recours à un prologue ou à un carton introductif qui contextualiserait le récit, Kelttek transporte les spectateurs dans un décor industriel illustré par des plans rapprochés d'étincelles et l'enchaînement de plans de machines exécutant des mouvements répétitifs, avant que ne commence le monologue en off du premier personnage. « Rien ! ». Ce premier mot apparaît comme la réponse d'une question posée lors d'une conversation entamée entre le personnage et le réalisateur avant l'arrivée des spectateurs. Avec une voix fatiguée, le jeune homme formule une série de courtes phrases qui font référence à divers sujets (le lieu de travail, la violence subie, les relations familiales) dont l'enchaînement ne suit aucune logique. Par manque de contextualisation et de précision, chacune de ses phrases qui flotte dans une ambiance sonore tendue, engendre de nombreuses questions auxquelles le film ne répondra pas (« J'ai été battu plusieurs fois par des hommes. » → Par qui ? Comment ? Pourquoi ?) Côté visuel, Kelttek ne propose que des images *incomplètes* : des mains en plans rapprochés, une tête cachée par un casque protecteur, un visage englouti par l'obscurité dont les contours se devinent à peine, et finalement, un visage flou qui ne sera jamais au focal d'une caméra toujours en

⁴⁴³ Informations recueillies à partir de l'entretien réalisé avec Gülcan Kelttek par Emel Altay, *Zero İstanbul*, <http://www.zeroistanbul.com/insanlar/roportajlar/sinema/gurcan-kelttek>, consulté le 1^{er} mai 2020, et celui réalisé par Dilek Aydın, *Altyazı* n° 124, janvier 2013, p. 74-75.

mouvement (figs. 265-266). Cette petite séquence dédiée au premier personnage se présente sous forme d'une tangente. En tant que spectateurs, nous frôlons simplement la vie d'un homme sans même savoir si les images que le réalisateur choisit d'associer à la voix appartiennent réellement à lui et à son lieu de travail. Quoiqu'il en soit, grâce aux quelques phrases prononcées et à l'environnement visuel tel qu'il se projette sur l'écran, la résignation du jeune homme face à la vie s'inscrit dans un monde sombre dominé par des machines, régi par une routine, où la violence reste inévitable et qui ne laisse place à aucune relation intime.



Figs. 267-268-269 : *Fazla Mesai* (Gürcan Keltek, 2011)

L'apparition du deuxième personnage se fait de manière aussi brusque que celle du premier : « Je ne sais quoi dire. » La voix off d'une jeune femme parlant cette fois-ci en kurde nous incite à l'écouter. Des images filmées dans un atelier de textile accompagnent sa voix même si dans son discours, elle ne donne aucun indice sur son domaine de travail. Contrairement à la première séquence, dans ce décor moins sombre, Keltek utilise diverses échelles de plans pour montrer des hommes et des femmes travailler, même s'ils semblent faire plutôt partie du décor et de la routine de travail, sans manifester une existence singulière. Alors que la jeune femme place au cœur de son récit, sa famille et les conditions difficiles de son travail sans donner plus de détail, la caméra reste sur le visage d'une femme, plus longtemps que d'habitude (fig. 267). Jusqu'à la fin du récit en off, elle la filme dans divers décors (l'atelier, un quartier en ruines, la maison). Par divers procédés comme l'utilisation du contre-jour, le mouvement hésitant et flottant de la caméra, le non-réglage de la mise au point, Keltek évite de la filmer de manière frontale et nette (fig. 268) sauf le premier plan où elle apparaît et un deuxième où elle regarde au loin alors que sa voix off conclut son récit : « La vie est difficile. »

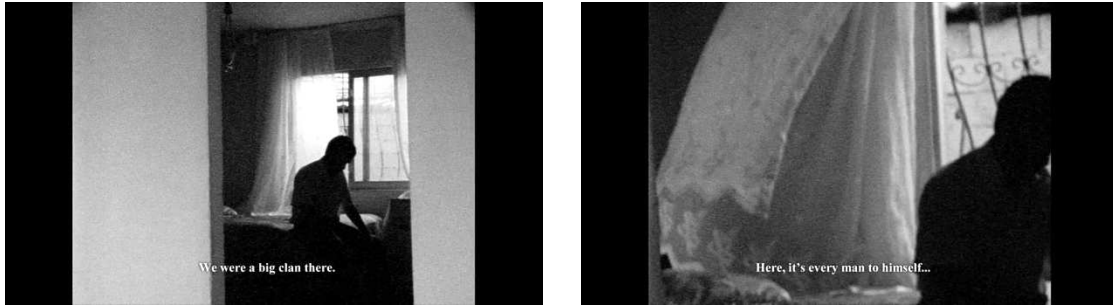
(fig. 269). Comparé au premier, la caméra interagit beaucoup plus avec ce deuxième personnage dont elle nous propose une image plus satisfaisante. Mais, les questions que nous avons soulevées avec le premier personnage restent valides : par ce court moment de partage, qu'est-ce que nous avons appris sur la vie de cette jeune femme et ces images appartiennent-elles vraiment à elle ? Plus tard, sa voix off réapparaît pour partager cette fois-ci l'amour qu'elle porte pour un homme malgré l'opposition de son père. Le récit se superpose sur les images du couple dans un bâtiment tombé en ruines, un endroit loin des yeux qui semble idéal pour un rendez-vous secret. Cette reconstitution comprend deux types d'images : filmés pour la plupart en plongée, des plans d'ensemble du décor dans lequel se fond le couple, et filmés avec un zoom avant, de gros plans sur leurs visages si proches (figs. 270-271). L'utilisation de la plongée et du zoom avant fonctionnent comme une atteinte à l'intimité et confèrent à la séquence un sentiment de voyeurisme et de surveillance, même si la voix off suggère un partage volontaire de l'histoire. Avec cette séquence, la construction de l'image de cette jeune femme kurde se poursuit dans notre imaginaire : une femme insoumise qui se révolte contre ses parents et leur système de valeurs.



Figs. 270-271 : *Fazla Mesai* (Gürcan Keltek, 2011)

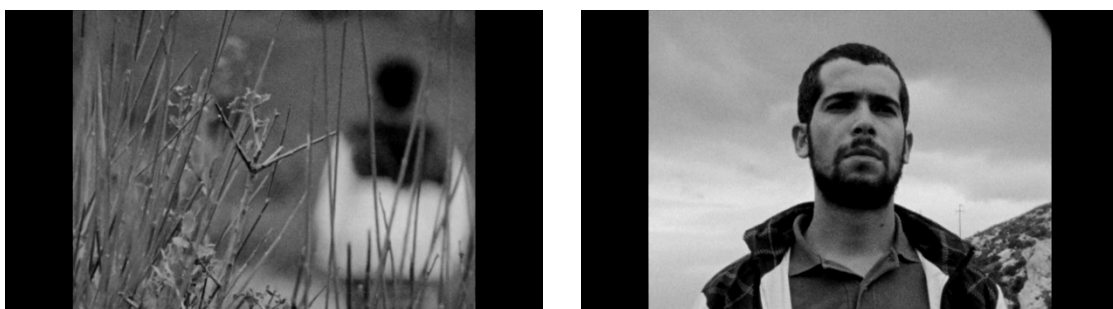
La troisième séquence débute avec les images d'un groupe de quatre hommes de tranches d'âge différentes. Qui sont-ils ? Pourquoi la caméra les suit-elle alors qu'ils descendent une pente dans un quartier précaire ? Ces questions pourraient surgir dans l'esprit des spectateurs mais la voix off du troisième personnage intervient simultanément en les incitant à associer l'image et la voix. « Arrivé à l'âge d'apprentissage de la vie, je me suis retrouvé ici, à Istanbul. » Ce jeune homme, apparemment membre d'un *aşiret* (clan, grande famille), mentionne l'histoire de leur migration vers cette grande ville qui causa la dissolution de leur famille. À travers une série d'images filmées dans une chambre, la caméra capte des moments intimes de sa solitude : un premier plan avec le personnage en silhouette, assis seul sur un lit, un plan plus rapproché du même moment où la caméra, instable, le pousse doucement vers la marge (figs. 272-273), son reflet sous-exposé dans un miroir, une série de plans illustrant le

moment de la coupe des cheveux avec des gros plans sur les pieds et les mains. Même si la caméra s'approche progressivement de lui, le surcadrage par la porte et puis par le miroir, son image excentrée et la fragmentation de son corps indiquent l'isolement du personnage, membre d'une famille éclatée. Les images ne révèlent finalement qu'une figure constituée de l'alternance de taches noires et blanches qui occupent l'écran le temps de quelques secondes.



Figs. 272-273 : *Fazla Mesai* (Gürcan Keltek, 2011)

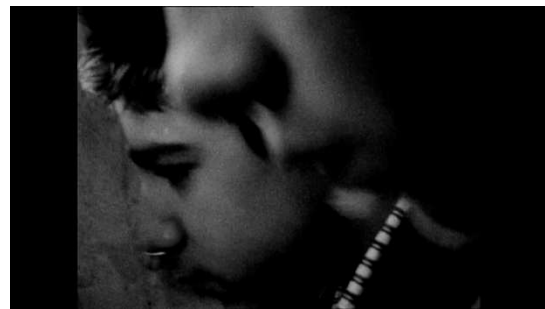
La deuxième séquence qui correspond au récit de son renvoi de l'école le condamnant à une série de travaux précaires, s'accompagne des images filmées à l'extérieur : un cadre où le corps du personnage se manifeste en arrière-plan flou (fig. 274), un plan de dos en contre-plongée qui cache son visage, un plan d'ensemble du paysage dans lequel se fond son corps à peine perceptible, un plan moyen de dos poursuivi finalement par un plan rapproché de son visage en légère contre-plongée qui s'apparie à un panoramique horizontal représentant son regard surplombant qui balaie le paysage (fig. 275). Même si la majorité des plans suscitent l'aliénation, les deux derniers dessinent l'image d'un homme qui malgré les difficultés, prendra son destin en main.



Figs. 274-275 : *Fazla Mesai* (Gürcan Keltek, 2011)

Le quatrième personnage se distingue des autres par son âge. Son année de naissance (1998) mentionnée au tout début de son témoignage en off le place dans le monde de l'enfance, même si en absence de cette information, le seul timbre de sa voix aurait suffi aux spectateurs pour deviner son jeune âge. Comment l'histoire de cet enfant se croise-t-il avec celles des autres personnages qui mènent des vies précaires, aux marges de la société ? Sa voix off rassasie

immédiatement notre curiosité : à la suite du décès de son père, il abandonne l'école, et étant obligé de subvenir aux besoins de sa famille, commence à travailler dans un atelier de joaillerie. Grâce aux images illustrant l'extérieur de l'atelier, les connaisseurs pourraient reconnaître le secteur du Grand Bazar. À l'intérieur, la caméra se focalise sur des détails : un écran de télé avec les images des caméras de surveillance, des étagères remplies de boîtes et des centaines de montures de bijoux éparpillées sur une table. Quant au personnage, nous n'en apercevons que les mains devant la machine à polir, le visage en pénombre, caché à moitié par celui d'un autre enfant (figs. 276-277), et une image sous-exposée, filmée de loin avec et puis sans zoom, où le garçon prend sa pause déjeuner sur le toit de l'atelier. Cette séquence dépourvue de détail et de précision concernant le récit de l'enfant, pourrait fonctionner comme le début du récit des centaines voire des milliers de travailleurs enfants, endossant des responsabilités trop importantes pour leur âge.



Figs. 276-277 : *Fazla Mesai* (Gürcan Keltek, 2011)

La narration nous ramène finalement au premier personnage qui avait apparu et disparu aussi rapidement que les étincelles de l'image qui accompagnait son récit⁴⁴⁴. Un bref moment de pause sur le gros plan de son visage fatigué et pensif (fig. 278) apporte un regard bienveillant sur ce jeune homme en créant un sentiment de proximité alors que l'image suivante, un gros plan des bras (fig. 279), rompt ce lien établi en éveillant même l'envie d'une prise de distance avec un cadre qui ne propose rien en termes d'identification au personnage. « En général, tu ne penses à rien, tu attends, toute la journée, toute la nuit. [...] Le jour, il y en a plus. Dans les parcs, dans les centres commerciaux... » Ces premières phrases prononcées donnent aux spectateurs l'impression d'avoir raté encore une fois le début d'une conversation, le contexte de « l'attente » restant dans le flou tout comme la majorité des images du jeune homme filmées dans un centre commercial (fig. 280). « Avec l'homme, vous vous regardez. Si tu coïncides à son type d'hommes, il vient vers toi [...] ». Le mystère s'éclaire finalement : le personnage

⁴⁴⁴ Par leur contenu, le premier et le dernier récit dont nous entendons des morceaux semblent appartenir au même personnage, mais sur l'image, les visages associés à la voix ne sont pas les mêmes.

dont l'identité, le nom et le prénom resteront anonymes comme ceux des autres personnages, est un travailleur du sexe.



Figs. 278-279 : *Fazla Mesai* (Gürcan Keltek, 2011)

Le jeune homme poursuit son récit en donnant des détails sur les conditions précaires de sa vie, les actes violents de certains clients face auxquels il ne fait que se résigner à cause de l'indifférence de la police. Son isolement se manifeste de deux manières : tout d'abord, au niveau visuel, grâce à ses images filmées dans le Parc Gezi, un des lieux emblématiques de la drague homosexuelle. Keltek prend soin de l'isoler soit en le filmant de loin, seul dans le décor, soit en s'approchant de lui physiquement ou par un zoom avant mais en empêchant un moment de partage intime par le mouvement continu, parfois brusque de la caméra et/ou l'absence de mise au point (fig. 281). Cette séquence révèle aussi un isolement social : le récit de ce jeune homme s'ancre dans des espaces publics (centre commercial et parc) où la majorité de la population va pour se distraire alors que lui y trouve son gagne-pain. Le partage de ces mêmes espaces avec les autres ne garantit pas une interaction spontanée.



Figs. 280-281-282 : *Fazla Mesai* (Gürcan Keltek, 2011)

Mais dans un deuxième temps, toujours en suivant les mêmes conventions cinématographiques, Kelttek le filme en pleine conversation avec un autre homme sur la Place de Taksim dont l'apparition donne lieu à une fausse attente, puisque vu les gestes, il ne s'agit pas d'un client mais certainement d'une connaissance. Ces images se superposent au moment du récit où le jeune homme parle de l'insécurité qu'il ressent due aux problèmes avec la police. Les images pourraient-elles suggérer une solidarité entre les membres de la communauté face à la violence à laquelle ils sont exposés ? Le montage réunit ces images et ce discours mais ne proposent aucune réponse aux spectateurs qui finalement, après des minutes de visionnage, ne découvrent que la superficialité d'une vie. D'ailleurs, un peu plus tard dans le montage, son image filmée de dos où il se retrouve seul en arrière-plan du cadre et légèrement excentré (fig. 282) accentue la distance qui nous sépare de lui. Après tant de questions que le réalisateur a pu/dû lui poser, le jeune homme brise la hiérarchie entre le filmeur et le filmé, et inverse les rôles dans la dernière partie de son discours : « Tu réaliseras un film avec ces images. Frère, pourquoi réaliser un film ? [...] » Ce bref moment lui permet peut-être d'équilibrer la relation qu'il entretient avec le réalisateur en remettant en question le travail de ce dernier.



Figs. 283-284 : *Fazla Mesai* (Gürcan Kelttek, 2011)

Entre chaque séquence, apparaît brièvement le cinquième personnage qui discrètement domine la vie de tous : Istanbul, la mégapole. L'antonyme des images publicitaires faisant la promotion de la ville aux futurs touristes, le décor, très souvent dépourvu d'humain, se compose essentiellement de l'entassement d'immeubles, d'usines, de grilles, de quartiers en ruine, de rails, d'autoroutes, mais aussi de quelques silhouettes comme la Tour de Galata ou la Mosquée Bleue qui permettent l'identification de cet espace urbain comme Istanbul (figs. 283-284). Dans cette mégapole hostile et aliénante, ceux qui vivent en marge deviennent des silhouettes anonymes que même la caméra reste impuissante à capter proprement.

De Visions du réel à DOK Leipzig, de SİYAD à Antalya, *Fazla Mesai* concourt dans les compétitions des festivals ou d'institutions prestigieuses à l'étranger comme en Turquie, sous la catégorie « documentaire ». Même si l'utilisation de la voix off, le partage d'histoires

intimes, les tournages réalisés dans des lieux représentatifs des récits contribuent à la perception du film comme un documentaire, le film suscite des questions sur ce qui est le *réel*. Dès le début, le doute plane sur si les voix appartiennent vraiment aux visages qui leur sont associées (ce qui reste difficilement envisageable dans le cas du premier/dernier personnage) ou s'il s'agit d'acteurs reconstituant des scènes qui illustreraient l'état d'âme des personnages dans des décors adéquats, en concordance avec leur récit⁴⁴⁵⁻⁴⁴⁶. L'esthétique du film avec ses images floues, volatiles ou sous-exposées contribue à la transformation de ces personnages sans nom, en des silhouettes qui apparaîtraient sur l'écran et disparaîtraient aussitôt. Mais finalement, la force de *Fazla Mesai* repose sur cette construction, leur anonymisation : les récits racontés dans leurs grandes lignes en absence de détail personnel nous renvoient à une histoire plus universelle, celle des vies en marge qui essaient de se frayer un chemin, dans laquelle pourraient se retrouver facilement d'autres hommes et femmes, jeunes et enfants, d'Istanbul ou d'Ankara, de Turquie ou d'autres coins du monde.

6. Perspective synthétique

Le Chapitre III qui consiste en l'étude de douze documentaires sélectionnés dont cinq courts, trois moyens et quatre longs métrages, nous expose un corpus hétérogène si nous prenons en considération les profils des réalisateurs et leurs motivations, les aspects de la production et de la réalisation concernant le budget, l'équipement, l'équipe et la période consacrée aux tournages, le choix des personnages et le lien qu'entretiennent les réalisateurs avec ces derniers, le choix de filmer ou non sur les lieux de travail, la construction de la structure narrative et de l'esthétique ainsi que la stratégie de diffusion des films.

En parcourant le profil des réalisateurs de ces documentaires (mais aussi ceux qui ont été visionnés mais pas retenus dans le cadre de cette thèse), l'absence d'une autoreprésentation attire immédiatement l'attention. Malgré la diversité des profils (étudiants en cinéma, cinéastes, documentaristes/universitaires, producteur, journalistes, psychologue, ingénieur), aucun film ne porte la signature d'un travailleur ou d'un collectif de travailleurs, ce qui nous mène à la

⁴⁴⁵ Le générique de fin apporte quand même une réponse à cette question : en utilisant le mot « cast », Keltek revendique clairement cette ambiguïté soigneusement construite.

⁴⁴⁶ Dans l'entretien réalisé par Dilek Aydın, Keltek apporte des précisions sur ce double aspect documentaire et fictionnel de son film : « Ceux qui étaient d'accord pour apparaître dans le film l'ont fait. Ceux qui ne le voulaient pas à cause des raisons familiales ont été remplacés par des comédiens mais j'ai essayé de rester fidèle à leur récit. Parfois, j'ai même utilisé les phrases exactes qu'ils avaient exprimées (lors de nos discussions). Que ce soient les personnages *réels* ou les comédiens, ils se sont retrouvés dans un monde qu'ils connaissaient. Par exemple, Cihan et sa famille vivent encore à Gazi ou Ebru est originaire de la ville de Van. À part quelques indications, je n'ai pas eu besoin de leur dire quoi faire. » (Traduits par moi-même).

question suivante : dans quelle mesure, les travailleurs ont-ils participé à la construction de leur propre image ou de leur propre lutte ? Certains entretiens que nous avons effectués avec les réalisateurs laissent entendre l'existence d'une collaboration ponctuelle avec les travailleurs. Sevgi Türkmen et Oktay İnce (*Parça Başı Ostim*) réalisent certains tournages avec un galvaniseur d'Ostim dont le nom apparaît dans le générique de fin sous le titre « collaborateur ». Aynur Özbakır (*Limanların Uğultusu*) confie une caméra à un travailleur pour qu'il puisse filmer des images en son absence ou dans les lieux auxquels elle n'aura pas accès. Mais ces deux exemples illustrent des situations où les tournages et la captation des images dépendent directement de cette collaboration. En général, les réalisateurs restent les seuls à contrôler les images et discours qui circuleront à travers leur film. À une époque où les téléphones portables permettent la captation d'images d'une bonne qualité, ce qui manquerait aux travailleurs serait peut-être une expérience comme celle dans le cas des groupes Medvedkine, c'est-à-dire une rencontre avec les professionnels du cinéma qui les accompagneraient dans la construction de leur propre image, en emmenant « une certaine démocratie dans le dispositif de la réalisation. »⁴⁴⁷

L'étude spécifique de chaque documentaire nous révèle que les motivations des réalisateurs se placent sur un éventail aussi diversifié que celui de leur profil, allant d'une envie de « capter le moment » à celles d'« enregistrer les mouvements sociaux », de « remémorer une contestation symbolique » ou d'« inciter les spectateurs à la lutte ». Dans le cas de *Tumba*, une pulsion intime anime İlkay Kopan pour revenir dans sa ville natale, Zonguldak, et descendre dans les mines, alors que dans le cas d'*üçyüzbir*, son réflexe militant stimule Alican Mansuroğlu pour rejoindre rapidement Soma.

Sauf dans le cas de *He Bû Tüne Bû* qui, étant à la base un projet de documentaire destiné à la télévision, bénéficie d'un budget, la réalisation de la majorité des documentaires se fait « sans budget », avec « l'argent de poche » ou le soutien symbolique d'une structure, ce qui explique le travail en solitaire de certains réalisateurs ou les équipes très réduites, mais aussi l'utilisation des équipements souvent *aléatoires*, parfois défectueux, empruntés à des connaissances, à l'université ou à certaines structures auxquelles les réalisateurs sont attachés. Les périodes de tournages varient selon les projets allant de quelques jours jusqu'à des suivis qui s'étalent sur une période au-delà d'un an, même en absence d'un budget à proprement parler (*Limanların Uğultusu, Kum, Parça Başı Ostim*).

⁴⁴⁷ René Baratta, « Paroles au travail, travail de la parole » dans *Images documentaires*, n° 37/38 « Parole ouvrière », 2000, p. 72.

En général, l'introduction des réalisateurs à leurs futurs personnages se fait par l'intermédiaire des connaissances (la famille, les amis syndicalistes, les connaissances membres d'une association ou d'un comité de solidarité) ce qui facilite la mise en place d'une relation de confiance. *He Bû Tune Bû* et *Fazla Mesai* semblent être les seuls projets où les réalisateurs effectuent un travail de casting. S'agissant des tournages sur les lieux mêmes de travail, les réalisateurs font des choix en s'adaptant aux conditions. Alors que Burak Türten (*Çöp*) et İlkey Kopan (*Tumba*) acquiescent des autorisations pour faire des tournages respectivement dans la décharge municipale et les mines, Aynur Özbakır transgresse l'interdiction de tournages dans le chantier naval pour lequel l'obtention d'une autorisation semble unimaginable, grâce à l'aide de ses amis tous travailleurs sur place, tout comme Sevgi Türkmen et Oktay İnce qui rentrent dans la zone industrielle sans souci, accompagnés d'un galvaniseur. Dans les documentaires qui se focalisent à la lutte (*Kum, üçyüzbir*, les documentaires sur la résistance de TEKEL), la caméra se place là où s'organisent les réunions, les marches et les manifestations, et la narration se poursuit en quasi-absence des images des lieux de travail. Suivant une approche plus expérimentale, Gürcan Kelttek (*Fazla Mesai*) construit la structure spatiale de son film en mettant en scène ses personnages dans des lieux qui pourraient leur être associés.

Des champs aux chantiers navals, des ateliers aux mines, quel que soit les domaines de travail, la précarité, la sécurité/santé au travail et la lutte constituent les trois axes récurrents des documentaires. Quand elle est présente, la parole sera prioritairement accordée à des hommes et des femmes qui exercent des métiers variés en tant que travailleurs informels, travailleurs saisonniers, travailleurs condamnés à des contrats de sous-traitance ou ceux qui sont en train de perdre leurs droits fondamentaux de travail. Parfois, pour soutenir leurs propos, les réalisateurs tendent aussi le micro à leurs proches (surtout dans le cas des accidents de travail) et à ceux qui les soutiennent (les représentants syndicaux, les avocats, les médecins, etc.) Dans certains documentaires, les images d'archives laissent entendre les déclarations des employeurs et/ou des représentants du gouvernement, dans le seul but de les mettre en opposition avec la parole des travailleurs qui vient les défier immédiatement.

La majorité des documentaires étudiés dans ce chapitre repose sur l'observation et la parole recueillie à travers les entretiens dont l'équilibre varie selon les projets. En cas de nécessité, certains réalisateurs utilisent aussi des images d'archives en provenance des agences de presse ou des journaux télévisés. Pourtant, quatre documentaires sortent de ce schéma classique du documentaire pour faire appel au *found-footage* et à la fiction : *Tekel İşçileri Direnişi* et *16 Ton*, entièrement constitués de matériaux trouvés, *He Bû Tune Bû* comportant des scènes reconstituées et *Fazla Mesai* brouillant clairement la ligne entre documentaire et

fiction. S'éloignant des conventions traditionnelles du documentaire, les créateurs de ces films expérimentent, à la recherche d'un langage cinématographique particulier.

Concernant les stratégies de distribution, nous tombons sur un schéma classique pour la majorité de ces documentaires : des projections organisées dans le cadre des festivals alternatifs en Turquie, suivies d'une diffusion en accès libre via des plateformes comme Vimeo ou Youtube avec des taux de visionnage assez bas pour la majorité. Cependant, nous observons quelques divergences dans le cas de certains projets. Destiné à être diffusé immédiatement sur Internet, *16 Ton* retrouve son audience essentiellement via la page Vimeo de K1vanç. Destiné à la Biennale d'Istanbul, *Tekel İşçileri Direnişi* échappe aussi à ce schéma classique. Seulement deux films, *He Bû Tune Bû* et *Tumba*, profitent d'une diffusion à la télévision qui reste une plateforme à conquérir pour les documentaires indépendants. Avec leur narration et cinématographie réfléchies et originales, *He Bû Tune Bû* et *Fazla Mesai* restent les seuls documentaires qui attirent l'attention des programmeurs de quelques festivals prestigieux à l'étranger. L'approche militante d'Aynur Özbakır se reflète aussi dans la stratégie de diffusion de *Limanların Uğultusu* avec des projections clandestines et spontanées dans des espaces publics, la distribution des DVD du film ainsi que sa mise en ligne en accès libre. Cette stratégie visant une distribution libre de droits s'oppose à celle de *He Bû Tune Bû* qui bénéficie d'une commercialisation avec la vente des DVD et la possibilité de location et de l'achat du film (VOD) à travers la page Vimeo d'Öz. Ne faisant pas l'objet d'une exploitation en salle, utilisant des modes de distribution alternative, la majorité des documentaires dont certains portant des critiques visant directement le gouvernement semblent échapper à la censure sauf *He Bû Tune Bû* et *üçyüzbir* dont les réalisateurs attirent l'attention sur des mécanismes de censure politique s'intensifiant à partir de 2014.

Ayant comme dénominateur commun la dénonciation de l'exploitation des travailleurs, les documentaires étudiés dans le Chapitre III nous proposent des images du monde de travail et de la vie des travailleurs, en portant un regard critique, avec une contextualisation socio-politique plus ou moins aboutie, sur des situations dont eux-mêmes sont exclus, en évitant soigneusement de tomber dans le pathos ou la victimisation, et en s'opposant avec fermeté aux éloges d'un « progrès » qui se fait au détriment de la santé et de la vie des travailleurs. En proposant des images de travailleurs conscients qui descendent dans la rue ou celles des familles des victimes d'accidents du travail en quête de justice, ces documentaires gardent aussi la trace des luttes qui marquent l'actualité de la classe travailleuse en Turquie. Ainsi ils contribuent à la construction d'une mémoire collective autour des mouvements de résistance où les travailleurs ou leurs proches agissent pour devenir acteurs de leur propre histoire.

Chapitre IV – Lancer un cri d’alarme sur les bouleversements écologiques

Dans le chapitre précédent, nous avons étudié des documentaires qui placent au cœur de leurs récits, divers domaines où le travail devient synonyme de l’exploitation, de la précarité, des risques sanitaires et du risque de mort. Condition indispensable au maintien du système capitaliste, le modèle de croissance à tout prix subordonne au profit non seulement les êtres humains mais aussi les communs que Bülent Duru répartit en trois catégories : les « êtres naturels » (*doğal varlıklar*)⁴⁴⁸ comme l’air, l’eau, la terre, les forêts et les graines ; les espaces urbains (*kentsel alanlar*) comme les rues, les parcs, les places, les routes et les côtes, ainsi que les valeurs sociales et culturelles (*sosyal ve kültürel değerler*) comme la science, l’art, la langue, les traditions et l’Internet⁴⁴⁹. Selon Duru, les gouvernements qui voudraient faire croître leur économie, consolider leur pouvoir, renforcer l’oppression et soutenir leurs partisans, voient dans les communs qui échappent au système économique dominant, une source pour l’accumulation du capital⁴⁵⁰. En Turquie, les activités des secteurs de l’énergie, du transport, de construction et du tourisme sur lesquelles reposent les politiques de l’économie de l’AKP, menacent particulièrement les communs, dans les milieux ruraux et urbains dont la distinction devient de plus en plus floue⁴⁵¹. L’industrialisation massive, la construction effrénée des centrales, l’urbanisation sauvage et « les grands projets » mettent en péril plusieurs droits fondamentaux dont le droit à un environnement sain, au logement et à la ville. De nombreux projets illégaux dont l’implémentation se poursuit sans concertation citoyenne aux quatre coins de la Turquie, poussent des habitants à s’organiser pour exprimer leur opposition. Mais comment mener une lutte face à un régime autoritaire et complice qui mobilise les forces de l’ordre, la justice et les médias au service du Capital ?

Dans cette lutte inégale, des cinéastes, des journalistes, des étudiants en cinéma et des militants écologistes prennent position du côté des citoyens qui subissent les conséquences de la surexploitation de la nature et de l’aménagement des espaces urbains. La consultation des catalogues des festivals alternatifs dont BIFED (le Festival international de documentaire

⁴⁴⁸ En traduisant l’expression « *doğal varlıklar* », nous avons respecté le choix de l’auteur qui a préféré utiliser le mot « être » (*varlık*) à la place du mot à l’usage habituel, « ressource » (*kaynak*).

⁴⁴⁹ Bülent Duru, « Müşterekler Nedir? Doğal, Kentsel, Sosyal Müşterekler ve Kentsel Toplumsal Hareketlere Etkileri Üzerine », dans Erkin Erdoğan, Nuran Yüce et Özdeş Özbay (eds.), *Teoriden Mücadeleye Müşterekler Siyaseti*, Istanbul, Sivil ve Ekolojik Haklar Derneği, 2018, p. 11.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 10, 15-16.

écologique de Bozcaada) révèle l'existence de plus d'une trentaine de documentaires qui proposent un regard sur les diverses questions « environnementales » mais seulement une partie de ces films vont jusqu'à les évaluer à la lumière du contexte économique et politique en cherchant les réponses aux questions suivantes : Comment les activités économiques transforment-elles la nature et la société ? Quels groupes sociaux s'en trouvent affectés ? Quelles sont les rapports de force qui déterminent l'accès des citoyens aux ressources naturelles ou à certains espaces urbains ? Pourquoi et comment les citoyens se mobilisent-ils ? Quels sont les obstacles qui se dressent devant eux ? Proposent-ils des modes de vie, de production et de gestion alternatifs qui briseraient la dualité l'Homme/l'environnement ? Les réalisateurs qui mènent des enquêtes plus ou moins poussées sur le terrain et donnent la parole aux citoyens concernés, montrent aux spectateurs l'envers du décor, c'est-à-dire les aspects sociaux et écologiques souvent négligés par les gouvernements successifs de l'AKP au profit de la « croissance économique nationale ». Les images qu'ils filment, les paroles qu'ils recueillent et les récits qu'ils donnent à voir défient les discours officiels mais aussi l'indifférence générale des médias dominants.

Les documentaires qui constituent l'objet d'étude de ce chapitre⁴⁵² partent d'un problème spécifique local pour nous emmener à réfléchir sur qui utilise et contrôle les communs, et en tire profit à l'échelle nationale ou parfois internationale. Dans un premier temps, nous étudierons deux documentaires qui rendent visible les problèmes écologiques et socio-économiques qui accablent les habitants des zones proches d'activités industrielles intensives, et un troisième documentaire qui formule une critique spécifique sur l'industrialisation massive de la pêche en exposant la menace qu'elle fait peser sur la biodiversité, mais aussi les pratiques citoyennes qui s'y opposent. Ensuite, nous porterons notre attention sur trois documentaires à travers lesquels les réalisateurs mettent leur caméra au service des luttes locales menées contre la construction des centrales. Sélectionnés parmi une vingtaine, ces derniers placent la question écologique dans son contexte historique et social, tout en déchiffrant les enjeux économiques des projets et élucidant ainsi les raisons de la répression violente subie par les résistants. Nous consacrerons la partie suivante à deux documentaires qui examinent l'impact social et économique des politiques de la transformation des espaces urbains à travers l'exemple de la métropole d'Istanbul. Nous concluons ce chapitre avec une dernière partie qui, dans la continuité de la précédente, propose cette fois-ci l'étude

⁴⁵² Voir « Filmographie – Chapitre IV ».

de deux documentaires qui retracent chacun, l'histoire d'un mouvement de résistance qui s'organise à Istanbul autour de la question du droit à la ville.

1. Sensibiliser le public aux risques d'une industrialisation massive

De 1932 à 1968, une région au Japon se trouve contaminée au mercure par les activités de l'usine pétrochimique de Minamata, une affaire qui sera étouffée jusqu'aux années 1970 par les efforts conjoints de la compagnie, des autorités locales et du gouvernement. Avec au minimum 200 000 victimes touchées à divers degrés et 1700 décès, Minamata devient le symbole d'une lutte pour la reconnaissance des conséquences des activités industrielles sur les humains et l'écosystème, une lutte menée par les habitants, soutenue par des journalistes, des scientifiques engagés et des ONG, qui s'étend sur plusieurs dizaines d'années⁴⁵³. Entre 1901 et 2018, 108 grands accidents et catastrophes par déversement de produits chimiques surviennent dans le monde entier⁴⁵⁴. D'une part, leurs bilans restent difficiles à évaluer parce que les effets sur la santé apparaissent parfois très tardivement⁴⁵⁵. Le concept de la « violence lente » développé par Rob Nixon correspond bien à ces phénomènes ou activités qui causent une destruction dispersée dans le temps et l'espace, qui se manifeste de manière différée et se produit progressivement, à l'abri des regards⁴⁵⁶. D'autre part, dans le cas de certaines maladies « contestées », la difficulté de prouver le lien de causalité entre ces dernières et les conditions environnementales empêche les victimes d'être définies comme telles⁴⁵⁷. Enfin, les compagnies mobilisent tous leurs moyens financiers et politiques pour se soustraire à leurs responsabilités, dans certains cas, jusqu'à fournir de faux échantillons aux conseils scientifiques.

En Turquie, le nom des zones d'habitation et d'agriculture se trouvant près des mines ou des zones à forte activité industrielle comme Bergama, Ergene ou Dilovası apparaissent dans les médias, associé aux problèmes concernant la gestion des déchets industriels, la santé publique et la biodiversité. Cependant, à moins d'une mobilisation ferme et déterminée de la

⁴⁵³ « Minamata, le scandale du mercure » dans Valérie Chansigaud, *Les combats pour la nature. De la protection de la nature au progrès social*, Paris, Buchet/Chastel, 2018, p. 156-176.

⁴⁵⁴ « Seuls sont comptés les accidents industriels ayant eu pour conséquences : 10 morts ou plus, 100 personnes ou plus touchées, une déclaration d'état d'urgence, ou un appel à l'assistance internationale. » François Gemenne, Aleksandar Rankovic et Atelier de cartographie de Sciences Po, *Atlas de l'Anthropocène*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 101.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁵⁶ Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Massachusetts, et London, Harvard University Press, 2011, p. 2.

⁴⁵⁷ Julie Guthman et Becky Mansfield, « Nature, Difference, And The Body », dans Tom Perreault, Gavin Bridge et James McCarthy (eds.), *The Routledge Handbook of Political Ecology*, Routledge, Londres et New York, 2015, p. 561-562.

part des habitants, renforcée par un soutien scientifique et une couverture médiatique régulière, les enjeux économiques laissent dans l'ombre les revendications d'une justice environnementale, terme que nous utilisons ici pour faire référence, du moins, à la défense du cadre de la vie et à un contrôle efficace de l'exposition aux substances toxiques et aux risques industriels. Dans le cas des zones où les cris d'alerte se font entendre depuis longtemps, quelques cinéastes engagés relèvent le défi de transformer en image et en récit, les effets écologiques, biologiques mais aussi socio-économiques des catastrophes industrielles lentes et prennent parti pour les populations locales démunies de moyens financiers et politiques pour faire pression sur les autorités de manière efficace.

Alethea (Hakikat) [La vérité] (Ethem Özgüven et Petra Holzer, 2008, 41 min)

L'émergence des luttes environnementales locales en Turquie remonte aux années 90, avec les mouvements de résistance à l'extraction de l'or par cyanuration à Bergama (İzmir) et Cerattepe (Artvin) qui donnent l'exemple aux futurs mouvements, par leur ampleur et leur créativité⁴⁵⁸. Dans le cas de Bergama, l'entrée en jeu d'une entreprise multinationale à laquelle le gouvernement de l'époque accorde l'autorisation d'exploiter un terrain proche des habitations et des terrains agricoles soulève plusieurs questions dont le risque de l'expropriation des terrains pour attribuer des espaces à des fins privées, du déclin de l'économie locale, de la contamination de l'eau et de la terre ainsi que des risques pour la santé publique. Contrainte de vivre près d'une zone à forte concentration toxique, la population tente d'inventer des moyens de pression pour sauvegarder son habitat.

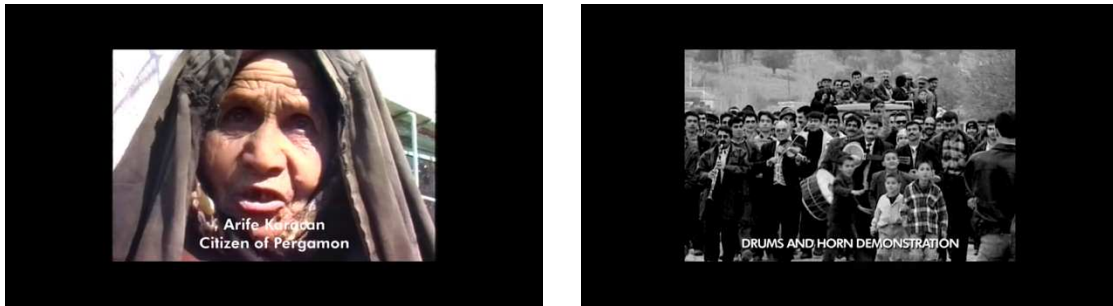
Accompagné de plusieurs opérateurs qui se remplacent au fil des années, Ethem Özgüven (réalisateur de *4857* et de *Kum*) suit la résistance de Bergama de 1996 à 2008 pour réaliser une série de documentaires⁴⁵⁹ dont le dernier s'intitule *Alethea (Hakikat)* (« vérité » en grec moderne, et entre parenthèses, en turc) et retrace l'histoire de la résistance sur une quinzaine d'années. Pour les premiers tournages, Özgüven et ses collaborateurs reçoivent un soutien financier symbolique de la part de Heinrich Böll Stiftung mais par la suite, ils couvrent toutes les dépenses de leur poche⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ S. Erenşü, E. Evren et C. Aksu, « Giriş: Yeğin Sular Daim Engine Akar », dans Cemil Aksu, Sinan Erenşü et Erdem Evren (eds.), *Sudan Sebepiler*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2016, p. 9.

⁴⁵⁹ *No* (1997), *People of the Light* (1998), *The People of the Light's Long Walk* (2000). Pour plus d'informations, consulter le site officiel d'Ethem Özgüven, <http://ethemozguven.com/documentary.html>, consulté le 31 août 2020.

⁴⁶⁰ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Alethea (Hakikat)* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Ethem Özgüven par mail, le 1^{er} septembre 2020.

Croisant les images de nombreuses manifestations avec les témoignages des « citoyens de Bergama », des médecins et des ingénieurs, *Alethea* prend parti pour la sauvegarde de « la vie ». Tout au long du documentaire, nous retrouvons quelques séquences où les images des ruines de la ville antique de Pergamon défilent alors qu'à l'emplacement du sous-titrage, un texte qui varie légèrement d'une séquence à une autre, met en valeur l'importance de la défense de la vie « qui est sacrée »⁴⁶¹. Le texte s'impose sur l'image sans s'associer à une voix, comme une note laissée à l'intention des spectateurs.



Figs. 285-286: *Alethea (Hakikat)* (Ethem Özgüven et Petra Holzer, 2008)

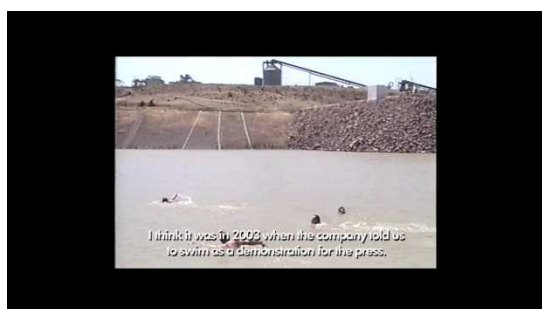
La narration suit la chronologie de la résistance. À chaque moment-clé de la lutte, un carton indiquant la date et clarifiant le contexte apparaît sur l'écran. Les réalisateurs optent pour les images en couleur pour les témoignages, alors qu'ils utilisent les images des manifestations en noir et blanc, comme pour leur conférer un statut de document d'archive (figs. 285-286). Dans le montage, ils insèrent régulièrement des cartons apportant des informations sur les diverses catastrophes ayant eu lieu au 20^{ème} et 21^{ème} siècle dans les mines d'or aux quatre coins du monde. En communiquant les chiffres qui illustrent des bilans lourds avec décès, intoxication, contamination et migration forcée, les réalisateurs attirent l'attention sur les risques que court Bergama en raison de sa proximité à la mine. Ces rappels historiques traduisent aussi leur souci de placer la question dans un contexte global et ne pas présenter Bergama comme un cas isolé.

Le documentaire démarre avec une voix off sur écran noir : « Pourquoi on ne pourrait pas (résister/gagner) ? Nous sommes le peuple. Et on l'a fait. » Cette voix anonyme qui parle au nom de la population fait preuve de détermination mais donne aussi l'impression qu'à la suite de la lutte, certains acquis ont été obtenus. Le premier carton annonce l'entrée de l'entreprise multinationale Eurogold dans le marché turc en 1989, accompagné d'une musique expérimentale inquiétante aux notes aiguës. Les premiers témoignages des habitants dévoilent comment la peur d'une expropriation urgente les a obligés à vendre leurs terrains à l'entreprise :

⁴⁶¹ Tous les extraits des documentaires utilisés dans ce chapitre sont traduits par moi-même.

« Nous avons donné (nos terres) contre notre gré, par force. » Ces brefs extraits dénoncent déjà un État qui pourrait avoir recours à des pratiques extrêmes pour casser toute sorte de résistance contre le projet en question. Rapidement, le deuxième aspect contesté est abordé à travers les déclarations de deux médecins : la santé publique. Alors que le premier avertit le grand public, de la libération des éléments toxiques à la suite de la lixiviation, le deuxième annonce qu'ils n'ont pas eu l'autorisation d'examiner les risques que présente l'activité minière. Ces témoignages dessinent l'image d'une entreprise peu fiable, non transparent et non contrôlable. Pour illustrer cette inaccessibilité, les images du terrain sont filmées par derrière les barrières ou en hélicoptère.

Au fil des témoignages, les habitants expriment plusieurs fois leur refus de perdre leur habitat : « Notre terre est notre trésor. Nous ne voulons pas de l'or. Nous voulons rester et vivre ici. » Ils mentionnent souvent les richesses que la terre leur accorde, comme les olives et le tabac, qui constituent leur gagne-pain. Les opérateurs prennent soin d'associer l'image des habitants à celles des oliveraies, jardins, basse-cours, troupeaux et étables pour souligner le lien étroit qu'ils entretiennent avec la terre. Les images de « la seule réunion d'information organisée par l'État » en 1992, mettent en scène des habitants conscients qui s'opposent à l'extraction de l'or dans leur région, après avoir parcouru l'ensemble des risques que pourrait porter le projet comme la déforestation, la contamination de l'eau par les substances toxiques ou la migration forcée.



Figs. 287-288 : *Alethea (Hakikat)* (Ethem Özgüven et Petra Holzer, 2008)

Ensuite, pour quelques dizaines de secondes, le documentaire laisse la parole à un commercial responsable de la vente de la cyanide qui refuse les accusations d'intoxication, un ingénieur d'Eurogold qui affirme que la cyanure est l'élément chimique le plus sûr, et le responsable des achats de l'entreprise qui prétend que le peuple a été désinformé. Ces propos entrent en conflit avec la majorité des témoignages mais vers la fin du documentaire, un enchaînement de deux témoignages met clairement en cause les paroles rassurantes de l'entreprise. « Qu'ils aient confiance en nous parce que cette firme travaille dans plusieurs pays

du monde. » déclare le responsable des relations publiques de l'entreprise, suivi du témoignage d'un ancien travailleur qui explique comment ils ont été forcés à nager dans la piscine où sont stockés les déchets pour prouver que les activités de la mine ne présentaient aucun danger à la santé publique, et comment avec le temps, il a dû subir un traitement similaire à celui pour le cancer. Ses paroles s'accompagnent des images de l'épisode de la baignade dans la piscine toxique (fig. 287) et démontrent que l'entreprise ne voit aucun inconvénient à sacrifier la santé de ces travailleurs pour manipuler l'opinion publique et emporter son avis favorable.

À partir de 1994 où 652 citoyens amènent Eurogold devant la justice, le documentaire utilise régulièrement des cartons informatifs concernant les étapes du processus juridique qui, même si se déroule en faveur des habitants de Bergama, n'arrive pas à mettre fin aux activités de la mine, ce qui les poussent à tenter leur chance du côté de la Cour européenne des droits de l'homme dès 1998. Malgré les décisions de la Cour en faveur de la fermeture des mines (2004 et 2006), le carton final annonce la continuation des activités en février 2017. Ce qui constitue l'essence même de la résistance de Bergama reste cependant les nombreuses manifestations aussi créatives les unes que les autres à travers lesquelles, les habitants tentent de stimuler l'opinion publique : pique-nique près de la mine, de nombreuses marches où retentissent les slogans « L'entreprise de cyanure, quitte la Turquie ! » et « Nous sommes le peuple, nous avons raison, nous allons gagner ! », entrave à la circulation, un référendum auto-organisé, une marche « nue », une autre marche vers la capitale Ankara, la traversée du pont du Bosphore à Istanbul, une marche aux flambeaux, etc. Au fil des années, non seulement la résistance non violente gagne en visibilité mais déborde des frontières de la région en question, d'où la forte présence des militaires pendant certaines manifestations même si aucune image de confrontation entre les habitants et les militaires n'apparaît sur l'écran (fig. 288). *Alethea* donne libre cours aux habitants de Bergama qui profitent de la présence de la caméra pour remettre en cause les concepts de « démocratie » et de « l'État de justice », mais aussi la relation qu'ils entretiennent avec l'État lui-même : « À partir d'aujourd'hui, on ne servira plus la République de Turquie. On ne votera pas, on n'ira pas faire le service militaire. On ira demander l'asile en Grèce. » Mais d'autres semblent refuser la résignation : « Que le Premier ministre vienne ici. C'est nous qui l'avons choisi et l'avons placé à ce poste. Qu'il vienne, on lui fera manger du cyanure. » Des militants écologistes à la fondation TEMA⁴⁶², des médecins aux ingénieurs, de Hellenic Mining Watch (en Grèce) à Noam Chomsky, des alliés qui soutiennent cette résistance

⁴⁶² TEMA : ONG fondé en 1992 pour lutter contre l'érosion par le reboisement.

locale constituent le troisième pilier de la lutte que le documentaire expose à travers des entretiens ou des extraits de réunions.

En Turquie, *Alethea* fait partie de la programmation de grands festivals comme le Festival international du film d'Istanbul, d'Ankara et d'Antalya mais aussi des festivals alternatifs comme Documentarist, le Festival international de films de femmes Uçan Süpürge ou de films ouvriers. Il retrouve une audience à l'étranger dans de nombreux festivals du Canada au Cuba en passant par l'Angleterre, la Grèce, l'Allemagne et l'Iran. Mais l'approche militante des réalisateurs se reflète aussi dans leur stratégie de diffusion. Ils ne se contentent pas du cadre restreint qu'offrent les festivals mais à travers de nombreuses « réunions publiques » organisées en Turquie, en Grèce et dans d'autres pays, ils continuent à « ranimer la résistance » et « rendre hommage au courage des habitants de Bergama ». Depuis 2017, le documentaire est en accès libre sur deux plateformes de visionnages : Vimeo et Culture Unplugged⁴⁶³.

Alethea relève plusieurs questions cruciales qui ne seront pas développées profondément : la raison pour laquelle la Turquie devient un terrain intéressant à exploiter pour les entreprises étrangères, la fiabilité des études d'impact environnemental, ainsi que l'augmentation des cas de cancer dans la région au fil des années. Il accomplit cependant un travail d'archivage et transmet un savoir-faire de résistance qui se poursuit depuis les années 1990. Il dépeint aussi une période où les populations locales en résistance ne se retrouvent pas décrédibilisées, marginalisées par le gouvernement ou brutalement attaquées par les forces de l'ordre. Özgüven confirme ce constat en indiquant qu'ils n'ont pas rencontré de problèmes particuliers en filmant les manifestations mais qu'ils ont reçu des menaces, ce qui montre la difficulté de réaliser un documentaire sur un sujet qui implique des enjeux économiques importants.

Gündöndü [Le tournesol] (Nejla Demirci, 2012, 30 min)

Les rapports annuels préparés par la Chambre des ingénieurs en environnement à l'occasion de la Journée mondiale de l'environnement dépeignent un tableau pessimiste en matière de la qualité de l'eau en Turquie : en 2019, 74 % des eaux de surface sont qualifiées de « polluées ». Le pourcentage s'élève à 99 % dans le cas de l'eau des bassins hydrographiques. Les chiffres concernant les eaux souterraines s'annoncent alarmants aussi avec, par exemple,

⁴⁶³ ALETHEA / HAKİKAT, <https://vimeo.com/205197914>, consulté le 9 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2017, le documentaire n'a comptabilisé que 708 vues. Disponible aussi sur *Culture Unplugged*, <https://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/4451/Alethea>, consulté le 31 août 2020.

la totalité du bassin de Meriç – Ergene contaminée⁴⁶⁴. « À l'appel du fleuve Ergene » qui lui lance un cri d'alerte, une militante écologiste, Nejla Demirci, décide de prendre son sac à dos et de voyager de village en village à travers cette région où elle a passé toute sa jeunesse⁴⁶⁵. De cette aventure qui s'étale sur trois ans naîtra *Gündöndü*⁴⁶⁶ [*Le tournesol*]. Le synopsis reflète clairement la démarche militante qu'elle adopte dans le développement du projet : « Le documentaire aspire à attirer l'attention de la population de cette région et de tous les *défenseurs de la vie*, et à inciter l'État à prendre des mesures concrètes. » Demirci refuse de demander une subvention auprès du ministère de la Culture parce que « l'histoire d'une région anéantie par l'État ne doit pas être racontée avec l'argent de l'État ». Cette attitude politisée l'astreindra à couvrir toutes les dépenses de sa poche. La donation d'une caméra par une personne « dont le cœur bat pour Ergene » et le soutien d'ABT İstanbul qui prend en charge la postproduction à titre gracieux seront les seuls gestes solidaires dont elle bénéficiera dans la réalisation de son premier documentaire.

Gündöndü se base essentiellement sur les témoignages des habitants de divers villages situés aux bords du fleuve Ergene (285 km) même si existent de courtes séquences informatives sur l'historique de la pollution qui débute dans les années 1980 ou les chiffres qui permettent aux spectateurs d'appréhender le niveau de contamination des produits agricoles cultivés dans la région par les substances toxiques. Ce qui distingue *Gündöndü* reste cependant l'enquête que mène Demirci qui défie les limites de l'espace en faisant irruption dans une zone industrielle organisée, une station d'épuration et une décharge.



Figs. 289-290 : *Gündöndü* (Nejla Demirci, 2012)

Le prologue de *Gündöndü* commence par une carte de Turquie qui, avec un zoom avant, nous fait atterrir dans la région de Thrace où Ergene prend sa source. Après cette brève

⁴⁶⁴ *Dünya Çevre Günü Türkiye Raporu Haziran 2019*, TMMOB Çevre Mühendisleri Odası, <http://www.cmo.org.tr/odamiz/raporlar.php>, consulté le 7 septembre 2020.

⁴⁶⁵ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Gündöndü* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Nejla Demirci par Zoom, le 9 septembre 2020.

⁴⁶⁶ *Gündöndü – Sunflower*, <https://youtu.be/FNxEPegSgkc>, consulté le 9 août 2021. Depuis sa mise en ligne en mai 2020, le documentaire a comptabilisé 5869 vues.

contextualisation géographique, les prises de vues réelles nous introduisent la faune et la flore de la région, d'abord, avec de gros plans qui illustrent un microcosme débordant de vie, et ensuite, avec des plans larges de paysage où l'eau limpide tient visuellement une place dominante (fig. 289). La bande son constituée essentiellement de gazouillements et du bruit de ruissellement complète ce tableau idyllique. La réalisatrice intervient sur l'image en y faisant apparaître une phrase qui annonce la présence d'une menace proche : « À 800 mètres se trouvent des carrières. » Le titre apparaît sur un bref plan filmé à partir d'une voiture illustrant le chemin parcouru sur une petite route en terre, ce qui pourrait être considéré comme la manifestation de l'approche investigatrice de la réalisatrice qui parcourra tout le bassin d'Ergene pour brosser le portrait d'une région irriguée par un fleuve toxique. À chaque nouvelle destination, le nom du village apparaîtra sur la première image qui, en général, sera celle du fleuve. Avec les noms qui s'enchaînent, les connaisseurs de la région ne devraient pas tarder à estimer l'étendu de la pollution et la gravité de la situation. Pour les autres, vers la fin du documentaire, Demirci utilisera une deuxième carte en mouvement où le nom de chaque village visité retrouvera sa position géographique.



Figs. 291-292 : *Gündöndü* (Nejla Demirci, 2012)

Après le prologue, la parole est d'abord laissée à un ancien responsable de la Direction générale de travaux hydrauliques d'État (DSI) filmé en pleine nature, probablement près de la source du fleuve encore propre et clair. Cet expert fait un premier constat sur la qualité de l'eau dégradée par les activités des zones industrielles : 4^{ème} classe (niveau le plus pollué). Rapidement, Demirci passe aux témoignages des personnes concernées qui n'ont pas besoin d'analyse ou de chiffre pour faire l'état des lieux puisqu'ils expérimentent quotidiennement cette pollution. Un premier couple d'agriculteurs témoigne dans la rizière (fig. 290). Sur un ton révolté, la femme explique l'impossibilité d'entretenir les cultures avec l'eau fournie. Demirci prend soin de se rapprocher de cette dernière alors qu'elle montre de ses propres mains comment la saleté boueuse étouffe les cultures. Pour compléter le tableau dessiné par les propos de la femme, Demirci utilise aussi une série de plans larges d'irrigation par l'eau brunâtre et de

plans rapprochés du sol sur lequel baigne une couche de mousse toxique (figs. 291-292). Ces images attirent l'attention des spectateurs sur le niveau de toxicité des cultures de la région et soulèvent indirectement la question de l'intoxication des populations par le phénomène d'accumulation biologique. Dans la séquence suivante, apparaît cette fois-ci un des produits phares de la région, le tournesol, qui donne aussi son nom au film. Par un panoramique vertical, Demirci associe les tournesols qui se trouvent au premier plan de l'image, à la zone industrielle qui s'étend en arrière-plan. Ce plan met encore une fois en question, la compatibilité des activités agricoles et industrielles à une telle proximité. L'épisode de la mort massive des poissons dans les années 1980 raconté par un homme âgé prouve que la faune joue le rôle d'indicateur qui alerte la population (et les autorités) sur un risque de pollution qui provoque un changement dans l'équilibre de l'écosystème.

Après une série de témoignages des hommes, des femmes et des enfants, Demirci tourne sa caméra vers la source de la pollution. La première escale s'avère être la zone industrielle de Çorlu qui apparaît sur l'écran avec deux plans en *time-lapse* où la fumée toxique envahit le cadre. Les quelques plans d'ouvriers, de machines et d'eau usée tournés dans un atelier de cuir restent insuffisants pour représenter le danger que ce dernier constitue pour l'environnement. En absence de tout témoignage explicatif, les spectateurs restent dans le flou sur la gestion de l'eau usée et des déchets. Pourtant, Demirci opte pour la superposition des phrases suivantes sur l'image pour les laisser estimer l'ampleur de la pollution que pourrait générer l'activité industrielle de la région : « Dans cette usine, on utilise 300 000 litres d'eau par jour. », « Dans le bassin d'Ergene, il existe approximativement 5000 installations industrielles. » Un ouvrier que l'équipe de tournage croise devant un atelier et qui leur indique le chemin de la station d'épuration répond aux remarques (inaudibles) de ses collègues qui probablement le mettent en garde : « Pourquoi j'attirerais des ennuis ? Ils ne filment que la vérité. » Cette phrase qui n'est ni à l'intention de la caméra et ni à celle des spectateurs démontre la pression mise sur les ouvriers pour qu'ils gardent le silence en présence des étrangers.



Figs. 293-294 : *Gündöndü* (Nejla Demirci, 2012)

Demirci poursuit sa quête dans une station d'épuration où sont traitées les eaux usées ce qui leur permet d'être réutilisées ou rejetées dans le milieu naturel, soi-disant, sans risque. Alors qu'un ingénieur lui fait visiter le terrain et explique les étapes du processus (fig. 293), à la rencontre d'un jardinier qui arrose les arbres, elle change d'objectif : l'interroger sur son activité. Demirci apparaît brièvement dans le cadre mais elle se manifeste surtout par sa voix qui met la pression sur le jardinier pour qu'il lui explique pourquoi il n'utilise pas l'eau traitée pour l'arrosage. Après avoir marmonné quelques phrases incompréhensibles, le jardinier lance un regard vers le hors-champ, pour demander de l'aide à l'ingénieur qui se trouve dans les parages (fig. 294). Le mouvement de la caméra place ce dernier au centre de l'image, mais les explications qu'il donne à Demirci ne sont pas plus convaincantes. Cette courte séquence sème le doute sur l'utilisation de l'eau traitée tel qu'elle est décrite par le responsable puisque ses propos et la pratique ne coïncident pas.

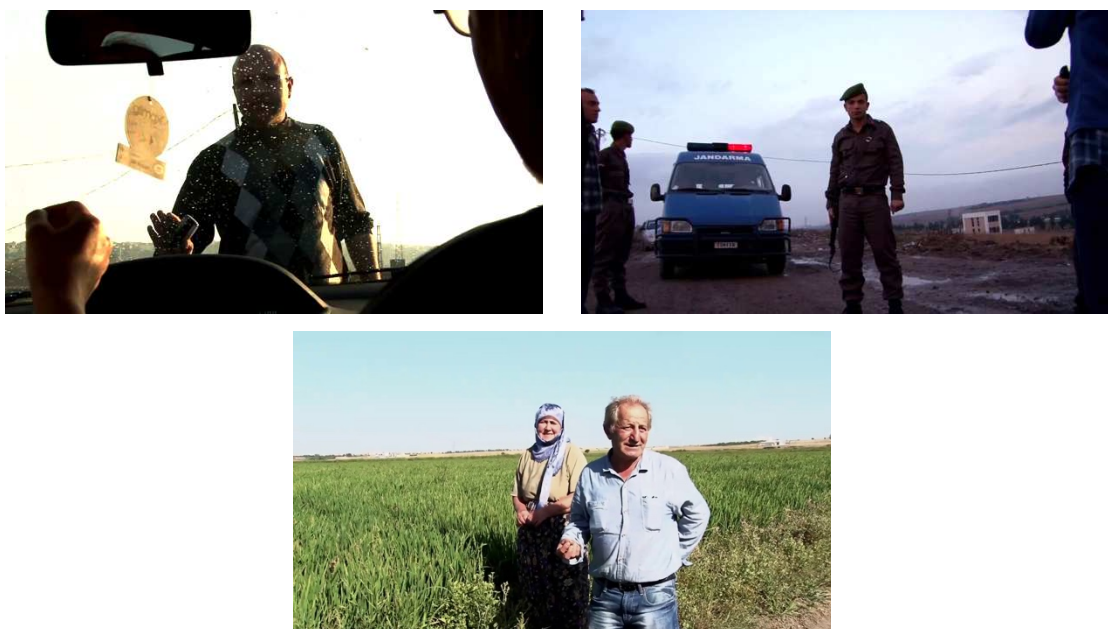


Fig. 295-296-297 : *Gündöndü* (Nejlâ Demirci, 2012)

La séquence à l'entrée de la décharge commence par un plan filmé par l'intérieur de la voiture de l'équipe de tournage, où un homme empêche la voiture d'avancer (fig. 295). Nous entendons la voix de Demirci qui essaie de négocier leur accès mais sans succès. Dans le documentaire, cette partie prend à peine une minute mais l'arrivée des gendarmes vers la fin prouve qu'il y a eu un temps d'attente (fig. 296). « Qu'y a-t-il là-bas pour qu'ils ne nous laissent pas entrer ? » La question de Demirci ne recevra pas de réponse convaincante mais l'absence d'une argumentation et la tension qui monte à cause de sa demande insistante à filmer la décharge remettent en question la transparence de la gestion des déchets toxiques. En visitant ces trois lieux emblématiques des activités industrielles, Demirci ne vise pas à trouver des

preuves concrètes et irréfutables sur la mauvaise gestion des déchets et son impact sur l'environnement mais expose avec efficacité, la méfiance, le malaise et la tension que génère la mise en question de ces pratiques.

Au fil de son voyage, Demirci et sa caméra deviennent la confidente des paysans dont la vie est détruite par la pollution que transporte le fleuve. Qu'ils soient révoltés ou résignés, l'amertume par le fait d'être trompé et abandonné par les autorités marque leur visage. Dans quelques déclarations, une légère plainte vise aussi les journalistes ou les cinéastes dont le travail ne contribue pas à l'amélioration de la situation : « Filme ! Filme ma concitoyenne, c'est la n^{ème} fois qu'on nous filme. Filme ! Ça ne sert à rien. On explique, ils filment et ils partent. » Demirci construit sa conclusion sur le devenir des produits agricoles cultivés dans la région en rendant une deuxième visite au couple d'agriculteurs qui pose dans la même rizière où les semis en croissance cachent le sol marécageux couvert par une couche de substances toxiques lors des premiers tournages (fig. 297) : « Nous avons appris à cultiver le riz avec l'eau sale. » Le texte qui se superpose sur les plans rapprochés de divers produits cultivés dans la région indique que la Thrace fournit 50 % du riz, 70 % du tournesol et 10 % du blé de la production nationale. Ces informations sont immédiatement suivies par des chiffres concernant le taux de substances toxiques présentes dans les échantillons de chaque produit : 2 à 8 fois plus de plomb et de cadmium que le taux maximum défini par la loi de la sécurité alimentaire⁴⁶⁷. Selon ces pourcentages et ces chiffres, la pollution du bassin d'Ergene menace non seulement la santé d'un million d'habitants qui vivent à proximité mais aussi celle des consommateurs de ces produits dans toute la Turquie. Cette mise en perspective prouve la nécessité urgente d'un plan de protection de la zone, et reflète aussi le point de vue de Demirci qui ne considère pas la pollution du bassin d'Ergene comme un cas isolé et local, et lutte pour défendre « la vie » avec tous les éléments qui la constituent.

Dans le cas d'Ergene, la condamnation des habitants à une exposition frontale aux substances toxiques et la destruction massive d'un écosystème au point de non-retour ne peuvent s'expliquer que par un État qui agirait en faveur du Capital. Les incidents survenus pendant la réalisation de *Gündöndü* attestent le niveau de complexité du réseau impliqué dans la gestion de la zone industrielle, et donnent une idée sur l'ampleur des enjeux économiques. Tout d'abord, les actes d'intimidation contre les personnages principaux (un couple d'ouvriers et un couple d'agriculteurs) et leur retrait du projet obligent Demirci à changer toute sa

⁴⁶⁷ Demirci déclare que plusieurs laboratoires ont refusé de délivrer des résultats écrits pour les analyses d'échantillons. Finalement, un laboratoire en processus de fermeture acceptera de le faire.

narration. Ensuite viennent les menaces qui la visent directement : le directeur général de la zone industrielle de Çerkezköy qui la menace verbalement (« Pour qui tu te prends pour te comporter ainsi ? »), et le soir-même, un camion qui la poursuit et essaie de percuter sa voiture. Un dernier épisode se produit alors que Demirci débarque dans un village au crépuscule et commence à filmer la fumée toxique des substances déversées la nuit par les usines. Des policiers débarquent, s'adressent à elle en utilisant directement son prénom, et l'avertissent : « Nous sommes là pour vous protéger car si un camion vous percute sur ce pont, personne ne fera le lien entre l'accident et le fait que vous réalisez un documentaire sur Ergene. » À chaque menace, Demirci perd son chef opérateur, d'où les neuf différents noms qui défilent dans le générique. Persévérante, elle invente des stratégies pour attirer le moins d'attention possible et assurer ainsi sa propre sécurité et celle de ses coéquipiers : changer systématiquement de voiture, mettre le foulard traditionnel, changer souvent de style vestimentaire, cacher la caméra en l'enveloppant dans des vêtements. Pour réaliser des tournages près de la frontière grecque (zone militaire) et dans le centre d'épuration, elle se fait passer respectivement pour une travailleuse agricole et une professeure de cinéma accompagnant ses étudiants pour un devoir.

Gündöndü fait sa première mondiale en France, au Forum Alternatif Mondial de l'Eau. Ce choix confirme encore une fois la démarche militante de la réalisatrice. Une des projections mémorables a lieu au Parc Gezi en 2013 avec un public de 5000 personnes. Malgré une stratégie qui privilégie les projections organisées dans un cadre scientifique, universitaire ou militant, le documentaire attire aussi l'attention de quelques grands festivals. Entre autres, il fait sa première stambouliote à l'Istanbul et gagne le Prix du jury au Festival international du film d'Ankara. Cependant, le documentaire rencontre de nombreuses obstructions quant à sa diffusion dans la région de Thrace. Les projections prévues seront systématiquement empêchées. En raison de sa ville de naissance (Ağrı) et de son identité (kurde), le nom de la réalisatrice sera délibérément associé au Parti démocratique des peuples (HDP) et indirectement au PKK pour décrédibiliser la lutte qu'elle mène pour Ergene. Demirci ne pourra organiser qu'une projection clandestine dans la région. Sur la place centrale de Çerkezköy, le documentaire de 30 minutes va tourner pendant quelques heures permettant ainsi aux passants de le regarder. La foule enthousiaste qui accueille le film avec beaucoup de bienveillance empêchera les forces de l'ordre d'intervenir. Tous ces incidents signalés par Demirci dénoncent l'existence d'un réseau impliquant les dirigeants des zones industrielles, les instances étatiques et les forces de l'ordre, qui s'oppose non seulement à la réalisation et la diffusion du documentaire mais aussi à la lutte écologique qui met en avant les besoins urgents d'un écosystème en agonie.

En absence de personnage principal, *Gündöndü* ne fait que frôler la vie des habitants du bassin d'Ergene en portant à l'écran des fragments de vie et de parole. Cependant, le premier à être touché par la pollution industrielle, le fleuve Ergene, apparaît sur les images tournées dans chaque village ce qui lui confère le statut de personnage principal. Il prend la parole et lance un cri d'alerte en dominant les cadres avec ses eaux brunâtres toxiques qui coulent à flots.

2. Contester l'industrie alimentaire : *Boğaziçi Balıkları* [Les poissons du Bosphore]

Sous le capitalisme, la surexploitation systématique des ressources naturelles transformées chacune en des marchandises « exploitées, possédées et échangées »⁴⁶⁸ a un impact irréversible sur la biodiversité. Selon le rapport de WWF (World Wild Life), l'agriculture intensive et les monocultures⁴⁶⁹, les changements d'utilisation des sols et la déforestation à grande échelle, la surpêche, le changement climatique et la pollution plastique ont causé 60 % de déclin des populations des vertébrés dans l'espace d'une quarantaine d'années⁴⁷⁰. Le système agroalimentaire mondial qui repose sur le monopole d'un petit nombre d'entreprises multinationales⁴⁷¹ semble être à l'origine de plusieurs facteurs cités ci-dessus. Dans ce rapport de force inégal où l'industrie contrôle toutes les étapes de la chaîne, de la production à la consommation, il reste très peu de marge de manœuvre aux producteurs qui, pour survivre, s'adaptent au système d'agriculture ou d'élevage intensifs en abandonnant progressivement les méthodes traditionnelles développées et pratiquées au cours des siècles, en général, respectueuses de la nature. Quant aux choix des consommateurs qui constituent le dernier maillon de la chaîne, ils seront restreints aux produits auxquels ils auront accès, ce qui dépendra de leur localisation et de leur moyen financier.

En Turquie, quelques documentaires⁴⁷² développent une critique de la surpêche, de l'agriculture industrielle et des monocultures en choisissant comme angle d'attaque, la

⁴⁶⁸ Erik Swyngedouw, « Urbanization and Environmental Futures. Politicizing Urban Ecologies », dans T. Perreault, G. Bridge et J. McCarthy (eds.), *The Routledge Handbook of Political Ecology*, op. cit., p. 613.

⁴⁶⁹ Les monocultures industrielles dominent 90 % des terres cultivables dans le monde. Voir Greenpeace Akdeniz, *Türkiye'nin Gıda ve Tarım Sistemi. İstanbul'un Gıda Tedarik Zinciri. Eğilimler, Sorunlar ve Alternatifler*, İstanbul, 2019, p. 8.

⁴⁷⁰ *Living Planet Report. 2018: Aiming higher*, Gland, WWF, 2018.

⁴⁷¹ Aujourd'hui, trois entreprises contrôlent le marché mondial du matériel agricole, quatre, celui des produits chimiques agricoles, cinquante entreprises, celui de la production alimentaire, quelques chaînes de supermarché, celui de la distribution des produits. Quatre entreprises ont la mainmise sur le 67 % du marché mondial des semences, et quatre, sur le 70 % du marché des pesticides. Greenpeace Akdeniz, op. cit., p. 24.

⁴⁷² *Ben Alemin Biberini Yemem* (Şeref Pehlivan et Özcan Aktan, 2014, 23 min), *Tarlataban* (Mehmetcan İncedal, 2016, 28 min), *Kötü Tohum* (Ethem Özgüven, 2018, 46 min).

biodiversité. Loin d'adopter une approche de documentaire scientifique, les réalisateurs cherchent à exposer la relation intime et non-hiérarchique que les pêcheurs, paysans ou consommateurs entretiennent avec la mer ou la terre qui acquièrent ainsi un statut au-delà de celui d'une réserve de ressources intarissables. Pour ce faire, ils font l'éloge d'une culture de vivre-ensemble avec la nature et d'un savoir-faire ancestral en opposant les méthodes traditionnelles aux méthodes industrielles. Ces documentaires rappellent aussi que « manger » constitue aujourd'hui un acte politique. Ils relèvent la façon dont des consommateurs s'organisent et se mobilisent et font ainsi appel à la conscience d'autres consommateurs qui, par leur choix alimentaire, pourraient exercer un certain contre-pouvoir sur l'industrie.

L'industrialisation intensive de la pêche représente une menace sérieuse pour les espèces aquatiques de la Turquie, pays bordé de quatre mers⁴⁷³. Le rapport préparé par le ministère de l'Agriculture et des Forêts dont dépendent les activités de la pêche, présente une longue liste de problèmes à résoudre pour permettre la durabilité de la pêche, entre autres, la surpêche, la pêche illégale, l'inefficacité de la législation, l'insuffisance des zones prioritaires pour la biodiversité⁴⁷⁴. *Boğaziçi Balıkları : Şehir, Deniz, Balık ve İnsana Dair* (Les poissons du Bosphore : sur la ville, la mer, le poisson et l'humain) réalisé par la documentariste Bahriye Kabadayı Dal et le monteur Burak Dal se focalise spécifiquement sur la population aquatique de la mer Marmara, zone de transition entre la mer Noire et la mer Égée, qualifiée de « corridor biologique ». La découverte d'un livre écrit par Karekin Deveciyan en 1915 dans l'Empire ottoman⁴⁷⁵ qui constitue l'ouvrage de référence sur la biodiversité aquatique et les techniques de pêche en Turquie, incite le duo à mener l'enquête sur la situation actuelle à Istanbul⁴⁷⁶. Le projet reçoit une subvention symbolique du ministère de la Culture dans la catégorie « amateur », ce qui leur permet de lancer la réalisation. Mais Kabadayı Dal avoue que sans la « solidarité » et le « bénévolat », le documentaire n'aurait jamais vu le jour. Du matériel emprunté aux amis, à l'utilisation des images d'archive de la compagnie de production VTR où Kabadayı Dal travaille, de l'enregistrement des voix off à l'obtention des droits musicaux en

⁴⁷³ Pour un bref état des lieux mondial, voir : « La pêche industrielle, l'enfer sur mer », F. Gemenne, A. Rankovic et Atelier de cartographie de Sciences Po, *Atlas de l'Anthropocène, op. cit.*, p. 74-75. Pour un aperçu plus approfondi, voir le rapport de Food and Agriculture Organization of the United Nations (FAO), *In Brief. The State of World Fisheries and Aquaculture. Sustainability in Action*, 2020.

⁴⁷⁴ *Su Ürünleri. Sektör Politika Belgesi 2019-2023*, Ankara, Türkiye Cumhuriyeti Tarım ve Orman Bakanlığı, 2019, p. 76-99.

⁴⁷⁵ Karekin Deveciyan, *Türkiye'de Balık ve Balıkçılık*, traduit par Erol Üyepazarcı, Istanbul, Aras Yayıncılık, 2006.

⁴⁷⁶ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Boğaziçi Balıkları* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Bahriye Kabadayı Dal par mail, le 11 septembre 2020.

passant par la réalisation des tournages, le documentaire se construit par l'implication d'une longue liste de personnes dont les noms apparaissent dans le générique de fin.



Figs. 298-299 : *Boğaziçi Balıkları* (B. Kabadayı Dal et B. Dal, 2013)

Le documentaire repose sa structure sur une voix off qui transporte les spectateurs dans un voyage à travers le passé et le présent d'une ville où les diverses activités humaines ont ruiné la cohabitation avec les poissons. La musique douce qui accompagne la narration des mythes et des légendes sur les diverses espèces de poissons locaux ou les anecdotes, confère une ambiance de conte de fées au récit. Mais les témoignages des « petits pêcheurs » qui pratiquent encore la pêche traditionnelle artisanale (fig. 300), ceux des universitaires et des militants qui luttent pour la protection de la vie aquatique, brisent régulièrement la nostalgie pour attirer l'attention des spectateurs sur les dangers que court cet habitat et la gravité de la situation. Des photographies en noir et blanc qui représentent une époque où les poissons pêchés dominent les cadres par leur taille ou leur nombre, alternent avec les prises de vues réelles de la mer où la présence des immeubles en arrière-plan de l'image donne les signaux d'une urbanisation massive qui menace l'écosystème (figs. 298-299).

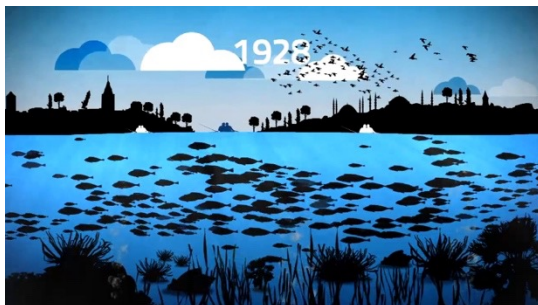


Figs. 300-301: *Boğaziçi Balıkları* (B. Kabadayı Dal et B. Dal, 2013)

La narration prend des moments de pause avec la lecture en voix off des extraits de texte d'auteurs et de poètes connus comme Orhan Veli Kanık, Sait Faik Abasıyanık ou Yaşar Kemal. La récurrence des œuvres évoquant la mer et les poissons dans la littérature démontre l'existence d'une culture et des vies marquées par la présence de ces derniers. Ces moments littéraires lyriques sont contrebalancés par des animations informatives comme une carte

animée qui illustre tous les accidents de tanker ayant eu lieu dans le Bosphore causant des catastrophes écologiques de divers degrés (fig. 301).

Le prologue débute avec une série d'extraits de témoignages qui mettent l'accent sur la contradiction entre l'abondance d'espèces aquatiques d'autrefois et leur extinction actuelle. Après le titre, les animations graphiques en rouge lancent l'alerte sur l'estimation de l'effondrement mondial des stocks de poissons en 2048 en absence de mesures urgentes. La question que la voix off lance par la suite annonce aussi la problématique du documentaire : « Comment on en est arrivé là ? » La première partie se base sur les écrits du philosophe Aristote, des historiens et géographes Hérodote et Strabon, pour prouver les liens historiquement ancrés de la ville d'Istanbul avec son écosystème aquatique. Le livre de Deveciyan endosse le rôle de guide pour la suite, surtout pour la partie épisodique où les espèces locales caractéristiques de la mer Marmara seront présentées une à une à travers les informations biologiques concernant le cycle de vie de chacune mais aussi les anecdotes liées à leur comportement et leur pêche, racontées par les « petits pêcheurs ». Appartenant à la même génération, âgés de 60-70 ans, ces derniers représentent aussi la vie stambouliote multiculturelle d'autrefois. Leurs noms qui apparaissent sur l'écran et leurs accents dévoilent leurs origines grecques ou arméniennes. Leurs récits font référence à un vivre-ensemble où la solidarité passait avant le profit individuel. Leurs techniques et stratégies de pêche que nous qualifierons aujourd'hui de « durables » proviennent d'une connaissance transmise de génération en génération, enrichie par l'observation et l'expérience. Ces derniers représentants de la communauté de « petits pêcheurs » font preuve d'« une connaissance intime des composants de l'écosystème et de leurs interactions », une connaissance environnementale locale précieuse qui montre comment « ils maintiennent des relations historiquement profondes avec leurs environnements »⁴⁷⁷.



Figs. 302-303 : *Boğaziçi Balıkları* (Bahriye Kabadayı Dal et Burak Dal, 2013)

⁴⁷⁷ Leah S. Horowitz, « Local Environmental Knowledge », dans T. Perreault, G. Bridge et J. McCarthy (eds.), *The Routledge Handbook of Political Ecology*, op. cit., p. 235.

La partie suivante recouvre les causes de la destruction de l'écosystème. L'urbanisation rapide et sauvage, la décharge des déchets dans la mer, les accidents de tanker génèrent une pollution à partir des années 1960. Le changement des pratiques de pêche, c'est-à-dire la disparition de la pêche traditionnelle au profit de la pêche industrielle massive (et parfois illégale) déclenche une chaîne de réactions qui conduit à l'extinction de certaines espèces et l'apparition d'autres espèces invasives. Les inspections restent insuffisantes pour empêcher la pêche illégale en pleine période de reproduction des poissons ou la pêche au chalut qui provoque la dégradation des fonds sous-marins. Une animation qui représente un paysage typique du Bosphore avec quelques monuments reconnaissables comme la Tour de Galata ou la Sainte Sophie résume dans l'espace d'une dizaine de secondes, l'évolution de la ville de 1928 à 2013 (figs. 302-303). La silhouette de la ville se déforme progressivement avec l'érection d'une multitude d'immeubles et de grues qui annoncent les futures constructions. Les bateaux de tailles diverses envahissent la mer dont le bleu laisse sa place à une couleur sombre et opaque. Alors que la population aquatique, les végétaux inclus, diminue et perd sa diversité, les espèces invasives représentées par les méduses apparaissent sur l'image. Cette animation certes très schématique mais efficace regroupe les points principaux soulevés dans les témoignages. La dernière partie du documentaire se focalise finalement sur la lutte menée par des initiatives (Sualtı Temizlik ve Bilinçlendirme Hareketi, Greenpeace, Fikir Sahibi Damaklar) à diverses échelles incluant toujours une étape de sensibilisation du grand public puisque les consommateurs détiennent un pouvoir qu'ils pourraient utiliser en faveur de l'écologie, rien qu'en se renseignant sur les méthodes de pêche, soutenant les méthodes les moins destructrices, et refusant d'acheter des poissons trop petits qui n'ont pas encore eu le temps de se reproduire.

La structure de *Boğaziçi Balıkları* repose sur la dialectique du nostalgique/lyrique et du factuel/informatif. Il ne succombe pas dans une vision pessimiste même s'il propose un état des lieux détaillé de la situation. En plaçant la partie « lutte » vers la fin, il annonce la possibilité d'un changement avec une législation adaptée, un contrôle plus strict et une prise de position consciente des consommateurs. L'absence des propos des autorités attire immédiatement l'attention : le documentaire ne donne la parole qu'à ceux qui entretiennent un lien intime avec la mer. En opposant le passé et le présent, il révèle l'interdépendance entre la ville et la mer, les poissons et les humains. Ainsi, il ne situe pas ces derniers au sommet d'une hiérarchie, mais les place dans un environnement qu'ils transforment mais par lequel ils sont aussi transformés. Il garde la trace d'une culture écologique de vivre-ensemble en voie de disparition.

Boğaziçi Balıkları pourrait toucher aussi bien les habitants d'Istanbul concernés directement par la destruction de la vie dans la mer Marmara qu'un public sensible aux

problèmes écologiques. Mais le documentaire ne profite que d'une diffusion très restreinte avec, entre autres, une projection au Festival international du film d'Ankara et une autre dans le cadre des Prix du documentaire du TRT. Kabadayı Dal exprime son amertume avec les phrases suivantes : « À cause du manque de moyens, en réalisant le film, on se fatigue tellement qu'on n'a plus d'énergie, de motivation et de ressource quand on arrive au stade de diffusion. On rassemble les débris et on se lance dans un nouveau projet. La vie n'attend pas... » Ces quelques phrases résument le ressenti des dizaines de documentaristes qui endossent le rôle de producteur, réalisateur et distributeur dans l'accomplissement de leur projet. Cependant, en 2020, pendant la période de pandémie de Covid 19, *Boğaziçi Balıkları* sera diffusé sur Vimeo et rencontrera enfin une audience considérable avec une dizaine de milliers de vue dans l'espace d'une dizaine de jours : la question reste d'actualité.

3. Donner de la visibilité aux luttes locales rurales

En Turquie, la croissance de la consommation d'électricité due au processus d'urbanisation et à l'entrée de la population dans la consommation de masse a conduit le pays à une dépendance énergétique importante en l'obligeant à importer les trois quarts de l'énergie qu'il consomme, ce qui en retour, contribue au déficit commercial⁴⁷⁸. Dans un article où il propose un état des lieux de la gouvernance énergétique du pays, Jean-François Pérouse met l'accent sur la privatisation du marché dans la recherche d'indépendance pour l'approvisionnement énergétique considérée comme une priorité nationale, et sur le peu de marge de manœuvre laissée aux pouvoirs locaux. Selon Pérouse, « la décentralisation » et « la participation de la société civile » mentionnées souvent dans les discours officiels s'avèrent être des mythes. En plus, plusieurs aspects de la question semblent être négligés : l'incompatibilité des projets avec les attendus de la transition énergétique, les dimensions territoriales et sociales, la lutte contre l'étalement urbain ainsi que la protection de la biodiversité⁴⁷⁹.

La construction des centrales thermiques à charbon, hydroélectriques ou géothermiques, suscite souvent de vives réactions auprès des populations locales à cause de l'absence de concertation publique et/ou du non-respect des études d'impacts environnementaux. Les habitants des milieux ruraux se retrouvent soudain confrontés aux problèmes aussi variés que l'expropriation urgente de leur terrain, le nonaccès aux ressources naturelles, la perte de leur activité économique, la destruction de l'écosystème ainsi que l'apparition des risques sanitaires

⁴⁷⁸ Jean-François Pérouse, « La gouvernance énergétique dans les villes turques : un état des lieux », dans *Flux*, n° 93-94, Juillet-Décembre 2013, p. 70.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 71-75.

due à l'exposition à la pollution. Dans un article où elles analysent la transition énergétique en Turquie, Sezin Topçu et Melike Yalçın-Riollet affirment que les investissements énergétiques permettent « d'une part de produire et de soutenir les alliés privés du parti au pouvoir, et d'autre part d'attester de la croissance économique et de la puissance du pays »⁴⁸⁰. Donc, les mouvements de résistance locale se heurtent à une riposte violente de la part de l'État qui mobilise les forces de l'ordre, les médias et la justice pour faire taire les voix de l'opposition. Les habitants qui expriment leur contrariété par les diverses formes de désobéissance civile se voient qualifiés de « provocateurs » ou d'« ennemis de la nation ».

Pour contrebalancer cette image négative qui décrédibilise la lutte des populations locales, des documentaristes, des journalistes, des étudiants et des militants écologistes mettent leur caméra au service de l'opposition. Ils retracent la chronique des luttes du point de vue des personnes concernées, en les plaçant dans son contexte historique et social, dénoncent la violence subie par ces derniers, et déchiffrent les enjeux économiques des projets qui dépassent l'échelle du local. Ces documentaires filmés aux quatre coins du pays (majoritairement dans la région de la mer Noire dévastée par les projets de centrales hydroélectriques), permettent la circulation des pratiques de résistance développées sur chacun des sites. Les récits aboutissant à l'annulation des projets et donc à la victoire portent le potentiel de donner l'exemple à d'autres citoyens qui habitent près des futures zones de construction.

Akıntıya Karşı [À contre-courant] (Umut Kocagöz et Özlem Işıl, 2012, 64 min)

En 2003, l'Accord sur les règles et les procédures de l'acquisition du droit d'usage de l'eau pour la production d'électricité⁴⁸¹ ouvre le marché des centrales hydroélectriques (CHE) à la privatisation en concédant aux entreprises privées l'exploitation des sources d'eau pour 49 ans. Ainsi, des milliers de rivières, de fleuves et de ruisseaux acquièrent une valeur marchande et commence la période de la rente hydraulique et de la surexploitation des sources d'eau. Les CHE fonctionnent sur le principe de la transformation de l'énergie potentielle d'une chute d'eau en énergie mécanique en captant l'eau dans des tuyaux. La construction des CHE affectant profondément le lit et le flux des cours d'eau, la préparation d'une étude d'impact environnemental (EIE) individuelle est indispensable pour la mise en œuvre de chaque projet mais dans la majorité des cas, l'effet cumulatif que pourrait avoir la construction de plusieurs CHE sur un même cours d'eau ou dans des zones avoisinantes est négligé. Le nombre croissant

⁴⁸⁰ Sezin Topçu et Melike Yalçın-Riollet, « La transition énergétique turque : analyseur d'un nouveau régime politique ? », dans *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 24, n° 1-2, 2017, p. 130.

⁴⁸¹ *Su Kullanım Hakkı Anlaşması*, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2003/06/20030626.htm>, consulté dernièrement le 23 septembre 2020.

de projets⁴⁸² menace l'équilibre de l'écosystème mais aussi la vie économique et sociale des populations locales, ce qui déclenche dès la fin des années 1990, des mouvements de résistance dans les zones de construction⁴⁸³.

Dans un article où elle analyse ces manifestations rurales, Ekin Kurtiç détermine l'AKP comme un des principaux acteurs puisqu'il « fait les lois et les réglementations, permet au secteur privé d'avoir accès à l'eau, de l'utiliser et de la commercialiser, et fournit les conditions sociales, politiques et économiques nécessaires pour faciliter ces investissements. » D'une part, elle attire l'attention sur le discours développementaliste du parti qui assimile l'eau à l'énergie, et ce dernier, à l'argent. D'autre part, elle signale son intention à faire disparaître l'opposition par la stigmatisation et la sous-estimation systématique des populations locales⁴⁸⁴. En s'opposant aux projets de CHE, les habitants doivent donc faire face non seulement aux entreprises privées mais aussi à l'État. Le recours à la justice constitue un des piliers indispensables de la lutte, complété toujours avec des manifestations organisées dans l'espace public et des rassemblements plus ou moins spontanés sur les sites pour empêcher la construction qui se poursuit parfois de manière illégale. Même si les luttes s'inscrivent dans des agendas locaux, à travers les plateformes comme *Derelelerin Kardeşliği* (La fraternité des rivières) et *Karadeniz İsyanıdır* (La mer Noire se révolte), elles communiquent et s'articulent.

Dès 2007, les caméras se tournent vers ces hommes et ces femmes persévérants qui, d'Artvin à Muğla en passant par Erzurum, mènent une lutte pour défendre les rivières avec le peu de moyens qu'ils possèdent : leur corps, leur voix, et le soutien des avocats et des militants écologistes. Nous observons une production significative de documentaires qui portent la parole des habitants en résistance, ce qui donne naissance à une sous-catégorie appelée désormais « documentaire sur les CHE » (*HES belgeseli*). Dans un article publié en 2016 où il propose une réflexion sur la représentation des mouvements sociaux dans ces documentaires et la figure du documentariste à l'origine de ces derniers, Umut Kocagöz décompte plus d'une quinzaine de documentaires réalisés dans l'espace d'une dizaine d'années⁴⁸⁵. Dans le cadre de cette thèse,

⁴⁸² En 2019 : 683 CHE en activité, 47 CHE en construction, 526 projets de CHE en cours. Voir *Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü. 2019 Yılı Faaliyet Raporu*, Ankara, DSİ, 2020, p. 60.

⁴⁸³ Le procès ouvert en 1997 contre la construction d'une série de CHE dans la vallée de Firtına à Rize est considéré comme la première manifestation d'opposition aux CHE. À ce jour, il n'existe aucune donnée concernant le nombre total de procès ou leur répartition régionale, ni une synthèse des décisions de justice de divers procès. Lire C. Aksu, S. Erensü et E. Evren (eds.), *Sudan Sebepler, op. cit.*, p. 9-10.

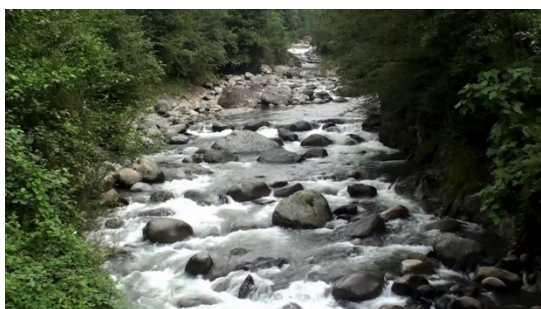
⁴⁸⁴ Ekin Kurtiç, « Manifestations rurales et contestation politique autour des centrales hydro-électriques en Turquie », dans *L'Homme & la Société*, n° 187-188, L'Harmattan, 2013, p. 24-26.

⁴⁸⁵ Umut Kocagöz, « HES Belgeselleri ve Toplumsal Hareket Belgeselciliği: Bir Belgeselci Figürünü Araştırma Denemesi », dans C. Aksu, S. Erensü et E. Evren (eds.), *Sudan Sebepler, op. cit.*, p 375-393.

nous étudierons le documentaire qu'il a coréalisé avec Özlem Işıl, *Akıntıya Karşı* [*À contre-courant*], le fruit de deux années de travail⁴⁸⁶. L'origine du projet remonte à un voyage qu'entament quatre amis, étudiants en études cinématographiques, sociologie, sciences politiques et philosophie, qui partent dans la région de la mer Noire, à la découverte des luttes anti-CHE. Kocagöz fournit une partie de la logistique nécessaire au voyage d'une vingtaine de jours : la voiture de sa mère pour parcourir toute la région, de Hopa à Amasra, et de l'argent de poche économisé sur sa bourse. Sa caméra Handycam permet à Volkan Işıl, étudiant en cinéma, de réaliser des entretiens avec les habitants au fil du voyage. « En disant à tout le monde qu'on réalisait les tournages pour un projet de documentaire, on a fini par se sentir obligé d'en faire un. » confesse Kocagöz qui apprend à faire du montage en suivant les tutoriels en ligne et réalise une première version du documentaire d'une durée de 82 minutes. L'année suivante, Kocagöz et Özlem Işıl réalisent un deuxième voyage, munis d'un vidéoprojecteur et d'un écran, pour projeter leur film dans les mêmes villages. Ils profitent de l'occasion pour faire des entretiens supplémentaires. La rencontre avec la directrice du festival !f Istanbul, Serra Ciliv, les motivera pour aboutir à la version finale de 64 minutes.

Le prologue débute avec un écran noir sur lequel se superpose une voix off qui prend parti pour la construction des CHE. Ce citoyen dont l'identité reste anonyme reproduit le discours officiel qui promeut les CHE, en reprenant les mots-clés que nous retrouvons dans les déclarations de divers représentants du gouvernement : « la production de l'électricité », « la dépendance extérieure », « le progrès », « indispensable », « gaspillage de l'eau », « respectueux de la nature ». Cet extrait d'entretien introduit le principe sur lequel se basent les politiques contre lesquelles luttent les habitants de Rize, Artvin et Kastamonu dont nous entendrons les témoignages tout au long du documentaire. À part ce court moment, les réalisateurs ne donneront jamais la parole aux habitants ou aux élus qui soutiennent les projets de CHE, ni aux responsables des entreprises. À la fin du prologue, apparaissent sur l'écran des images typiques associées à la mer Noire, région très riche en cours d'eau : celles des rivières, intenses et libres (fig. 304). Cette représentation visuelle s'accompagne de la chanson de Karmate, *Dereleler Akar Akar* (Les rivières coulent et coulent). D'une part, l'accent de l'interprète, celui des habitants de la mer Noire, sert à contextualiser le récit géographiquement. D'autre part, cette chanson dédiée aux rivières, comme bien d'autres, prouve la place que tient l'eau dans la vie et la culture des habitants de la région, jusqu'au point d'inspirer des chansons.

⁴⁸⁶ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution d'*Akıntıya Karşı* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Umut Kocagöz à Kadıköy, Istanbul, le 17 septembre 2018.

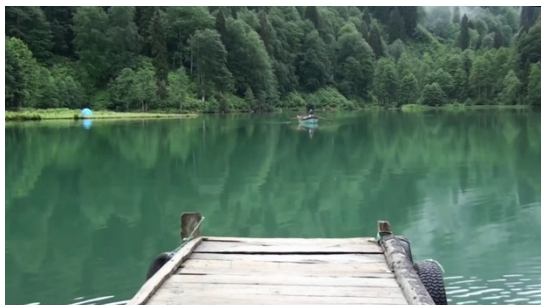


Figs. 304-305 : *Akıntıya Karşı* (Umut Kocagöz et Özlem Işıl, 2012)

Une première partie de six minutes se compose de l'alternance des témoignages des femmes et des hommes. Chacun exprime à sa manière, son attachement à ces terres et aux rivières : « Nous sommes nés avec le bruit de la rivière, nous mourrons avec le bruit de la rivière. » L'omniprésence de l'eau dans la vie de la population révélée dans cet extrait retrouve son écho dans la bande son où un bruit de fond de ruissellement accompagne la majorité des entretiens réalisés en plein air. La première femme interviewée sur le vif alors qu'elle marche dans la rue avec son sac de thé sur le dos (fig. 305) accentue la place que tient l'eau dans la culture de thé, produit emblématique de la région qui sert à préparer le *çay*, boisson qui se consomme à tout moment de la journée en Turquie. Cette séquence d'extraits d'entretien contient plusieurs plans de la plantation de thé qui constitue le revenu essentiel de la population locale. Face à la caméra, nous retrouvons des habitants conscients de l'impact destructeur des projets en cours, qui manifestent leur persévérance à défendre leur habitat : « Nous sommes prêts à donner nos vies, mais nous ne donnerons jamais nos rivières. » Cette séquence couvre déjà les points qui seront développés tout au long du documentaire mais elle pose aussi une question sur la relation qu'entretiennent les documentaristes (ou journalistes) qui viennent réaliser des tournages dans la région, quand la femme interpellée dans la rue s'exprime en voyant la caméra : « Un autre documentaire ? Et où est le précédent ? » Son questionnement suggère l'absence d'une communication entre les deux groupes après la fin des tournages. Kocagöz et Işıl portent cette critique en l'incluant dans la narration mais ils auront aussi l'occasion de prouver leur approche en tant que documentaristes, en revenant dans ces villages l'année suivante, avec la première version du film pour partager leur travail avec les habitants.

Cette première partie repose sur l'affectif alors que la suite des témoignages retrace, de manière croisée, comment cette région si riche en eau s'est retrouvée sous la menace d'une multitude de projets de CHE. Sans aucune retenue, les habitants expriment leur méfiance à l'égard des porteurs de projet (mais aussi de l'État) dont les intentions pourraient s'étendre jusqu'à la marchandisation de l'eau de leur région. Ils prônent une mode de vie durable, en

harmonie avec la nature, qui semble être indispensable pour le maintien des activités professionnelles comme en témoigne un jeune apiculteur. Les images de construction viennent s'intercaler progressivement dans le montage pour remplacer les cadres idylliques des vingt premières minutes du documentaire (figs. 306-307).



Figs. 306-307 : *Akıntıya Karşı* (Umut Kocagöz et Özlem Işıl, 2012)

Le vert des forêts et de l'eau laisse sa place au brun de la terre aride et au gris du béton, le bruit des bulldozers ou d'autres machines de construction couvrent celui de l'eau. Certains plans généraux illustrent des tuyaux qui traversent le cadre d'un bout à l'autre, telle « une plaie ouverte » sur la terre (fig. 308). Ce qui frappe l'attention, c'est l'absence de l'eau sur l'image malgré sa présence dans l'environnement : par intuition, le spectateur sait qu'emprisonnée, elle coule dans les tuyaux. Ces images alternent avec des extraits d'entretien dont le ton devient de plus en plus critique. Pour laisser les interviewés développer leurs propos, Kocagöz opte pour des extraits de plus en plus longs dont certains dépassent les cinq minutes. Un des avocats de la cause fait l'état des lieux des politiques de CHE qui dissimulent d'autres enjeux que ceux liés à la production de l'énergie, notamment la marchandisation de l'eau, en dénonçant les intérêts croisés des entreprises privées et des bureaucrates. Ses propos seront soutenus par d'autres témoignages complémentaires, ce qui suggère que non seulement l'avocat qui mène la lutte sur le plan juridique mais les habitants aussi ont acquis au fil de la lutte, un niveau de connaissances sur la question de la gouvernance énergétique, la gouvernance de l'eau ainsi que la violation de droit à la propriété avec les décisions d'expropriation urgente.



Figs. 308-309 : *Akıntıya Karşı* (Umut Kocagöz et Özlem Işıl, 2012)

La dernière partie du documentaire est consacrée à la lutte de la vallée de Loç avec une séquence d'occupation du site de construction par la population locale où la présence des gendarmes n'annonce rien de rassurant. La caméra capte la tension qui monte progressivement entre le responsable de l'entreprise et les habitants de Loç qui sollicitent l'arrêt des travaux jusqu'à la décision du tribunal. Placée dans la foule au premier rang, toujours en mouvement entre les deux partis, la caméra arrive à enregistrer les émotions qui s'expriment sur les visages des habitants face aux déclarations apathiques et arrogantes du responsable. Le positionnement spatial des trois partis sur l'image dévoile les rapports de force : le responsable de l'entreprise, seul, assis à table tel une personne de haut rang, les habitants en face et autour de lui, tous debout, et un gendarme en arrière-plan du cadre qui enregistre la discussion pour un éventuel fichage des manifestants (fig. 309). La séquence se termine sur deux cartons réflexifs où les réalisateurs s'adressent directement aux spectateurs : « Nous aurions voulu partager avec vous les images de l'affrontement entre les gendarmes convoqués par le responsable de l'entreprise et les habitants de Loç. (Mais) les gendarmes qui ont voulu mettre les femmes en garde à vue ont pris notre caméra et les ont effacées. » Les images manquent mais leur absence révélée à l'aide des cartons sert à stimuler l'imagination des spectateurs. La suite du récit se place un an après : les quelques images de la mobilisation des habitants qui font irruption sur le site de construction suggèrent que la lutte continue. Mais la conclusion constituée des images tournées pendant une manifestation ayant eu lieu dans la capitale, Ankara, place cette lutte locale dans le contexte global des luttes pour la défense des habitats et écosystèmes en Turquie. Une dernière prise de position se manifeste à la fin du documentaire : les réalisateurs rendent hommage à la mémoire de Metin Lokumcu, enseignant retraité de Hopa (une des zones menacées par les projets de CHE) devenu le symbole de la résistance dans la région, mort d'une crise cardiaque provoquée par du gaz lacrymogène utilisé lors d'une manifestation organisée contre la visite du Premier ministre de l'époque, Recep Tayyip Erdoğan, le 31 mai 2011.

Après sa première à If Istanbul, le documentaire profite de quelques projections dans des festivals en Turquie mais sa diffusion principale se fera par Internet : dès 2013, Kocagöz le met en accès libre sur sa page Vimeo⁴⁸⁷. Pour faire le suivi des luttes locales contre les CHE et poursuivre leur militantisme, le duo se lance dans un projet de documentaire se focalisant spécifiquement sur la résistance de Loç mais faute de moyen et de temps, le projet n'aboutit

⁴⁸⁷ *Akıntıya Karşı // Against the Current*, <https://vimeo.com/59163003> et https://youtu.be/kmj_JPuJxik, consulté le 9 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2013, le documentaire a comptabilisé 11780 vues.

qu'à la réalisation d'une vidéo de 17 minutes, *Bir Loç Hikayesi* (Une histoire de Loç), également en ligne⁴⁸⁸.

En croisant les témoignages et les récits des habitants de diverses zones, *Akıntıya Karşı* tisse des liens entre les luttes locales et désigne l'existence d'un mouvement de résistance général dans la région de la mer Noire. Il expose avec habileté les deux forces motrices derrière la persévérance des populations locales : le lien intime qu'ils entretiennent avec leur terre et leur prise de conscience des enjeux économiques et politiques des projets de CHE. En leur donnant l'opportunité de s'exprimer et de présenter leurs arguments, le documentaire propose un profil de résistants qui dément les propos de ceux qui les désignent comme étant « les marginaux », « les provocateurs » ou « les ennemis de la nation ». Mais par-dessous tout, *Akıntıya Karşı* dévoile et dénonce les politiques d'un État qui ne communique pas avec ses citoyens, prend des décisions qui les concernent directement sans concerter avec et ignore leurs besoins, attentes et critiques.

Ölmez Ağaç : Yırca Direnişi [L'arbre immortel : la résistance de Yırca] (Kazım Kızıl, 2015, 53 min)

Akıntıya Karşı n'évoque que brièvement l'utilisation de la violence comme moyen de casser les luttes locales, mais la hausse progressive du degré de la violence à laquelle les populations en résistance se confrontent incite d'autres documentaires à dénoncer une violence organisée et systématique impliquant les gendarmes et les agents de sécurité privés recrutés par les entreprises. Ils dévoilent non seulement le rapport de force inégal entre les partis mais aussi un État au service du Capital. Un documentaire réalisé par le journaliste, vidéo-activiste Kazım Kızıl, *Ölmez Ağaç : Yırca Direnişi [L'arbre immortel : la résistance de Yırca]* retrace la chronique de la lutte des habitants de Yırca qui défendent corps et âme leurs oliveraies menacées par le projet d'implémentation d'une nouvelle centrale thermique. Poussé par son réflexe du journalisme citoyen, Kızıl arrive sur les lieux dans le but de permettre la diffusion de l'information auprès du grand public à travers des reportages vidéo⁴⁸⁹. Ayant perdu sa caméra lors d'une attaque policière pendant les manifestations de Gezi, muni seulement de son portable, il commence à filmer et interroger les acteurs principaux de la lutte comme l'élú du village (*muhtar*), l'avocate et les villageois mais il s'intègre aussi à la vie quotidienne en participant à la récolte des olives. L'idée de réaliser un documentaire vient plus tard, quand un

⁴⁸⁸ *Bir Loç Hikayesi*, <https://youtu.be/5VH6DQJb3I>, consulté le 9 août 2021.

⁴⁸⁹ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Ölmez Ağaç : Yırca Direnişi* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Kazım Kızıl par Zoom, le 19 septembre 2020.

soir sur la place du village, les militantes de Greenpeace installent un écran et projette un documentaire sur la résistance de Gerze. La motivation et l'enthousiasme que le visionnage du documentaire confère aux habitants de Yırca frappe l'attention de Kızıl qui décide de poursuivre les tournages pour proposer un documentaire qui pourrait potentiellement motiver les habitants d'autres sites sous menace. Il remplace son portable par un équipement de base : une caméra et un trépied empruntés à des amis et un micro-cravate avec fil mais avec le recul, il avoue que l'absence de matériel plus élaboré comme un stabilisateur, un micro-cravate sans fil, un microphone *shotgun* ou des objectifs variés l'a empêché de faire des tournages « plus spontanés » en suivant les personnages dans leur quotidien. La nature spontanée, militante et donc « sans budget » du projet impose donc des contraintes de narration et d'esthétique au réalisateur.



Figs. 310-311 : *Ölmez Ağaç : Yırca Direnişi* (Kazım Kızıl, 2015)

Kızıl structure le récit autour d'une narration chronologique, alternant les images tournées lors de ses trois visites, constituées en grande partie par les entretiens réalisés après « la victoire » et des images de rassemblement, avec celles filmées par des personnes sur place qui illustrent les moments-clés de la résistance comme les épisodes d'affrontement violent avec les agents de sécurité. Il lance le documentaire avec un prologue court et tendu qui plonge les spectateurs directement au milieu de l'action. Alors que les images tremblantes filmées par une personne qui court défilent sur l'écran, la voix hors-champ d'une femme à bout de souffle hurle : « Ils nous lapident ! Les agents de sécurité privés nous lapident ! » Ces premières images qui font office de *flashforward* annoncent une lutte dure et violente, dépourvue de communication entre les partis. Kızıl prolonge la bande son constituée de cris d'autres personnes, mais utilise une suite de plans dont chacun dure à peine une demie seconde, pour proposer une contextualisation visuelle par l'enchaînement des images symboliques : la silhouette d'une centrale, un circuit qui transporte du charbon, des banderoles en tissu avec des slogans, des oliviers déracinés, des villageois en garde. La dernière phrase que nous entendons avant l'apparition du titre ressemble à un appel d'auto-défense : « Gagner en résistant ou

devenir leur esclave en baissant la tête. » Le titre se superpose sur l'image d'un olivier qui se dresse en arrière-plan du cadre (fig. 310). Par le changement de la mise au point qui passe au premier-plan, KızıL nous fait découvrir un fil barbelé faisant référence à la prise en otage des terrains des habitants de Yırca par l'entreprise. Il réutilisera ce procédé de changement de la mise au point plusieurs fois, pour mettre en lien les oliviers et la centrale. Cette dernière se dresse en arrière-plan des cadres avec ses cheminées facilement reconnaissables mais la domination omniprésente va au-delà du visuel puisque sa présence constitue une menace quotidienne au mode de vie des villageois. KızıL dédicace son premier documentaire aux femmes de Yırca et à sa mère : l'acharnement des femmes à défendre leurs terrains et leurs oliviers constitue un des axes qu'il développera tout au long du documentaire (fig. 311).



Figs. 312-313 : *Ölmez Ağaç : Yırca Direnişi* (Kazım KızıL, 2015)

KızıL réalise la majorité des entretiens soit dans les oliveraies, le gagne-pain des villageois et l'objet du conflit, soit sur le terrain des oliveraies détruites avec la silhouette de la centrale en arrière-plan, le tronc d'un olivier déraciné ou un amas de fils barbelés au premier plan (figs. 312-313). Au fil des témoignages qui s'enchaînent, se raconte l'histoire des changements ayant lieu avec le projet de la construction d'une nouvelle centrale à Yırca. La décision d'expropriation urgente des oliveraies sans concertation avec les propriétaires des terrains semble être le point de départ qui déclenche la résistance. KızıL met en question l'utilisation de cette tactique en faveur de la construction de la centrale en confiant la parole aux habitants, mais aussi à l'avocate de la cause et à un député du CHP, un des partis d'opposition. La résistance s'organise autour de deux actions complémentaires : entamer le processus juridique et assurer la protection des oliveraies prises en otage par les agents de sécurité de l'entreprise. Le documentaire se focalise sur ce deuxième aspect de la lutte. Le déracinement de treize oliviers en pleine nuit provoque un premier affrontement entre les habitants et les agents de sécurité. Les images tremblantes filmées en absence de lumière adéquate donnent à voir une foule qui s'oppose à une deuxième constituée d'agents reconnaissables à leur uniforme. Même en absence d'image claire, la bande son avec les cris et

les exclamations (« Ne faites pas ça ! »), permet aux spectateurs d’imaginer la violence excessive employée à l’égard des manifestants. Les témoignages croisés apportent des détails sur le déroulement des événements qui confirment l’usage des moyens démesurés : les manifestants qui essaient d’empêcher le massacre des oliviers en s’allongeant devant les bulldozers se retrouvent traînés par terre, matraqués, neutralisés, menottés dans le dos.



Figs. 314-315 : *Ölmez Ağaç : Yırca Direnişi* (Kazım Kızıllı, 2015)

Après cet épisode d’affrontement qui représente le début des actes violents, un plan séquence filmé en plein jour met en scène les efforts d’une femme (que d’autres rejoignent par la suite), à arracher les fils barbelés qui entourent leurs terrains, sous le regard des agents de sécurité qui gardent leur silence, entassés juste de l’autre côté des barrières. La voix hors-champ de la femme qui filme, fervente, s’adresse aux agents d’un ton accusateur. Les images vers la fin de la séquence dévoilent la présence des oliviers déracinés (fig. 314), ce qui explique l’émotion débordante des habitants : c’est le lendemain du premier massacre. Pour justifier cette colère qui se manifeste sur l’écran, Kızıllı fait d’abord appel aux témoignages de deux femmes qui expriment leur tristesse, peur et désespoir face à la violence subie. Ensuite, il plonge les spectateurs au cœur de l’action en utilisant des images filmées sur le vif par une militante de Greenpeace alors que les agents les lapident, et celles filmées par un jeune du village alors qu’un bulldozer abat les oliviers. Les enregistrements se font sous la menace et l’attaque des agents de sécurité, et les filmeurs doivent rester en garde et veiller à leur propre sécurité, s’éloigner et s’enfuir, ce qui se traduit sur l’écran par des images tremblantes, floues et aléatoires. Garder une trace des crimes commis constitue la priorité. Nous remarquons quand même qu’intuitivement, les filmeurs compensent l’absence d’images claires et nettes par de nombreux commentaires en live qui, pour les destinataires des images, explicitent ce qui ne se voit pas. D’ailleurs, la première vidéo s’avère être destinée à une diffusion immédiate sur les réseaux sociaux puisque la militante déclare aux agents de sécurité : « Ces enregistrements sont diffusés en live sur Internet. »

L'atmosphère tendue et violente qui règne dans le village vient jusqu'à perturber l'unité du langage visuel du documentaire. Ces images entrent nettement en contraste avec le cadrage soigneux des images filmées par Kızıll en temps normal dans le village. L'apport au récit de ces vidéos amateurs reste cependant indiscutable. Contrairement aux entretiens posés réalisés par Kızıll après les incidents où les témoins réussissent à prendre du recul et manifestent un certain détachement en relatant les événements, ces vidéos transmettent de fortes émotions, notamment la colère, la révolte, le désespoir. Kızıll propose une reconstitution symbolique du massacre des 6000 oliviers avec un montage-séquence qui expose ce que les vidéos amateurs n'avaient pu montrer que partiellement. Il utilise une succession de plans d'oliviers déracinés qu'il met en relation avec des images de la centrale comme pour créer un lien de causalité entre les deux. La musique tendue, oppressante et douloureuse qui accompagne cette séquence est parsemée de bruit de craquement des troncs d'arbre, de leur abattage et des tronçonneuses en marche.

La dernière partie du documentaire dénonce un État complice du Capital qui fournit de la main d'œuvre aux mines de charbon de Soma, en privant les habitants de leur seul gagne-pain : l'agriculture. Malgré l'interdiction de tournage, Kızıll filme avec son portable la réunion tenue par le sous-préfet à Yırca où ce dernier qualifie les résistants de « provocateurs » parce qu'« en démocratie, on n'a pas le droit de se révolter contre l'État ». Kızıll qui préfère ne pas donner la parole aux représentants officiels dans son documentaire, résume à travers ce court extrait, l'attitude de l'État face aux attentes de ses citoyens, et l'imbrication des intérêts de l'entreprise et de l'État. Dans leurs témoignages respectifs, les villageois qui se sentent délaissés par les autorités manifestent leur déception et leur lassitude. Pour ne pas donner l'image d'une lutte qui perd de sa force, Kızıll prend soin d'alterner ces déclarations avec les images d'un blocage de route où malgré la présence écrasante des gendarmes, les femmes résistent. Le documentaire se conclut sur une note mi joyeuse mi amère : quelques heures après l'abattage des 6000 oliviers, le Conseil d'État suspend l'exécution de la construction de la centrale thermique. La célébration de la victoire donne quand même lieu aux images festives rappelant celles des mariages. Les dernières paroles recueillies auprès des villageois nous laissent face à des femmes et des hommes pleins d'assurance et de persévérance, qui à leur tour, ne manquent pas d'encourager d'autres populations en résistance. L'image des barrières en fils barbelés traînées par un camion marque la fin de la domination de l'entreprise en question sur les terrains des habitants de Yırca et donc, leur victoire (fig. 315).

Contrairement aux réalisateurs d'*Akıntıya Karşı* qui dénonce l'intervention des gendarmes qui les empêchent de tourner et effacent les images enregistrées, Kızıll n'inclut pas dans le récit du documentaire, son expérience en tant que réalisateur mais son implication dans

la lutte le transforme aussi en cible : d'une part, les efforts du sous-préfet pour le décrédibiliser aux yeux des habitants de Yırca en le qualifiant de « provocateur », d'autre part, l'interrogation croisée qu'il subira de la part de deux policiers civils du bureau de renseignements. La solidarité dont il fait preuve et le lien intime qu'il renoue avec les villageois lui vaudront le soutien de ces derniers.

Ölmez Ağaç : Yırca Direnişi fait sa première à If Istanbul avec la participation d'une dizaine de villageois. Il fait partie des finalistes de la compétition nationale de documentaires du Festival international du film d'Ankara. Après quelques projections dans le cadre des festivals alternatifs comme Documentarist, BIFED et le Festival international de films ouvriers, ainsi que des projections en plein air dans des villages près des zones de construction de nouvelles centrales dans la région d'Égée, Kızıl le met rapidement en ligne pour une diffusion plus efficace⁴⁹⁰. Le documentaire aspire à inspirer d'autres luttes menées aux quatre coins du pays en sauvegardant la mémoire d'une résistance portée en particulier par les femmes et de la persévérance dont elles font preuve malgré le peu de moyens qu'elles possèdent. Il passe sous la loupe les changements socio-économiques que la construction de la centrale pourrait provoquer dans la région. En insistant sur les enjeux économiques de la question, et en dénonçant la complicité de l'État, il place la résistance locale dans un contexte national. Malgré ses spécificités, la lutte de Yırca rentre dans la lignée des luttes contre les politiques néolibérales qui ignorent les besoins et attentes des citoyens, et se désintéressent complètement de l'écosystème.

Kara Atlas [L'atlas noir] (Umut Vedat, 2016, 66 min)

En Turquie, 67 % de l'électricité produite provient des centrales thermiques à combustibles fossiles qui sont à l'origine d'une grande partie des émissions des gaz à effet de serre, responsables du changement climatique⁴⁹¹. En 2016, les déchets en provenance de ces centrales ont atteint les 19,5 millions de tonnes dont 60 % à caractère dangereux. Dans le cadre des politiques d'indépendance énergétique, l'État poursuit ses investissements dans la construction de nouvelles centrales thermiques⁴⁹², ce qui provoque l'apparition de nouveaux mouvements de résistance locale près des sites en question.

⁴⁹⁰ “Ölmez Ağaç: Yırca Direnişi / The Tree of Eternity: The Yırca Resistance” | 53' DOC. | ENG/FR. SUB., <https://vimeo.com/156410513>, consulté le 9 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2016, le documentaire a comptabilisé 4598 vues.

⁴⁹¹ *Türkiye'de Termik Santraller 2017*, TMMOB Makine Mühendisleri Odası, <https://enerji.mmo.org.tr/wp-content/uploads/2018/05/TermikSantraller2017.compressed.pdf>, consulté le 2 octobre 2020.

⁴⁹² *Dünya Çevre Günü Türkiye Raporu_Haziran 2019*, TMMOB Çevre Mühendisleri Odası, <http://www.cmo.org.tr/odamiz/raporlar.php>, consulté le 7 septembre 2020.

La nomination de l'année 2012 comme « l'année du charbon » (*kömür yılı*) par le ministère de l'Énergie et des Ressources Naturelles fait révolter Umut Vedat, directeur artistique dans la publicité et photographe, qui s'allie à Greenpeace pour contribuer aux luttes locales⁴⁹³. De 2013 à 2016, il visite plusieurs fois les villages en résistance aux quatre coins du pays, et distribue les photographies qu'il prend auprès des agences de presse et ONG pour permettre la diffusion de l'information. Mais il décide surtout de réaliser un documentaire (*Kara Atlas*, en français, *L'atlas noir*) qui pourrait mobiliser « les oncles et les tantes qui n'auraient jamais manifesté de leur vie ». Pour ce faire, à chaque visite, il passe du temps avec les habitants et observe leurs habitudes télévisuelles. Ensuite, à partir de plus de cent heures de rushes, il monte lui-même plusieurs versions du documentaire, et fait le tour des villages pendant six mois pour organiser des projections test. La version finale rythmée par de la musique contemporaine se présente sous forme d'une exposition audiovisuelle où les images animées et les photographies, le son et le graphisme s'articulent en harmonie pour retenir l'attention des spectateurs. Au début documentaire qu'il qualifie de « manifeste activiste », Vedat utilise un carton où il expose clairement son but et sa démarche, et revendique son approche militante et expérimentale. *Kara Atlas* voit le jour grâce au double travail de son réalisateur : Vedat poursuit ses activités professionnelles pour couvrir les dépenses liées à la réalisation. Contrairement aux nombreux documentaristes contactés dans le cadre de cette thèse qui ne savent pas le montant approximatif des dépenses payées de leurs poches, Vedat affirme avoir tenu le compte : 23 000 dollars, outre son labeur de quatre ans.



Figs. 316-317 : *Kara Atlas* (Umut Vedat, 2016)

Kara Atlas parcourt la Turquie du nord au sud, de l'est à l'ouest (Bartın, Sinop, Zonguldak, Bursa, Manisa, Çanakkale, İzmir, Şırnak), et recueille les propos des paysans en lutte, des militants écologistes, des avocats ainsi que des médecins pour raconter le récit d'un pays où l'État, au lieu de réduire l'utilisation des combustibles fossiles, exhorte les investisseurs

⁴⁹³ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Kara Atlas* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Umut Vedat à Kadıköy - Istanbul, le 28 août 2018.

à l'implémentation de nouvelles centrales. La résistance de Yırca semble constituer le fil conducteur de la narration autour duquel viennent s'articuler des instantanés d'autres localisations. Pour les géolocaliser, Vedat insère régulièrement une carte de Turquie dans le montage (fig. 316), ce qui permet aux spectateurs de faire un suivi actif du récit, observer ce qui se passe au niveau national mais dénicher aussi le local. En utilisant le graphisme, il vise à stimuler son audience : les informations indispensables à l'appréhension de la gravité de la situation (par exemple, le nombre de personnes atteintes de maladies respiratoires dans les zones près des centrales) apparaissent sur l'écran (fig. 317), ainsi que les phrases frappantes exprimées par les interviewés que Vedat reproduit avec du texte (par exemple, « Nous ne voulons pas respirer du poison. »). La transition entre les extraits d'entretien et les prises de vues réelles se fait à travers des montages-séquences constitués d'images très esthétisées, animées ou fixes, en couleur ou en noir et blanc, accompagnées d'une musique entreprenante ou parfois tendue qui vivifie le récit (figs. 318-319).



Figs. 318-319 : *Kara Atlas* (Umut Vedat, 2016)

Malgré son engagement profond, Vedat montre une tendance à éclipser sa présence tout au long du documentaire. Par exemple, les attaques des agents de sécurité privés qui lui cassent une caméra, deux objectifs et qui lui confisquent sa carte mémoire, ne retrouveront pas leur place dans le récit. Néanmoins, il inclut dans le film, de courts moments tels des clins d'œil, où un facteur extérieur lui confère le droit de parole. Le premier exemple de sa participation reste plutôt discret : lors du massacre des oliviers à Yırca qu'il filme à proximité des bulldozers, nous l'entendons soupirer : « Dommage ! Quel dommage ! » Cette exclamation spontanée qu'il décide de garder dans la version finale révèle son émotion et confirme sa place parmi les habitants de Yırca. La deuxième fois où Vedat s'exprime, toujours par derrière sa caméra, se produit lors de la rencontre du sous-préfet et de l'avocate de l'entreprise qui construira la centrale, avec la population locale qui les encercle. Caméra à l'épaule, Vedat reste parmi les habitants de Yırca et filme les échanges quand le sous-préfet le remarque, s'approche de lui et l'interpelle en répétant avec insistance et agressivité : « Pourquoi tu me filmes ? Ne me filme

pas ! » (fig. 320) Vedat ne se laisse pas intimider par cette apostrophe : il continue à filmer sans bouger d'un pouce et répète sans arrêt « Je suis membre de la presse », en augmentant le volume de sa voix à chaque reprise. D'une part, Vedat enregistre les efforts du sous-préfet à empêcher la diffusion de l'information : le représentant de l'État mobilise tous ses moyens pour défendre les intérêts de l'entreprise⁴⁹⁴. D'autre part, il prouve sa persévérance à poursuivre son travail en tant que documentariste. La dernière intervention audible de Vedat aux tournages se manifeste dans une séquence qui donne l'apparence d'un *making-off* dont les extraits sont éparpillés dans le montage pour créer des moments de relâche dans le récit. Dans ces extraits, Vedat met en scène des femmes de Yırca qui doivent hurler d'une voix unanime : « Nous ne donnerons pas nos olives ! », « Pour une vie saine, non aux centrales thermiques ! » (fig. 321). Dans la version finale, Vedat inclut les essais ratés à cause des fous rires des femmes, mais aussi son interaction avec elles quand il les encourage à se concentrer à leur jeu en comptant pour elles : « Un, deux, trois. » Dans l'espace de plus d'une heure, la voix de Vedat ne se fait entendre que trois fois, pour respectivement, exprimer son émotion, sa persévérance et très brièvement, son rapport aux personnages.



Figs. 320-321 : *Kara Atlas* (Umut Vedat, 2016)

L'originalité de *Kara Atlas* repose non pas sur son contenu repris dans d'autres documentaires, mais sur son montage expérimental rythmé minutieusement qui cherche sans cesse à stimuler l'attention des spectateurs. Il fait partie des finalistes de la compétition nationale de documentaires du Festival international du film d'Istanbul et d'Ankara, mais il retrouve une large audience allant au-delà du public cinéphile, au cours de plus de deux cents projections organisées dans les villages, les universités et même les écoles primaires malgré un visa d'exploitation (+16). Vedat précise que le documentaire est aujourd'hui utilisé comme matériel à visée éducative dans certaines facultés de sociologie et de médecine, ainsi que comme matériel à visée militante par des structures ou des populations en lutte.

⁴⁹⁴ Cet épisode confirme l'exactitude des propos du réalisateur de *Ölmez Ağaç*, Kazım Kızıl, concernant l'interdiction de tournage imposée par le même sous-préfet.

Contrairement à son titre qui fait référence à la noirceur du charbon et met en garde les spectateurs contre un avenir sombre, *Kara Atlas* brosse un tableau porteur d'espoir en proposant une carte audiovisuelle des luttes locales contre la construction des centrales thermiques en Turquie. Il réunit au sein d'un même récit, l'expérience des milliers de paysans qui, pour défendre leur terre, leur mode de vie et leur santé, ont appris à résister contre des entreprises soutenues ouvertement par l'État, et il expose les diverses méthodes de résistance pour donner l'exemple aux futures luttes.

4. Filmer une ville en proie de la transformation urbaine

La période de l'AKP se caractérise par le soutien massif que les gouvernements successifs donnent au secteur de la construction. Dans les zones rurales, cette politique se manifeste par de nombreux projets de construction de centrales, de barrages et de routes alors que dans les grandes villes, la mise à disposition de l'espace urbain aux promoteurs marque le début de changements significatifs dans le tissu urbain. Selon Ahmet Insel, le boom de la construction alimente, à court terme, une certaine dynamique de croissance. Mais il permet surtout au pouvoir politique de « souder un cercle d'hommes d'affaires et de groupes autour du chef (ici, Erdoğan) pour la répartition de la rente urbaine et des marchés publics »⁴⁹⁵.

Ville la plus peuplée de la Turquie avec plus de 15 millions d'habitants déclarés, pont entre l'Europe et l'Asie, Istanbul devient « le terrain par excellence de l'exercice de libre entreprise – commerce, tourisme et secteur de la construction en tête »⁴⁹⁶. Considérée comme la ville vitrine par laquelle se fait la promotion du pays qui vise à attirer les touristes et les investisseurs, Istanbul se transforme en un gigantesque chantier : les opérations synchrones de démolition et de construction tendent à réordonner la ville et la nettoyer de tout ce qui pourrait nuire à son image de marque⁴⁹⁷. Ainsi en 2004, débute le processus de transformation urbaine qui « désigne l'ensemble des politiques de renouvellement ou de rénovation du tissu urbain stambouliote »⁴⁹⁸.

En 2012, « la loi du désastre »⁴⁹⁹ qui concerne les zones soumises à des risques de catastrophe, centralise encore plus le pouvoir de décision et d'intervention, réduisant le rôle des

⁴⁹⁵ Ahmet Insel, *La nouvelle Turquie d'Erdogan. Du rêve démocratique à la dérive autoritaire*, Paris, La Découverte / Poche, 2017, p. 175.

⁴⁹⁶ Jean-François Pérouse, *Istanbul Planète. La ville du monde du XXIème siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 106.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 103 et 111.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁹⁹ Afet Riski Altındaki Alanların Dönüştürülmesi Hakkında Kanun, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/05/20120531-1.htm>, consulté le 7 octobre 2020.

autorités locales. Selon Nihal Durmaz⁵⁰⁰, le gouvernement légitime ses politiques urbaines, accélère ses projets et minimise l'opposition en s'appuyant sur l'argument du risque sismique. Les zones au fort potentiel d'exploitation économique, celles situées au centre ainsi que les quartiers qui ne correspondent pas aux standards de l'image de marque de la ville se retrouvent à la cible des projets qui visent à transformer l'espace sans aucune considération des dimensions économiques, sociales et culturelles des zones résidentielles en question.

David Harvey considère l'urbanisation comme un processus puissant qui redéfinit les villes : « La ville traditionnelle a été tuée par le développement capitaliste galopant, victime de la nécessité toujours renouvelée de se débarrasser d'une suraccumulation de capital qui conduit à une croissance urbaine infime et tentaculaire, quelles qu'en soient les conséquences sociales, environnementales ou politiques. »⁵⁰¹ Selon Harvey, le processus détermine aussi ceux qui pourraient vivre dans la ville en question, et ceux qui ne pourraient pas⁵⁰². Dans le cas d'Istanbul, les symptômes d'une vision opportuniste du développement urbain se reflètent dans l'étalement urbain qui exploite l'espace et les ressources en ignorant l'impact écologique, dans les « grands » projets qui exhibent la puissance par la démesure⁵⁰³ et dans l'expulsion et le déplacement vers la périphérie des populations des zones de transformation urbaine qui affecte principalement les quartiers les plus précaires et défavorisés. Jean-François Pérouse décrit Istanbul des années 2010 de la manière suivante : une métropole ni durable ni viable pour la très grande majorité de sa population⁵⁰⁴.

Conscients des changements qui bouleversent Istanbul aussi bien au niveau spatial/architectural qu'au niveau social, économique et écologique, quelques documentaristes prennent parti pour Istanbul et pour ceux qui se retrouvent démunis de leur droit à la ville⁵⁰⁵. En menant une enquête sur le terrain ou en mettant en question la gouvernance de la métropole avec une approche plus globale, ils rendent visible la bifurcation centre/périphérie qui ne renvoie pas forcément à une séparation spatiale.

⁵⁰⁰ Nihal Durmaz, « The implications of environmental risk assessments on urbanization in İstanbul: The Disaster Law », dans *Turkish Review*, vol. 5/4, 2015, p. 284.

⁵⁰¹ David Harvey, *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine*, traduit par Odile Demange, Paris, Libella, 2015, p. 19.

⁵⁰² Interview de Spiegel Online avec David Harvey, « Are Cities Built for the Rich? », *Spiegel International*, <https://www.spiegel.de/international/world/marxist-and-geographer-david-harvey-on-urban-development-and-power-a-900976.html>, consulté le 7 octobre 2020.

⁵⁰³ Lire Jean-François Pérouse, « Hybristanbul. Les grands projets d'aménagement urbain en Turquie », <https://laviedesidees.fr/Hybristanbul.html>, consulté le 7 octobre 2020.

⁵⁰⁴ J.-F. Pérouse, *Istanbul Planète. La ville du monde du XXIème siècle*, op. cit., p. 166.

⁵⁰⁵ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Éditions Anthropos, 1968.

***Komşu Komşu ! HUUU ! [Hey, voisine !]* (Bingöl Elmas, 2014, 53 min)**

Dans son livre *Villes Rebelles*, David Harvey identifie l'écart croissant dans la distribution de la richesse et du pouvoir comme un des éléments déclencheurs de la transformation des villes en « des agglomérations faites de fragments fortifiés, de quartiers résidentiels fermés et d'espaces publics privatisés soumis à une surveillance constante »⁵⁰⁶. À Istanbul, dans des quartiers en plein processus de transformation urbaine, des taudis ou de petites maisons modestes côtoient ainsi les résidences fermées. Le rapprochement spatial pourrait-il conduire à un rapprochement social entre des groupes d'habitants ayant des modes de vie contrastés ? La documentariste Bingöl Elmas se lance à la recherche d'une réponse à cette question en choisissant comme terrain d'enquête, le quartier de Paşa à Kurtuluş⁵⁰⁷. *Komşu Komşu ! HUUU ! [Hey, voisine !]* se faufile aussi bien dans l'ancien quartier que par derrière les murs d'une résidence fermée pour recueillir les points de vue des habitants des deux espaces sur cette cohabitation artificielle limitée dans le temps, puisque le processus de transformation urbaine affectera, tôt ou tard, toute la zone. Mais l'originalité du documentaire tient à son personnage principal : une petite maison couleur rose bonbon dont la voix incarnée par la comédienne Hale Akinlı guide la narration. Tantôt nostalgique, tantôt révoltée et plaintive, une des dernières *vieilles dames* du quartier qui craint pour son avenir révèle discrètement le positionnement de la réalisatrice. Subventionné par le ministère de la Culture, *Komşu Komşu ! HUUU !* place au cœur de son récit un sujet conflictuel, la transformation urbaine, qui tient une place significative dans la vision développementaliste des gouvernements successifs de l'AKP mais le traite à travers la notion du « voisinage », un des éléments moteurs de la sociabilité en Turquie.

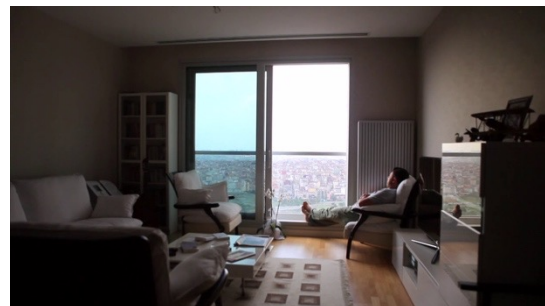


Figs. 322-323 : *Komşu Komşu ! HUUU !* (Bingöl Elmas, 2014)

⁵⁰⁶ D. Harvey, *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine*, op. cit., p. 47.

⁵⁰⁷ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Komşu HUUU !* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Bingöl Elmas par Skype, le 9 octobre 2018, et l'échange par Facebook réalisé le 14 octobre 2020.

Le documentaire commence par un plan général d'Istanbul, reconnaissable à son pont qui relie l'Europe à l'Asie. Après ce premier plan qui situe le récit géographiquement, s'enchaînent quelques autres plans de la ville où un élément visuel retient l'attention : les gratte-ciels qui transpercent le ciel. Le thème musical du documentaire se fait entendre dès les premières images : une mélodie douce et rassurante, avec cependant un air troublant en arrière-plan comme pour annoncer le futur danger. Elmas nous introduit dans le quartier avec la voix des enfants qui récitent la comptine populaire qui donne son nom au documentaire. La caméra filme d'abord un gratte-ciel en contre-plongée, ce qui confère à cette dernière une allure encore plus colossale. Ensuite, par un panoramique vertical, elle nous fait découvrir la maison couleur rose bonbon devant laquelle jouent les enfants. Ainsi, le personnage principal fait sa première apparition sur l'écran (figs. 322-323). Ici, le mouvement de la caméra remplit deux fonctions : d'une part, il révèle un quartier disparate où coexistent deux types d'habitation emblématiques de deux classes sociales, d'autre part, il établit un lien de hiérarchie entre la maison et le gratte-ciel qui la domine, la surmonte et l'écrase par sa présence. Alors que les enfants finissent la comptine, la caméra s'approche de la maison par un mouvement de zoom avant pour attribuer à cette dernière, la voix que nous allons entendre dans quelques secondes. La maison se plaint de ceux qui préfèrent remplacer les anciennes maisons par de grands immeubles au lieu de les rénover : « Autrefois, j'avais pleins d'amis. Maintenant, il ne reste que quelques maisons. [...] Moi aussi, j'ai vieilli. Tout mon corps craque. Si quelqu'un prenait soin de moi, [...] je pourrais encore vivre longtemps mais... [...] Ils ont planté cette espèce de perche qui nous coupe le soleil et le vent. » Elmas utilise ensuite des plans qui illustrent la vie du quartier à laquelle adhère son personnage principal (fig. 324) : des femmes qui, assises devant les portes, causent et boivent du thé, une femme qui apporte un plat à sa voisine, des chats qui errent, un tapis accroché dans la rue pour séchage, des pots de fleurs devant les petites maisons... La vie déborde dans la rue qui se construit comme un espace de vivre-ensemble, d'entre-aide et de partage.

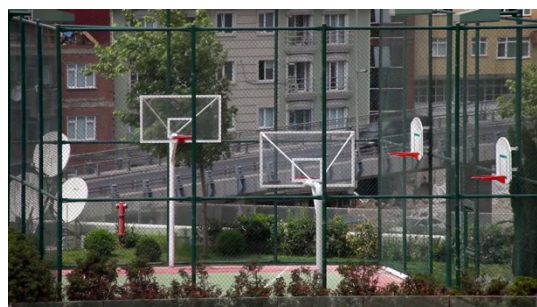


Figs. 324-325 : *Komşu Komşu ! HUUU !* (Bingöl Elmas, 2014)

À partir de là, le récit fera des allers-retours entre les deux zones voisines pour suivre quelques personnages dans leur quotidien, opposer leur mode de vie, leur perception du voisinage, de la ville et de la « modernité ». Étant des connaissances du personnage principal qu'est la maison, les habitants de l'ancien quartier seront introduits par cette dernière qui nous fera part de leur histoire et de leur lien intime avec le quartier, alors que les habitants de la résidence fermée se présenteront eux-mêmes, de manière beaucoup plus formelle. Le passage de l'ancien quartier au nouveau se fait la première fois par un panoramique horizontal. La caméra qui balaie l'écran de droite à gauche montre qu'une toute petite rue sépare l'ancien quartier du nouveau. Ainsi se confirme encore une fois la proximité spatiale des deux zones d'habitation. Le premier personnage de la résidence fermée vit dans un appartement en haut d'un immeuble, avec une vue sur la ville. Elmas filme cet homme dans son salon impersonnel, monochrome, décoré à la IKEA. Même si elle utilise quelques plans rapprochés de peu d'objets qui se trouvent dans la pièce, l'espace donne l'impression d'un lieu sans vie. Le cardiologue filmé assis sur son fauteuil contemplant la ville dessine l'image d'un homme solitaire, enfermé dans sa tour, ce qui contraste fort avec les images de la vie bouillonnante en bas (fig. 325) : « Je ne me lasse jamais (de contempler la vue). D'ici, il y a un très bon angle sur la silhouette de la presque île historique. » Elmas place sa caméra à l'amorce de son personnage pour montrer ce qu'il voit à travers la fenêtre : un amas d'immeubles et de routes. Les images s'opposent à son discours mais lui-même se contredit quelques secondes plus tard : « J'aurais bien sûr préféré qu'il y ait une forêt devant mon immeuble, et la mer en arrière-plan. » La caméra le suit dans l'immeuble où il profite des activités que propose la résidence fermée mais même dans la salle de jeux ou la salle de sport où il pratique la simulation de son sport préféré, l'aviron, il semble rester seul. Les seules fois où nous verrons le personnage en interaction avec d'autres seront les scènes filmées à l'hôpital, dans son cadre de travail. Donc les premières images de l'intérieur d'une résidence fermée qu'Elmas nous propose annoncent un mode de vie autosuffisant, isolé et déconnecté.

À la suite de l'éloge que le cardiologue fait de sa résidence, la maison reprend la parole : « Autrefois, à la place de ce truc encombrant, il y avait des pêchers. C'était vert partout. Nos routes étaient mal construites, mais nous étions joyeux. » Pour s'attarder sur la question de la bétonisation des espaces urbains, Elmas introduit un nouveau personnage dans le récit : Alaattin, habitant du quartier depuis 1949, qui a déjà vendu sa maison et son jardin à un promoteur, en échange d'un appartement dans un immeuble. La réalisatrice opte pour une mise en scène drôle en laissant la maison l'interpeller (« Voisiiiiin ! ») alors que l'homme se faufile dans les rues du quartier. Son témoignage remet en question le nouveau mode de vie dans les

édifices dits « modernes », un adjectif souvent utilisé pour faire référence aux édifices hauts, grands, luxes et spectaculaires : « Selon ma philosophie de vie, s'enfermer dans un amas de béton est synonyme de prison. [...] Le voisinage, c'est mort. Les amitiés, pareil. Comment appeler ça, 'modernité' ? » Pour accompagner le témoignage donné en off, Elmas utilise les images d'Alaattin prises dans le quartier, en interaction avec les voisins. Ainsi, elle le replace dans le cadre qui lui est cher. Même si le récit d'Alaattin reste précieux parce qu'il donne à entendre le ressenti d'un homme profondément touché par le changement de son cadre de vie, le documentaire rate l'occasion d'exposer les circonstances qui l'ont obligé à vendre son domaine.



Figs. 326-327 : *Komşu Komşu HUUU !* (Bingöl Elmas, 2014)

La maison reprend la parole pour poursuivre la critique initiée par Alaattin en soulignant la question d'isolement des uns et des autres, accru par les mesures de sécurité supplémentaires que proposent les immeubles comme la mise en place des portes en acier, des fenêtres double vitrage ou des barreaux. Ce point donne l'occasion de diriger notre regard vers « les tours en verre » que sont les résidences fermées. Cette fois-ci, Elmas fait appel à la femme d'un promoteur. Nous la découvrons assise dans leur salon soigneusement décoré (fig. 328) alors que son mari arrive par un ascenseur qui s'ouvre directement dans l'appartement. Contrairement aux images solitaires du cardiologue, ici, nous observons celles d'une vie de famille avec la femme, le mari et la belle-mère, dans leurs activités quotidiennes comme regarder la télévision ensemble ou prendre le petit déjeuner sur le balcon. Mais le documentaire révèle une sociabilité restreinte au cadre familial : il ne les montrera jamais en interaction avec leurs voisins. « J'aime vivre dans cette résidence. » dit la femme en avançant la sécurité 24h/24 et la possibilité de l'isolement comme les atouts de ce type d'habitation, ce qui s'oppose manifestement au ressenti du personnage principal. Avec un discours focalisé sur « le niveau d'études », la femme exprime son mépris envers ceux qui vivent en bas du quartier : « On peut dire que nous appartenons à des mondes à part. » Elle n'hésite pas à porter un jugement sur leur mode de vie qu'elle considère comme « paysan » avec les enfants qui jouent dans la rue ou les

femmes qui discutent devant leurs portes. Elmas n'utilise qu'un plan court où elle promène son chien dans une des rues de l'ancien quartier, ce qui suggère qu'elle exprime son avis sur un monde dont elle ne fait pas partie et qu'elle n'observe que de l'extérieur. La maison s'oppose immédiatement à ses propos et déconstruit l'argument de la femme du promoteur en décrivant la rue comme un espace de vie commun où les enfants ne craindraient rien car les voisins veilleraient à leur sécurité. L'opposition des modes de vie dans les deux zones du quartier se reflète encore une fois dans les images : d'une part, de nombreux plans d'enfants qui jouent dans la rue, remplis de vivacité et de couleur, d'autre part, un plan unique d'un terrain de basket vide, bordé de hauts grillages (figs. 326-327).



Figs. 328-329 : *Komşu Komşu HUUU !* (Bingöl Elmas, 2014)

La maison n'hésite pas à critiquer à son tour, les nouveaux arrivants du quartier qui les méprisent : « Regarde ces immeubles, comme ils sont prétentieux. Ceux qui y vivent passent par ici en détournant leur regard pour ne pas nous voir. » Sur ce, Elmas donne d'abord la parole au cardiologue qui réfléchit sur la question du voisinage et tient responsable l'urbanisation rapide et incontrôlée qui réunit dans une même zone, des groupes avec des modes de vie « qui n'ont rien à voir ». Mais rapidement, elle passe revient dans l'ancien quartier pour tourner sa caméra vers les habitants les plus précaires : une famille de Roms qui vit dans la rue (fig. 329). La mère et la fille aînée souffrent des préjugés, de l'humiliation et de la discrimination de la part des habitants des résidences : « Ils ne nous connaissent pas. [...] Ils nous regardent et nous considèrent comme des 'ordures'. [...] Je ne voudrais pas vivre dans ces immeubles car ceux qui y vivent, oublient leur humanité. » Plusieurs autres habitants de l'ancien quartier, dont des jeunes, soulèveront la question de la supériorité affirmée par les habitants des résidences⁵⁰⁸. Mais la situation actuelle de la famille de Roms pose une autre question cruciale qui ne sera abordée dans le documentaire que superficiellement : la violation du droit au logement de certains citoyens à cause des projets de transformation urbaine. La maison s'empare de la parole

⁵⁰⁸ « Même si on se côtoyait, on n'en prendrait aucun plaisir. On est tellement différents. Celui qui me regarde de haut me mettrait mal à l'aise. », « On ne peut pas parler de 'nouveaux voisins'. Ils continuent à nous regarder de là-haut. Et nous, on ne voit qu'un grand vide quand on regarde dans leur direction. »

pour dénoncer l'hypocrisie des dirigeants : « Kadriye et sa famille se retrouvent dans une situation misérable. Elles vivaient ici depuis 19 ans. L'immeuble où elles étaient locataires a été démoli. Où est-ce qu'elles iront maintenant ? Ils (les dirigeants) avaient dit que tout le monde aura un logement. Ah bon ? » Cette courte déclaration laisse les spectateurs réfléchir sur les bénéfices présumés des projets de transformation urbaine et leur mise en œuvre dans la réalité. D'ailleurs, un peu plus tard dans le documentaire, un autre droit sera mis en question par les habitants de la résidence : le droit au centre. Le cardiologue présente la démolition des taudis comme la suite naturelle du processus. Avec une réflexion similaire, la femme du promoteur avance l'argument du développement du pays qui passerait, entre autres, par la gestion du centre de la ville : « Il faudrait qu'il soit nettoyé. » Le nettoyage qu'elle mentionne comprend le déplacement des groupes les plus précaires et démunis vers la périphérie. Dans sa réflexion, se manifestent les politiques de la transformation urbaine qui visent à entretenir et embellir l'image de marque d'Istanbul : « Il y a eu de grands investissements. La Turquie est le numéro un dans ce domaine. » Pour illustrer ces 'exploits', Elmas n'insérera dans le montage que l'image d'un château récemment construit dans une zone de transformation urbaine, avec des tours couleur turquoise, qui ressemble appartenir plus à un parc d'attraction qu'à une zone d'habitation (fig. 330).



Figs. 330-331 : *Komşu Komşu HUUU !* (Bingöl Elmas, 2014)

Après les témoignages croisés des habitants des deux zones confrontant leurs opinions à distance, la maison annonce l'approche de la fin inévitable : « Mon temps est venu aussi. » Par une séquence de montage parallèle, Elmas porte à l'écran dans quelle ambiance se déroule le début des démolitions dans une zone de transformation urbaine. Les images festives d'une cérémonie organisée par l'AKP à laquelle participe Recep Tayyip Erdoğan pour ordonner le lancement des travaux en présence d'une foule joyeuse reflètent le côté spectaculaire des projets d'urbanisation que le Premier ministre de l'époque revendique. Présenté comme « le pionnier de la transformation urbaine, l'architecte de la reconstruction » alors qu'il monte sur scène, Erdoğan fait appel à une rhétorique qui susciterait un enthousiasme démesuré chez la foule

constituée de ses partisans. Ces images alternent avec celles d'une rue où les opérateurs de bulldozers et des hommes retenant des filets remplis de ballon attendent l'ordre : « Allez, travaillez un peu. Au nom d'Allah ! » La démolition démarre alors que les ballons sont relâchés dans le ciel (fig. 331). Une musique aux notes facétieuses interprétée par des instruments à vent traverse toute la séquence. Tout au long du documentaire, à travers son personnage principal, la maison, Elmas confère une connotation négative à l'anéantissement des quartiers anciens au nom de la « modernité » et du « développement » : ce que certains célèbrent avec les applaudissements, les cris de joie et les ballons s'avère être le cauchemar des autres. Progressivement, elle oriente le regard des spectateurs pour qu'au visionnage de cette séquence qui utilise les images de la propagande distribuées aux chaînes de télévision, ils puissent en faire une lecture critique. Dans sa démarche, se manifeste le souci de casser le mythe de l'événement heureux spectaculaire. Après cette séquence, Elmas retrouve d'ailleurs son personnage principal qui nous adresse directement la parole, et cela, pour une dernière fois : « Tu entends le bruit ? Tu as vu quelque chose ? Ça ressemble au bruit des bulldozers. Qu'est-ce qui se passe ? C'est eux ? » La panique de la maison ne se manifeste pas seulement dans sa voix, mais se traduit aussi sur l'image : la caméra adopte le point de vue de la maison et par un mouvement de panoramique horizontal de droite à gauche, elle simule son regard qui cherche désespérément à trouver de quel côté le danger arriverait. Elmas utilise le plan d'un bulldozer qui démolit une maison : le documentaire se termine ainsi sur un air pessimiste avec la mort symbolique du personnage principal.

En Turquie, *Komşu Komşu Huu !* est sélectionné en compétition au Festival international du film d'Istanbul et d'Ankara mais des festivals alternatifs comme Filmmor, Documentarist ou le Festival international des films d'architecture et des films urbains d'Istanbul l'incluent aussi dans leur programmation. Après avoir profité des projections à l'étranger⁵⁰⁹, de l'Iran aux États-Unis en passant par la Bulgarie, l'Albanie, l'Italie, la Roumanie, la Slovaquie et le Brésil, il sera mis en ligne sur Youtube pour une diffusion beaucoup plus large⁵¹⁰.

Komşu Komşu Huu ! distribue le temps de parole aux habitants des deux zones de manière équilibrée, mais le personnage principal, la maison couleur bonbon rose, change la donne : elle prend clairement la défense de son quartier et d'un mode de vie privilégiant le

⁵⁰⁹ Pour la liste complète, voir *Asmin Film*, <http://www.asminfilm.com/Film-detay.aspx?cid=30&mid=10>, consulté le 25 août 2021.

⁵¹⁰ *Komşu Komşu! Huuu! - Hey Neighbour!*, <https://youtu.be/v4k7JLTQY9E>, consulté le 10 août 2021. Depuis sa mise en ligne en mai 2017, le documentaire a comptabilisé 9526 vues.

voisinage. Sa personnification permet aux spectateurs de la percevoir comme la porte-parole de ceux qui refusent de quitter leur maison et de voir leur quartier perdre son essence. Le documentaire dessine soigneusement le décalage entre les besoins et les attentes des uns et des autres, et démontre qu'un rapprochement spatial entre des groupes appartenant à des modes de vie contrastés ne conduit pas forcément à un rapprochement social. Il ne porte pas le souci de déchiffrer ou de dénoncer de manière élaborée, les politiques de la transformation urbaine mais en relevant leurs conséquences directes sur la vie quotidienne des citoyens et la culture des quartiers, offre des pistes de réflexion sur les changements bouleversants qu'elle provoque dans la structure sociale urbaine.

Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir [Ekumenopolis : Istanbul, la ville sans limite]
(İmre Azem, 2011, 93 min)

« Actuellement, dans quels pays les économies connaissent la croissance la plus rapide ? En Chine et en Turquie. Qu'est-ce qu'on voit à Istanbul ? Des grues, partout. »⁵¹¹ L'omniprésence des grues mentionnée par David Harvey peut être considérée comme la matérialisation d'une certaine vision de développement urbain et économique qui repose sur « la production frénétique du cadre bâti »⁵¹². En Turquie, les projets de transformation urbaine qui rasant des quartiers en entier et causent l'expulsion de ses populations, mais aussi les grands projets⁵¹³ dont certains qualifiés de « fous » suscitent de vives réactions, faute de l'accès des citoyens à l'information et de leur participation à la restructuration de leur ville ordonnée par un pouvoir central autoritaire. Parmi eux, le projet de la construction d'un troisième pont sur le Bosphore qui nécessiterait la déforestation de toute une zone au nord d'Istanbul et contribuerait à la création de nouveaux territoires de la rente, déclenche une opposition citoyenne. L'absence de débat public frappe İmre Azem qui est de retour en Turquie après un séjour aux États-Unis où il a suivi des études de science politique et de la littérature française et travaillé en tant que caméraman et monteur⁵¹⁴. Pendant la période de recherche qui s'étale sur un an, Azem se rend compte que la construction du 3^{ème} pont est symptomatique des politiques néolibérales qui

⁵¹¹ Interview de Spiegel Online avec David Harvey, « Are Cities Built for the Rich? », site cité ci-dessus, consulté le 7 octobre 2020. (Traduits par moi-même)

⁵¹² Dominique Lorrain et Éric Verdeil, « Conclusion. Que gouvernent les grandes métropoles ? » Dominique Lorrain (ed.), *Métropoles en Méditerranée. Gouverner par les rentes*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017, p. 288.

⁵¹³ Voir le récapitulatif des grands projets à Istanbul au 1^{er} avril 2017 préparé par Jean-François Pérouse, dans *Ibid.*, p. 249-250.

⁵¹⁴ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec İmre Azem à Ömer Hayyam - Istanbul, le 7 septembre 2018.

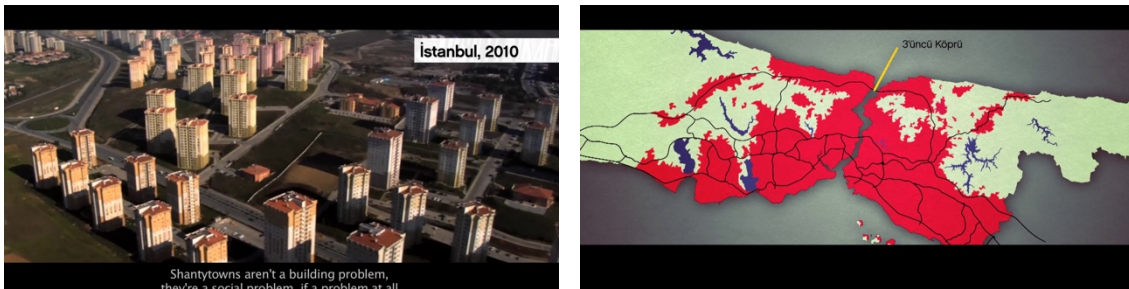
restructurent les grandes villes, en Turquie comme dans d'autres pays. Il s'inspire d'un concept inventé par l'urbaniste Constantinos Doxiadis en 1967, « œcuménopole » ou « ville-monde », qui serait une ville issue de la fusion des mégapoles à l'échelle mondiale. Pour faire référence à l'étalement urbain d'Istanbul mais aussi l'inscrire dans le contexte global, Azem intitule son premier documentaire *Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir* [*Ekumenopolis : Istanbul, la ville sans limite*]. Grâce à un coproducteur allemand, Azem profite d'un budget de 65 000 euros pour la post-production mais il précise que si les contributions en nature qui lui ont permis de réaliser le documentaire étaient prises en compte (mise à disposition d'un bureau et de l'équipement de tournage, soutien pour la réalisation des prises de vues aériennes, réalisation des animations, composition de la musique), le budget total s'élèverait à 200 000 euros. L'écart entre le budget réellement dépensé et l'estimation du budget qui comprend l'équivalent en argent de toute sorte de contribution frappe l'attention. Comme dans le cas de la majorité des documentaires étudiés dans le cadre de cette thèse, *Ekümenopolis*, tel qu'il est réalisé, n'aurait pas vu le jour sans le réseau de solidarité qu'Azem a su mobiliser.



Figs. 332-333 : *Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2011)

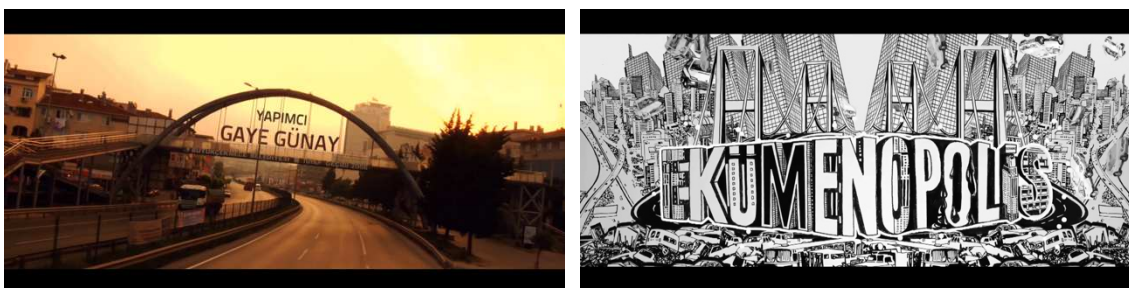
Ekümenopolis combine deux modes documentaires : d'une part, Azem fait appel aux avis des experts (architecte, urbaniste, économiste, sociologue, expert de l'ONU) qui situent la question de la transformation urbaine ou celle des grands projets dans un contexte national et international, en abordant les aspects économiques, sociaux et écologiques ; d'autre part, en mode plutôt observateur, il fait le suivi de la destruction d'un quartier périphérique précaire, Ayazma, et du devenir de ses habitants (figs. 332-333). Pour donner à voir les conséquences des politiques qui s'emparent de chaque parcelle de terre (et du ciel), Azem utilise une multitude de plans de la ville, dont certains filmés en hélicoptère, qui laissent les spectateurs face à des images d'une ville de béton, aride et fragmentée, loin des images de marque d'Istanbul destinées à attirer les touristes ou les investisseurs (fig. 334). Dernièrement, les séquences animées tiennent une place significative dans le documentaire. Elles résument et clarifient le contexte historique ou elles illustrent l'étalement urbain ou l'évolution démographique d'une zone grâce aux cartes d'Istanbul (fig. 335). Tous ces divers éléments s'articulent autour d'une

narration épisodique par laquelle Azem cherche à dénoncer les politiques néolibérales dont Istanbul fait l'objet.



Figs. 334-335 : *Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2011)

Le documentaire débute par un carton d'avertissement : « Les logos que vous verrez dans ce film n'ont pas été utilisés à des fins commerciales. Ils n'apparaissent que par hasard sur les images enregistrées pour illustrer un point de vue scientifique. » Cette déclaration clarifie dès le début le positionnement d'Azem : en aucun cas, il ne veut faire la publicité de certaines entreprises, et son documentaire repose sur une démarche qui se veut scientifique, contrairement au traitement du sujet dans les médias dominants que nous pourrions qualifier de spectaculaire, sensationnel et spéculatif. Après cet avertissement, la séquence de générique constituée de plans filmés à partir d'une voiture en mouvement, nous laisse découvrir une ville saturée de béton avec ses innombrables gratte-ciels, centres commerciaux, immeubles en construction, tous reliés par des autoroutes. Le filtre jaunâtre qui unifie les couches et les textures crée une atmosphère apocalyptique. Les noms des membres de l'équipe s'affichent sur la façade des édifices et les panneaux (fig. 336). La musique aux notes jazzy annonce le ton dynamique du film à venir. La voix off d'une femme se superpose à ce montage-séquence pour avertir les spectateurs que dans le monde, la population urbaine vient de dépasser la population rurale. Le titre du documentaire apparaît juste après, dans une séquence animée où des immeubles surgissent du sol et des voitures pleuvant du ciel bourrent le cadre (fig. 337). Cette mise en garde qui conclut le prologue suscite une question : les villes, telles qu'elles sont conçues et planifiées aujourd'hui, sont-elles prêtes à accueillir tout le monde ?



Figs. 336-337 : *Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2011)

Avant de se lancer dans la recherche d'une réponse à cette question, Azem retrace l'évolution des politiques d'urbanisation d'Istanbul, de la fin de l'époque ottomane jusqu'à nos jours, dans une séquence animée de six minutes intitulée « Bir İstanbul Hikâyesi » (Une histoire d'Istanbul)⁵¹⁵. En s'attardant sur les moments-clés de l'histoire économique nationale mais aussi internationale, le texte en voix off dénonce une succession de politiques qui nous emmène à la privatisation de l'espace urbain d'Istanbul à partir des années 2000. Des crises économiques mondiales, aux décisions concernant l'aménagement urbain, des vagues de migration vers les grandes villes à l'apparition des *gecekondu* (bidonvilles)⁵¹⁶, des politiques néolibérales à la spéculation immobilière, la séquence expose comment Istanbul se transforme progressivement en « une ville sans fin qui nous dévorera tous ». Elle est conçue pour conserver l'attention des spectateurs qui subissent l'enchaînement rapide d'une multitude d'informations. Une musique rythmée aux notes orientales de *saz* et de percussions stimule l'ouïe alors que le changement de technique d'animation et de gamme de couleurs pour chaque époque mentionnée stimule le regard (fig. 338). Comme pour signaler le danger imminent, le rouge domine les derniers plans de la séquence où le Capital s'incarne dans l'image d'un extraterrestre qui terrorise la ville avec ses tentacules et ses pinces (fig. 339).



Figs. 338-339 : *Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2011)

Le premier épisode du documentaire oppose la vision développementaliste du gouvernement et des promoteurs à une approche critique qui expose les bénéficiaires et les perdants des politiques de la restructuration d'Istanbul en tant que « Ville globale ». Des images d'archive de démolition d'immeubles en Chine, au Pakistan, au Portugal et en Turquie s'enchaînent dans un montage-séquence, ce qui indique l'existence d'un problème commun

⁵¹⁵ Visionnage possible de cette séquence sur la page Youtube dédiée au documentaire. *Ekümenopolis: Bir İstanbul Hikayesi (filmden bir bölüm)*, <https://youtu.be/LihJZCH4jzQ>, consulté le 10 août 2021. Depuis sa mise en ligne, cette animation a comptabilisé plus de 70 000 vues.

⁵¹⁶ Lire Jean-François Pérouse, « Les tribulations du terme *gecekondu* (1947-2004) : une lente perte de substance. Pour une clarification terminologique. », dans *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue n°1, 2004. La version électronique sur Open Edition Journals, <http://journals.openedition.org/ejts/117>, consulté le 22 octobre 2020.

aux pays qui réaménagent leurs espaces urbains en vue de la compétition entre les métropoles mondiales (figs. 340-341). L'ajout d'un léger effet flicker sur les images ainsi que le remplacement du son diégétique par le bruit de grésillement homogénéisent la texture visuelle et sonore des plans filmés aux quatre coins du monde. Le seul élément qui nous permet de savoir la provenance de chaque image reste le graphisme qui marque la ville et le pays où elle a été tournée. De l'échelle globale, Azem passe à l'échelle locale en nous transportant à Ayazma, un quartier périphérique d'Istanbul que Jean-François Pérouse décrit comme faisant périphérie non seulement au sens spatial mais aussi au sens juridique, économique, politique, social et culturel : Ayazma comme « [...] quartier illégal et désolé, souffrant d'une défaillance des services publics ; [...] quartier marqué par la précarité des conditions de vie et de la pauvreté ; et [...] quartier peuplé d'une population instable de primo-migrants venus contraints et forcés par la misère ou la violence... »⁵¹⁷



Figs. 340-341 : *Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2011)

Caméra à l'épaule, Azem enregistre la démolition de certaines habitations du quartier (baraques et tentes) par des bulldozers malgré la contestation des habitants. Après le retrait des machines, il reste sur place auprès des habitants qui commencent à reconstruire leur vie parmi les ruines. À la suite de cette séquence de trois minutes qui invitent les spectateurs à découvrir l'envers du décor des projets de transformation urbaine, la publicité d'une des entreprises phares du secteur de la construction, Ağaoglu, s'affiche sur un écran de télévision. Le promoteur/businessman Ali Ağaoglu se promène sur le terrain rasé de la séquence précédente, reconnaissable par la présence du stade olympique en arrière-plan. Avec le grand sourire, il annonce la construction de près de 3000 habitations avec jardins, piscines, terrains de golf et magasins « parce que dans ce pays, tout le monde mérite d'habiter dans un joli appartement de qualité avec piscine » (fig. 342) : il vend du rêve. Pour insister sur le fait que ses nouvelles habitations luxueuses seront construites sur un terrain où existait déjà une zone d'habitation,

⁵¹⁷ Jean-François Pérouse, « La ville périphérique. Istanbul à la marge », dans *Théorème*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, n° 10, 2007, p. 183-190.

Azem enchaîne avec les plans aériens du quartier après la démolition : chaque amas de gravats correspond à une ancienne maison et à une famille déplacée (fig. 343). Un peu plus tard dans la narration, Azem utilisera aussi un extrait d'entretien qu'il a réalisé avec Ağaoğlu, où ce dernier partage sa vision de réaménagement de la ville qui contredit totalement son discours précédent : les citoyens n'auront accès à un certain mode de vie et d'habitation dans les zones centrales et réaménagées, que s'ils en ont les moyens. En ne faisant que transmettre les paroles contradictoires d'Ağaoğlu, Azem démontre le décalage entre l'image fabriquée autour de l'offre commerciale des projets de transformation urbaine et la réalité. Une experte de l'ONU, Cihan Uzunçarşılı Baysal, verbalise explicitement ce qu'Azem suggère : elle explique comment après la construction du stade, le terrain d'Ayazma est devenu la proie de la rente et comment la population locale a subi une expulsion forcée. Elle dénonce la collaboration entre les institutions publiques et les entreprises de construction qui cause « la chute de l'État social ».



Figs. 342-343 : *Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2011)

Cependant, Azem n'oublie pas de donner la parole aux personnes concernées, les anciens habitants d'Ayazma (sur)vivant dans des conditions très précaires, dont les extraits d'entretiens s'intercalent entre les autres. À travers ces témoignages, le documentaire consacre un temps d'écoute à ces citoyens conscients de leur situation qui mentionnent la création de la rente à partir de leur zone d'habitation, leur déplacement forcé ainsi que la violation de leur droit à un logement convenable. Cependant, le témoignage d'un père met en lumière de manière très subtile, comment le changement brusque du cadre de leur vie les oblige à accepter des emplois de plus en plus précaires, fournissant une main d'œuvre pas chère au service du Capital.

Dans ce premier épisode intitulé « Ville globale », Azem commence par nous révéler les perdants des projets de transformation urbaine dont la finalité s'avère être le partage d'une certaine rente entre les acteurs du jeu. À partir de là, il se lance au déchiffrement de ce qu'il appelle les « Dynamiques du système ». Ce deuxième épisode débute avec un plan qui regroupe une grue en mouvement et le drapeau turc qui flotte (fig. 344). Ensuite, par un panoramique horizontal, la caméra nous fait découvrir un cimetière de voitures. Ces deux plans soutenus par une musique minimaliste aux notes sinistres introduisent visuellement le constat que fera

l'architecte Mucella Yapıcı par la suite : au cœur du développement économique national, se trouvent l'industrie automobile et le secteur de la construction. Concernant ce dernier, l'épisode signale l'existence de trois problèmes à travers l'utilisation des avis d'experts, de vidéos de publicité et de la bande son d'un journal télévisé : un rythme de construction effréné malgré une baisse des ventes immobilières ; les investisseurs étrangers qui implémentent en Turquie des méga-projets qu'ils ne peuvent développer dans leur propre pays en raison des réglementations strictes ; et les projets de construction qui détruisent des zones naturelles mais revendiquent la qualification d'architecture écologique parce qu'ils comprennent la création des espaces « naturels » artificiels. C'est ce dernier point qui permet à Yapıcı d'avertir les spectateurs (et les habitants d'Istanbul), du danger que représente la construction du troisième pont, et d'introduire donc l'épisode suivant qui se focalisera sur ce projet spécifique.



Fig. 344 : *Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2011)

Le troisième épisode intitulé « le Troisième pont » débute par une première partie qui, par un montage alterné dialectique, oppose les diverses déclarations du gouvernement provenant des images d'archive, aux arguments des architectes, urbanistes et sociologues interviewés par Azem, qui plaident en défaveur du projet. Pour les premiers, la construction d'un nouveau pont s'avère être inévitable pour soulager la congestion de la circulation, alors que les derniers la considèrent comme une solution temporaire qui ne pourrait résoudre un problème directement lié à la planification de mobilité urbaine basée sur les automobiles. De plus, ils exposent les divers problèmes qui apparaîtront, à court et à long terme, à la suite de l'implémentation du projet : la spéculation immobilière, une catastrophe écologique, une croissance démographique due à l'urbanisation sauvage de la zone autour du pont. S'insèrent dans le montage plusieurs cartes animées d'Istanbul qui illustrent les changements démographiques et écologiques provoqués par la construction du 1^{er} et du 2^{ème} pont (en 1973 et 1988), et qui extrapolent ces données pour estimer l'impact de la construction du 3^{ème}. Dans la deuxième partie de l'épisode, Azem reprend le suivi du devenir des anciens habitants d'Ayazma en couvrant une période qui s'étale de novembre 2008 à février 2010. Il vise d'abord à démentir les promesses faites par les autorités après à la destruction du quartier. Pour ce faire, avec

quelques plans filmés la nuit dans la zone rasée où se dressent à présent quelques tentes de solidarité, il commence par montrer aux spectateurs dans quelles conditions vivent les habitants. Ensuite, il utilise un long extrait d'une émission de télévision très populaire diffusée en live, où le maire du district déclare que ceux qui ont perdu leur maison seront installés d'ici un an dans leur nouvelle maison. Avec un *cut to* annoncé par un carton (« un an plus tard, décembre 2009 »), Azem fait un saut dans le temps et atterrit avec sa caméra devant la mairie du district en question où les habitants lisent un communiqué de presse pour revendiquer leur droit au logement. Trois mois plus tard, il les filme lors d'un tir au sort pour l'attribution des appartements dont ils bénéficieront dans les logements sociaux. Il suit ensuite un des habitants qui va à la découverte de sa nouvelle habitation. En même temps que ce dernier, les spectateurs découvrent que les immeubles en question sont toujours en construction. À la fin de ce troisième épisode, Azem révèle ainsi comment les projets de transformation urbaine sont mis en œuvre sans la planification de la prise en charge des habitants des zones en question. Ce constat fait écho aux avis d'experts qui attireraient l'attention des spectateurs aux divers problèmes ignorés par les autorités dans la conception du projet de la construction du nouveau pont.

Le quatrième épisode s'attaque au « logement (anti)social » présenté comme la solution aux problèmes de logement des victimes de transformation urbaine. En incluant dans le titre le préfixe « anti », Azem annonce sa méfiance à l'égard de ce modèle et se retourne d'abord sur l'histoire de l'Allemagne afin de construire une argumentation qui prouverait pourquoi ce modèle serait voué à l'échec. L'épisode démarre avec les images d'archive en noir et blanc de l'inauguration d'un logement social en 1964 à Hamburg. Un représentant de l'Union des locataires de Witten contextualise l'apparition de ce modèle dans le monde : la domination progressive du modèle de production en série crée le besoin d'une main d'œuvre de plus en plus importante ce qui suscite, à son tour, le besoin de logement supplémentaire. Parmi les critiques formulées dans les années 1970 visant ce modèle, il cite les conditions de vie « inhumaines » et l'isolement social. S'insèrent dans le montage, des images de logements sociaux filmées en 1980 en Allemagne et en 2010 à Istanbul dont la similitude visuelle frappe immédiatement l'attention. Mücella Yapıcı fait un point sur le monopole du TOKİ (l'Administration du développement du logement social) qui s'est vu conférer la capacité de désigner les zones qui devraient faire l'objet d'un projet de transformation urbaine. Quant à Yves Cabannes de l'ONU Habitat, il parle d'un « modèle qui s'est effondré » et anticipe, à moyen terme, la démolition éventuelle de ces logements sociaux qui sont aujourd'hui en cours de planification ou de construction. Les images de démolition de logements sociaux filmées dans d'autres pays qu'Azem insère dans le montage fonctionnent comme un *flash-forward*.

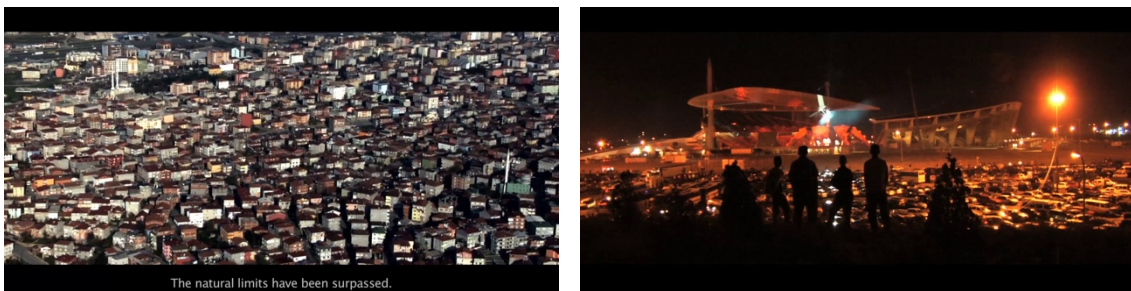
Le souci d'examiner la situation du point de vue des victimes pousse Azem à construire une séquence où les propos d'Ali Ağaoğlu, le promoteur qui détient le droit de construction sur le terrain d'Ayazma, s'opposent à ceux des anciens habitants forcés à s'installer dans les logements sociaux d'un quartier encore plus lointain, Bezirganbahçe. Face à la caméra, avec aisance et assurance, Ağaoğlu brosse un tableau rose de la situation (« Tout le monde est heureux. ») ce qui oblige Azem à intervenir par derrière la caméra : « Tout le monde n'est pas heureux. On pourrait parler de Bezirganbahçe, par exemple. » Sa contestation change le cadre de la discussion et crée une nouvelle situation où Ağaoğlu ne peut cacher son ignorance quant au devenir des anciens habitants d'Ayazma : « C'est quoi, c'est où, Bezirganbahçe ? » Cet extrait d'entretien est suivi par les images de la visite des experts de l'ONU, Baysal et Cabannes, qui viennent faire l'état des lieux du déplacement. Les anciens habitants d'Ayazma qui expriment leur déception face aux experts et aux caméras des chaînes de télévision démentissent les propos du promoteur qui, encore une fois, tient des propos fallacieux et mensongers pour ne pas nuire à l'image embellie de son propre projet de construction à Ayazma.

Après ce point sur la réalité de la situation, Azem revient rapidement sur le concept de la « ville globale » en faisant appel à deux sociologues (Şükrü Aslan et Hatice Kurtuluş) qui discutent l'impact social des projets de réaménagement des villes : l'enfermement des uns dans les logements sociaux situés loin du centre, l'isolement des autres dans les résidences fermées causent l'éloignement spatial de diverses classes sociales et accentue progressivement la division et la ségrégation sociales. Azem utilise les images des émeutes de 2005 dans les banlieues parisiennes pour illustrer le risque de fracture sociale renforcé par ces cloisonnements. Pour conclure cet épisode, il se tourne finalement vers Sulukule, un quartier historiquement considéré comme celui des Roms, une des premières zones victimes de la transformation urbaine⁵¹⁸. Sulukule dont le nom était jadis associé à la fête, à la joie et aux couleurs apparaît sur les images filmées par Azem comme un cimetière de maisons à moitié démolies. L'espace regorge de décombres mais le témoignage de deux habitants du quartier met en lumière ce qui ne s'expose pas immédiatement aux yeux : l'expulsion forcée de la population locale occupant cet espace depuis des siècles et son déplacement vers la périphérie engendrent le chômage qui, à son tour, empêche les habitants de payer les dettes de leur nouvel appartement dans les logements sociaux, mettant en péril leur droit au logement. La carte animée finale qui illustre le déplacement des habitants de Sulukule à l'autre bout de la ville

⁵¹⁸ Lire Gülçin Erdi, « Compétences et subjectivations citoyennes : Usage du droit dans les mobilisations urbaines à Istanbul », dans Gülçin Erdi et Hervé Marchal (eds.), *Citoyenneté en ville. L'épreuve des inégalités spatiales et des identités*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017, p. 25-41.

annonce aussi que, sauf une famille sur les 330, tous cherchent les moyens de revenir vers leur quartier natal.

L'avant dernier épisode intitulé « Planification, capital et démocratie » dénonce la restructuration d'Istanbul en tant que ville globale, planifiée en ignorant le reste du pays qui n'offre que très peu d'opportunités aux citoyens, ce qui stimule la migration vers les grandes villes. Les images aériennes d'Istanbul où des milliers de bâtiments remplissent le cadre jusqu'au point de constituer une texture uniforme illustre une ville qui « a déjà dépassé les seuils écologiques » (fig. 345). Un ton amer caractérise ce court épisode : d'une part, la révolte éprouvée par les architectes et urbanistes qui considèrent ces politiques comme une insulte à l'urbanisme, d'autre part, la déception des habitants d'Ayazma qui regrettent leur ancien quartier. La scène finale empreinte d'un fort symbolisme est constituée de plans filmés en pleine nuit près du stade olympique d'Ayazma où quelques anciens habitants écoutent le concert d'U2 à partir d'une colline (fig. 346). La distance qui les sépare du stade est significative : ils sont tenus à l'écart d'un certain mode de vie, ici représenté par un concert de rock dont le coût des billets correspondrait peut-être à leur salaire mensuel. Restant en contre-jour, ils se détachent du reste du décor et apparaissent en silhouette, ce qui leur confère une apparence fantomatique : même si expulsés, ils reviennent hanter les lieux qui leur sont toujours chers. Le dernier symbole beaucoup plus explicite se cache dans la bande son : « I still haven't found what I'm looking for » (« Je n'ai toujours pas trouvé ce que je cherche »). Ce tube d'U2 fonctionne comme la bande originale du documentaire et transforme en parole le ressenti de ces individus qui, expulsés de leur quartier, luttent encore aujourd'hui pour reconstruire leur vie.



Figs. 345-346 : *Ekümenopolis : Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2011)

Le dernier épisode intitulé « Quartier » (*mahalle*) oppose encore une fois les deux camps par le biais d'un montage alterné constitué des propos recueillis par Azem : d'une part, le secteur de la construction (ici, incarné par Ağaoğlu) qui déclare la nécessité de reconstruction de la majorité des immeubles situés à Istanbul sous prétexte de risque sismique, d'autre part, des habitants qui revendiquent leur droit de vivre dans leur quartier, espace social du quotidien à travers lequel ils se sont construits et se définissent. Azem revient une dernière fois auprès

des anciens habitants d’Ayazma, mais cette fois-ci, au lieu des citoyens dociles en attente de la résolution de leur problème de logement, nous nous retrouvons face à des individus actifs, qui s’organisent et descendent dans la rue pour revendiquer leur droit. Dans une séquence constituée d’images de diverses manifestations, rythmée par une reprise joyeuse de Misirlou, Azem mutualise les luttes menées par les habitants d’Istanbul pour la défense des quartiers, des lieux emblématiques de la ville comme la salle de cinéma Emek (en turc : labeur, effort) et la Gare de Haydarpaşa, ou des zones naturelles comme les Forêts du Nord (Kuzey Ormanları), tous menacés par les projets de transformation urbaine ou les grands projets. La revendication d’une vie digne retentit dans les slogans qui prônent la lutte, la résistance et la solidarité. Pour rappeler aux spectateurs le pourquoi de toutes ces contestations, Azem insère dans le montage les images aériennes d’Ayazma rasé par les bulldozers, qui illustrent métaphoriquement des milliers de vies brisées. Après les derniers propos recueillis auprès des experts qui lancent une alerte sérieuse pour éviter « le chaos » vers lequel Istanbul est entraîné, Azem renvoie les spectateurs sur le site web portant le nom du documentaire (www.ekumenopolis.net) par lequel ils pourraient continuer à suivre la lutte que mènent les Stambouliotes pour leur droit à la ville.

La stratégie de distribution d’*Ekümenopolis* repose sur plusieurs piliers complémentaires. Tout d’abord, il s’avère être un des rares documentaires étudiés dans le cadre de cette thèse à avoir profité d’une sortie en salles, même si finalement, le nombre de spectateurs reste aux alentours de 76 000 (pour onze semaines, dans maximum trois salles)⁵¹⁹. Lauréat du Prix du meilleur documentaire de SİYAD, du Prix du jeune talent de Documentarist et du Prix des droits de l’homme du Festival du film de Sarajevo, il fait aussi partie des finalistes de la compétition nationale de documentaires du Festival international du film d’Istanbul⁵²⁰ et de la compétition internationale des Prix du documentaire du TRT. En Turquie, le documentaire retrouve une partie de son audience dans les salles de cinéma ou dans le cadre des festivals, mais Azem privilégie la rencontre avec la jeunesse en organisant des projections dans « presque toutes les universités » du pays. Sa démarche engagée se reflète aussi dans les « innombrables » projections organisées à l’étranger avec le soutien des groupes militants des mouvements urbains, de l’Allemagne en Pologne, de l’Argentine aux États-Unis. Ainsi, à travers l’exemple spécifique d’Istanbul, *Ekümenopolis* accorde un temps de réflexion aux citoyens de divers pays sur les politiques néolibérales qui menacent leur espace de vie. L’intérêt que suscite le documentaire à l’étranger se manifeste de manière plus évidente à partir de 2013, à la suite de

⁵¹⁹ *Box Office*, <https://boxofficeturkiye.com/film/ekumenopolis-ucu-olmayan-sehir—2011404>, consulté le 19 octobre 2020.

⁵²⁰ Le premier documentaire à concourir avec les films de fiction.

la résistance de Gezi, car il permet à la communauté internationale d’appréhender le contexte qui a ouvert la voie à ce mouvement de contestation qui s’est propagé aux quatre coins du pays dans l’espace de quelques jours. Par exemple, le journal *The Guardian* publie sur son site une version courte de six minutes du documentaire pour laquelle il choisit le titre *Ekumenopolis : the roots of Istanbul’s protests* (Ekumenopolis : les origines des manifestations d’Istanbul)⁵²¹. La même année, un certain « Mustafa Aschen » met en ligne le documentaire complet via la plateforme Youtube⁵²², ce qui déclenche une diffusion exponentielle atteignant 388 000 personnes à ce jour. À cause des limitations dues à la sortie du documentaire en DVD, ce n’est qu’en 2020 que la compagnie de production, Kibrit Film, pourra le diffuser via sa page officielle Vimeo⁵²³. L’édition en DVD avec trois pressages de 3000 copies chacun, constitue le dernier maillon de la stratégie de diffusion d’*Ekümenopolis*. Avec son boîtier en carton recyclé conforme à la démarche écoresponsable d’Azem et de son équipe, le DVD prend sa place dans les collections des cinéphiles, des militants écologistes et des bibliothèques. Mais en 2012, l’interdiction d’une projection à Enez dans la ville d’Edirne confère aux DVD une mission militante aussi : à la suite de l’intervention du sous-préfet qui retire son autorisation six heures avant la projection, Azem contourne la censure en distribuant les DVD aux habitants de ce quartier rom menacé par la transformation urbaine.

L’aventure d’*Ekümenopolis* se poursuit plus tard par deux autres projets de documentaire. Sur la commande de l’Institut d’architecture des Pays-Bas (NAI), Azem réalise *Agoraphobia : Türkiye’de Kentsel Dönüşüm İncelemesi* [*Agoraphobie : une investigation sur la transformation urbaine en Turquie*] (2013, 53 min)⁵²⁴ qui retrace le voyage des urbanistes européens qui enquêtent les projets de transformation urbaine dans trois villes de Turquie (Istanbul, Ankara et Bursa). Deux ans plus tard, il réalise un court métrage, *Lamekan : Metalaşan Kentin Çöküşü* [*Non-lieu : l’effondrement de la ville-marchandise*] 2015, 12 min)⁵²⁵,

⁵²¹ « Ekumenopolis: the roots of Istanbul’s protests – video », *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/world/video/2013/jun/13/ekumenopolis-istanbul-protests-video>, consulté le 27 octobre 2020.

⁵²² *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir | 2012 (English Subtitle)*, <https://youtu.be/maEcPKBXV0M>, consulté le 10 août 2021.

⁵²³ *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir (2011)*, <https://vimeo.com/387180646>, consulté le 10 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2020, le documentaire a comptabilisé 4098 vues.

⁵²⁴ *AGORAPHOBIA – Investigating Turkey’s Urban Transformation / Türkiye’de Kentsel Dönüşüm İncelemesi*, <https://vimeo.com/118539061>, consulté le 10 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2014, le documentaire a comptabilisé 5528 vues.

⁵²⁵ *LAMEKAN: Metalaşan Kentin Çöküşü (TR)*, <https://vimeo.com/121571288>, et *NON-SPACE: The Collapse of the City as Commodity (ENG version)*, <https://vimeo.com/119982626>, consultés le 10 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2015, le documentaire a comptabilisé plus de 95 000 vues.

qui apporte un regard mis à jour mais rapide sur la stratégie de développement économique de l'AKP axé sur la construction et donc la privatisation des espaces de vie des millions de citoyens. Par le suivi acharné d'Azem, ces trois documentaires sortis chacun à deux ans d'intervalle constituent une documentation significative sur l'évolution des projets de transformation urbaine en Turquie. Encadrant la narration par une contextualisation précise, ils permettent à un public non informé, en Turquie comme à l'étranger, d'appréhender concrètement les aspects économiques, sociaux et écologiques des projets tant vantés par les successifs gouvernements de l'AKP et leur exposent l'envers du décor. Azem dissèque les dynamiques des politiques néolibérales de son époque en se basant sur les avis d'experts mais en prenant soin de ramener le sujet régulièrement à l'échelle humaine.

5. Donner la voix à la contestation citoyenne

En 2011, la fin du documentaire *Ekümenopolis* annonce déjà la prise de conscience des Stambouliotes quant à un pillage organisé du foncier et la convergence des luttes locales qui en résulte. Les associations des quartiers menacés par la transformation urbaine et les grands projets s'unissent progressivement au sein d'un réseau appelé Mouvements Urbains (Kent Hareketleri) soutenu par les chambres d'architectes, d'ingénieurs en environnement ou d'urbanistes⁵²⁶. De ces questions environnementales découlent directement celles « de l'accès à l'information, de la consultation et de la participation citoyennes à la fabrique de la ville »⁵²⁷ qui renvoient finalement au concept du droit à la ville développé par Henri Lefebvre en 1968. Dans son livre intitulé *Villes Rebelles : du droit à la ville à la révolution urbaine*, David Harvey affirme que ce droit ne peut se limiter à un droit aux ressources dont la ville dispose. Selon Harvey, « le droit de changer et de réinventer la ville d'une manière plus conforme à nos vœux » se trouve au cœur de l'exercice de ce droit qui ne peut s'imposer que de manière collective alors qu'aujourd'hui, seule une classe élite politique et économique en profite pour restructurer la ville en fonction de ses besoins et de ses envies⁵²⁸.

En 2013, le Premier ministre Recep Tayyip Erdoğan lance le projet de « réaménagement » du Parc Gezi situé au centre d'Istanbul, qui prévoit la destruction du seul espace vert de la zone et la reconstruction à l'identique d'une ancienne caserne ottomane qui abriterait un centre commercial ou des résidences. Selon Jean-François Pérouse, ce projet résume « un esprit, une méthode et sans doute un projet d'ingénierie sociale et politique » qui

⁵²⁶ J.-F. Pérouse, *Istanbul Planète. La ville du monde du XXIème siècle*, op. cit., p. 119.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁵²⁸ D. Harvey, *Villes Rebelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine*, op. cit., p. 28 et 61.

replaces les lieux publics « dans un ordre de normes plus ‘nationales’, conservatrices et consommatrices »⁵²⁹. Le constat de Pérouse nous permet d’expliquer comment autour de la contestation citoyenne déclenchée par ce projet se cristallise une opposition anti-gouvernementale spontanée et sans leader, qui regroupera des citoyens de diverses classes sociales et porteurs de multiples identités, et s’étendra rapidement à l’ensemble du pays à travers des manifestations organisées dans soixante-dix-neuf villes. Du 28 mai où débutent la garde contre le déracinement des arbres et l’occupation du parc, au 16 juin où la police évacue avec une attaque très brutale les manifestants, le parc devient la scène d’une résistance déterminée malgré la répression policière extrêmement violente⁵³⁰. Les manifestants défient l’autoritarisme, refusent le mode de vie conservateur imposé par le parti au pouvoir et réclament une démocratie participative. Mais ce faisant, ils transforment aussi l’espace public qu’est le parc en un lieu de cohabitation et de débat où se côtoient des citoyens d’origines, de milieux et d’idéologies très divers comme (de manière très schématique) les écologistes, les socialistes, les kémalistes, les Kurdes, les Alévis, les musulmans anticapitalistes, les personnes LGBTI+.

Dans son livre intitulé *Media in New Turkey*, Bilge Yesil dénonce « la réticence » des médias dominants à couvrir les manifestations de Gezi et « l’alliance contre nature » qu’elles forment avec le gouvernement en citant les exemples qui illustrent leur silence dont le fameux épisode qui donne naissance au terme « médias pingouins » en référence à la chaîne CNN Türk qui diffuse un documentaire sur les manchots alors que l’affrontement entre les manifestants et les policiers est à son comble⁵³¹. Source alternative d’informations, les réseaux sociaux jouent un rôle crucial dans la coordination de la mobilisation mais aussi dans le contournement de la censure et de la propagande du gouvernement qui vise à discréditer la résistance. La nécessité de rapporter les faits directement, dénoncer la violence policière et en constituer une preuve visuelle⁵³² poussent les manifestants à s’emparer de la caméra (ici, terme utilisé pour tout

⁵²⁹ Jean-François Pérouse, « Le parc Gezi : dessous d’une transformation très politique », *Métropolitiques*, 24 juin 2013, <http://www.metropolitiques.eu/Le-parc-Gezi-dessous-dune.html>, consulté le 29 octobre 2020.

⁵³⁰ Pour une chronologie de la résistance de Gezi et des articles associés aux moments-clés, voir « Gezi 6 Yaşında | bianet’in Gezi Arşivi », *Bianet*, <https://m.bianet.org/bianet/ifade-ozgurlugu/208948-gezi-6-yasinda-bianet-in-gezi-arsivi>, consulté le 29 octobre 2020.

⁵³¹ Bilge Yesil, *Media in New Turkey. The Origins of an Authoritarian Neoliberal State*, Urbana, Chicago, et Springfield, University of Illinois Press, 2016, p. 110-112.

⁵³² En 2021, la Direction centrale de la sécurité publique publie un communiqué encourageant les forces de l’ordre à empêcher la captation d’image pendant les manifestations. Des vidéo-activistes, cinéastes et journalistes s’opposent à ce communiqué en déclarant : « Nous sommes ici, et nous enregistrons ! » (*Buradayız ve kayıttayız !*) « Belgesel sinemacılardan emniyet genelgesine imzalı yanıt: ‘Buradayız ve Kayıttayız!’ », *Susma24*, <https://susma24.com/belgesel-sinemacilardan-emniyet-genelgesine-imzali-yanit-buradayiz-ve-kayittayiz/>, consulté le 10 août 2021.

appareil ayant la capacité d'enregistrer des images), et créer des images, de manière individuelle ou collective comme dans le cas de Çapul TV⁵³³. Senem Aytaç résume ainsi la conséquence de ce reflexe collectif : « À partir du 28 mai, [...] des millions de manifestants qui se trouvaient dans les rues, se sont transformés en vidéo-activistes. La résistance de Gezi est passée dans l'histoire comme la mobilisation sociale la plus enregistrée de l'histoire de la Turquie. »⁵³⁴

Selon Dork Zabunyan, les images saisies dans le vif d'un soulèvement portent en elles une force qui « entre en résonance ou en conflit avec de multiples pouvoirs – politique, médiatique, militaire, etc. – dont elle menace la continuité » mais elles captent aussi « des énergies qui traversent les consciences et les corps en situation », ce qui leur permettent de s'adresser à des individus qui « peuvent reprendre, à une époque ultérieure et indéfinie, le flambeau de la révolte »⁵³⁵. Au-delà de l'usage immédiat des images enregistrées, se pose donc aussi la question de la constitution d'une archive visuelle de cette période et de l'écriture de son histoire. Le site d'archivage numérique de source ouverte bak.ma⁵³⁶ (« l'action de regarder ») qui conserve la mémoire visuelle des luttes sociales contemporaines, réunit plus de huit cents vidéos de la résistance de Gezi enregistrées par le collectif Videocracy constitué essentiellement de cinéastes et de vidéo-activistes (fig. 347). Mais un regard rapide sur les intitulés des vidéos, les étiquettes ou les mots-clés nous révèle la prépondérance des vidéos en provenance du centre de la résistance, Gezi. La quasi-absence des vidéos qui garderaient une trace de la résistance d'autres quartiers d'Istanbul ou d'autres villes de la Turquie nous renvoie à la question de la fabrication d'une mémoire collective : finalement, quelles images de Gezi ont pu être filmées et lesquelles seront conservées, archivées et transmises ?



Fig. 347 : bak.ma

⁵³³ « Çapul » : Pillage en turc. En référence au Premier ministre de l'époque, Recep Tayyip Erdoğan, qui avait traité les manifestants de « pilleurs » (*çapulcu*).

⁵³⁴ Propos de Senem Aytaç recueillis et traduits à partir de « Gezi Parkı Kayıtları », *Altyazı*, n° 130 – « Direnişin Sineması », 2013, p. 40 (version pdf).

⁵³⁵ Dork Zabunyan, *L'insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*, Paris, De L'Incidence Éditeur, 2016, p. 7, 8, 10.

⁵³⁶ bak.ma, <https://bak.ma>, consulté le 29 octobre 2020.

bak.ma met à la disposition de tout le monde une archive visuelle considérable sur Gezi constituée de vidéos non montées mais dès le début de la résistance, de nombreuses vidéos réalisées portant plus ou moins un souci esthétique entrent en circulation immédiate à travers les plateformes de visionnage comme Youtube ou Vimeo. En juillet 2013, la revue de cinéma *Altyazı* publie sur son site web « un album de Gezi » avec une sélection de vidéos en ligne qui « portent un regard différent sur la ville »⁵³⁷. Sept ans après la publication de cette liste, les liens de certaines vidéos semblent brisés. Qu’il s’agisse de la suppression des vidéos ou d’un passage du mode public en mode privé, ces *disparitions* pourraient être symptomatiques de la surveillance étroite des réseaux sociaux par l’État et de nombreux procès inculquant les utilisateurs de « propagande terroriste » ou « offense au Président de la République » dans les années à venir.

Au premier anniversaire des manifestations, Senem Aytaç propose une « analyse rapide » de l’ensemble des premiers documentaires de la résistance de Gezi⁵³⁸ auxquels le Festival international des films ouvriers consacre une section⁵³⁹. Aytaç formule ses critiques en relevant quelques points qui ressortent dans plusieurs œuvres : l’absence d’une contextualisation générale sur Gezi, des narrations non-chronologiques dont la non-linéarité ne se reflète pas de manière réfléchie dans le montage, la mise en avant (parfois esthétisée) de la violence policière et des affrontements de rue. Mais elle explore aussi la diversité des approches, modes et styles, « la polyphonie » qui marque cette sélection de documentaires qui contribueront à l’écriture collective de l’histoire de la résistance de Gezi tissée de diverses expériences. En 2020, la revue publie une liste mise à jour avec une trentaine de vidéos et de documentaires dont certains puisent leur matière dans les images et paroles recueillies aux divers moments de la résistance alors que d’autres font ultérieurement appel à des témoignages mobilisant l’histoire orale comme outil pour la construction d’une narration⁵⁴⁰. Dans le cadre de ce chapitre, nous étudierons d’abord *Özgürleşen Seyirci : Emek Sineması Mücadelesi [Le spectateur émancipé : le combat pour la salle de cinéma Emek]* (Emek Bizim İstanbul Bizim, 2016) qui retrace l’histoire de la lutte menée contre le projet de destruction d’une salle de cinéma historique, Emek. Issu du travail collectif des militants dont des cinéphiles, le

⁵³⁷ « ‘Kente Başka Bir Gözle Bakmak’: Bir Gezi Albümü », *Altyazı*, 23.07.2013, <https://altyazi.net/matine/kente-baska-bir-gozle-bakmak-bir-gezi-albumu/>, consulté le 29 octobre 2020.

⁵³⁸ Senem Aytaç, « Gezi’den Sonra : Gezi Direnişi Belgeselleri », *Altyazı*, 14.06.2014, <https://altyazi.net/altyazi/geziden-sonra-gezi-direnisi-belgeselleri/>, consulté le 29 octobre 2020.

⁵³⁹ Le catalogue du Festival international de films ouvriers, 2014.

⁵⁴⁰ « 7. Yılında Gezi Direnişi Belgeselleri », *Altyazı*, 31.05.2020, <https://fasikul.altyazi.net/2020/05/31/gezi-belgeselleri/>, consulté le 29 octobre 2020.

documentaire soulève la question du droit à la ville à travers cette lutte qui précède de peu la résistance de Gezi. Dans un deuxième temps, nous nous attarderons sur un des documentaires de Gezi les plus aboutis, *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* [Jusqu'à ce que la Terre devienne le visage de l'amour] (Reyan Tuvi, 2014). Le documentaire place au cœur de son récit « l'esprit de Gezi » qui réunit des citoyens de divers horizons qui s'opposent ensemble à la consommation effrénée, à la ségrégation sociale et à l'autoritarisme alors qu'auparavant, ils ne s'étaient probablement jamais côtoyés.

Özgürleşen Seyirci : Emek Sineması Mücadelesi [Le spectateur émancipé : le combat pour la salle de cinéma Emek] (Emek Bizim İstanbul Bizim, 2016, 48 min)

En 2010, un mouvement de droit à la ville se mobilise au cœur d'Istanbul, dans le quartier de Taksim, victime d'une gentrification progressive cachée sous l'appellation de « transformation urbaine ». Il s'oppose au projet de construction d'un nouveau centre commercial à l'emplacement de la salle de cinéma Emek. Mais dès le début, le nom de l'initiative, *Emek Bizim İstanbul Bizim* (Emek est à nous, Istanbul est à nous)⁵⁴¹ qui deviendra un des slogans principaux du combat, le situe dans un contexte plus général que la préservation d'une simple salle de cinéma : « une lutte contre la conquête de Taksim » et d'Istanbul « par le Capital »⁵⁴². Jusqu'à la destruction de la salle par les bulldozers (le 20 mai 2013), l'initiative exprime régulièrement son opposition dans l'espace public. Mais le 7 avril 2013 marque une date tournante dans l'histoire de la résistance d'Emek : la manifestation s'achève par l'attaque violente des policiers qui utilisent du gaz lacrymogène et de l'eau à haute pression pour repousser et disperser les manifestants. C'est aussi le jour où un groupe de militants dont des cinéastes et critiques de cinéma, décide de réaliser un documentaire sur leur combat à partir du *found-footage*⁵⁴³. À la suite d'un appel lancé, ils collectent deux téraoctets d'images filmées par les manifestants lors de divers événements. Zeyno Pekünlü se charge de faire l'inventaire des centaines d'heures de vidéos en notant pour chacune la date de captation, le contexte et le contenu. Mais cet élan est coupé par la résistance de Gezi qui ouvre un espace de lutte d'une portée plus large et le projet ne reprend que le jour où l'ouverture du centre commercial qui se dressera à la place d'Emek est annoncée, d'où sa finalisation en 2016.

⁵⁴¹ *Emek Bizim, İstanbul Bizim*, <http://emeksinemasi.blogspot.fr>, consulté le 2 novembre 2020.

⁵⁴² Foti Benlisoy, *Gezi Direnişi : Türkiye'nin 'Enteresan' Başlangıcı*, Istanbul, Agora Kitaplığı, 2013, p. 29.

⁵⁴³ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution d'*Özgürleşen Seyirci : Emek Sineması Mücadelesi* ont été recueillies à travers les entretiens réalisés par Skype avec les monteurs du documentaire, Zeyno Pekünlü (le 22 mai 2017) et Fırat Yücel (le 23 mai 2017).

Le titre du documentaire fait référence au *spectateur émancipé* de Jacques Rancière qui définit l'émancipation comme « le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif »⁵⁴⁴. Selon Rancière, « tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire. »⁵⁴⁵ alors que selon Fırat Yücel, l'émancipation dans le cas du combat d'Emek est un processus qui consiste à quitter le statut passif du spectateur en devenant l'auteur de sa propre histoire et lutte. Le spectateur d'Emek entre en action, descend dans la rue, milite, prend la caméra, et crée des images pour s'approprier l'Histoire.

Özgürleşen Seyirci [*Le spectateur émancipé*] réalisé par les manifestants à la fois spectateurs et auteurs, exprime une vision du monde imaginée collectivement. Le documentaire n'a ni réalisateur, ni directeur de photographie, ni producteur à proprement parler. Le carton du début met l'accent sur l'aspect collectif du travail réalisé : « Un bon nombre de personnes a enregistré et documenté les manifestations organisées contre la destruction de la salle de cinéma Emek. Ce film a vu le jour grâce à l'effort collectif du montage du matériel en question. » Le générique de fin regroupe le nom d'une quarantaine de personnes et de structures sous un seul titre, sans préciser qui a assumé quel rôle (« avec la contribution de : montage, caméra, son, archive, traduction, sous-titrage »). Le site du documentaire met aussi en avant le faire-ensemble⁵⁴⁶ (« Production - Emek Bizim İstanbul Bizim », « Cinématographie et son – collectif »). Même si le nom des monteurs sont mentionnés, ils sont désignés comme les représentants de l'initiative (« F. Yücel, Z. Pekünlü au nom d'Emek Bizim İstanbul Bizim »). Dans un article sur *Loin du Vietnam* (Chris Marker, avec la participation d'A. Resnais, J. L. Godard, C. Lelouch, A. Varda, J. Ivens, W. Klein, 1967), Laurent Veray célèbre l'expérimentation dont a fait preuve ce film : « [...] un cinéma libéré des contraintes économiques, délivré de l'emprise aliénante du producteur et de tout système de pensée lié à l'idéologie dominante. Un cinéma où le processus créatif, de l'idée initiale jusqu'au mixage final, est entièrement et collectivement décidé par des cinéastes et leurs collaborateurs, tous réunis autour d'un thème, d'un projet politique commun. »⁵⁴⁷ Pour l'écriture de l'histoire du combat d'Emek qui s'oppose aux intérêts du Capital, l'équipe opte pour un modèle de réalisation et de production qui refuse les moyens que le Capital met au service du secteur du

⁵⁴⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 26.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁴⁶ *Özgürleşen Seyirci: Emek Sineması Mücadelesi*, <https://ozgurlesenseyirci.com>, consulté le 2 novembre 2020.

⁵⁴⁷ Laurent Veray, « Loin du Vietnam (1967) : Une conception créatrice et collective du cinéma politique » dans Olivier Neveux et Christian Biet (eds.), *Une histoire du spectacle militant. (1966-1981)*, Vic la Gardiole, L'entretemps éditions, 2007, p. 130.

cinéma⁵⁴⁸, abolit l'organisation hiérarchique dans la division du travail et évite l'apparition des rapports de force entre les contributeurs du projet. Les conditions de la fabrication du documentaire restent totalement cohérentes avec son contenu.

Dédié « aux prolétaires d'Emek » (avec la liste complète des noms des employés de la salle de cinéma), *Özgürleşen Seyirci* commence par les images des manifestants qui hurlent un des slogans mythiques du combat, « Yıkıl Demirören ! » (« Effronde-toi Demirören ! »)⁵⁴⁹ sur l'air du refrain de *Those were the days*. Une reprise dynamique de cette chanson assure la continuité dans le son alors que s'enchaînent des photos d'archive de différentes époques d'Emek, en noir et blanc ou en couleurs, illustrant les fragments d'un monde qui n'existe plus : la salle qui accueille la célébration du 1^{er} mai ou les cérémonies d'ouverture des festivals, le foyer du cinéma et surtout, Emek et sa porte « qui donne sur la rue »⁵⁵⁰. Les paroles du refrain qui accompagnent ces images renvoient à une époque déjà disparue : « Those were the days my friend, we thought they'd never end... » Cette courte introduction porte un regard nostalgique sur Emek qui, plus tard, laissera sa place à un refus total de la nostalgie (d'où le nom du 3^{ème} épisode), à l'action et au combat.



Figs. 348-349 : *Özgürleşen Seyirci* (Emek Bizim İstanbul Bizim, 2016)

Avant le début de la structure épisodique qui constitue le squelette principal du documentaire, un montage-séquence avec les images de la projection du film *L'homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929) organisée le 3 avril 2010 dans la rue où se trouve Emek, nous révèle un des piliers sur lequel s'appuiera la narration : la cinéphilie. Les monteurs mettent en raccord les extraits de ce classique de l'histoire du cinéma documentaire où figurent des éléments emblématiques du monde cinématographique (caméra, boîte film, pellicule, rideau, écran, spectateurs, etc.) avec les images d'Emek où apparaissent les mêmes éléments (figs. 348-

⁵⁴⁸ Le projet ne reçoit que le soutien de post-production de Yeni Film Fonu.

⁵⁴⁹ Premier centre commercial construit sur l'Avenue İstiklal, à proximité de la salle de cinéma Emek.

⁵⁵⁰ Le projet du centre commercial qui serait construit à l'emplacement d'Emek consistait à transporter la salle de cinéma à un étage supérieur du centre avec la technique *moving*. Les militants refusaient que la porte d'Emek s'ouvre à l'intérieur d'un centre commercial, au milieu des magasins et des restaurants *fast-food*, d'où leur insistance à ce que la salle reste à sa place initiale.

349). La mise en écho de ces deux mondes par le rapprochement graphique (*graphic match*) leur permet de revendiquer l'historicité de la salle. Un extrait du documentaire avec l'image d'une femme lançant de la boue tourne en boucle alors qu'une voix en off pose la question suivante : « Comment défendre nos vies, si nous ne pouvons même pas défendre Emek ? » Cette fin de séquence qui suggère la place importante que les manifestants accordent à Emek appelle les spectateurs à l'action.

Le documentaire se compose de neuf épisodes plus ou moins longs : *Başlangıç* (le début), *Geçmiş* (le passé), *Nostaljinin Reddi* (le refus de la nostalgie), « *Moving* », *Mücadeleye Devam* (Continuons le combat !), « *İşgal* » (l'occupation), *Sıkıyönetim* (l'état de siège), *Yıkım* (la destruction), *Bu Daha Başlangıç* (Ce n'est que le début). Cette structure épisodique presque chronologique dont chaque partie renvoie à une étape de la lutte, propose une narration claire qui facilite l'appréhension des enjeux du combat en question par les spectateurs non informés. En même temps, elle laisse l'opportunité d'ajout de nouveaux épisodes à ce documentaire considéré comme « non-achevé » car tant que le combat continuera, le montage se poursuivra.



Figs. 350-351 : *Özgürleşen Seyirci* (Emek Bizim İstanbul Bizim, 2016)

Başlangıç (1) débute avec les images de quelques militants soucieux de l'avenir d'Emek qui interrompent le discours du ministre de la Culture de l'époque, Ertuğrul Günay, pendant la cérémonie d'ouverture du Festival international du film d'Istanbul (le 2 avril 2010). L'épisode expose le contexte dans lequel naît le combat qui s'oppose à la marchandisation de la ville. Mais au fait, pourquoi le projet de destruction d'Emek suscite autant de contestation ? *Geçmiş* (2) apporte une réponse à cette question à travers les témoignages des manifestants. L'épisode avance sur deux axes complémentaires : un axe nostalgique qui fait appel à la mémoire individuelle et aux souvenirs des spectateurs pour qui Emek représente « la maison », et un autre qui s'ancre au présent et qui désigne Emek comme le symbole d'un mode de vie dont l'art et la liberté seraient les incontournables et qui s'opposerait à la consommation effrénée, caractéristique de l'époque contemporaine. Accompagnée d'une musique instrumentale *nostalgique*, des plans illustrant les entrées illuminées et colorées de plusieurs anciennes salles

de cinéma (Yeni Rüya, Atlas, Alkazar, Beyoğlu) de l'Avenue İstiklal se succèdent mais la séquence se termine sur une note amère, avec une image plus récente de Yeni Rüya à présent abandonné (figs. 350-351). Cette fin d'épisode laisse les spectateurs deviner le sort qui attend Emek.

Avec le troisième épisode (*Nostaljinin Reddi*), le sentiment de nostalgie dominant plus ou moins les onze premières minutes disparaît complètement. Sur l'image d'un drap tendu dans la rue pour une projection de film en plein air, s'affichent les phrases prononcées par une voix hors-champ émotive annonçant les principes du combat (fig. 352) : « Défendre Emek, c'est défendre notre passé, construire notre présent et imaginer un autre avenir. C'est s'opposer aux salles de cinéma coincées dans les centres commerciaux et à la production artistique et culturelle commercialisée et marchandisée. C'est tenter de délivrer notre ville du Capital et du pouvoir, pour commencer à reconstruire ensemble (l'espace) public. » Le faible écho de la voix nous laisse entendre que le discours est prononcé à l'aide d'un mégaphone lors d'une manifestation. Mais en choisissant de n'utiliser que la voix du locuteur dont l'image reste dans le hors-champ, les monteurs lui confèrent un caractère impersonnel : quel que soit la personne qui les prononce, elle incarne la voix du combat.

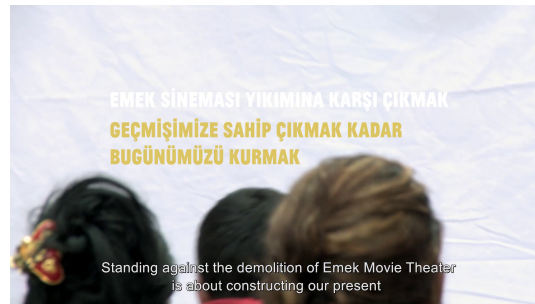


Fig. 352 : *Özgürleşen Seyirci* (Emek Bizim İstanbul Bizim, 2016)

« *Moving* » (4) fait usage du montage dialectique pour démentir (et même ridiculiser) les déclarations des autorités concernant Emek. L'abîme entre les promesses données et la réalité se révèlent. La déclaration de l'ancien ministre de la Culture qui prétendait qu'Emek resterait à sa place est suivie par celles des responsables de l'entreprise de construction ou du nouveau ministre de la Culture annonçant le transport d'Emek dans le nouveau centre commercial à un étage supérieur grâce à la technique *moving*. Pour souligner l'aspect irréaliste du projet, les monteurs font encore une fois appel au cinéma : des plans du film *The Crimson Permanent Assurance* (Terry Gilliam, 1983) où un immeuble se détache de la terre et s'envole vers le centre financier de la ville s'insèrent dans le montage alors que la bande son du film constitue un fond sonore fantastique pour la déclaration. Le mensonge se manifeste sur l'écran

quand le responsable de l'entreprise fait visiter Emek à des journalistes en expliquant solennellement la technique *moving* alors que les images du début de la destruction démentissent ses propos en temps réel.



Figs. 353-354 : *Özgürleşen Seyirci* (Emek Bizim İstanbul Bizim, 2016)

Après la dénonciation, « le combat continue » (*Mücadeleye Devam*). Dans ce cinquième épisode, un montage parallèle réunit les images des militants qui badigeonnent la paroi placée devant Emek pour y faire du *street art* et les extraits du film *Tout va bien* (Godard, 1972) où un homme badigeonne aussi un mur (figs. 353-354). Certes, le rapprochement graphique sert de prétexte aux monteurs pour réunir ces deux lots d'images mais seuls les cinéphiles connaissant le film qui raconte l'histoire de l'occupation d'une usine par les ouvriers, pourraient déchiffrer la référence dissimulée dans cette séquence et deviner l'annonce de la prochaine étape du combat : l'occupation du centre commercial Demirören par les manifestants où le fameux slogan du Mai 68, « Bu daha başlangıç, mücadeleye devam ! » (« Ce n'est que le début, continuons le combat ! ») retentira.



Figs. 355-356 : *Özgürleşen Seyirci* (Emek Bizim İstanbul Bizim, 2016)

« *İşgal* » (6) raconte brièvement l'occupation de l'édifice d'Emek. Un extrait du film *État de siège* de Costa Gavras qui participe personnellement à une des manifestations pour faire preuve de solidarité, sert de transition à l'épisode suivant, *État de siège* (7), qui coïncide avec le troisième anniversaire de la lutte où la violence policière fait son apparition dans l'histoire du combat d'Emek. Alors que les manifestants essaient de pousser la barricade des policiers bloquant l'entrée de la rue, ces derniers les attaquent avec du gaz lacrymogène et de l'eau à

haute pression. Un montage parallèle réunit les images des policiers qui apparemment ne savent pas comment s'organiser face à la contre-attaque de certains manifestants et celles du film de Gavras où des soldats se retrouvent dans une cour où les haut-parleurs diffusent *Hasta Siempre*, chanson révolutionnaire rendant hommage à Che Guevara (figs. 355-356). En vain, ils essaient de faire taire la parole : à chaque haut-parleur détruit, un autre reprend la diffusion de la chanson. Cette séquence reflète la situation ridicule dans laquelle se mettent les forces de l'ordre mais aussi, la persévérance des manifestants à poursuivre le combat à tout prix.



Fig. 357 : *Özgürleşen Seyirci* (Emek Bizim İstanbul Bizim, 2016)

L'épisode *Yıkım* (8) est construit de façon à valider la méfiance des manifestants quant aux déclarations contradictoires ou peu convaincantes des autorités communiquées dans « *Moving* ». Une séquence réunit les extraits d'anciens films de promotion de festival utilisant Emek comme décor et offre ainsi un moment de paix aux spectateurs en les transportant à une époque où la salle était chérie. La voix off du dernier extrait qui s'adresse en réalité aux spectateurs d'un festival donne une fausse impression aux spectateurs du documentaire : « Que c'est rassurant de savoir que certaines choses demeurent inchangées dans la vie. Bon visionnage. » L'ironie qui se cache dans ces phrases qui auraient pu annoncer l'abandon du projet se révèle avec l'apparition subite sur l'écran, des images de la démolition d'Emek par les bulldozers (fig. 357). Le dernier épisode, *Bu Daha Başlangıç*, porte à l'écran les images de la résistance de Gezi qui débute peu après la destruction d'Emek. La transformation du slogan « Emek bizim, İstanbul bizim » (« Emek est à nous, İstanbul est à nous ») en « Taksim bizim, İstanbul bizim » (« Taksim est à nous, İstanbul est à nous ») démontre le lien organique entre la résistance d'Emek et celle de Gezi, et annonce le changement d'échelle du combat. Le documentaire s'achève sur l'appel au boycott du centre commercial Grand Pera construit sur les ruines d'Emek.

Si nous reprenons le concept du *lieu de mémoire* élaboré par l'historien Pierre Nora, qui va « du plus matériel et concret, [...] au plus abstrait et intellectuellement construit »⁵⁵¹, nous

⁵⁵¹ Pierre Nora (eds.), *Les lieux de mémoire, Tome I. La République*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. VII.

constatons qu'Emek en reste un même après sa destruction et disparition puisque la mémoire collective d'un groupe social qui se définit à travers la résistance organisée pour le préserver continue à se cristalliser autour de lui. Cependant, le documentaire *Özgürleşen Seyirci* qui se construit comme un espace collectif où s'établit un travail d'écriture de l'Histoire et où se garde la trace des souvenirs d'un combat collectif, devient à son tour un lieu de mémoire. Pour la diffusion du documentaire, l'initiative donne la priorité aux projections organisées dans des lieux symboliques de résistance et de lutte pour le droit à la ville. Pour n'en citer que quelques-uns⁵⁵² : Batman/Turquie (2017) où une salle de cinéma nommée d'après le réalisateur kurde Yılmaz Güney a brûlé le 30 janvier 2017, Kiev (2017) où la salle de cinéma Zhovten (Octobre) a brûlé en octobre 2014 suite à un sabotage, Roma Bostanı (2017), un jardin potager à Istanbul défendu par les habitants parce qu'il constitue le seul espace vert du quartier, Lause Bleibt (2017), un espace de vie collective à Berlin utilisé depuis une dizaine d'années par des artistes, artisans et ONG, vendu par la municipalité à une entreprise de construction. Ces projections créent l'opportunité d'échange et de partage d'expériences entre les personnes et collectifs qui mènent des luttes similaires, en Turquie ou ailleurs : « Notre lutte n'est pas partie de zéro. Nous avons des points de référence comme le Mai 68. Donc le but, c'est de transmettre, à notre tour, notre expérience. » (Z. Pekünlü) Les rencontres rendues possibles grâce aux projections portent le potentiel d'inspirer d'autres mouvements et de permettre le développement des stratégies collectives contre la menace néolibérale qui plane sur les villes. Concernant l'utilisation de l'espace numérique, l'équipe ne se contente pas de mettre le documentaire en ligne⁵⁵³ mais continue à produire du contenu audiovisuel sous forme de courte vidéo pour maintenir la lutte à l'ordre du jour⁵⁵⁴ : *Emek'in Mumyası* [La momie d'Emek], *Batman Yılmaz Güney Sineması* [La salle de cinéma Yılmaz Güney à Batman], *Grand Pera Yalnızlığı* [Grand Pera Blues], et dernièrement, l'épisode n° 10 du documentaire constitué d'images filmées lors des projections.

Journal audiovisuel collectif du combat d'Emek, *Özgürleşen Seyirci* suit l'évolution d'une contestation qui naît de l'initiative de quelques personnes et se transforme en une mobilisation de masse dont la portée s'élargit progressivement. De la captation des images à l'animation des débats qui suivent les projections, chaque étape est assurée par les résistants

⁵⁵² Pour la liste complète des projections, voir *Gösterim takvimi – Özgürleşen Seyirci*, <https://ozgurlesenseyirci.com/gosterim-takvimi/>, consulté le 3 novembre 2020.

⁵⁵³ *Özgürleşen Seyirci: Emek Sineması Mücadelesi / Audience Emancipated: The Struggle for the Emek Movie Theater*, <https://vimeo.com/187255898>, consulté le 10 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2016, le documentaire a comptabilisé 1359 vues.

⁵⁵⁴ Les vidéos citées consultables sur les pages Vimeo d'*Emek Bizim İstanbul Bizim* et d'*Image Acts*. <https://vimeo.com/user3618501> et <https://vimeo.com/user57518561>, consultés le 3 novembre 2020.

eux-mêmes. Le documentaire pose un regard sur le combat depuis l'intérieur en adoptant le point de vue des manifestants et en portant leur parole. Ainsi, il échappe à son devenir de *vidéo de souvenir*. Sa narration qui énonce nettement le contexte dans lequel se développe le combat et ses enjeux, s'adresse clairement à une large audience. Son montage dynamique qui fait usage de l'humour, de l'ironie et de la fausse attente, reflète les caractéristiques du combat lui-même. Et par-dessus tout, *Özgürleşen Seyirci* revendique le cinéma et la cinéphilie comme un des éléments fondateurs du documentaire et de la vie.

Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek [Jusqu'à ce que la Terre devienne le visage de l'amour] (Reyan Tuvi, 2014, 107 min)

Dès les premiers jours de la résistance de Gezi, des journalistes, des photographes, des vidéo-activistes et des cinéastes convergent vers le parc avec leurs appareils. Même si une partie des images et sons enregistrés sont destinés à l'usage immédiat, une plus grande partie s'accumule dans des disques durs pendant toute la durée de la résistance. Poussée par « le réflexe de documentariste », caméra à la main, la journaliste-documentariste Reyan Tuvi arpente tous les jours le parc et ses environs, pour constituer une archive visuelle de la résistance et recueillir des images qui pourraient servir de « preuves » plus tard⁵⁵⁵. Après la fin de la résistance, Tuvi parcourt les cent heures d'images enregistrées avec le monteur Thomas Balkenhol, et se lance dans un projet de documentaire qui porterait sur ce qui l'a impressionnée le plus pendant toute la période : l'unité dont ont fait preuve « des personnes ayant des opinions opposées » que « l'État tente de polariser ». Les personnages que Tuvi suit avec sa caméra pendant la résistance et interviewe dans le parc une fois la résistance terminée, représentent un échantillon de la diversité sociale qui constitue l'essence de Gezi (figs. 358-359). Le kaléidoscope d'expériences transmis à travers leurs témoignages permet à la réalisatrice de construire un récit aux multiples points de vue qui révèle les raisons qui encouragent chacun à rejoindre la résistance, et le sens que chacun lui accorde. Le documentaire repose sur leurs paroles croisées qui retracent la chronologie de la résistance avec ses moments forts mais aussi les moments *ordinaires* de la vie quotidienne dans le parc. La diversité de la parole se combine avec la multiplicité des regards : par solidarité, de nombreux journalistes et vidéo-activistes fournissent à Tuvi les images d'affrontement et de certains moments symboliques de la résistance qui lui manquent.

⁵⁵⁵ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Reyan Tuvi par Zoom, le 14 novembre 2020.



Figs. 358-359 : *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014)

Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek [Jusqu'à ce que la Terre devienne le visage de l'amour] qui voit le jour après une période de montage de quatre mois soutenu financièrement par Anadolu Kültür, doit son titre à une poésie d'Adnan Yücel où se croisent l'amour et la révolution. Plusieurs strophes se terminent par ces trois vers : « Ce n'est pas fini, la lutte continue toujours / et elle continuera / jusqu'à ce que la Terre devienne le visage de l'amour. » Dans le cadre de ce documentaire, l'amour auquel fait référence le titre pourrait être interprété comme la rencontre des citoyens de divers milieux sociaux, d'idéologies parfois opposées, qui se sont côtoyés pendant la résistance de Gezi, et qui ont appris à mettre de côté leurs préjugés, à s'écouter, se connaître et s'entraider.

Accompagné d'une chanson de rock dynamique, le prologue en montage-séquence introduit une multitude de personnages qui se déplacent. Les plans s'enchaînent pour dévoiler finalement le centre de gravité vers lequel ils se dirigent tous : le Parc Gezi. Certains cadres comportent des détails (inscription, objet, décor ou mini-action) qui donnent des indices sur leur personne, leur statut ou leur appartenance à un certain groupe : un t-shirt sur lequel est inscrit « Diren » (Résiste !) ou « original *çapulcu* #occupygezi », une inscription sur le mur « İsyân, Devrim, Beşiktaş » (Rébellion, Révolution, Beşiktaş), un drapeau turc avec l'image d'Atatürk, le voile, un ruban noir, des escaliers peints en arc-en-ciel, le langage des signes, les plans rapprochés des mains qui se tiennent. Pourtant, la rencontre entre les spectateurs et les personnages va se faire progressivement. Revenir sur les divers moments de la résistance permettra aux personnages d'expliquer leur motivation, partager certains de leurs constats, afficher leur couleur jusqu'à avouer leurs préjugés, mais aussi d'affirmer comment ils ont trouvé leur place auprès des autres dans cette résistance.

Chacun des personnages semble être choisi pour un des composants de son identité (âge, situation physique, statut social, origine, idéologie) qui l'associerait à une certaine catégorie : un adolescent, un jeune homme muet, un couple, un sans-abri, un Kurde, une infirmière kémaliste, un militant LGBTI+, un militant de ÇARŞI, une musulmane anticapitaliste. Mais

au-delà de cette catégorisation très schématique qui apparaît à première vue, chacun représente ou mentionne une facette de la résistance. Ensemble, leurs témoignages tracent les contours de l'esprit de Gezi. Un adolescent nommé Diren (Résiste !) représente la jeunesse apolitique qui descend dans la rue pour la première fois à l'occasion de la résistance et prend conscience de sa force d'opposition. Un militant de ÇARŞI⁵⁵⁶ considéré comme l'une des forces motrices de la résistance, apparaît souvent dans des séquences de forums où il assure la modération. Il ne se met pas en avant en tant qu'individu mais loue l'organisation et l'humour dont fait preuve ÇARŞI, exposant ainsi les deux aspects de leur mode d'action (et celle de la résistance de Gezi) qui font leur force. Un homme et une femme (infirmière) partagent les moments de solidarité et d'entre-aide dont ils ont été les témoins. Les deux récits se croisent avec leur rencontre qui a eu lieu dans des conditions extrêmes sous l'attaque intense des policiers et qui les a conduits jusqu'au mariage. Le couple incarne littéralement l'amour annoncé dans le titre du documentaire. « Résister ensemble » se trouve aussi au cœur de l'expérience du couple qui adhère au mouvement « musulmans anticapitalistes » mais la femme se démarque des autres personnages par son discours militant. Elle prône le mode de vie antiautoritaire qui s'établit dans le parc respectant la diversité, encourageant le partage et la solidarité. Sa présence dans la résistance en tant que musulmane pratiquante marque une opposition frontale aux politiques conservatrices du gouvernement de l'AKP et du Premier ministre de l'époque, Recep Tayyip Erdoğan, qu'elle qualifie ouvertement de « dictateur ».



Figs. 360-361 : *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014)

Un Kurde de la ville de Diyarbakır qui refuse d'être filmé à visage découvert et dont Tuvi n'utilise que le plan rapproché des mains (fig. 360), voit dans la résistance de Gezi, le catalyseur de l'unité du peuple et de la solidarité : « Pour la première fois, des gens ayant des opinions opposées se sont retrouvés. C'était inimaginable. [...] Un peuple uni... [...] Vous n'avez pas été à nos côtés au Kurdistan, mais nous, nous serons toujours à vos côtés. » Un jeune

⁵⁵⁶ Le groupe de supporters du club Beşiktaş dont le nom s'écrit avec un @ (symbole d'anarchisme), et qui se déclare être « contre tout ».

sans-abri entretient avec le parc une relation plus intime, antérieure à la résistance. Il considère le parc comme sa maison, et les arbres, comme ses confidents. Par le plan rapproché de sa main qui caresse le tronc d'un arbre, Tuvi traduit visuellement cette proximité (fig. 361). Cet *exclus* de la société incarne l'exemple d'inclusion suscitée par la résistance de Gezi. Il s'intègre dans ce paysage hétérogène et côtoie les groupes que lui-même méprisait. La phrase qu'il utilise pour exprimer cette transformation est non sans rappeler *Le petit prince* d'Antoine de Saint-Exupéry : « J'ai appris qu'il fallait regarder les hommes avec le cœur et non seulement avec les yeux. » La tolérance dont les résistants de Gezi apprennent à faire preuve se manifeste de la façon la plus évidente, à travers le témoignage d'une infirmière kémaliste qui rejoint la résistance pour « sa patrie » et « ses enfants » et déclare ouvertement avoir été raciste ainsi qu'homophobe et transphobe, avant Gezi. Un militant LGBTI+ gay et féministe porte un regard sur le Parc Gezi en tant qu'espace qui donne l'opportunité à chacun de se manifester, de s'exprimer et donc d'exister. En utilisant les mots « famille » et « voisins » pour décrire les gens qu'il côtoie dans le parc, il fait allusion au vivre-ensemble. Un jeune homme muet qui communique avec le langage des signes exprime l'espoir qu'il porte vers un meilleur avenir après Gezi : « Nous nous sommes unis, c'est une révolution. [...] La vraie Turquie est dans la rue. Nous sommes forts. Nous allons briser l'ampoule⁵⁵⁷. » La coupure de la bande son des extraits de son entretien permet aux spectateurs de rejoindre son point d'ouïe, ne serait-ce que le temps de quelques secondes. Même si ses propos sont retranscrits en sous-titres, l'universalité de ses gestes transmet son émotion de manière simple mais frappante.



Figs. 362-363 : *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014)

Ces propos recueillis a posteriori qui constituent le squelette du récit servent à contextualiser les images filmées pendant la résistance qui transportent les spectateurs au cœur de cette expérience. La chronologie se révèle progressivement grâce aux témoignages et images qui couvrent les moments forts de la résistance comme les tentes incendiées par la police, la première utilisation du gaz lacrymogène, les déclarations de l'initiative Taksim Dayanışması

⁵⁵⁷ Le symbole de l'AKP.

(la Solidarité de Taksim) qui mène les *négociations* avec le gouvernement, mais aussi la Marche des fiertés, la prière du Vendredi des musulmans anticapitalistes, la rupture collective du jeûne pendant le Ramadan avec la participation de milliers de manifestants (*Yeryüzü Sofraları*) (figs. 362-363). La caméra qui se faufile dans le parc capte et porte à l'écran l'expérience d'une vie collective et solidaire sans argent : la plantation des arbres, les danses collectives (*halay*), la constitution d'une bibliothèque et d'une infirmerie, la collecte et la distribution de nourriture (figs. 364-365). D'une part, nous retrouvons les personnages en mouvement et en action dont certains se croisent, d'autre part, le documentaire nous révèle des moments où la foule dans sa totalité se manifeste comme un seul personnage : les rassemblements, les forums, les affrontements avec la police ou les actions collectives de résistance passive comme « les hommes debout » (fig. 366)



Figs. 364-365 : *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014)

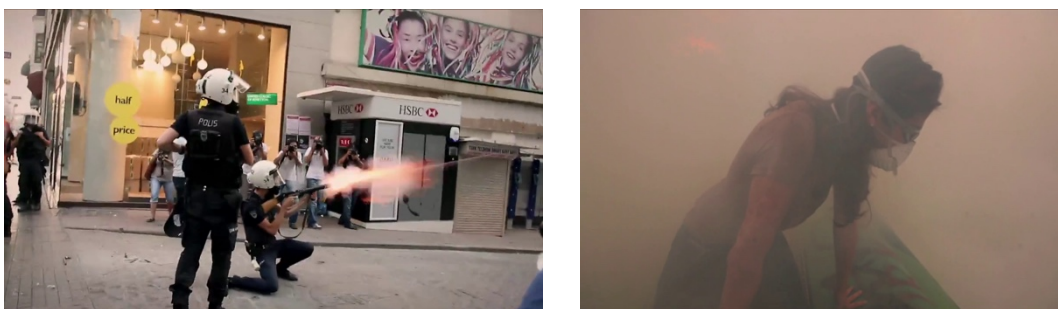
Les slogans lancés, les inscriptions sur les murs et sur les pancartes portées par les manifestants, reflètent la diversité qui marque la résistance de Gezi (pour n'en citer que les plus représentatifs) : les slogans « Taksim bizim, İstanbul bizim ! » (« Taksim est à nous, İstanbul est à nous ! ») et « Bu daha başlangıç, mücadeleye devam ! » (« Ce n'est que le début, continuons le combat ! ») empruntés à la résistance d'Emek ; « Hükümet, istifa ! » (« Gouvernement ! Démissionne ! »), « Gezi Parkı bizimdir, sermaye defol ! » (« Le Parc Gezi est à nous, va-t'en, Capital ! »), « Zıpla, zıpla, zıplamayan Tayyip'tir. » (« Saute, saute, celui qui ne saute pas est Tayyip ») ; les slogans « Faşizme karşı omuz omuza ! » (« Ensemble contre le fascisme ! ») et « Kurtuluş yok, tek başına. Ya hep beraber, ya hiçbirimiz ! » (« La délivrance individuelle n'existe pas. Tous ensemble ou personne. ») lancés plutôt par les organisations de gauche ; le slogan emblématique de la communauté LGBTI+ « Neredesin aşkım ? / Buradayım aşkım » (« Où es-tu, mon amour ? / Je suis ici, mon amour. ») ; le slogan des musulmans anticapitalistes « Allah ! Ekmek ! Özgürlük ! » (« Allah ! Le pain ! La liberté ! »), et enfin, le slogan « Yaşasın Halkların Kardeşliği ! » (« Vive la fraternité des peuples ! ») lancé par les Kurdes et le HDP. Des plus communs aux plus spécifiques, ces slogans inventés récemment ou

empruntés à d'autres luttes, donnent des indices sur les motivations, les attentes et les revendications de chaque groupe de manifestants. Mais qu'ils visent le Capital, « Tayyip » ou le fascisme, ce que les manifestants affrontent réellement sur le terrain, ce sont les forces de l'ordre (fig. 367).



Figs. 366-367 : *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014)

La résistance de Gezi marque l'Histoire contemporaine de la Turquie par son ampleur, sa diversité et son langage humoristique, mais aussi par la violence policière qui s'y oppose. Selon les rapports dressés par diverses structures dont Amnesty International, le bilan lourd s'élève à plus de 8000 blessés, 4900 arrestations, et huit morts⁵⁵⁸. Tuvi incorpore cet aspect dans son documentaire en évitant tout de même de construire la narration autour de la violence. Les images situent les spectateurs au milieu de l'action, la caméra portée documente l'utilisation excessive du gaz lacrymogène et des canons à eau, les arrestations, et parfois les manifestants blessés (fig. 368), mais met aussi en avant les moments où les manifestants font preuve de solidarité (la construction des barricades et la prise en charge des blessés) et de ruse en affrontant cette force équipée, organisée et qualifiée de « héros » par le Premier ministre. Certaines images portées à l'écran semblent provenir d'un champ de bataille (fig. 369).



Figs. 368-369 : *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014)

Dans le cadre de Gezi, aborder la question de la violence passe aussi par dénoncer le silence des médias face à cette violence. Un des piliers de la résistance repose sur la diffusion efficace de l'information. Une séquence filmée dans le studio de Çapul TV où une jeune

⁵⁵⁸ *Gezi Parkı Eylemleri*, Amnesty International, UK, Uluslararası Af Örgütü Yayınları, 2013.

présentatrice dénonce la manipulation des images de l'assassinat d'Ethem Sarısülük⁵⁵⁹ met en scène les efforts des résistants à déterrer la vérité. Tuvi, de son côté, suit le frère d'Abdullah Cömert, 22 ans, tué par une grenade lacrymogène lancée par un policier, le 4 juin 2013, dans la ville d'Antakya. Il apparaît brièvement dans le prologue du documentaire alors qu'en signe de deuil, il plante dans le Parc Gezi, une branche avec un ruban noir au bout. Suivant la chronologie de la résistance, il n'intervient cependant que dans la deuxième moitié du documentaire. Tuvi ne réalise pas d'entretien individuel avec lui : il trouve sa place dans le récit à travers les efforts qu'il déploie pour poursuivre le combat de son frère. Une séquence introductrice (51.11) emmène les spectateurs au cœur des affrontements qui ont eu lieu dans le quartier d'Armutlu (Antakya) où Cömert a été assassiné. Filmées de nuit avec une caméra portée (ou un portable) à la lumière des lampadaires, du feu et des pétards, les images instables de l'affrontement entre les manifestants et les policiers, et la bande son constituée de cris, de sifflements, de bruit des coups de feu et d'explosions, dessinent symboliquement les circonstances de l'assassinat de Cömert. Tuvi filme le discours que le frère prononce lors d'un forum à Istanbul (modéré par le militant de ÇARŞI originaire du même quartier que les Cömert) où il rend hommage à Abdullah, dénonce son assassinat et appelle tout le monde à poursuivre la résistance. Suivant les règles du forum, les auditeurs claquent leurs doigts pour manifester leur accord. Ce bruit constitue un fond sonore quasi permanent accompagnant le discours du frère, attestant le soutien que lui accorde la foule. Tuvi se déplace personnellement à Antakya pour observer comment la famille, soutenue par le militant de ÇARŞI, essaie de mobiliser les foules et maintenir le combat dans la rue à travers des actions de résistance passive. Avec cette parenthèse de plus de six minutes consacrée à Abdullah Cömert, Tuvi déplace le récit de la résistance en dehors d'Istanbul et suggère la violence policière mobilisée de manière systématique contre toutes les manifestations s'apparentant à la résistance de Gezi.



Figs. 370-371: *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014)

⁵⁵⁹ Ethem Sarısülük, 26 ans, tué par une balle dans la tête tirée par un policier (le 14 juillet 2013, Ankara).

Cependant, un autre incident survenu à Okmeydanı (Istanbul), provoque l'indignation des masses : un adolescent de 14 ans, Berkin Elvan, sorti acheter du pain, est gravement blessé à la tête par une grenade lacrymogène lancée par un policier. Il décédera le 11 mars 2014, après une période de 269 jours de coma. Tuvi emmène d'abord sa caméra dans les rues du quartier d'Elvan où les habitants expriment leur colère en dénonçant la violence policière à travers un communiqué de presse. Elle filme l'attente pleine d'espoir de la famille devant les urgences où Berkin est hospitalisé. Le frère d'Abdullah Cömert les rejoint en signe de solidarité. La séquence la plus significative vient pourtant après : le jour de son anniversaire (le 5 janvier), une foule se rassemble et dépose des fleurs, un gâteau d'anniversaire et des baguettes, ce qui montre que malgré le passage des mois, la solidarité suscitée par la résistance de Gezi persiste (fig. 370). Berkin étant probablement encore en vie au moment où Tuvi boucle le montage du documentaire, les dernières images qu'elle nous propose sont celles d'un rassemblement silencieux où la famille et les manifestants lâchent vers le ciel, des lanternes volantes avec une photo de Berkin collée dessus (fig. 371). Un air paisible mais mélancolique à la flûte accompagne la fin de cette séquence qui exprime à la fois l'espoir et la tristesse de ceux qui avec insistance répètent : « Uyan Berkin ! » (« Réveille-toi, Berkin ! »)



Figs. 372-373 : *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014)

Mais qu'en est-il du gouvernement, et plus précisément, du Premier ministre, dont la réponse à la contestation et aux revendications des manifestants se traduit par une violente répression policière ? Dans le montage, Tuvi inclut de courts extraits des déclarations d'Erdoğan dans le but de le désigner comme la cause de l'escalade de cette violence. Entre deux séquences d'attaque policière, elle place quelques plans filmés dans un restaurant (35.26). En avant-plan, un manifestant gazé s'essuie les yeux alors que sur l'écran de télévision accrochée sur le mur, Erdoğan déclare : « Nous allons reconstruire cette caserne historique. [...] » (fig. 372) En guise de réponse, Tuvi utilise le plan d'un manifestant gazé qui n'arrive même pas ouvrir les yeux mais qui dit : « Je ne te laisserai pas ruiner la République. » (fig. 373) : l'insistance d'Erdoğan à implémenter un projet malgré l'opposition du peuple se heurte à la

persévérance des manifestants. La déclaration d'Erdoğan se poursuit sur l'écran qui remplit cette fois-ci tout le cadre : « Nous ne laisserons pas quelques *pilleurs* provoquer notre peuple [...] » Cette courte séquence qui oppose rapidement les deux camps nous permet de faire le constat suivant : le représentant du peuple qu'est le Premier ministre fait la sourde oreille aux revendications des manifestants, les décrédibilise et mobilise tous les moyens en son pouvoir, la police et les médias inclus, pour écraser l'opposition.

Plus tard dans le documentaire, Tuvi revient sur Erdoğan pour montrer l'impasse dans laquelle se trouvent les négociations entre Taksim Dayanışması et le gouvernement, et les circonstances dans lesquelles se déroulera l'évacuation du parc (1.11.37). La séquence débute avec les images d'un rassemblement des partisans d'Erdoğan où ce dernier n'hésite pas à démontrer sa force : « En moins de 24 heures, (les manifestants) seront éliminés. » La suite de son discours où il se vante d'avoir aboli le pouvoir illimité de la police, et établi la liberté d'expression et de réunion en Turquie, est donnée en off. Pour démentir les trois *exploits* mentionnés par Erdoğan, Tuvi associe sa voix aux images de la Place de Taksim où la tension monte entre les manifestants et la police. Les images de l'évacuation violente du Parc Gezi défilent sur l'écran alors que sa voix off résonne : « Quel que soit le prix, nous allons évacuer le parc ! » Ce montage suffit pour rétablir le lien de causalité entre la menace lancée par Erdoğan et l'exécution, par la police, de l'ordre. Nous pouvons relever des points similaires dans la construction de ces deux séquences : Tuvi économise au maximum le temps qu'elle consacre aux paroles d'Erdoğan, et en associant ses discours aux images qui montrent l'envers du décor, elle expose aux spectateurs son manque d'écoute et de dialogue, ses mensonges, son agressivité et son obsession à imposer un certain mode de vie au peuple.



Figs. 374-375 : *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014)

Une séquence filmée au mois de juillet pendant la ré-inauguration du parc évoque aussi indirectement Erdoğan et l'image du *seul homme au pouvoir* qu'il incarne déjà. La séquence débute avec l'arrivée de plusieurs voitures officielles près du Parc Gezi. Entourés d'une armée de garde de corps et de caméramans, le préfet d'Istanbul de l'époque, Hüseyin Avni Mutlu, le

maire d'Istanbul, Kadir Topbaş, le maire du district de Beyoğlu, Ahmet Misbah Demircan, viennent à la rencontre du peuple. Le discours vide de sens du préfet qui n'ose évoquer que les arbres, les fleurs et la fraîcheur du parc, les réponses maladroitement qu'il donne aux questions que lui adressent les citoyens et la séance photo où ils posent pour les caméras avec le grand sourire, donnent d'eux l'image des marionnettes envoyées sur le terrain pour faire la promotion du parc (fig. 374). L'air de célébration joué aux instruments à vent qui accompagne la séquence partiellement souligne le ridicule de la situation qu'une citoyenne formule de la manière suivante : « Vous venez d'ouvrir au public un parc qui appartenait déjà au peuple. » Après les images du départ précipité de l'équipe d'inauguration, le calme revient avec les images paisibles de quelques citoyens qui profitent du parc sous le gazouillement des oiseaux. Mais la fin de la séquence garde une surprise qui pousse l'absurdité à son extrême : les policiers évacuent par force, le parc qui vient d'être inauguré (fig. 375). Cette séquence met en évidence la mise en scène qu'est l'inauguration du parc, destinée à fabriquer des images de propagande avec l'implication des plus hautes autorités locales qui performant leur rôle sans contestation, jusqu'au point de se ridiculiser.



Figs. 376-377-378 : *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014)

Tuvi conclut son documentaire par une séquence miroir du prologue : les personnages en marche dont nous n'apercevons que les ombres cette fois-ci disent leurs derniers mots qui résument les acquis de Gezi et expriment leur détermination à poursuivre le combat. Même si reconnaissables par leurs voix, leur propos ou un détail qui apparaît dans le cadre, la représentation en silhouette les rend anonymes et insaisissables (figs. 376-377) : bien après la fin de la résistance, les spectres des millions continuent à hanter Gezi. Avant le début du

générique de fin, Tuvi rend un hommage silencieux aux huit jeunes ayant perdu la vie pendant la résistance de Gezi, en utilisant une illustration qui les regroupe tous (fig. 378). La note d'espoir sur laquelle se termine le documentaire se fige sur leurs sourires.

*Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*⁵⁶⁰ fait sa première au Festival international du film d'Istanbul et retrouve son audience dans le cadre des festivals alternatifs comme Documentarist et le Festival international de films ouvriers, mais il marque l'Histoire du cinéma contemporain quand sa projection au Festival international du film d'Antalya fait l'objet d'une censure. En avançant qu'un slogan entendu dans le documentaire⁵⁶¹ pourrait potentiellement violer les articles 125 et 299 du code pénal concernant respectivement « les injures » et « l'offense au Président de la République », la direction du festival enlève de sa programmation qui n'est pas encore annoncée publiquement, le documentaire sélectionné par le jury préliminaire. Les membres de ce dernier exposent la censure et dénoncent la direction qui se comporte comme une autorité judiciaire⁵⁶². La divulgation de la censure déclenche une série de discussions et de *négociations*. Tuvi qui voudrait permettre à son documentaire « qui faisait tant peur » de retrouver son audience, accepte la *solution* proposée par la direction et retire le sous-titre en anglais du slogan : « Ils avaient beaucoup de pression sur eux. Leur but était d'inclure le documentaire dans la programmation mais en déclarant que je m'étais pliée. Ils ont parlé de la *nouvelle* version du film alors que je n'en avais pas enlevé une seule image. » La normalisation de la censure pousse les membres du jury préliminaire à démissionner. Peu après, treize réalisateurs retirent leur film de la compétition qui sera ensuite annulée par la direction.

Banu Karaca de l'initiative Siyah Bant⁵⁶³ identifie ce cas de censure comme étant l'exemple d'une situation où « des acteurs du monde artistique endossent le rôle (de censeur) de l'État »⁵⁶⁴. La censure qui empêche la diffusion de *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* annonce une nouvelle période où les répercussions de la détermination de l'État à réprimer les

⁵⁶⁰ Documentaire en ligne sur la page Youtube d'un compte qui n'appartient pas à la réalisatrice. *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek - Tek Parça*, <https://youtu.be/3ukPD9tE3tA>, consulté le 10 août 2021. Depuis sa mise en ligne en mai 2016, le documentaire a comptabilisé 16 797 vues.

⁵⁶¹ « Siktir ol, Tayyip ! » (« Va te faire foutre, Tayyip ! »)

⁵⁶² « Altın Portakal'da Gezi Filmine 'Hakaret' Sansürü », *Siyah Bant*, <http://www.siyahbant.org/altin-portakalda-gezi-filmine-hakaret-sansuru/>, consulté le 9 novembre 2020.

⁵⁶³ « Siyah Bant est une initiative créée en 2011 par un groupe de *travailleurs* du domaine artistique et culturel, dans le but de faire de la recherche sur les auteurs de la censure artistique en Turquie et leurs méthodes, proposer une documentation sur le sujet et défendre le droit de liberté d'expression artistique. » *Siyah Bant*, <http://www.siyahbant.org/proje-hakkinda/>, consulté le 9 novembre 2020.

⁵⁶⁴ « Siyah Bant'tan Banu Karaca ile Söyleşi: Sansürün Değişen Biçimleri », *Altyazı*, <https://altyazi.net/soylesiler/siyah-banttan-banu-karaca-ile-soylesi-sansurun-degisen-bicimleri/>, consulté le 9 novembre 2020.

voix de l'opposition à tout prix, se traduiront dans le monde du cinéma par une série d'actes répressifs visant particulièrement les documentaristes qui, face au silence des médias dominants, restituent la parole à ceux qui contestent les diverses politiques de l'AKP.

6. Perspective synthétique

Le Chapitre IV regroupe neuf documentaires réalisés par des personnes qui exercent des activités professionnelles diverses mais qui, soucieuses des transformations qui menacent les biens communs dans les espaces ruraux comme urbains, sentent l'obligation d'agir. Qu'ils soient documentariste, caméraman, monteur, critique de cinéma, journaliste, photographe, vidéo-activiste, étudiant en cinéma ou simplement militant écologiste, ils tentent de porter un regard d'ensemble sur ces transformations suscitées par les politiques néolibérales en abordant non seulement les aspects écologiques mais aussi sociaux, économiques et politiques. Partant très souvent d'un cas spécifique, à travers les images et les récits qu'ils construisent, ils incitent les spectateurs à réfléchir sur les répercussions de ces politiques à l'échelle nationale. Ils formulent leurs objectifs différemment mais ils portent tous le souci de contribuer à la visibilité des problèmes liés à la surexploitation de la nature et au réaménagement des espaces urbains sans aucune considération écologique et sociale, ainsi qu'à celle des luttes qui en résultent : prendre parti pour la sauvegarde de la vie et constituer l'archive visuelle d'une lutte (*Alethea*), « attirer l'attention du grand public et inciter l'État à réagir » (*Gündöndü*), « diffuser l'info auprès du grand public et inspirer d'autres luttes » (*Ölmez Ağaç*), « mobiliser les paysans » (*Kara Atlas*), « devenir auteur de sa propre histoire et lutte » (*Özgürleşen Seyirci*), « se révolter contre l'absence d'un débat public » (*Ekümenopolis*), « collecter des preuves de la violence étatique » (*Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*). La démarche militante se manifeste dans leur volonté de contribuer au changement mais se traduit aussi par les longues périodes de suivi et de réalisation (*Alethea*, *Gündöndü*, *Akıntıya Karşı*, *Kara Atlas*) ou la priorité qu'ils donnent aux projections dans des espaces en résistance pour permettre un partage d'expérience (*Alethea*, *Gündöndü*, *Ekümenopolis*, *Ölmez Ağaç*, *Kara Atlas*, *Özgürleşen Seyirci*).

Dans le cas de la majorité des documentaires sélectionnés, il est difficile de parler d'une autoreprésentation : les réalisateurs qui n'habitent pas dans les zones menacées ou qui n'adhèrent pas directement aux luttes en question, portent un regard extérieur sur le sujet. Cependant, lors de nos entretiens, certains expriment l'importance qu'ils ont accordée au temps passé avec les habitants : Kazım Kızıl travaille dans les oliveraies avec les paysans (*Ölmez Ağaç*) alors que Umut Vedat (*Kara Atlas*), Umut Kocagöz et Özlem Işıl (*Akıntıya Karşı*) bouclent la version finale de leurs documentaires après avoir réalisé des projections test en leur

présence. La question de l'autoreprésentation se pose différemment dans le cas de *Yeryüzü Aşkı Yüzü Oluncaya Dek* : citoyenne de Turquie et habitante d'un quartier près du Parc Gezi, Tuvi porte sur l'écran l'histoire d'une résistance à laquelle elle participe. Mais vu la diversité exceptionnelle qui caractérise cette résistance, lors de notre entretien, la réalisatrice souligne avec insistance que c'est « son Gezi » qu'elle raconte. *Özgürleşen Seyirci* s'avère être le seul documentaire de ce chapitre où l'autoreprésentation se trouve au cœur même du projet. Réalisé à partir d'images collectées auprès de ceux qui ont mené le combat pour la préservation de la salle de cinéma Emek, le documentaire signé collectivement par l'initiative Emek Bizim İstanbul Bizim brouille la distinction entre « manifestant », « filmeur » et « auteur ».

Ces documentaires voient le jour essentiellement grâce à l'investissement financier personnel des réalisateurs. Dans le cas de *Kara Atlas*, la somme réelle dépensée par Umut Vedat s'élève jusqu'à 23 000 dollars. Non seulement la réalisation des documentaires ne semble pas constituer un gagne-pain pour les cinéastes mais en plus, ils se trouvent dans l'obligation d'exercer d'autres activités professionnelles à côté pour financer leur projet. En absence d'un budget à proprement parler, la disponibilité du matériel de tournage de base (même si parfois défectueux) se présente presque comme une condition préalable au démarrage des tournages puisque posséder une caméra, avoir la possibilité d'en emprunter une ou en recevoir en donation réduit significativement les dépenses au départ. *Boğaziçi Balıkları* et *Komşu Komşu HUUU !* dont les discours semblent être moins militant et dénonciateur obtiennent une subvention de la part du ministère de la Culture. Pour le reste des documentaires, les réalisateurs semblent ne pas avoir entamé les démarches nécessaires pour faire une demande, soit par principe éthique (ne pas utiliser l'argent de l'État pour dénoncer ses politiques), soit vu les sujets qu'ils veulent aborder, ils anticipent le refus de leur demande. Quelques réalisateurs reçoivent un soutien symbolique de la part de diverses institutions qui leur permettent de lancer le projet (*Alethea*) ou d'assurer la post-production (*Gündöndü*, *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*, *Özgürleşen Seyirci*). Grâce à son coproducteur allemand, *Ekümenopolis* profite d'un budget de 65 000 euros mais comme dans le cas de tous les documentaires de ce chapitre, un écart significatif existe entre son budget réel dépensé et son budget idéal. Plusieurs réalisateurs soulignent avec insistance que c'est grâce au travail bénévole des collègues et à la solidarité dont font preuve les amis et les habitants des lieux de tournage, que se comble cet écart.

Les efforts collectifs des autorités locales, des gendarmes, des responsables d'entreprise et des agents de sécurité privés à empêcher les tournages marquent le processus de réalisation de la majorité des documentaires. Les réalisateurs qui exposent au grand jour les zones d'ombre qui subsistent autour de certains projets affrontent diverses formes de réaction qui portent

atteinte à leur liberté d'expression et de la presse, leur intégrité physique ainsi qu'à leur vie : la menace (*Alethea, Gündöndü*), l'intimidation (*Gündöndü, Ölmez Ağaç, Kara Atlas*), l'interdiction de tournage (*Gündöndü, Akıntıya Karşı, Ölmez Ağaç, Kara Atlas*) et la violence physique (*Ölmez Ağaç, Kara Atlas, Özgürleşen Seyirci* et *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*). Les incidents rapportés par les réalisateurs démasquent un État complice du Capital, qui met à son service les moyens nécessaires pour écraser la résistance qui inclut la diffusion de l'information par le travail des documentaristes.

Ensemble, les documentaires de ce chapitre couvrent une cartographie d'état des lieux et de résistance au niveau national concernant les questions relatives à l'utilisation des communs. Certains ciblent une localisation spécifique (*Alethea, Boğaziçi Balıkları, Ölmez Ağaç, Komşu Komşu HUUU !, Özgürleşen Seyirci, Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*) alors que d'autres parcourent une ville (*Ekümenopolis*), une région (*Gündöndü, Akıntıya Karşı*) ou le pays en entier (*Kara Atlas*). Quel que soit l'échelle géographique qu'ils choisissent, les réalisateurs donnent la parole aux populations locales qui entretiennent un lien intime avec leur terre ou leur quartier. Ils ne mettent pas en avant un seul personnage principal : le croisement des témoignages assure la diversité de la parole et leur permet de dessiner l'image d'une communauté. Pour compléter leurs points de vue qui reposent en grande partie sur l'affectif, certains font appel aux témoignages de leurs alliés (avocat, médecin, militant écologiste, architecte, urbaniste, ingénieur, sociologue, etc.). Quelques documentaires lancent un cri d'alerte à l'attention du grand public en dévoilant les risques écologiques et socio-économiques qui se cachent derrière l'exploitation des communs (*Gündöndü, Boğaziçi Balıkları, Komşu Komşu HUUU !*) alors que la majorité des documentaires retracent la chronique des luttes (*Alethea, Akıntıya Karşı, Ölmez Ağaç, Kara Atlas, Özgürleşen Seyirci, Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*). Ces derniers sauvegardent la mémoire des pratiques de résistance non-violente que les habitants/manifestants inventent mais aussi les preuves de la violence qui s'opposent à eux. En dévoilant les enjeux économiques et politiques qui influencent les prises de décision concernant les questions qu'ils soulèvent, certains documentaires dénoncent un État complice et démontrent que les cas spécifiques qu'ils traitent sont loin d'être des cas isolés (*Alethea, Gündöndü, Akıntıya Karşı, Ekümenopolis, Özgürleşen Seyirci*). *Alethea* et *Ekümenopolis* restent cependant les seuls documentaires qui vont jusqu'à placer leur sujet dans un contexte international pour signaler les politiques néolibérales à l'origine des problèmes.

La majorité des documentaires étudiés dans ce chapitre repose sur l'observation et la parole recueillie à travers les entretiens dont l'équilibre varie selon les projets. Pour présenter le contexte passé et actuel, fournir des informations supplémentaires ou opposer la parole des

personnes concernées à celle des dirigeants qu'ils tentent de décrédibiliser, certains réalisateurs utilisent des images d'archive (*Alethea*, *Boğaziçi Balıkları*, *Ekümenopolis*, *Özgürleşen Seyirci*), des cartons ou animations informatifs (*Alethea*, *Gündöndü*, *Boğaziçi Balıkları*, *Ekümenopolis*). Pour représenter certains moments significatifs de la lutte où ils n'étaient pas sur les lieux avec leur caméra, Kazım Kızıl et Reyhan Tuvi se servent des images filmées par d'autres (les militants écologistes et les habitants de la zone dans le cas d'*Ölmez Ağaç*, les journalistes et les vidéo-activistes dans le cas de *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*). Trois documentaires reposent leur narration sur une structure épisodique qui permet soit la construction d'un récit thématique (*Boğaziçi Balıkları*), soit la mise en valeur de certains concepts (*Ekümenopolis*), soit l'énoncé des étapes de la lutte (*Özgürleşen Seyirci*). Dans *Gündöndü* et *Kara Atlas*, les réalisateurs n'hésitent pas à inclure dans le montage final, des séquences où ils entrent en interaction avec les personnages qu'ils filment, mais ces utilisations restreintes ne vont pas jusqu'à conférer un aspect performatif à la narration. Cependant, à travers le personnage de maison menacée par la transformation urbaine à qui elle attribue une voix (*Komşu Komşu HUUU !*), Bingöl Elmas s'incruste discrètement dans son documentaire et ajoute son point de vue à ceux des personnages. Deux documentaires ressortent du lot par les choix narratifs et esthétiques de leurs créateurs : *Kara Atlas* se présente sous forme d'une exposition audiovisuelle où Vedat expérimente avec les limites de la forme documentaire, alors que l'équipe créatrice derrière *Özgürleşen Seyirci* construit le documentaire sous forme d'un journal audiovisuel collectif de la résistance d'Emek constitué d'images filmées par les résistants eux-mêmes.

Les réalisateurs suivent souvent le schéma habituel de distribution de documentaire indépendant qui implique la participation à quelques festivals alternatifs en Turquie et à l'étranger, et par la suite, la diffusion en ligne du documentaire sur une plateforme de visionnage même si le nombre de vues reste en général très modeste. Cependant, la priorité donnée aux projections organisées dans un cadre militant attire immédiatement l'attention : ces rencontres créent l'opportunité d'un partage d'expérience entre différentes communautés qui mènent des luttes similaires, en Turquie comme à l'étranger (*Alethea*, *Gündöndü*, *Ölmez Ağaç*, *Ekümenopolis*, *Kara Atlas*, *Özgürleşen Seyirci*). *Ekümenopolis* donne l'exemple d'une stratégie de distribution professionnelle en combinant la sortie en salles, la participation aux festivals où il remporte plusieurs prix, avec les projections organisées dans des universités en Turquie, des rencontres avec des groupes militants à l'étranger, la diffusion en ligne ainsi qu'une sortie en DVD. Même si les documentaires utilisent majoritairement des moyens de diffusion alternatifs, les cas de censure ne manquent pas. Conscientes de l'impact que pourraient avoir les documentaires sur les populations locales, les autorités empêchent les projections de *Gündöndü*

et d'*Ekümenopolis*. Cependant la censure qu'endure *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* marque le début d'une époque où certaines institutions artistiques prendront le relais des autorités.

Les documentaires étudiés dans ce chapitre brossent un panorama d'expériences des habitants de diverses régions de la Turquie dont les espaces de vie subissent des bouleversements irréversibles à la suite des politiques qui visent à tirer un maximum de profit de toute sorte de communs. Les états des lieux qu'ils proposent démontrent subtilement que chaque problème s'inscrit dans un contexte beaucoup plus large, impliquant des enjeux économiques et politiques au niveau national. Ils contribuent à la visibilité des luttes locales et compensent la couverture médiatique restreinte. Mais par-dessus tout, ces documentaires retracent des luttes qui opposent des citoyens qui disposent de peu de ressources aux compagnies privées pour qui l'État mobilise tous les moyens. En portant à l'écran leur prise de conscience, persévérance, pratiques de résistance et dans certains cas, leurs acquis et victoires, ils transforment leurs expériences en une source d'inspiration pour d'autres luttes.

Chapitre V – Déverrouiller l’Histoire à partir de 1915

En 1923, sur les vestiges de l’Empire ottoman, la République de Turquie est fondée par Mustafa Kemal Atatürk dont le pouvoir « se singularise par sa politique nationaliste »⁵⁶⁵. « La négation radicale de son passé immédiat » semble indispensable à la pérennité du pays dont la fondation se base sur des politiques de turquification qui se manifestent par des exterminations, des nettoyages ethniques et l’expulsion de ses populations chrétiennes⁵⁶⁶. Le refus systématique de la Turquie à se confronter à son passé nécessite l’écriture d’une Histoire officielle qui « minimise, relativise, voire occulte l’ampleur des violences » perpétrées pendant la Première Guerre Mondiale, notamment le Génocide des Arméniens de 1915 planifié et mis en œuvre par le Comité Union et Progrès, dont le nombre de victimes s’élève à plus d’un million selon la majorité des spécialistes⁵⁶⁷. Plus de cent ans après les massacres, nous observons dans la société turque ce que le professeur de loi publique et constitutionnelle Mithat Sancar appelle « les réflexes de défense des auteurs des crimes »⁵⁶⁸ : « la négation indifférente et enragée », « la répression et le silence », « la relativisation du crime », « l’héroïsation » des crimes en question et « la culpabilisation des victimes ». Cette « histoire verrouillée »⁵⁶⁹ rend complexe le lien que les Arméniens, qu’ils soient de Turquie, d’Arménie ou de la diaspora, entretiennent avec leur terre d’origine, et « l’obsession négationniste de l’État »⁵⁷⁰ les prive de la possibilité de deuil : « [...] Quelle est l’attente de la victime ? Même si la réponse change selon la période ou l’interlocuteur, le thème principal ne change jamais : la reconnaissance. Que les auteurs des crimes reconnaissent et définissent équitablement ce qui s’est passé. C’est le droit fondamental de la victime. Et même, au-delà d’un droit. Une manière d’être. Parce que sans la reconnaissance, elle ne pourra ni porter le deuil ni satisfaire son besoin de justice. »⁵⁷¹

⁵⁶⁵ Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie Contemporaine*, Paris, Éditions de la Découverte, 2016, p. 36.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁶⁷ Hamit Bozarslan, Vincent Duclert et Raymond H. Kévorkian, *Comprendre le génocide des Arméniens. 1915 à nos jours*, Paris, Éditions Tallandier, 2015, p. 20, 21, 36.

⁵⁶⁸ Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma. Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2014, p. 141.

⁵⁶⁹ Expression utilisée par le journaliste arménien de Turquie, Hrant Dink, fondateur de l’hebdomadaire bilingue arméno-turc, AGOS, ayant promu le dialogue entre les peuples arménien et turc, et ayant été assassiné devant son journal le 19 janvier 2007, par un jeune nationaliste engagé ouvertement par l’État. Hrant Dink, *İki Yakın Halk, İki Uzak Komşu*, Istanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2008, p. 46.

⁵⁷⁰ Lire « L’obsession négationniste de l’État » dans Laure Marchand et Guillaume Perrier, *La Turquie et le fantôme arménien*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 127-136.

⁵⁷¹ Yetivart Danzikyan, « Özür, Yüzleşme, Yas, » dans Asena Günel et Önder Özengi (eds.), *Bir Daha Asla! Geçmişle Yüzleşme ve Özür*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2013, p. 115-116. (Traduit par moi-même.)

Dès la fondation de la République, le régime considère toute identité non turque comme « une pathologie mortelle »⁵⁷² qui menacerait l'identité nationale et donc la stabilité de l'État. Cette perception est constamment nourrie par l'éducation nationale qui identifie les Arméniens (mais aussi les Grecs, les Juifs, les Kurdes, etc.) comme les « traîtres » de la nation. En 2013, un document officiel révèle le fichage des citoyens de Turquie selon leurs origines depuis 1923, en attribuant à chacun un code spécifique (*soy kodu*)⁵⁷³. Cette pratique administrative à elle seule illustre la volonté de l'État de surveiller étroitement les citoyens de divers groupes ethniques ou religieux stigmatisés comme les « ennemis intérieurs ». Cette perception retrouve son écho dans de nombreuses productions audiovisuelles dont l'exemple le plus fameux concernant les Arméniens reste le documentaire *Sarı Gelin : Ermeni Sorununun İç Yüzü* [*Sarı Gelin : la face cachée de la question arménienne*] (İsmail Ulaş, 2003, 6 épisodes, 4 heures)⁵⁷⁴. Les chiffres relatifs à la production, la réalisation et la distribution du documentaire exposent l'ampleur du projet dont le réalisateur réfute systématiquement les rumeurs d'un film réalisé à la suite d'une commande par l'État-major général : 650 000 dollars de budget, une équipe de 45 personnes, 4 ans de travail, des tournages dans 13 pays, plus de 150 interviews réalisés, plus de 10 000 documents d'archive consultés, traduit en 8 langues, distribué en 600 exemplaires avec la revue *Time*. *Sarı Gelin* prétend « offrir un regard impartial », présenter « la véritable histoire » et « promouvoir le dialogue et le vivre-ensemble » pourtant dès la 6^{ème} minute du 1^{er} épisode, il aligne son discours sur celui de l'État : « En réalité, contrairement aux allégations arméniennes, il s'agit de la persécution, et même, du Génocide des Turcs par les Arméniens. »⁵⁷⁵⁻⁵⁷⁶ La chaîne publique TRT diffuse le documentaire. En 2009, le ministère de l'Éducation Nationale en distribue les DVD aux écoles primaires pour qu'il soit visionné par les plus petits⁵⁷⁷. À la suite de vives réactions et à un procès de parent qui accuse le Ministère d'inciter les enfants à la haine, ils font un pas en arrière et déclarent que le film avait été envoyé aux écoles pour être

⁵⁷² H. Bozarşlan, *Histoire de la Turquie Contemporaine*, op. cit., p. 106.

⁵⁷³ Ferda Balancar, « 90 yıldır 'soy kodu' ile fişlemişler », *AGOS*, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/5384/90-yildir-soy-kodu-ile-fislemisler>, publié le 1^{er} août 2013, consulté le 25 janvier 2021.

⁵⁷⁴ Les informations concernant le documentaire, en provenance des sites suivants : *Sarı Gelin* dans *Kamera Arkası*, <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/sarigelin.html>, et « TRT'den Sarı Gelin belgeseli », *Hürriyet*, <https://www.hurriyet.com.tr/trt-den-sari-gelin-belgeseli-142228>, consultés le 25 janvier 2021.

⁵⁷⁵ *Ermeni Sorunu: 1. Bölüm (Yüzyılın Kan Davası) (Sarı Gelin Belgeseli)*, <https://youtu.be/XIVAAh58DGw>, consulté le 25 janvier 2021.

⁵⁷⁶ Tous les extraits des documentaires utilisés dans ce chapitre sont traduits par moi-même.

⁵⁷⁷ « Milli Eğitim Bakanlığı 'Sarı Gelin' belgeselinin dağıtımını durdurdu », *Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/turkiye/milli-egitim-bakanligi-sari-gelin-belgeselinin-dagitimini-durdurdu-922454/>, publié le 19 février 2009, consulté le 25 janvier 2021.

utilisé comme « matériel éducatif » et non pas pour être visionné par les classes. Les moyens mobilisés pour la réalisation de *Sarı Gelin* et l'implication des institutions publiques dans sa distribution donnent une idée sur le soutien dont pourrait bénéficier un projet contribuant à la propagande des thèses officielles de l'État.

Pourtant, à partir des années 1990, la Turquie connaît aussi une certaine ouverture politique et intellectuelle, et progressivement, de nouveaux récits sur les Arméniens émergent dans la sphère publique⁵⁷⁸. D'une part, des Arméniens de Turquie s'emparent de la parole. Dès 1993, les Éditions Aras publient des livres en arménien et en turc, et devient « la fenêtre qui s'ouvre sur la littérature arménienne »⁵⁷⁹. En 1996, Hrant Dink fonde l'hebdomadaire politique bilingue AGOS qu'il dirigera jusqu'à son assassinat en 2007⁵⁸⁰. D'autre part, les travaux de l'historien turc Taner Akçam qui reconnaît le Génocide, le début de la collaboration des historiens turcs et arméniens sur diverses plateformes, la traduction en turc de nombreux ouvrages sur le Génocide par, entre autres, la maison d'éditions Belge⁵⁸¹, contribuent à la diversification des récits, l'émergence des débats publics et le développement d'une approche critique. En 2005, la conférence intitulée « Les Arméniens ottomans à l'époque du déclin de l'Empire : la responsabilité scientifique et les problèmes de la démocratie » organisée par les universités Sabancı, Bosphore et Istanbul Bilgi, qui réunit plus de 60 universitaires, écrivains, journalistes et diplomates, constitue un tournant pour briser le tabou du Génocide des Arméniens⁵⁸².

Dans les années 2000, la société civile entame donc un travail de mémoire et alimente le débat sur un sujet trop longtemps contraint au silence. Selon les auteurs de *Comprendre le génocide des Arméniens*, Hamit Bozarslan, Vincent Duclert et Raymond H. Kévorkian, cette quête de vérité ne porte pas seulement sur un enjeu moral : « Il y a aussi la volonté de minorités intellectuelles démocrates, à la fois de repenser l'histoire nationale en déconstruisant la finalité du récit de la turcité et d'imaginer une société moderne, civique et multiethnique, débarrassée des tensions ethnicistes voire racistes qui maintiennent les minorités, et particulièrement les

⁵⁷⁸ Ce paragraphe se base essentiellement sur Ayşe Gül Altınay et Fethiye Çetin, *Les Petits-Enfants*, traduit par Célin Vuraler, Arles, Actes Sud, 2011, p. 319-320.

⁵⁷⁹ *Aras Yayıncılık*, <https://www.arasyayincilik.com>, consulté le 25 janvier 2021.

⁵⁸⁰ *AGOS*, <http://www.agos.com.tr/tr/anasayfa>, consulté le 25 janvier 2021.

⁵⁸¹ *Belge Yayınları*, <http://www.belgeyayinlari.com.tr>, consulté le 25 janvier 2021.

⁵⁸² Programmée d'abord pour mai 2015 à l'Université du Bosphore, la conférence a été vivement critiquée par les politiciens de l'époque dont le Ministre de la justice, Cemil Çiçek, qui a accusé les organisateurs de « poignarder le peuple turc dans le dos ». Reprogrammée au mois de septembre, la conférence a été d'abord annulée par une ordonnance du tribunal. Finalement, elle a eu lieu à l'Université d'Istanbul Bilgi. Pendant la conférence, les intervenants et les organisateurs ont été exposés à de violentes protestations.

Arméniens, dans un statut d'ennemi. »⁵⁸³ Aux funérailles de Hrant Dink, plus de 100 000 personnes manifestent leur tristesse et indignation en réalisant une marche silencieuse et portant des pancartes où est inscrit le slogan « Nous sommes tous Hrant Dink, nous sommes tous Arméniens. » En 2008, des universitaires et intellectuels publient un texte intitulé « Özur diliyorum » (Je demande pardon) ouvert à la pétition, qui reconnaît « la Grande Catastrophe » (*Büyük Felaket*)⁵⁸⁴, rejette l'injustice et où les auteurs déclarent partager la souffrance des Arméniens et demandent pardon⁵⁸⁵. À partir de 2010, des initiatives de la société civile⁵⁸⁶ organisent dans l'espace public, à Istanbul mais aussi dans d'autres villes, des commémorations du Génocide. En 2015, pour commémorer le centenaire du Génocide, se réunissent à Istanbul plusieurs milliers de personnes. La présence non négligeable des Arméniens de la diaspora et d'Arménie parmi la foule révèle l'attachement du peuple arménien à la terre des ancêtres, malgré un siècle passé depuis le déracinement.

Dans son discours prononcé lors de la conférence de 2005, Hrant Dink proposait une lecture du Génocide (à l'époque, il avait utilisé le mot « déportation ») en plaçant au cœur de la discussion *l'être humain* et le lien qu'il entretient avec la terre sur laquelle il vit : « L'être vivant existe au sein de son propre espace de vie, mais pas en dehors. Si vous le déplacez, même en le portant sur un plateau en or, [...] vous lui coupez les racines. Oui, la déportation est similaire à ça... [...] Des hommes qui vivaient sur ces terres depuis 4000 ans, [...] ont été arrachés à leurs terres et se sont dispersés aux quatre coins du monde. Ceux qui sont morts, ceux qui sont restés derrière et ceux qui ont été dispersés... »⁵⁸⁷ Dans un pays où « le lourd fardeau de la négation institutionnalisée »⁵⁸⁸ pèse encore sur les Arméniens, l'écriture d'une Histoire alternative basée sur les histoires personnelles devient indispensable pour rendre public les récits qui ont été oubliés, réprimés, ignorés ou cachés, et déclencher le processus de la

⁵⁸³ H. Bozarlan, V. Duclert et R.H. Kévorkian, *Comprendre le génocide des Arméniens. 1915 à nos jours, op. cit.*, p. 397.

⁵⁸⁴ La traduction approximative en turc de l'expression en arménien utilisée pour désigner le Génocide : Մեծ Եղեռն (*Medz Yeghern*, « le Grand Crime »).

⁵⁸⁵ « Aydınlardan 'Ermeni Kardeşlerimden Özur Diliyorum' Kampanyası », *Bianet*, <https://m.bianet.org/kurdi/insan-haklari/111276-aydinlardan-ermeni-kardeslerimden-ozur-diliyorum-kampanyasi>, publié le 5 décembre 2008, consulté le 27 janvier 2021.

⁵⁸⁶ İHD İstanbul (la section d'Istanbul de l'Association des droits humains) et Irkçılığa ve Milliyetçiliğe Dur De Girişimi (l'Initiative 'Dis non ! au racisme et au nationalisme').

⁵⁸⁷ Extrait du discours de Hrant Dink intitulé « Ermeni Kimliğinin Yeni Cümleleri ve Su Çatlağını Bulanda... », dans H. Dink, *İki Yakın Halk, İki Uzak Komşu, op. cit.*, p. 87. (Traduit par moi-même)

⁵⁸⁸ « [...] sous le lourd fardeau de la négation institutionnalisée, on pourrait très bien se demander, 'Qu'est-ce qu'ils (les Arméniens) disent ?', et surtout, 'Comment ils le disent ?' ou 'À qui ils s'adressent ?' » Talin Suciyan, *The Armenians in Modern Turkey. Post-Genocide Society, Politics and History*, Londres et New York, I.B.Tauris, 2016, p. 1-2. (Traduit par moi-même)

reconnaissance dont la première étape serait l'écoute. Cette approche qui puise sa force des témoignages trouve rapidement son écho dans le cinéma documentaire. Motivés par l'engagement politique, la curiosité ou une quête personnelle, des documentaristes mais aussi des personnes de profils variés portent à l'écran l'histoire des Arméniens pour qui la Turquie incarne la patrie que le spectre du Génocide hante encore aujourd'hui⁵⁸⁹. Chaque documentaire retrace un voyage de retour vers la ville ou le village d'origine mais leurs enjeux diffèrent puisque chacun des personnages entretiennent un lien spécifique avec l'espace en question.

À travers les histoires de deux Arméniens de Turquie, *Milyonda 1* [*Un sur un million*] (M. Wenda Koyuncu, 2015) et *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* [*Mère Derdo et le noyer*] (Serdar Önal, 2017) dénoncent les discriminations subies par les survivants du Génocide et leurs descendants pendant la période républicaine. Ils soulèvent la question de la migration des Arméniens de diverses villes d'Anatolie vers Istanbul et présentent deux perspectives distinctes quant à un retour possible au village d'origine. *Garod* [*Nostalgie*] (Burcu Yıldız et Onur Günay, 2012) et *Portakalın Uykusu* [*Le sommeil de l'orange*] (Eylem Şen, 2015), abordent la question de la transmission de la mémoire en suivant le voyage de retour au pays (*homecoming journey*) des descendants des rescapés exilés, des décennies après le départ forcé de leurs grands-parents. Comportant tous les deux des éléments autobiographiques, *Nahide'nin Türküsü* [*La chanson de Nahide*] (Berke Baş, 2009) et *Diyar* [*Le pays*] (Devrim Akkaya, 2014), se focalisent sur le cas des rescapés enfants, forcés à adopter une nouvelle identité, à savoir l'identité musulmane, et turque ou kurde. Quant à *Saroyan Ülkesi* [*Le pays de Saroyan*] (Lusin Dink, 2013), le seul documentaire de ce chapitre réalisé par une Arménienne, il propose aux spectateurs une expérience cinématographique au croisement du réel et de l'imaginaire, suivant les pas et les textes du célèbre écrivain William Saroyan dont les observations, les questionnements et les rêves dévoilent une identité profondément affectée par la mémoire de l'exil et les images de la patrie perdue. Dans une société où il est « encore plus difficile de parler des vivants que des morts »⁵⁹⁰, ces documentaires relèvent le défi de révéler l'impact d'une histoire niée sur la vie des Arméniens aujourd'hui, en collectant les restes d'une mémoire fragmentée. Ainsi, ils dévoilent un sombre passé qui affecte non seulement le présent mais aussi le futur.

⁵⁸⁹ Voir « Filmographie – Chapitre IV ».

⁵⁹⁰ Hrant Dink, « Neden hedef seçildim ? », *AGOS*, 12 janvier 2007, <https://hrantdink.org/tr/hrant-dink/hrant-dink-yazilari/727-neden-hedef-seçildim>, consulté le 27 janvier 2021. Traduit en français par François Skvor pour Hrant Dink, *Être Arménien en Turquie*, Reims, Éditions Dominique Fradet, 2007, p. 105.

1. Questionner la possibilité d'un retour à la terre des ancêtres

Aujourd'hui, le nombre d'Arméniens vivant en Turquie est estimé aux alentours de 60 mille, alors que dans l'Empire ottoman, leur nombre s'élevait à 2 millions selon les chiffres du patriarcat arménien⁵⁹¹. « Des violences de masse exercées au lendemain de la Première Guerre Mondiale sur les survivants de l'extermination par les forces nationales de Mustafa Kemal »⁵⁹² complètent le travail initié par le Génocide, à savoir, la quasi-destruction de la population arménienne de l'Empire. La République de Turquie remplace l'empire multiethnique et se construit suivant le modèle de l'État-nation. Atteindre l'homogénéité ethnique ou, du moins, confessionnelle semble être un des principaux objectifs du nouveau régime⁵⁹³ : « Force est en effet d'admettre que l'idée de la nation turque perçue comme un corps organique, dont la survie dépendrait de l'épuration perpétuelle de ses 'cellules traîtresses' (d'autres groupes linguistiques, confessionnels, politiques...) et d'une constante mobilisation contre 'la force ou la ruse' des ennemis, telle que la concevait le kéralisme, ne peut perdurer qu'au prix d'une violence ininterrompue. »⁵⁹⁴ Au fil des décennies, le projet de turquification se matérialise à travers des politiques discriminatoires à l'égard des minorités⁵⁹⁵ : la campagne « Citoyen, parle turc ! » (« *Vatandaş, Türkçe konuş !* », les années 20-30), l'exclusion des non-musulmans des institutions publiques (les années 20-30), la Loi des Fondations (*Vakıflar Kanunu*) promulguée en 1936 qui a ouvert la voie à la confiscation des propriétés des fondations des communautés non-musulmanes, l'enrôlement forcé des non-musulmans et leur condamnation aux travaux forcés (*20 kur'a askerlik*, 1941), « l'impôt sur la fortune »⁵⁹⁶ (*Varlık Vergisi*, 1942) imposé principalement aux non-musulmans avec des taux arbitraires très élevés qui donnent lieu à la déportation des milliers d'individus vers les camps de travail à Aşkale et la confiscation de leurs biens, le pogrom d'Istanbul de 6-7 septembre 1955.

Dans *The Armenians in Modern Turkey* (Les Arméniens dans la Turquie moderne), Talin Suciyan propose une Histoire post-génocidaire des vestiges de l'existence arménienne en Turquie, en dénonçant la perpétuation du crime par la négation absolue du Génocide et en

⁵⁹¹ H. Bozarslan, V. Duclert et R.H. Kévorkian, *Comprendre le génocide des Arméniens. 1915 à nos jours*, op. cit., p. 14.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 15.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹⁴ H. Bozarslan, *Histoire de la Turquie Contemporaine*, op. cit., p. 107.

⁵⁹⁵ « Depuis le traité de Lausanne, son acte fondateur signé en 1923, la République de Turquie reconnaît officiellement trois minorités : les Arméniens (estimés entre 55 000 et 60 000 personnes), les Grecs (désormais moins de 5 000 personnes) et les juifs (25 000 personnes). » Hamit Bozarslan, « Les minorités en Turquie », dans *Pouvoirs*, n° 115, 2005/4, p. 101-112.

⁵⁹⁶ Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie. De l'Empire à nos jours*, Paris, Éditions Tallandier, 2013, p. 344-347.

plaçant la question des répercussions quotidiennes de cette négation dans un contexte plus large de l'historiographie. Ce faisant, elle déchiffre les politiques de la période républicaine qui permettent la confiscation des biens des survivants, celles qui les réduisent au silence, les marginalisent ou qui normalisent toutes formes de violence à leur égard. Elle attire l'attention sur la cohérence et la complémentarité des pratiques officielles et des pratiques sociales qu'elle identifie comme étant du racisme ordinaire, qui empêchent les membres de la communauté de se rassembler, de préserver leur vie culturelle et d'organiser des cérémonies religieuses, ce qui provoque à son tour, un flux significatif et continu de migration des provinces vers Istanbul (surtout des années 1920 aux années 1950, mais aussi au-delà). Enfin, elle discute comment les campagnes anti-arméniennes restent un élément constitutif de « l'habitus négationniste » de la Turquie et comment les Arméniens de Turquie se retrouvent dans l'obligation de prôner des opinions en accord au discours officiel, en contribuant souvent eux-mêmes au négationnisme⁵⁹⁷.

Dans les années 2000, la libération de la parole et la multiplication des débats sur l'histoire commune qui relie les peuples arménien et turc, incitent quelques cinéastes à tourner leur caméra vers les Arméniens de Turquie qui « arrivent à rester sur ces terres où leurs racines sont profondément ancrées et à y vivre en préservant leur identité malgré tant d'oppressions et de contraintes. »⁵⁹⁸⁻⁵⁹⁹ Dans le cadre de ce chapitre, nous étudierons deux documentaires qui tentent de porter un regard sur le fait d'être Arménien dans la Turquie d'aujourd'hui. *Milyonda 1* et *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* suivent leurs personnages qui, à un moment donné de leur vie, ont dû migrer vers Istanbul avec toute leur famille, pour échapper à la violence quotidienne encouragée par l'impunité. En prenant comme point de départ leur retour (permanent ou temporaire) dans leur village d'origine, ces documentaires dépeignent des vies profondément marquées par la discrimination étatique et sociale. Même s'ils reposent leur narration sur des récits personnels, néanmoins, ils invitent les spectateurs à réfléchir sur la condition de toute une communauté.

⁵⁹⁷ T. Suciyan, *The Armenians in Modern Turkey. Post-Genocide Society, Politics and History*, op. cit., p. 1, 12, 16, 66-67, 168, 200.

⁵⁹⁸ H. Dink, *İki Yakın Halk, İki Uzak Komşu*, op. cit., p. 82. (Traduit par moi-même)

⁵⁹⁹ *Kırlangıcın Yuvası* (Bülent Arınlı, 2007, 21 min), *19 Ocak'tan 19 Ocak'a* (Ümit Kıvanç, 2008-2009, 46 min), *Bekleyiş* (Umut Bozyıl, 2014, 26 min), *Milyonda 1* (M. Wenda Koyuncu, 2015, 66 min), *Gâvur Mahallesi* (Yusuf Kenan Beysülen, 2015, 94 min), *Ali Değil Ari Komutanım!* (Deniz Özden, 2015, 21 min), *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* (Serdar Önal, 2017, 68 min).

Milyonda 1 [Un sur un million] (M. Wenda Koyuncu, 2015, 66 min)

En 2014, deux événements sans lien apparent attirent l'attention de M. Wenda Koyuncu, critique d'art et commissaire : l'exil des Yézidis de Sinjar (Iraq) à la suite des massacres perpétrés par DAECH, et le retour d'un Arménien de Turquie dans sa ville d'origine, Derik (Mardin⁶⁰⁰) 40 ans après la migration de sa famille à Istanbul⁶⁰¹. Selon Koyuncu, ceux qui ont été forcés à quitter leur terre portent toujours en eux l'espoir d'y retourner un jour, même si la plupart du temps, ce retour ne peut se réaliser. Le retour de Sabunci qui constitue à ses yeux une exception le motive à se lancer dans un projet de documentaire qui donnera naissance à *Milyonda 1 [Un sur un million]*⁶⁰² dont le titre fait directement référence à la rareté de cette possibilité de retour. La demande de subvention que Koyuncu dépose auprès du ministère de la Culture est refusée donc à part l'aide symbolique apportée par Anadolu Kültür, Koyuncu et ses amis couvrent la quasi-totalité des dépenses. Comme dans le cas de plusieurs documentaires étudiés dans le cadre de cette thèse, la disponibilité du matériel de tournage emprunté aux amis allège le budget. Le fait que Koyuncu soit lui-même originaire de Derik facilite aussi l'organisation des tournages. La connaissance des lieux lui permet d'anticiper les obstacles qui pourraient se dresser devant eux dû à l'omniprésence des forces de l'ordre et des policiers civils dans la région. Pour éviter d'attirer des ennuis, avant le début des tournages, Koyuncu sollicite et obtient une autorisation de tournage de la part de la sous-préfecture en présentant le projet comme un documentaire qui porterait sur « le multiculturalisme » et « l'oléiculture ».

Tentative d'écriture modeste d'une « contre-histoire »⁶⁰³ face à l'historiographie officielle turque, *Milyonda 1* mène une enquête sur la mémoire collective de Derik concernant la période du Génocide et la période républicaine jusqu'aux années 80. Le travail de remémoration s'accompagne des discussions sur le présent puisque le retour de Sabunci soulève aussi la question suivante : de nos jours, est-il possible d'envisager une cohabitation entre les Arméniens et les Kurdes ? Avec un texte contextualisant et explicatif qu'il place au début, Koyuncu expose ces deux aspects qui lui importe le plus dans la réalisation de ce documentaire : la confrontation de la population de Derik avec « le Génocide de 1915 » et la discussion sur la possibilité d'un vivre-ensemble, toutes les deux motivées par le retour de Sabunci. Par la suite,

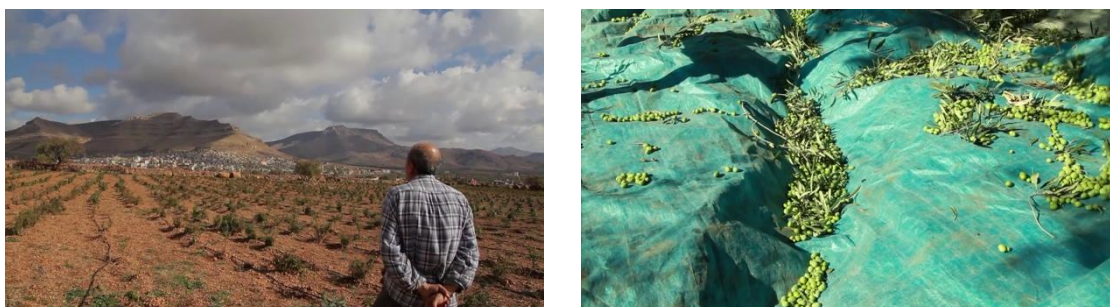
⁶⁰⁰ Ville du sud-est de la Turquie, du Kurdistan du Nord.

⁶⁰¹ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Milyonda 1* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec M. Wenda Koyuncu par Skype (le 3 juin 2017), et les échanges réalisés par mail (le 24 novembre 2020), et par Whatsapp (le 26 novembre 2020).

⁶⁰² Le titre original du documentaire est en turc alors que le documentaire est en kurde.

⁶⁰³ Terme emprunté à Michel Foucault. Voir cours donné par Foucault au Collège de France le 28 janvier 1976, https://monoskop.org/images/9/99/Foucault_Michel_II_faut_defendre_la_societe.pdf, consulté le 22 juillet 2021.

la voix off d'une femme âgée s'impose sur l'écran noir : « Non, non, non, nos voisins ne nous ont jamais dit 'Vous êtes Arméniens, votre religion est mauvaise'. » L'extrait sonore du témoignage de cette femme qui s'avère être la mère de Sabunci, Bozê, contredit la rupture du vivre-ensemble clairement mentionnée par le carton précédent. Comment expliquer le décalage entre la manière dont Koyuncu présente les choses et la retenue dont fait preuve cette Arménienne ? Dans le documentaire, sauf les quelques courts plans de Bozê, aucun membre de la famille de Sabunci n'apparaîtra sur l'écran. Leur refus de participer au projet donc leur absence visuelle et leur silence rejoignent les efforts de Bozê à ne faire aucune déclaration devant la caméra qui pourrait attirer des ennuis à sa famille et à son fils qui est de retour à Derik.



Figs. 379-380 : *Milyonda 1* (M. Wenda Koyuncu, 2015)

Le prologue se poursuit par une séquence de prises de vues réelles. Sabunci apparaît pour la première fois sur l'écran au milieu d'un vaste étendu de terre où nous apercevons une plantation de jeunes arbres. La caméra portée à l'épaule réalise un panoramique de 270 degrés en plaçant Sabunci au centre de ce mouvement de rotation (fig. 379). Ce premier plan crée un lien intime entre le personnage et ces terres, un sentiment qui s'accroît avec le deuxième plan qui, en caméra subjective, nous emmène faire une promenade dans une oliveraie. Au lieu de marcher entre les arbres, l'opérateur marche parfois à travers les arbres : les branches viennent taper l'objectif de la caméra en produisant de faibles craquements. Ce choix qui implique le toucher fait accroître la proximité entre Sabunci (ici, présent par son point de vue) et l'espace en question. Pour conclure cette séquence, Koyuncu utilise quelques plans de détail de la cueillette des olives (fig. 380). La suite de ces plans présente une progression dans le travail que Sabunci entreprend à son retour à Derik (les jeunes arbres, les oliviers, les olives mûres). La voix de velours de Lilit Pipoyan qui chante « Gulo »⁶⁰⁴ confère un air mélancolique à la

⁶⁰⁴ Dans cette chanson arménienne, un homme s'adresse à son amante, Gulo, qui a disparu. Même si les paroles ne donnent aucune piste explicite quant à sa disparition, dans l'imaginaire collective, Gulo (diminutif d'un prénom commençant par « Gul ») s'apparente à Gulizar, une adolescente arménienne enlevée par le chef d'une tribu kurde à Mouch en 1889 et dont les souvenirs ont été publiés. Voir Arménouhie Kévonian, *Les noces noires de Gulizar*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2005.

séquence en faisant référence à la perte et à la souffrance. Même si le documentaire se focalise sur le retour de Sabunci et sa réintégration dans la population de Derik, le passé continue à peser sur le présent.

Milyonda 1 suit Sabunci dans son quotidien, en dessinant un panorama d'espaces publics et privés en relation directe avec la vie du personnage : l'oliveraie, l'atelier d'huile et de savon, l'église, le café du village et les maisons des voisins. Au fil des séquences, Sabunci entame des discussions avec les habitants de Derik dont les plus âgés racontent les récits de la période du Génocide qui leur ont été transmis par leurs ancêtres, alors que les voisins et les artisans d'âge moyen fournissent des détails sur la cohabitation avec la communauté arménienne concernant des périodes plus récentes.



Figs. 381-382 : *Milyonda 1* (M. Wenda Koyuncu, 2015)

La présence historique des Arméniens à Derik constitue la première partie du documentaire. Koyuncu croise les extraits d'entretien réalisé avec Sabunci dans l'église (fig. 381) avec ceux des séquences de discussion entre Sabunci et les habitants de Derik, filmées dans le café (*kahvehane*) ou chez les voisins (fig. 382). Il fait aussi appel à un historien local, Eyüp Güven, qui apporte des précisions aux propos (parfois approximatifs) des habitants. La mémoire transmise, les récits personnels et la perspective historique se complètent. Même si les chiffres démographiques énoncés par chacun divergent, tous les interlocuteurs semblent être d'accord sur un point : peuple autochtone, les Arméniens constituaient un pilier important de la population de Derik avant le Génocide. La deuxième partie se focalise sur la préservation de la mémoire du Génocide à Derik. La connaissance précise des lieux de massacres (Texte Fireşye, Gir Qijot, Gov, Kura Fillehan et les vignes de Korta, fig. 383) où selon Güven des ossements étaient retrouvés jusqu'à récemment constitue une première preuve de la transmission intergénérationnelle de la mémoire locale malgré la longue période qui sépare les massacres de notre présent mais elle se révèle surtout dans la séquence du café qui donne lieu à une discussion très vive. En énumérant avec précision le nom de tous les *achirets* de « sauveteurs » mais aussi ceux des familles arméniennes rescapées, les membres de différentes familles kurdes concourent les uns avec les autres pour convaincre Sabunci de qui aurait sauvé

le plus d'Arméniens. Ainsi, Sabunci se retrouve au milieu d'une discussion concernant le Génocide menée principalement par les Kurdes. Les longs plans laissent les spectateurs observer son silence et son air détaché : il regarde à droite et à gauche et énonce à peine quelques mots⁶⁰⁵. Hésite-t-il à partager son ressenti avec les habitants de Derik qui l'accueille aujourd'hui à bras ouverts de peur de rompre l'harmonie ? Quel que soit la raison de son désintérêt apparent, dans son entretien individuel, il ne manifeste pas de retenue. Il raconte non seulement que les habitants de Derik n'ont pas hésité à massacrer les Arméniens pour « aller au Paradis » mais il précise aussi que les « sauvetages » ont commencé à avoir lieu quand les habitants ont remarqué qu'il ne restait aucun artisan ni commerçant à Derik (confirmé plus tard par le témoignage d'une femme kurde). Tout au long du documentaire, le spectateur attentif pourrait découvrir d'autres indices qui prouvent que certains de ces « sauvetages » dont plusieurs habitants se vantent, n'auraient pas été motivés par un simple geste humanitaire. L'histoire du grand-père de Sabunci est par exemple représentative du cas des enfants et adolescents arméniens recueillis qui constituent une nouvelle source de main d'œuvre à exploiter pour les familles adoptives.



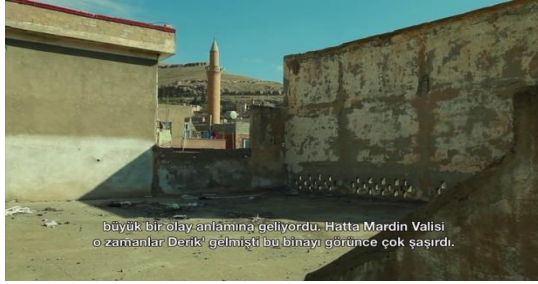
Figs. 383-384 : *Milyonda 1* (M. Wenda Koyuncu, 2015)

La suite du documentaire couvre la période post-génocidaire (dont la période républicaine à partir de 1923) où, bien que beaucoup moins importante, une population arménienne se restitue à Derik. Sabunci fournit des informations concernant les politiques étatiques de « l'éradication de la vie institutionnelle et sociale dans les provinces »⁶⁰⁶, comme l'interdiction d'ouverture des écoles arméniennes ou l'expropriation de l'église Surp Kevork qui sera plus tard rachetée par la communauté (fig. 384). Ces pratiques visent directement deux institutions qui assurent la transmission de la culture et la survie de la communauté. Mais la discrimination et la violence semblent être aussi omniprésentes dans la vie quotidienne : les

⁶⁰⁵ Koyuncu précise que la discussion au café a duré plus d'une heure et qu'il a tout filmé sans intervenir. Bien entendu, nous pourrions imaginer qu'à un moment de cette longue discussion, Sabunci ait participé de manière plus active à la discussion. Néanmoins, le documentaire nous montre des extraits de cette discussion qui n'impliquent que les Kurdes.

⁶⁰⁶ T. Suciyan, *The Armenians in Modern Turkey. Post-Genocide Society, Politics and History*, op. cit., p. 33, 68.

habitants avouent que les chrétiens n'étaient pas considérés l'égal des musulmans ce qui cause, dès les années 1970, la migration progressive des familles arméniennes vers Istanbul jusqu'à ce qu'il n'en reste que deux. Cependant, les circonstances et les incidents précis qui provoqueraient l'exil collectif des Arméniens ne sont mentionnés que très brièvement.



Figs. 385-386 : *Milyonda 1* (M. Wenda Koyuncu, 2015)

La mémoire locale de Derik concernant la communauté arménienne ne persiste qu'à travers l'ancienne génération, ce qui se traduit dans le documentaire par l'absence de témoignage des jeunes. Néanmoins, les personnes âgées ainsi que celles d'âge moyen arrivent encore à citer les quartiers, les rues et les maisons où habitaient les Arméniens. Dans la mémoire collective, ils sont dépeints de manière très idéalisée, comme un groupe homogène où tous les membres de la communauté seraient « bons », « intelligents », « travailleurs », « honnêtes », « humbles », « respectueux » et « serviables ». Les entretiens individuels des habitants prouvent que jusqu'à aujourd'hui, ils sont considérés comme des artisans/maîtres qui ont transmis leur savoir-faire aux Kurdes et ont emmené de nombreuses innovations à Derik (par exemple, le cinéma en plein air ouvert par la famille Sabunci). En se référant à la période de cohabitation entre les Kurdes et les Arméniens, les habitants de Derik ainsi que l'historien Güven mettent l'accent sur l'effondrement de l'économie locale mais aussi sur le bouleversement de l'équilibre écologique après la migration des Arméniens. Pour illustrer cette perte de vie dans le sens large du terme, Koyuncu utilise des images de paysages arides ainsi que celles des édifices abandonnés dont le cinéma (figs. 385-386).

L'assimilation reste un des aspects les moins développés qui ne ressort que brièvement, à travers la question de la langue maternelle. Pendant les tournages, son entretien individuel inclus, Sabunci s'exprime en kurde qui s'avère être la langue dominante de la région, et la langue commune à lui, au réalisateur et aux habitants. Mais plus tard dans le documentaire, il évoque brièvement que contrairement à sa grand-mère, il n'a pas eu l'opportunité d'apprendre l'arménien à cause de l'interdiction de l'ouverture des écoles arméniennes après le Génocide. Pour les spectateurs arménophones, la domination de la culture kurde se révèle aussi tout au long du documentaire, par la prépondérance des noms de familles arméniennes (qui portent le

nom du chef de la famille) avec des sonorités kurdes : Tumo, Xerat, Arguş, Xemmo, Ahmede Xazo, Çeço, Bekire, Sepan, Elas, Inde, Mose, Meyre, Kevo, Bedo, Elase Boyaxçi, Eliye Ferha, Papo, Rısko, Elase Gope.



Figs. 387-388 : *Milyonda 1* (M. Wenda Koyuncu, 2015)

Pour Sabunci, le retour aux origines signifie non seulement venir s'installer à Derik mais aussi reprendre le travail ancestral : la fabrication d'huile d'olive et de savon (figs. 387-388). Les séquences de la cueillette des olives et celles de l'atelier de fabrication représentent d'une certaine manière le début de la renaissance de l'économie locale. Les oliviers réfèrent symboliquement à la paix et au désir des Kurdes, exprimé maintes fois par les habitants, à revoir les Arméniens retourner à Derik. Le savon aussi a une portée symbolique concernant les relations arméno-kurdes : la guérison et la purification. La mère de Sabunci mentionne le pouvoir guérisseur des savons qu'ils fabriquent en leur conférant des caractéristiques mystérieuses. Par métonymie, le savon représente son producteur, Sabunci, « le fabricant de savon » en turc : son retour fait preuve d'un effet positif sur l'économie locale de Derik et sur la prise de conscience de ses habitants. À la fin du film, la voix off de Sabunci se superpose à l'image de sa main qui plante un jeune olivier, symbole d'une nouvelle vie (figs. 389-390) : « L'important, c'est de purifier nos idées. Quand je suis venu ici, ils ont dit : 'Nous avons tort. Nous regrettons ce qui s'est passé. Nos ancêtres ont fait ça mais maintenant, nous voulons faire de notre mieux pour réparer.' Et ils le font. C'est ce qui importe. La purification. Sinon, le savon ne pourra jamais nettoyer les idées maléfiques. »



Figs. 389-390 : *Milyonda 1* (M. Wenda Koyuncu, 2015)

Dans *Milyonda 1*, Koyuncu met en avant le début d'un processus de réconciliation entre les Arméniens (ici, représentés seulement par Sabunci) et les Kurdes qui portent le poids d'un passé commun parce que tant que le crime (ici, le Génocide) est nié ou justifié, les générations futures restent les complices du crime collectif⁶⁰⁷. La prise de conscience politique des Kurdes à partir des années 1980 les poussent à reconnaître les erreurs du passé et à développer un discours accueillant les Arméniens qui ouvre, de nouveau, la possibilité d'une cohabitation. Mais comment envisager la possibilité d'une confrontation avec le passé efficace si les discussions sur le Génocide ne couvrent qu'un aspect des massacres, à savoir, de rares épisodes de « sauvetages » ? La reconnaissance pourrait-elle avoir lieu sans nommer explicitement le crime et ses auteurs ? Le documentaire laisse ces questions sans réponse mais l'entretien que nous avons réalisé avec le réalisateur apporte quelques précisions quant à cette absence qui frappe l'attention. D'une part, Koyuncu précise que ceux dont les ancêtres étaient parmi les auteurs des massacres se sont abstenus de s'engager dans la discussion au café à cause de la présence de Sabunci et de l'équipe de tournage. D'autre part, en leur absence, pour ne pas les inculper en les désignant publiquement, il décide de ne pas utiliser les extraits où certains habitants dénoncent ouvertement l'implication de ces familles dans les massacres. Cependant, même si lacunaire, la discussion conduite dans l'espace public là où le Génocide a été perpétré demeure d'une importance capitale pour le début de la reconnaissance de la souffrance des victimes puisqu'en général, le sujet n'est discuté que dans des espaces décontextualisés comme des conférences académiques ou (à une certaine époque) des plateaux de télévision.

Koyuncu dédie son premier documentaire à « ceux qui vivent dans l'inquiétude d'une colombe », une formulation qui donne directement référence au dernier article écrit par le journaliste Hrant Dink, publié le jour même de son assassinat⁶⁰⁸. Après la première organisée dans la galerie d'art Salt Galata à Istanbul, il ne consacre pas assez de temps à la distribution de *Milyonda 1* qui ne profite que de quelques projections dans des festivals de films kurdes (Berlin, Londres, Diyarbakır, Istanbul) et des festivals de petite échelle (dont SineMardin). La rencontre avec les Arméniens se résume aussi au cadre du Festival international du film Abricot d'or (Erevan, Arménie) et à une projection organisée par l'UGAB à Lyon (France). En 2015,

⁶⁰⁷ M. Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma. Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*, op. cit., p. 147.

⁶⁰⁸ « [...] oui, je peux me voir dans l'inquiétude et l'angoisse d'une colombe, mais je sais que dans ce pays les gens ne touchent pas aux colombes. Les colombes peuvent vivre en plein cœur des villes, au plus chaud des foules humaines. Non sans crainte évidemment, mais avec quelle liberté ! »

Hrant Dink, « Ruh halimin güvercin tedirginliği », *AGOS*, 19 janvier 2007, <https://hrantdink.org/tr/hrant-dink/hrant-dink-yazilari/725-ruh-halimin-guvercin-tedirginligi>, consulté le 26 novembre 2020. Traduit en français par François Skvor, dans H. Dink, *Être Arménien en Turquie*, op. cit., p. 117.

l'année du centenaire du Génocide des Arméniens, Koyuncu met *Milyonda 1* en ligne sur Vimeo mais il choisit le mode privé pour la diffusion. Malgré cette restriction, le documentaire comptabilise plus de 2600 vues en cinq ans. En 2020, le jour de la commémoration du Génocide, il le met en ligne en mode public sur Youtube. Le documentaire comptabilise plus de 3000 vues en cinq mois mais à la suite de la guerre entre la République autoproclamée de l'Artsakh (Haut-Karabagh) et l'Azerbaïdjan soutenu ouvertement par la Turquie, Koyuncu reçoit des commentaires haineux sur son compte : *l'inquiétude de colombe* qu'il éprouve le contraint à retirer le documentaire. Cet épisode d'autocensure révèle encore une fois le dilemme qui traverse les cinéastes qui réalisent des films sur des sujets controversés en Turquie : assurer le visionnage des films par un maximum de spectateurs tout en évaluant constamment les risques. Selon le contexte politique, non seulement le choix des moyens de diffusion devient sujet de calculs minutieux mais les cinéastes qui choisissent de mettre leurs films en ligne en accès libre se retrouvent aussi dans l'obligation de modérer en permanence cette circulation pour se protéger ou protéger leurs personnages.

Derdo Ana ve Ceviz Ağacı [Mère Derdo et le noyer] (Serdar Önal, 2017, 68 min)

Comme son titre nous l'indique, le tableau optimiste et bienveillant dessiné dans *Milyonda 1* constitue un cas exceptionnel. Pour la majorité des Arméniens ayant migré vers Istanbul, le retour définitif dans leur village natal ainsi que la reprise des activités économiques restent inconcevables. Dans son deuxième long métrage intitulé *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı [Mère Derdo et le noyer]*, le professeur de mathématiques Serdar Önal suit Derdo, une femme arménienne du village Komk (Bitlis⁶⁰⁹) qui a migré vers Istanbul avec les huit enfants à sa charge après l'assassinat de son mari par les villageois en 1975. Önal prend connaissance de la présence d'une communauté arménienne en Turquie à la suite de sa rencontre avec une des petites filles de Derdo et décide d'approfondir ce lien récemment créé avec les Arméniens en réalisant un documentaire sur Derdo⁶¹⁰. La demande de subvention qu'il dépose auprès du ministère de la Culture sera refusée mais il reçoit le soutien de la Plateforme de cinéma Arménie-Turquie (ATCP) et de Yeni Film Fonu. La cheffe opératrice vient aux tournages avec son propre équipement, Önal apporte les lumières en sa possession et emprunte du matériel son à un ami : le budget diminue considérablement grâce à la disponibilité du matériel. Néanmoins,

⁶⁰⁹ Ville de l'est de la Turquie, du Kurdistan du Nord.

⁶¹⁰ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Serdar Önal par Skype, le 3 juin 2017, et l'échange réalisé par mail, le 24 novembre 2020.

pour couvrir les dépenses des tournages qui se déroulent à Bitlis, Istanbul, Erevan et Etchmiadzin⁶¹¹ (Arménie), Önal se retrouve dans l'obligation de faire un emprunt à la banque.



Figs. 391-392 : *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* (Serdar Önal, 2017)

Dans le documentaire, l'implication personnelle du réalisateur se révèle régulièrement par sa voix hors-champ qui vient faire des commentaires ou poser des questions, et de manière plus significative, par sa présence visuelle dans plusieurs séquences dont celles des réunions où Önal retrouve sa place au sein de la famille (figs. 391-392 – Serdar Önal, à droite sur la première image, et dans les bras de Derdo sur la deuxième). Dans le montage final, plusieurs scènes comportent aussi des moments qui renvoient directement aux tournages (« Allez, on filme. » - Önal, « Ne me regarde pas, regarde la caméra. » - Derdo à sa belle-sœur, « La caméraman n'a rien mangé. » - un homme pendant un dîner familial). Ce côté réflexif correspond bien à la démarche d'Önal pour qui la réalisation du documentaire représente aussi un processus d'apprentissage dont il fait partie.

Le documentaire relie trois lieux représentatifs de l'histoire de Derdo : Komk, le village où elle est née et a vécu jusqu'à l'assassinat de son mari, Kocamustafapaşa (Istanbul) où elle et une grande partie de sa famille vivent actuellement, et les villes d'Erevan et d'Etchmiadzin en Arménie où un de ses fils s'est installé avec sa famille, comme certains membres de la famille qui s'y étaient réfugiés après le Génocide. Le récit qui alterne entre ces trois espaces illustre finalement une histoire familiale fragmentée.



Figs. 393-394 : *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* (Serdar Önal, 2017)

⁶¹¹ Ville en Arménie où se trouve le siège de l'Église apostolique arménienne.

Les premiers plans du documentaire filmés à Komk qui placent la maison de Derdo au milieu de nulle part annonce dès le début une vie déconnectée, loin de la collectivité. Contrairement à *Milyonda 1* où Sabunci se manifestait régulièrement dans les espaces communs de Derik et entrait en interaction avec les habitants, dans *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı*, nous nous retrouvons face à un personnage confiné plutôt au cadre de l'espace privé constitué de sa maison et de son vaste terrain. Derdo apparaît pour la première fois sur l'image devant sa maison, en train de prier en arménien (fig. 393). De nombreuses séquences de prière tout au long du documentaire confirmeront la place que tient la religion dans sa vie. Plus tard, elle expliquera comment elle a refusé de se convertir à l'islam contrairement à une grande partie de sa famille qui a trouvé dans la conversion, un moyen d'attirer moins d'ennuis et de survivre. À Komk, Derdo est souvent accompagnée par ses deux belles-sœurs (fig. 394). Parfois, la caméra les laisse converser dans leur langue maternelle lors de l'exercice des tâches de la vie quotidienne. L'absence d'un traducteur sur les tournages empêche Önal de comprendre sur le coup le sujet de discussion qu'il ne découvrira que plus tard. Dans une des séquences par exemple, Derdo et sa belle-sœur planifient la journée de tournage : « Maintenant, on peut aller filmer sur la colline, et après (avoir fini de préparer la pâte), tu peux nous rejoindre aussi. », « Ils ont vu le cimetière ? » / « Pas encore. » / « D'accord, on ira dans l'après-midi. » / « La caméraman a déjà vu. Je les emmènerai plus tard. » La collaboration étroite entre Derdo et Önal se manifeste dans cet extrait où Derdo prend des décisions concernant l'organisation de la journée du tournage.



Fig. 395-396 : *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* (Serdar Önal, 2017)

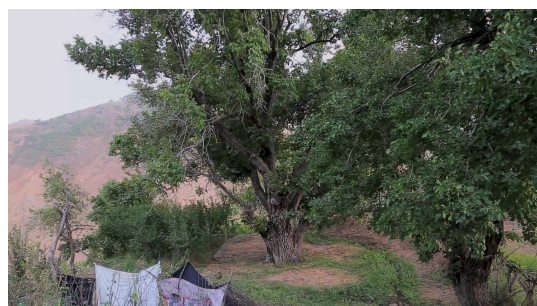
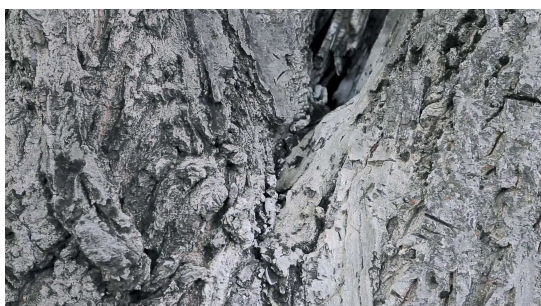
« Où est notre grande communauté ? / Il ne reste ni de terrain, ni d'animal, ni d'homme. / À présent, il ne reste que toi, moi et ma sœur. » Les propos de Derdo et de sa belle-sœur introduisent le contexte actuel à Komk qui est le résultat de la discrimination et de la violence infligées aux Arméniens pendant des décennies. Puisque l'assassinat de son mari par les villageois, son exil forcé à Istanbul avec ses enfants, l'acquiescement des assassins, la confiscation de leur maison par les villageois qu'elle ne récupère qu'après neuf ans de procès constituent l'essence même de l'histoire de Derdo, la dénonciation de ces crimes et de

l'impunité qui en encourage d'autres se place au cœur du documentaire (fig. 395). Ce climat de haine qui entoure Derdo et ses belles-sœurs explique pourquoi le village et ses habitants restent complètement dans le hors-champ. Dans le documentaire apparaît exceptionnellement un seul personnage non-arménien : le greffier qui s'est insurgé contre ceux qui voulaient s'emparer de la maison de Derdo en profitant de la vulnérabilité de cette femme veuve ne parlant même pas le turc à l'époque (fig. 396).



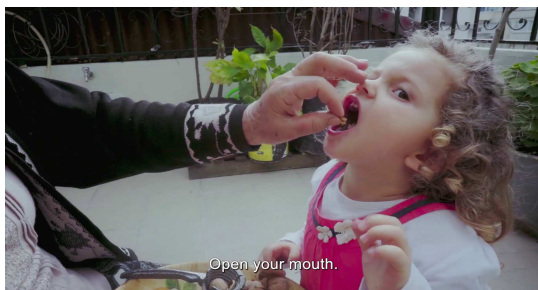
Figs. 397-398 : *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* (Serdar Önal, 2017)

Derdo qui, chaque année, vient passer quelques mois dans son village déclare avec amertume que le harcèlement et la discrimination se poursuivent jusqu'à nos jours : les villageois qui les excluent de la vie collective en refusant même de leur vendre des produits de première nécessité, mènent aussi une politique d'intimidation en cassant les pierres tombales de la famille, en les empêchant de cultiver et de vendre leurs terres. Derdo emmène l'équipe de tournage sur le terrain en question où aucune trace de la terre abondante d'autrefois ne subsiste. Comme dans *Milyonda 1*, le vaste espace aride qui s'étale à perte de vue devant la caméra fonctionne comme la métaphore de la disparition de la communauté arménienne de la région. Même si Derdo déclare se sentir comme une étrangère sur ses propres terres, Önal prend soin de la filmer en plan général. Son petit corps qui fond dans le paysage donne l'impression qu'elle fait partie du décor (figs. 397-398 - La deuxième image a été utilisée pour l'affiche du documentaire). Un air minimaliste joué au piano accompagne ces plans d'errance en conférant une certaine sensation de paix aux images.



Figs. 399-400 : *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* (Serdar Önal, 2017)

Cette séquence confirme l'attachement de Derdo à ces terres malgré toutes les difficultés mentionnées ci-dessus mais tout au long de cette première partie, le lien intime que Derdo entretient avec l'espace se matérialise surtout sous forme du noyer avec lequel elle forme un duo (d'où le titre du documentaire). Un mouvement de tilt scanne l'arbre majestueux qui comme une colonne géante se dresse devant la maison de Derdo. Un plan en contre-plongée illustre le parapluie vert qu'il étend sur le jardin. Le plan rapproché de son tronc atteste sa solidité et son ancienneté alors que le plan général du jardin où il tient la place centrale lui confère une présence toute-puissante (figs. 399-400). Témoin des atrocités qui ont eu lieu depuis un siècle dans la région, le noyer demeure. Avec son tronc épais et ses racines solides, il semble veiller sur Derdo et ses belles-sœurs. Il endosse aussi le rôle d'indicateur : la période de cueillette indique à Derdo qu'il est temps de rentrer à la « maison » (Istanbul). L'arbre suit les saisons, et Derdo suit l'arbre, ce qui explique son refus catégorique de vendre le noyer. D'ailleurs, la dernière image du documentaire nous montre une grand-mère affectueuse qui nourrit sa petite-fille à Istanbul, avec les noix qu'elle a cueillies elle-même (fig. 401). Malgré la distance physique qui les sépare, les jeunes générations gardent un lien avec le village à travers les fruits de ce noyer.



Figs. 401-402 : *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* (Serdar Önal, 2017)

La deuxième partie du documentaire transporte les spectateurs à Istanbul. Les séquences filmées dans le village soulignent l'exclusion, l'isolement et la solitude des trois femmes alors que la première séquence qu'Önal nous propose d'Istanbul est celle de la célébration du nouvel an où Derdo se retrouve dans le cadre chaleureux de la famille, entourée de tous ses enfants et ses grands-enfants (fig. 392). L'ambiance festive qui règne dans la maison se manifeste à travers les plans qui illustrent les décorations, la table garnie de plats traditionnels ainsi que les enfants portant le costume du Père Noël (fig. 402). D'autres plans révèlent certains rituels de célébration comme la prière récitée en famille avant le dîner, le concert donné par les enfants, les embrassades à minuit, la distribution des cadeaux ou encore le cassage d'une grenade devant la porte de la maison le lendemain matin pour attirer l'abondance et la richesse. Comparé à Komk, Istanbul semble conférer aux Arméniens une certaine liberté quant à l'expression de

leur identité et de leur culture. Önal profite aussi de la réunion familiale pour questionner Derdo et ses enfants sur leur départ de Komk et leur arrivée à Istanbul (fig. 403). Malgré quelques anecdotes drôles, la lourdeur de l'époque pèse sur ce moment de partage collectif entre mère et enfants, qui se manifeste par des moments de silence où chacun donne l'impression d'être perdu dans ses pensées (fig. 404).



Figs. 403-404 : *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* (Serdar Önal, 2017)

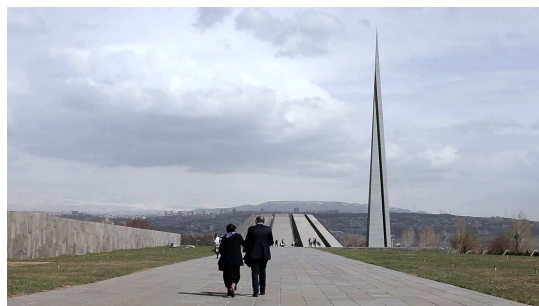
En écho avec les plans d'errance à Komk, Önal filme Derdo se promenant seule dans les rues de son quartier et au bord de la mer. Ces plans dessinent une femme timide qui regarde autour d'elle avec un certain malaise. Méfiante et craintive, elle reste sur ses gardes dans ces rues auxquelles elle ne semble pas appartenir. L'air minimaliste joué au piano qui accompagne ces plans dégage un sentiment de tristesse. Derdo ne ressemble ni à la femme que nous avons vu explorer avec assurance les vastes espaces de Komk ni à la femme joyeuse et épanouie en présence de sa famille (figs. 405-406).



Figs. 405-406 : *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* (Serdar Önal, 2017)

Önal consacre les dix dernières minutes à l'Arménie, pays d'accueil des rescapés de la famille de Derdo mais aussi celui où un de ses fils a préféré construire sa vie et sa famille. Malgré sa brièveté et l'agencement hâtif des séquences de diverses portées, cette partie reste essentielle pour compléter l'histoire de Derdo qui ne peut s'établir dans un endroit précis et erre entre tous ces espaces où se trouve un fragment de sa famille. Les deux séquences de dîner familial soulignent l'importance de ces rares occasions de retrouvailles. Une tante raconte comment ses parents ont fui le Génocide et exprime avec amertume le ressenti de tous les exilés qui ont été forcé à quitter leurs terres et ne les ont jamais revues : « Ma mère pleurait toujours

en soupirant ‘Ah, *Yerkir*⁶¹² !’ » (fig. 407). Son témoignage trouve son écho dans l’attachement de Derdo à son village et la difficulté qu’elle rencontre à considérer Istanbul comme sa « maison ». Önal suit aussi Derdo dans quelques endroits emblématiques comme une église à Etchmiadzin, le centre-ville d’Erevan et Tsitsernakaberd (la forteresse aux hirondelles), le mémorial dédié aux victimes du Génocide (fig. 408). Mais la partie se termine sur la narration du maillon le plus récent de cet enchaînement de déracinement. Alors que Derdo et son fils racontent les circonstances dans lesquelles ce dernier s’est installé en Arménie, Önal interroge sa femme (Arménienne d’Arménie) et ses enfants (nés en Arménie) sur la relation qu’ils entretiennent avec la Turquie. Les échanges se font en turc puisque tous parlent la langue. Les deux adolescentes tiennent un discours plutôt positif en énumérant les choses qu’elles aiment à Istanbul alors que dans les propos du jeune homme, nous notons une certaine amertume : « J’aime passer du temps à Istanbul mais l’important, c’est de rentrer à la maison. [...] Je n’aime pas la Turquie. » Sa déclaration qui cause un moment de silence parmi les autres dont le malaise se manifeste dans leurs regards pensifs conclut la séquence et laisse les spectateurs réfléchir sur la réponse catégorique de ce jeune homme, à la lumière de la violence et de la discrimination auxquelles Derdo et sa famille ont été exposées en Turquie (fig. 409).



Figs. 407-408-409 : *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* (Serdar Önal, 2017)

Derdo Ana ve Ceviz Ağacı nous présente le portrait d’une femme en harmonie avec un lieu où elle ne peut demeurer (Komk), par opposition à un lieu où elle est obligée de vivre (Istanbul). Son retour annuel au village ne peut être que temporaire à cause de l’hostilité qui

⁶¹² *Երկիր* (*ergir* ou *yerkir*) : mot en arménien utilisé pour parler du village d’origine d’une personne.

persiste. L'absence de contact et de dialogue entre les Arméniens et les locaux, et la persistance des actes haineux qui visent les Arméniens tiennent une place centrale dans le documentaire qui contrairement à *Milyonda 1*, adopte un ton beaucoup plus sombre. Confinée dans les espaces privés comme les maisons des membres de la famille ou perdue au milieu de vastes décors naturels, l'histoire de Derdo se déroule dans une bulle, déconnectée de la société. L'exil constitue un des axes conducteurs de la narration à travers laquelle apparaît l'histoire d'une famille éclatée : chaque génération semble avoir expérimenté le déracinement (les rescapés du Génocide, Derdo et ses enfants, et enfin, son fils), ce qui prouve la difficulté pour les Arméniens de retrouver la paix sur le territoire turc depuis un siècle.

Lauréat du Prix du meilleur documentaire au Festival international du film d'Istanbul et du Prix d'Abricot d'argent au Festival international du film d'Erevan (Arménie), *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* n'aura pourtant qu'une distribution très restreinte, faute de budget suffisant pour couvrir les frais d'inscription aux festivals. En Turquie, il retrouve son audience lors d'une projection dans le cadre de Documentarist ainsi que quelques projections privées organisées au sein des universités et dans un lycée arménien à Istanbul. À l'étranger, la liste se résume au Festival international de documentaires Beyond Borders en Grèce et le Festival de films arméniens Pomegranate au Canada où il emporte le Prix du meilleur documentaire. La réticence dont témoigne Önal quant à mettre le documentaire en ligne s'explique par sa crainte de causer des ennuis à Derdo et à sa famille qui ont déjà une relation tendue avec les villageois de Komk. Les contraintes budgétaires d'une part, les limites contextuelles d'autre part, empêchent le documentaire d'atteindre une audience plus large. Confiné dans quelques disques durs, *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı* partage en quelque sorte, le même sort que son personnage principal.

2. Repérer le rôle de la transmission dans la construction de l'identité

Sur les terres considérées historiquement comme la patrie des Arméniens (l'Anatolie), ne (sur)vit aujourd'hui qu'une communauté de quelques dizaines de milliers de personnes. La population officielle de la République d'Arménie proclamée indépendante en 1991 atteint les trois millions alors que la diaspora dispersée dans plus de cent pays compte plus de sept millions d'Arméniens⁶¹³. Selon Hrant Dink, malgré un siècle d'histoire qui les sépare du pays d'origine, les Arméniens portent, encore aujourd'hui, « les traces culturelles de l'Anatolie », ce qui le conduit à considérer la diaspora arménienne comme « l'Anatolie à l'état mondial »

⁶¹³ « Demographics », *The Government of The Republic of Armenia*, <https://www.gov.am/en/demographics/>, consulté le 7 février 2021. « Armenian Diaspora », *Office of the High Commissioner for Diaspora Affairs*, <http://diaspora.gov.am/en/diasporas>, consulté le 7 février 2021.

(*Anadolu'nun diünya hali*)⁶¹⁴. Dans plusieurs de ses articles, il utilise la métaphore de la plante coupée de ses racines pour illustrer le traumatisme vécu par le peuple arménien à la suite de l'exil, et il voit dans ce déracinement, une condamnation au néant et à l'indétermination qui aurait marqué profondément les corps et les personnes⁶¹⁵. En diaspora, dans la lutte que mènent les Arméniens pour préserver leur identité depuis un siècle, se manifeste aussi le conflit entre l'ancienne identité et la nouvelle, où la place conférée à la première est au rang de la nostalgie⁶¹⁶.

En absence de réparation et de reconnaissance, le Génocide des Arméniens dure toujours⁶¹⁷. Pour les rescapés mais aussi leurs descendants, l'attachement à la terre des ancêtres constitue un des piliers sur lequel repose l'identité : « (Le mont Ararat⁶¹⁸) ne représente pas la nostalgie qu'éprouve le peuple arménien pour une terre perdue, mais pour l'unité qu'il formait avec la terre en question. [...] (Cette question) ne relève pas seulement de son passé, mais aussi de son futur. C'est comme si le jour où la nostalgie disparaîtrait, l'identité disparaîtrait avec. »⁶¹⁹ En mentionnant ses maints voyages vers le pays de ses ancêtres où il ressent « cette troublante sensation d'intimité », le journaliste Tigrane Yégavian soulève la question de la transmission intergénérationnelle de la mémoire : « Nous nous y sommes rendus fréquemment, non pas en touristes, mais en pèlerins sur les sentiers de la 'route de soi', guidés par *une mémoire à l'état de braise*. »⁶²⁰ Le concept de « post-mémoire » élaboré par Marianne Hirsch nous permet de comprendre la relation qu'entretiennent les descendants des rescapés du Génocide avec ce passé marqué par un trauma collectif, à travers la mémoire transmise par les ancêtres de manière profonde et affective. « La remémoration » des descendants se produit au moyen des récits et des images qui précèdent leur naissance mais qui submergent leur enfance. Leur présent se retrouve profondément affecté par le passé⁶²¹.

Pour les descendants, le voyage vers la terre des ancêtres, étrangère pourtant familière, porte donc des enjeux significatifs du point de vue de l'histoire familiale et de l'identité. Dans l'acte de retour, Yégavian voit une manière de « se réapproprier cette identité incomplète,

⁶¹⁴ H. Dink, *İki Yakın Halk, İki Uzak Komşu*, *op. cit.*, p. 17-18.

⁶¹⁵ H. Dink, *Être Arménien en Turquie*, *op. cit.*, p. 31-32.

⁶¹⁶ H. Dink, *İki Yakın Halk, İki Uzak Komşu*, *op. cit.*, p. 18-19.

⁶¹⁷ H. Bozarşlan, V. Duclert et R.H. Kévorkian, *Comprendre le génocide des Arméniens. 1915 à nos jours*, *op. cit.*, p. 21.

⁶¹⁸ Le mont Ararat (en turc, Ağrı Dağı) : Montagne située en Turquie, dans la zone considérée comme faisant partie de l'Arménie historique. Symbole de la terre des ancêtres pour le peuple arménien.

⁶¹⁹ H. Dink, *İki Yakın Halk, İki Uzak Komşu*, *op. cit.*, p. 30. (Traduit par moi-même)

⁶²⁰ Serge Avédikian et Tigrane Yégavian, *Diasporalogue*, Marseille, Editions Thaddée, 2017, p. 140.

⁶²¹ Marianne Hirsch, *POSTMEMORY.NET*, <https://www.postmemory.net>, consulté le 12 décembre 2018.

fracassée par le génocide » : « C'était vraisemblablement la reconquête du pays perdu de façon symbolique, mais aussi de façon concrète, non pas s'approprier physiquement des maisons perdues, mais revenir à l'Anatolie pour récréer un lien nouveau en se disant : cette entité peut renaître d'une manière ou d'une autre. »⁶²² Selon le comédien/réalisateur Serge Avédikian, ces voyages entamés par de plus en plus de descendants, relèvent d'une archéologie intellectuelle et émotionnelle en activant la mémoire affective, mais il n'hésite pas à remettre en cause l'effet « salvateur » de ces voyages puisqu'en absence d'une réconciliation véritable, il serait impossible de se reconstruire⁶²³.

À partir des années 2000, une dizaine de cinéastes de la diaspora (troisième génération, et au-delà) entament un voyage de retour vers la Turquie, la terre d'origine de leurs ancêtres longtemps considérée comme inaccessible, et réalisent des documentaires sur leur voyage qui révèlent « leur relation ambivalente avec leur patrie ancestrale » et « leur condition de post-mémoire traumatique ». Ils comblent une lacune dans « la représentation du traumatisme multigénérationnel personnel et collectif de 1915 »⁶²⁴. Cependant, en Turquie aussi voient le jour deux documentaires (*Garod* et *Portakalın Uykusu*) qui suivent des Arméniens qui viennent découvrir la terre de leurs ancêtres à la lumière des récits racontés par ces derniers.

Garod [Nostalgie] (Burcu Yıldız et Onur Günay, 2012, 53 min)

En 2009, les musiciens arméno-américains, père et fils, Onnik et Ara Dinkjian viennent à la ville de Diyarbakır⁶²⁵ pour un concert organisé avec le groupe Kardeş Türküler⁶²⁶ (Chansons de la fraternité). Mais ce voyage motivé par le projet musical en cache un autre beaucoup plus personnel : Onnik Dinkjian retourne à la ville de ses parents, une ville qu'il n'a jamais vue mais qu'il a profondément expérimentée à travers leurs récits. L'anthropologue Onur Günay et l'ethnomusicologue Burcu Yıldız qui fait partie de *Kardeş Türküler* et prépare une thèse sur la musique arménienne, documentent ce voyage de retour au pays pour constituer

⁶²² S. Avédikian et T. Yégavian, *Diasporologue*, *op. cit.*, p. 170-171.

⁶²³ « Lorsqu'on est à Istanbul, qu'on sait que son grand-père est né à une centaine de kilomètres de là et qu'on rentre dans un restaurant [...], on se sent chez soi. C'est aussi simple que ça parfois. Une odeur, une forme, une couleur, un mot, une expression et on est saisi par la mémoire du passé. » *Ibid.*, p. 170.

⁶²⁴ Kumru Bilici, mémoire intitulé *Post-Exilic Armenian "Homecoming Films": Working-through the Traumatic Postmemory of 1915*, soutenu en 2016 à Carleton University (Canada) dans le cadre d'un Master en études cinématographiques.

⁶²⁵ Ville du Kurdistan du Nord, du sud-est de la Turquie.

⁶²⁶ Groupe de musique fondé en 1993, au sein de l'Université du Bosphore à Istanbul. Promouvant le vivre-ensemble entre les différents peuples de Turquie, leur riche répertoire comprend des chansons en turc, kurde, arménien, laze, etc. *Kardeş Türküler*. <http://kardesturkuler.com/biz.htm>, consulté le 2 décembre 2020.

une archive pour les Dinkjians et pour eux-mêmes⁶²⁷. Alors que le séjour avance, les récits des parents émergent progressivement dans les rues de la vieille ville, en retrouvant leurs voix à travers leur fils, Onnik. Hamid Naficy décrit le *lieu* comme, « [...] un segment d'espace que les personnes imprègnent de sens et de valeur. [...] Il ne réfère pas seulement à une entité physique, mais aussi à nos relations avec lui et à nos relations sociales au sein même de ce lieu. »⁶²⁸. Berceau des Dinkjian jusqu'à leur migration à Halep, Diyarbakır avec son église somptueuse, ses rues étroites et ses murs anciens, dévoile les souvenirs d'une époque perdue il y a 80 ans. En regardant les rushes, Yıldız et Günay décident de réaliser des entretiens plus approfondis avec les Dinkjian basés aux États-Unis, sur l'identité arménienne, la transmission de la mémoire et de la culture, et leurs musiques qui s'en nourrissent. Ils se lancent dans la production sans un budget à proprement parler, avec le soutien de l'Ensemble des arts de spectacle du Bosphore (BGST), du Centre de films Mithat Alam (MAFM) et des Éditions Aras. La solidarité dont font preuve leurs amis qui traduisent les rushes, font le montage et le mixage audio leur permet de finaliser le documentaire.



Figs. 410-411 : *Garod* (Burcu Yıldız et Onur Günay, 2012)

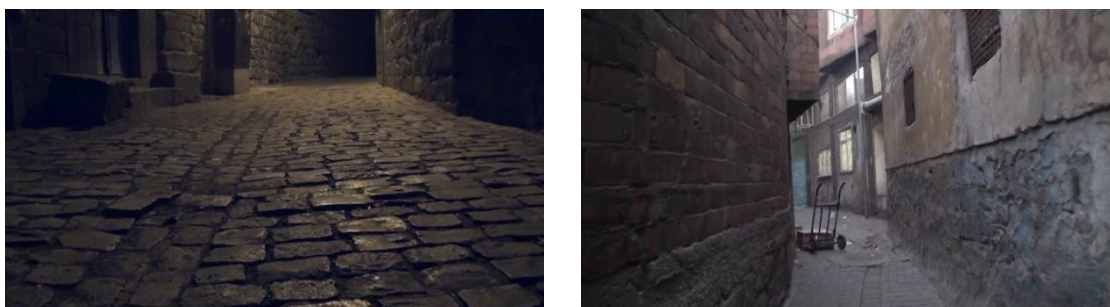
Garod [*Nostalgie*]⁶²⁹ navigue entre trois espaces, chacun caractérisé par une narration différente. La ville de Diyarbakır se trouve au cœur de ce voyage de retour au pays plein d'émotions, représentée à travers l'espace public où les Dinkjians, en action permanente, se souviennent et découvrent (figs. 410-411). Les maisons des Dinkjians à New Jersey et en Floride où ont lieu les entretiens individuels assurent la distance temporelle et émotionnelle nécessaire pour qu'ils puissent revenir sur leur expérience de retour mais aussi sur l'histoire familiale, la construction de leur identité en tant qu'Arméniens de la diaspora et l'évolution de leurs musiques qui portent l'héritage de la culture de Diyarbakır et/ou de la culture arménienne.

⁶²⁷ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Garod* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Burcu Yıldız par mail, le 18 juin 2017.

⁶²⁸ Hamid Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey, Princeton University Press, 2001, p. 152. (Traduit par moi-même)

⁶²⁹ Կարոտ (garod ou karot) : mot en arménien désignant « tristesse et état de langueur causés par l'éloignement du pays natal ».

Et entre les deux, les images d'archive illustrant les diverses scènes où ils performent ensemble ou à part, retracent les moments-clés de leurs carrières musicales respectives. Une cartographie des langues émerge aussi à partir de ces trois espaces. Ara Dinkjian, né aux États-Unis, s'exprime plutôt en anglais, alors qu'Onnik Dinkjian jongle avec les langues et les dialectes selon les occasions. À Diyarbakır, il utilise le dialecte local de l'arménien en voie de disparition comme la communauté qui le parlait. À Istanbul où il participe à une émission de radio en arménien, il s'exprime en arménien occidental comme l'animateur avec qui il s'entretient. Finalement, pour son entretien individuel enregistré en Floride, il opte pour l'anglais, la langue commune avec son seul interlocuteur Onur Günay.



Figs. 412-413 : *Garod* (Burcu Yıldız et Onur Günay, 2012)

Le montage-séquence musical du prologue introduit les spectateurs au cœur du vieux Diyarbakır où la voix d'Onnik Dinkjian résonne dans les rues étroites et désertes, en chantant *Garod* : « La nostalgie, ah la nostalgie ! Ma vie est difficile, parsemée d'épines et d'obstacles. Laisse-moi passer, que je rejoigne ma bien aimée. Que je la voie avant de mourir. » (figs. 412-413). L'utilisation du zoom avant et celle de la caméra subjective permettent aux spectateurs d'adhérer à l'espace et leur donnent l'impression d'arpenter eux-mêmes ces rues. Un montage-séquence similaire fermera cette parenthèse à la fin du documentaire. L'histoire des Dinkjian sera racontée donc entre ces deux séquences qui symbolisent visuellement, l'absence des Arméniens. Une autre séquence significative souligne la disparition progressive de la communauté arménienne, quand Onnik Dinkjian rencontre « le dernier couple arménien » de la ville : Baydzar Alata and Sarkis Eken⁶³⁰. Alors qu'ils essaient de communiquer en arménien, Baydzar exprime son amertume : « Ils sont partis, il n'y a plus personne ici. » (fig. 414) Pendant

⁶³⁰ Baydzar Alata et Sarkis Eken sont restés ensemble 65 ans et ne se sont mariés officiellement qu'en 2014. Alata a perdu la vie deux mois après la cérémonie, et Eken, deux ans après. À cause du couvre-feu et des affrontements entre les Kurdes et l'armée turque, la cérémonie des funérailles d'Eken n'a pas pu avoir lieu à l'église arménienne Surp Giragos, mais à l'église assyrienne de la Vierge Marie. « Sarkis Eken passed away » *AGOS*, <http://www.agos.com.tr/en/article/14041/sarkis-eken-passed-away>, consulté le 20 juillet 2018.

son entretien individuel, Dinkjian revient aussi sur cet aspect en se révoltant : « Qu'est-il arrivé aux Arméniens ? Ils ne se sont quand même pas volatilisés ! »



Figs. 414-415 : *Garod* (Burcu Yıldız et Onur Günay, 2012)

Garod fournit un aperçu sur comment deux générations de la diaspora arménienne perçoivent et vivent le retour au pays des ancêtres. Né en 1929 en France, le père a hérité de ses parents des récits très détaillés de la vie à Diyarbakır, ce qui explique le sens aigu de nostalgie qu'il a développé pour un lieu où il n'est jamais allé, et sa connaissance très précise des lieux : « Je connaissais chaque détail concernant Diyarbakır. C'est comme si je ne l'avais jamais quitté, alors que moi-même, je n'étais pas né là-bas. » Alors qu'ils flânent dans les rues, Onnik Dinkjian retrouve des lieux qui lui sont *familiers* : les rues étroites où il est possible de toucher les deux murs en ouvrant ses bras, les murs larges de la ville où il est possible de jouer au football, le Hammam Pacha où ses parents prenaient leur bain, et bien sûr, l'église Surp Giragos où ses parents se sont mariés. « Avant de la voir, je connaissais déjà chacune de ses pierres, de ses murs, de ses détails. » C'est ce qui conduit Onnik Dinkjian à se réunir avec ses parents dans cette ville où ils n'ont jamais vécu ensemble, en leur rendant hommage entre les ruines de l'église où il chante une prière (fig. 415). Dans son entretien individuel, il revient aussi sur l'héritage mixte qui forge sa carrière musicale (fig. 416). Dès son enfance, il est bercé par la musique turque de Diyarbakır qu'il écoute à partir des vinyles mais il fait aussi partie de la chorale de l'église arménienne. Cet enseignement musical fonde les liens intimes entre lui et la terre de ses ancêtres.



Figs. 416-417 : *Garod* (Burcu Yıldız et Onur Günay, 2012)

Son séjour à Diyarbakır, Ara Dinkjian l'expérimente de manière différente. Il préfère rester silencieux et suivre son père comme un observateur attentif : « J'ai essayé de rester derrière mon père. J'ai voulu que ce soit lui qui fasse les premiers pas parce que moi, je témoignais à travers LUI qui témoignait. C'était LUI qui connaissait les histoires qu'il avait écoutées de son père. Moi, je ne savais même pas quoi chercher. » Pendant l'entretien enregistré à New Jersey, Ara Dinkjian revient lui aussi sur ses débuts dans le monde de la musique, influencés principalement par son père mais aussi par la communauté arménienne et l'église (fig. 417-418). Le lien qu'il entretient avec la Turquie passe principalement par ses collaborations musicales. En mentionnant ses compositions devenues très populaires en Turquie comme *Vazgeçtim* (chantée par la diva Sezen Aksu) ou *Ağladıkça* (chantée par le chanteur kurde Ahmet Kaya), il souligne le rôle de la musique à unir les peuples (fig. 419).



Figs. 418-419 : *Garod* (Burcu Yıldız et Onur Günay, 2012)

Garod suit deux musiciens arméniens, père et fils, qui entament un voyage vers la terre des ancêtres auquel chacun accorde un sens différent. Le séjour à Diyarbakır constitue un prétexte pour que chacun puisse retracer sa trajectoire traversée par des questions identitaires et culturelles qui émergent dans le contexte particulier de la diaspora. En orientant le récit sur leur musique forgée par un héritage culturel hybride qui rend leur création artistique si particulière, Yıldız et Günay contrebalancent le ton amer et mélancolique qui aurait pu dominer le documentaire au sein duquel l'exil, la perte et la nostalgie tiennent une place centrale.

La projection de *Garod* se limite à quelques festivals en Turquie comme le Festival international du film d'Istanbul, le Festival international de films ouvriers et Documentarist. Cependant, il sera édité en DVD par la maison de disque Kalan Müzik⁶³¹ qui, depuis sa fondation en 1991 par Hasan Saltık (décédé en 2021), a pour objectif de constituer une archive des musiques des cultures « peu connues » et de leur assurer une place dans le marché de la musique. En 2020, pendant la période de confinement de la pandémie du Covid-19, Documentarist organise un festival en ligne intitulé « Home Edition » où *Garod* atteint une

⁶³¹ *Kalan Müzik*, <https://kalan.com/kalan-muzik-hakkinda/>, consulté le 3 décembre 2020.

audience de plus de 3000 spectateurs. À la suite du succès de cette diffusion en ligne, Yıldız et Günay décident de laisser le lien du documentaire en mode public⁶³².

Garod retrace spécifiquement l'histoire familiale des Dinkjian et les parcours musicaux respectifs du père et du fils, mais pour le spectateur qui porterait un regard critique sur l'actualité de la Turquie, il pourrait aussi donner lieu à une lecture qui dépasserait le contexte de la question arménienne. À partir de 2015, à la suite des insurrections urbaines déclarées dans la région kurde de la Turquie, l'État turc impose des périodes de couvre-feu dans plusieurs districts de Diyarbakır à la suite desquelles une grande partie de la vieille ville sera détruite, et des centaines de familles forcées à l'exil. Les lieux porteurs des traces de la communauté arménienne d'autrefois que nous découvrons dans le documentaire seront de nouveau dévastés et vidés de leur population, dans un contexte certes différent, mais qui n'est pas sans rappeler l'exil forcé des Arméniens. Donc, les questions soulevées par *Garod* ne se rapportent pas juste à la condition arménienne mais s'ancrent aussi profondément dans la réalité de la région kurde ravagée par une spirale de violence depuis les années 1980.

Portakalın Uykusu [Le sommeil de l'orange] (Eylem Şen, 2015, 57 min)

Garod propose un regard sur la construction de l'identité arménienne en diaspora à travers la transmission de l'héritage culturel, alors que le documentaire *Portakalın Uykusu [Le sommeil de l'orange]* réalisé par Eylem Şen se focalise sur la mémoire d'une expérience commune comme ciment d'une communauté éparpillée aux quatre coins du monde⁶³³. Şen suit avec sa caméra Hasmig Martiryan, une jeune femme de la région d'Armavir (Arménie) où vivent les exilés de la région de Musaler qui se trouve au sud de la Turquie, connue pour la résistance dont ont fait preuve les Arméniens en 1915. Ayant été bercée par les narrations de Musaler dès son enfance, Martiryan se lance dans une double quête : entreprendre un voyage vers la terre de ses grands-parents pour découvrir ce qui reste des six villages arméniens de cette zone montagneuse de la côte méditerranéenne, et interroger sa famille et ses connaissances en Arménie pour repérer les dynamiques qui ont permis la survie de la culture des *Musalertsi* (habitant de Musaler) après près d'un siècle loin de la patrie⁶³⁴. Les récits historiques relayés

⁶³² *Garod (Hasret)*, <https://vimeo.com/426574611>, consulté le 11 août 2021. Depuis sa mise en ligne en juin 2020, le documentaire a comptabilisé 4428 vues.

⁶³³ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Portakalın Uykusu* ont été recueillies à travers les échanges réalisés avec Eylem Şen par mail, le 24 juin 2017, et par Whatsapp le 30 novembre 2020.

⁶³⁴ En 1921, une partie des rescapés rentrent à Musaler faisant désormais partie du sandjak d'Alexandrette placé sous mandat français et y demeurent jusque l'annexion de Hatay à la Turquie en 1939.

par les deux guides qui l'accompagnent dans sa quête complèteront les récits personnels qu'elle recueille dans les deux pays (figs. 420-421). L'Association de solidarité de Vakıflı désigné souvent comme le « dernier village arménien de Turquie »⁶³⁵, et l'association des *Musalertsi* en Arménie donnent leur soutien à Şen pour faciliter les tournages. La subvention attribuée par la Fondation Hrant Dink dans le cadre du programme de soutien du processus de normalisation arméno-turc de l'Union Européenne, permet à Şen de couvrir les dépenses des voyages et de louer une partie du matériel.



Figs. 420-421 : *Portakalın Uykusu* (Eylem Şen, 2015)

Pour le prologue, Şen adopte un choix esthétique et narratif qui replace Musaler dans l'Histoire du Génocide et de l'exil qui s'en suivit. Le documentaire débute avec une suite de plans liés par des fondus enchaînés : la « flamme éternelle » de Tsitsernakaberd dédié aux victimes du Génocide, Martiryan qui se promène dans les montagnes de Musaler, et une orangerie où elle cueille une orange (figs. 422-423). Şen interconnecte visuellement les terres ancestrales à la mémoire du Génocide. Les spectateurs ne savent pas encore que dans l'image du fruit qui donne son titre au documentaire, s'incarne la nostalgie ressentie par les exilés pour leurs terres. Néanmoins, la chanson populaire *Kilikia*⁶³⁶ qui accompagne la séquence en donne le premier indice : les paroles écrites par le poète Roussinian évoquent la beauté de la région historique de Cilicie dont fait partie Musaler et le désir brûlant d'un exilé, à revoir son pays.



Figs. 422-423 : *Portakalın Uykusu* (Eylem Şen, 2015)

⁶³⁵ Lora Baytar, « Musadağ'ın yaşadıkları tarihin kendisidir », *AGOS*, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/11418/musadagin-yasadiklari-tarihin-kendisidir>, consulté le 10 décembre 2018.

⁶³⁶ Paroles : Nahabed Roussinian, composition : Kapriel Yeranian, interprétation : Armenuhi Hergel.

Après ce prologue rempli de symboles, nous retrouvons Martiryan et son guide de Vakıflı, Misak Hergel, au pied d'un arbre géant, symbole d'enracinement. Pour illustrer la catastrophe que fut le Génocide sans aborder le sujet explicitement, Hergel a recours à une créature fantastique nommée le rossignol Hazaran. Selon le conte, chaque année, ce bel oiseau immortel viendrait dans la région apporter de la vie et de la joie, mais personne ne l'aurait vu revenir depuis « la migration des grands-parents », c'est-à-dire la déportation et le massacre des Arméniens. Dans l'imaginaire populaire, la disparition de la population arménienne locale s'apparente encore une fois à la perte de l'abondance des terres. Plus tard dans le documentaire, Hergel retrace l'histoire de la résistance en apportant des données historiques précises. Le recours à la créature fantastique est donc réservé à la partie de l'histoire concernant les massacres et la destruction, comme pour éviter de nommer les crimes et leurs auteurs.

La voix off qui s'impose régulièrement comme le narrateur suprême du documentaire fait aussi usage de cette créature mythique. Contrairement à Hergel, elle adopte un discours mêlant le conte fantastique au récit historique, voire héroïque, de la résistance de Musaler. Il énonce le but du voyage de Martiryan vers la terre de ses ancêtres, de manière informative mais aussi romantisée : « Les oranges, l'odeur de la mer et les pluies hivernales interminables de Musaler continuèrent à vivre dans les souvenirs transmis de génération en génération. [...] Hasmig entama un voyage vers la Turquie pour goûter ces oranges dont elle rêvait, retrouver ses racines et admirer le coucher du soleil. [...] » Cette voix off sera la seule à utiliser le turc dans le documentaire⁶³⁷ puisque le séjour de Martiryan tel qu'il est présenté, n'inclut aucune rencontre avec les habitants locaux non-arméniens.

Dans les deux pays, Martiryan rend visite à des lieux de mémoire : le mémorial et le musée de Musaler (Arménie), le cimetière démolé des « martyrs » et le monument dévasté du bateau français qui a sauvé les Arméniens (Turquie) (figs. 424-425). Dans ces lieux, la période de la résistance se construit progressivement devant ses yeux à partir des fragments d'histoire racontés par les guides. Cependant, aucun des deux ne s'attardent sur les circonstances qui ont provoqué une telle résistance en 1915 : le récit reste incomplet. Martiryan s'imprègne de cette expérience vécue par ses ancêtres mais la question de la survie de l'identité des *Musalerts* la travaille aussi. Sa quête se dirige donc vers une tentative de compréhension des dynamiques qui assurent la transmission culturelle et les contraintes qui s'y opposent. En Turquie, elle discute avec un jeune Arménien de Vakıflı, Cem Çapar, qui lui brosse un tableau plutôt pessimiste concernant l'avenir de leur communauté réduite au néant : « Ici, il ne reste que 35

⁶³⁷ Le documentaire existe en deux versions : avec la voix off en turc et celle en arménien occidental.

familles. (Dans ces conditions), c'est difficile de se marier, d'envisager d'ouvrir une école, de préserver la langue et les traditions. » Martiryan visite également l'église arménienne Surp Asdvadzadzin (la Vierge Marie) où des messes se tiennent régulièrement depuis 1997. Plus qu'un lieu de culte, l'église offre à la communauté, un espace commun où se rassembler.



Figs. 424-425-426 : *Portakalın Uykusu* (Eylem Şen, 2015)

La visite des lieux qui portent une valeur symbolique pour l'Histoire arménienne se succède, mais ce qui l'émeut le plus reste une orangerie qui lui rappelle le mal du pays de son grand-père : « Il m'a dit 'Ici (en Arménie), les oranges n'ont pas de goût.' [...] Et il a commencé à me raconter son enfance et sa jeunesse. [...] Il paraît que les soirs d'hiver, toute la famille se réunissait autour du feu. Comme il était le plus jeune, on l'envoyait cueillir des oranges dans le jardin. Les oranges étaient tellement juteuses que le jus coulait sur leurs vêtements. [...] Il m'a dit que récemment, il rêvait souvent de cette scène jusqu'au point d'en perdre le sommeil. » L'émotion vive qu'exprime la jeune femme nous renvoie au concept de la post-mémoire : la vue des oranges l'affecte profondément alors que ces fruits font partie de l'histoire personnelle de son grand-père et non pas de la sienne (fig. 426). La transmission intergénérationnelle de la mémoire ne se limite donc pas aux récits mais comprend aussi les émotions et les traumatismes.



Figs. 427-428 : *Portakalın Uykusu* (Eylem Şen, 2015)

En Arménie, Martiryan enquête par quels moyens les *Musalerts* ont réussi à reproduire leur mode de vie en exil et comment l'identité des jeunes générations se forge. Pour ce faire, elle interroge les personnes âgées qui sont originaires de Musaler mais aussi les jeunes qui n'y ont jamais mis les pieds (figs. 427-428). Le premier indice se révèle dans le nom des villages : les *Musalerts* qui s'installent dans la région d'Armavir baptisent leurs quartiers, du nom des six villages de Musaler. La culture de Musaler persiste et se diffuse dans la vie quotidienne à travers les traditions culinaires, musicales et artisanales, les commémorations et l'utilisation du dialecte de Musaler entre compatriotes⁶³⁸. Cependant, le grand-père Martiryan exprime le dilemme qui l'empêche de se sentir pleinement chez lui en Armavir : « Nous vivons ici depuis longtemps, tout va bien, mais 99 % de nos rêves et de nos souvenirs se trouvent là-bas. » Dans une séquence musicale montée en parallèle, Şen connecte ces deux *maisons*. D'une part, les images enregistrées à Armavir où les *Musalerts* chantent une chanson traditionnelle de la région, *Hala* (fig. 429), d'autre part, les images d'archive de la célébration traditionnelle de l'Assomption à Vakıflı où des centaines de *Musalerts* venant des quatre coins du monde dansent ensemble (fig. 430). Les images alternent mais la musique jouée en Armavir qui se superpose sur toute la séquence assure le lien entre les deux communautés de *Musalerts* séparées spatialement.



Figs. 429-430 : *Portakalın Uykusu* (Eylem Şen, 2015)

En adoptant un ton très poétique, la voix off vient conclure le documentaire (fig. 431). Elle parle au nom des montagnes, du ciel et de la mer qui ont témoigné de l'exil et de la souffrance des Arméniens, en accentuant la disparition de la communauté arménienne et la solitude du dernier village, Vakıflı. Ses dernières phrases se répercutent sur l'image de Martiryan qui prie au mémorial du Génocide, devant le mur où se trouvent le nom des villes de l'Empire ottoman qui présentaient une forte population arménienne (fig. 432). La scène se place

⁶³⁸ Dans le documentaire, les *Musalerts* d'Arménie s'expriment majoritairement avec ce dialecte alors que les *Musalerts* de Turquie ne s'expriment qu'en arménien occidental qui est l'arménien standardisé enseigné dans les écoles arméniennes d'Istanbul. Ce constat confirme le problème de la disparition du dialecte mentionné par Cem Çapar.

dans un cadre spirituel avec la sonnerie des cloches d'église. Martiryan termine son séjour devant le segment du mur dédié à Musaler qui réunit symboliquement les deux espaces : le nid du rossignol Hazaran et la forteresse aux hirondelles. La chanson *Kilikia* interprétée cette fois-ci par le groupe *The Beautified Project* ferme la parenthèse qu'a été le voyage de Martiryan.



Figs. 431-432 : *Portakalın Uykusu* (Eylem Şen, 2015)

Portakalın Uykusu fait sa première stambouliote à la Fondation Hrant Dink, et Şen organise une projection dans sa ville, Izmir, à l'Institut français. En Arménie, une projection organisée en 2016 crée une occasion de réunion pour les *Musalerts* dont certains apparaissent dans le documentaire. En Turquie, à part quelques festivals alternatifs comme Documentarist, BIFED et le Festival international de films ouvriers, le documentaire ne retrouve son audience qu'au cours des projections ponctuelles organisées majoritairement par des associations. Selon Şen, les documentaires qui traitent des questions controversées souffrent d'une « censure indirecte » puisque les grands festivals subventionnés par le ministère de la Culture ne les programment que rarement. En 2020, à la suite du confinement de la pandémie du Covid-19, Şen rend public le documentaire⁶³⁹.

Portakalın Uykusu met en parallèle deux communautés originaires d'une même région, Musaler, qui s'efforcent de préserver leur culture locale malgré les conditions contraignantes propres à chacun des deux pays où elles se trouvent. La transmission de la mémoire d'un épisode de l'Histoire arménienne, la résistance de Musaler en 1915, se présente comme un des éléments assurant l'adhésion des membres à la communauté. Le voyage de Martiryan crée l'opportunité de confronter le vécu et le ressenti de ceux qui ont pu rester sur la terre de leurs ancêtres et de ceux qui ont dû s'exiler et de s'établir ailleurs. Mais par-dessus tout, le documentaire brosse le portrait de deux communautés qui restent profondément attachés à cette identité revendiquée avec fierté.

⁶³⁹ *Portakalın Uykusu*, <https://vimeo.com/124504869>, consulté le 11 août 2021. Depuis sa mise en ligne en 2020, le documentaire a comptabilisé 551 vues.

3. Révéler les histoires réduites au silence

En 1915, des Arméniens dont le nombre reste difficile à estimer, ont été contraints de se convertir à l'islam, changer de nom et nier leurs origines. Certains ont pris la décision eux-mêmes afin d'échapper aux massacres alors que l'adoption de l'identité dominante a été imposée à d'autres, particulièrement aux femmes et aux jeunes filles enlevées et mariées de force aux Kurdes et aux Turcs, ainsi qu'aux orphelins adoptés⁶⁴⁰. Le refoulement dure presque un siècle, mais en 2004, l'avocate et la militante des droits humains Fethiye Çetin publie un livre intitulé *Anneannem*⁶⁴¹ dans lequel elle raconte l'histoire de sa grand-mère Héranouche, devenue Seher. Le silence qui couvre ce sujet tabou commence doucement à se briser mais comme le disait Hrant Dink, il est « encore plus difficile de parler des vivants que des morts »⁶⁴². Recueillir les récits racontés par les descendants des Arméniens islamisés reste crucial à cause de la difficulté de trouver des victimes qui soient toujours en vie. Ces récits personnels contribuent à briser « le mur de silence qui cache les expériences personnelles », casser « l'hélic de l'oubli collectif » et à « raviver la mémoire sociale »⁶⁴³.

En 2009, Fethiye Çetin et Ayşe Gül Altınay rassemblent et publient vingt-quatre témoignages de petits-enfants issus de tous les milieux sociaux, qui habitent aux quatre coins de la Turquie⁶⁴⁴. En se basant sur la diversité des profils rencontrés, Altınay soulève une question importante à la fin du livre : « Si, comme nous le démontre ce livre, les enfants et les petits-enfants des Arméniens convertis qui ont survécu à la catastrophe de 1915 et qui se sont (que l'on a) convertis sont présents partout dans le pays, pourquoi avons-nous dû attendre si longtemps pour entendre parler d'eux et pourquoi en savons-nous toujours si peu à leur propos ? »⁶⁴⁵ Altınay révèle les trois raisons principales de l'absence de recherches universitaires d'histoire ou de sciences sociales sur les Arméniens islamisés, du côté turc comme du côté arménien : « le point de vue patriarcal, la conception nationaliste fondée sur l'ethnicité et la différence raciale, et les répercussions dans le monde universitaire de la théorie de la politique prédominante concernant le génocide »⁶⁴⁶. Elle s'attarde sur la politique

⁶⁴⁰ Lire Laurence Ritter et Max Sivaslian, *Les restes de l'épée*, Paris, Éditions Thaddée, 2012.

⁶⁴¹ Fethiye Çetin, *Anneannem*, Istanbul, Metis Yayınları, 2005.

⁶⁴² Le 6 avril 2004, Hrant Dink publie un article intitulé « Le secret de Madame Sabiha » sur Sabiha Gökçen, la fille adoptive de Mustafa Kemal Atatürk, avançant qu'elle était une orpheline arménienne. Cet article est perçu comme « un crime contre l'intégrité nationale et la paix sociale ». C'est ainsi que commence une cascade d'événements qui conduit à l'assassinat de Dink. H. Dink, *Être Arménien en Turquie*, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁴³ M. Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma. Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*, *op. cit.*, p. 105-106.

⁶⁴⁴ A.G. Altınay et F. Çetin, *Les Petits-Enfants*, *op. cit.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 300-301.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 308.

discriminatoire de la période républicaine envers les minorités pour expliquer le silence des Arméniens islamisés et de leur famille⁶⁴⁷. Cependant, Altınay souligne avec insistance que « l'oubli » auquel les Arméniens islamisés et leurs descendants ont été condamnés n'a été que « sélectif ». Perçus comme une menace par l'État, encore de nos jours, leurs descendants continuent à subir des discriminations. À diverses occasions, l'État ne manque pas de leur rappeler (ou de leur révéler) leurs origines arméniennes⁶⁴⁸.

À partir de la publication d'*Anneannem*, les projets artistiques, journalistiques et les projets de recherche ayant comme sujet les Arméniens islamisés se multiplient considérablement, en Turquie comme en diaspora. La visibilité de la question augmente dans l'espace public et en conséquence, se libère la parole de plus en plus de descendants qui se réconcilient avec leur identité hybride et partent à la recherche des fragments de leur histoire familiale. Entre autres, le cinéma documentaire se prête particulièrement bien à l'investigation de ce sujet longtemps occulté. Parmi les cinq documentaires réalisés en Turquie⁶⁴⁹, nous nous attarderons sur *Nahide'nin Türküsü* [*La chanson de Nahide*] (Berke Baş, 2009) et *Diyar* [*Le pays*] (Devrim Akkaya, 2013). En utilisant le médium filmique comme support de recherche de leur histoire familiale, Baş et Akkaya retournent chacune dans leur ville d'origine pour tenter de reconstruire l'histoire de leur aïeul respectif à partir de fragments dispersés. Mais les deux documentaires posent aussi un regard critique sur les équilibres qui permettent à ces deux Arméniens islamisés d'acquérir une place au sein de leur famille adoptive et de leur entourage.

***Nahide'nin Türküsü* [*La chanson de Nahide*] (Berke Baş, 2008, 51 min)**

Inspirée par le livre *Anneannem*, la documentariste Berke Baş décide de reconstituer l'histoire de son (belle) arrière-grand-mère, Nahide (de son vrai prénom, Keghanouch), une petite fille arménienne adoptée par la famille Kaptan pendant le Génocide⁶⁵⁰ : « Une de nos grand-mères était géorgienne et l'autre, arménienne. [...] Mais l'être humain peut être tellement aveugle. Nous ne nous sommes jamais posés de question sur son histoire. [...] En lisant *Anneannem*, j'ai été bouleversée. J'ai senti la honte. [...] L'amnésie collective a été la plus grande réussite de l'État turc. Et nous avons tous joué notre rôle comme l'État l'aurait souhaité. » En janvier 2005, Baş se met au travail mais à cette période, aborder la question

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 312

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 303.

⁶⁴⁹ *Nahide'nin Türküsü* (Berke Baş, 2009, 51 min), *Diyar* (Devrim Akkaya, 2013, 73 min), *Meğer* (Uğur Egemen İres, 2013, 19 min), *Bekleyiş* (Umut Bozyıl, 2014, 26 min), *Vank'in Çocukları* (Nezahat Gündoğan, 2017, 69 min).

⁶⁵⁰ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Nahide'nin Türküsü* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Berke Baş par Skype, le 19 juin 2017.

arménienne qui reste un tabou présente des risques comme les intimidations, les menaces et la poursuite en justice pour « atteinte à la turcité »⁶⁵¹ : « Je n'étais pas sans crainte. Ma mère et mon père vivaient toujours dans cette petite ville, Ordu. C'était une époque où le nationalisme s'était abattu sur nous comme un cauchemar. » Baş initie l'enquête au sein de sa famille, mais l'absence de document et d'information conséquentes sur Nahide la conduit à élargir son champ de recherche : elle saisit l'occasion pour reconsidérer l'histoire de sa ville à partir de celle de Nahide et de la communauté arménienne.

Munie d'une caméra et d'un microphone, Baş se lance seul dans la réalisation. Pendant deux ans, elle fait plusieurs allers-retours à Ordu pour rendre visite à sa famille et réaliser les tournages. Après l'assassinat de Hrant Dink, elle met de côté le projet pour une longue période, mais à la reprise, une suite de rencontres la mène jusqu'à la société de production française, Les Films d'Ici : « Je réalisais le film mais le poids émotionnel était trop fort. Je voulais vraiment que le film ait une reconnaissance, et je savais qu'avec un coproducteur étranger, il pourrait atteindre une plus grande audience. » La chaîne ARTE propose de programmer le documentaire dans le cadre d'une soirée en hommage à Hrant Dink. Le financement qu'ARTE fournit permet à Baş de finaliser le montage avec une monteuse française. Après quatre ans de travail, le documentaire voit finalement le jour. Le titre en turc, *Nahide'nin Türküsü*, ainsi que celui en français qui est sa traduction mot à mot, *La chanson de Nahide*, font référence à une chanson que les spectateurs découvrent à la fin du documentaire et qui leur dévoile la solitude profonde ressentie par Keghanouch dite Nahide. Cependant, le titre en anglais, *Hush!*, dénonce le silence auquel étaient condamnés les Arméniens islamisés. D'ailleurs, Baş considère son documentaire comme un message à l'intention de Nahide pour lui dire qu'« il est un peu tard, mais nous t'écoutons. »⁶⁵².

Le prologue emmène les spectateurs au pied de la tombe de Nahide Kaptan (1904-1993) (fig. 433). Une voix féminine provenant du hors-champ pose la question suivante : « Te souviens-tu du jour de son décès ? » Une femme qui se tient devant la tombe commence à raconter : « Nous rentrions de ta cérémonie de graduation. Je ne me souviens pas du tout si c'était un jour ensoleillé, Berke. Elle a dit : 'Comment vous pouvez me laisser et partir ?' Comme elle pleurait ! Ses yeux étaient tout rouge. (elle soupire) On lui a dit 'Tu as traversé le pire. Nous reviendrons rapidement'. Mais le destin a voulu que ce soit autrement. » Ce court

⁶⁵¹ « Turquie – L'article 301 menace la liberté d'expression : il doit être immédiatement abrogé », *Amnesty International*, le 1^{er} décembre 2005, <https://www.amnesty.be/infos/actualites/article/turquie-l-article-301-menace-la-liberte-d-expression-il-doit-etre-immEDIATEMENT>, consulté le 11 décembre 2020.

⁶⁵² A.G. Altınay et F. Çetin, *Les Petits-Enfants*, op. cit., p. 277-278.

échange crée un lien immédiat entre Nahide Kaptan, cette femme qui s'avère être la mère de la réalisatrice comme l'indique le texte qui apparaît sur l'image à la fin de son témoignage, et la réalisatrice qui ne se manifestera tout au long du documentaire que par les questions qu'elle adressera à ses interlocuteurs à partir du hors-champ. Par la suite, son père Rüştü prend la parole : « Elle est décédée là où elle était née. Elle a été enterrée là où elle était née. C'est ce qui importe. De 1904 à 1993, elle a vécu à Ordu. Ses racines se trouvaient ici. » Le prologue se termine par le plan de la mère de Baş qui quitte les lieux en fermant une petite porte de jardin et sort hors du cadre (fig. 434).



Figs. 433-434 : *Nahide'nin Türküsü* (Berke Baş, 2008)

D'une part, cette introduction donne le premier indice de l'aspect personnel que représente ce projet pour la réalisatrice. Non seulement, les premiers personnages qui apparaissent sur l'image s'avèrent être ses parents, mais la scène a lieu aussi dans l'espace *privé* qu'est le caveau familial. D'autre part, l'affirmation du père, qui ne dévoile rien de précis sur l'identité de Nahide Kaptan, éveille la curiosité : pourquoi le fait qu'une personne ait passé toute sa vie dans une même ville revêtirait une telle importance ? Baş ne perd pas de temps à assouvir la curiosité des spectateurs. La dernière image du prologue laisse les spectateurs seul, face à un cadre fixe de la petite porte avec la forte présence du vent qui souffle. Le départ de la mère crée la fausse illusion que la séquence s'achève ici. Mais Baş se manifeste par un mouvement brusque de la caméra qu'elle dirige de nouveau vers la tombe de Nahide. Elle rappelle aux spectateurs qu'elle-même et sa caméra sont toujours sur les lieux. Avec la caméra à l'épaule, elle marche doucement vers la tombe, ce qui traduit son envie de se rapprocher du souvenir de cette femme. Sa voix off intervient pour la première et la dernière fois du monde extradiégétique, pour apporter des précisions sur cette femme avec qui elle entretient un lien intime :

« Sur la tombe de mon arrière-grand-mère, est indiqué son prénom turc, Nahide, mais son vrai prénom était Keghanouch. Elle a été adoptée par ma famille alors qu'elle était encore une petite fille arménienne. Plus tard, elle s'est mariée avec mon arrière-grand-père, Müslüm Kaptan, en devenant sa seconde femme. Elle

n'a pas pu concevoir d'enfant, mais elle était la grand-mère affectueuse de tous les enfants de la famille Kaptan. Mes cousins et moi, nous nous souvenons de grand-mère Nahide avec ses histoires interminables qu'elle nous racontait pour nous faire dormir, les vêtements élégants qu'elle tricotait pour nos poupées et son armoire sentant le naphthalène dans laquelle nous nous cachions. Mais nous ne savions pas grande chose de ses origines arméniennes ou même, comment elle avait intégré notre famille. »



Figs. 435-436 : *Nahide'nin Türküsü* (Berke Baş, 2008)

Pour accompagner son discours, Baş utilise trois photos en noir et blanc : la première illustre une famille nombreuse d'une quinzaine de personnes avec le chef de famille assis au milieu, Müslüm Kaptan, la deuxième illustre une femme avec une dizaine d'enfants alors que sur la troisième, Nahide se tient seule (figs. 435-436). En ajoutant quelques impressions personnelles au peu d'informations dont elle dispose, Baş introduit l'histoire de Nahide, pose le cadre dans lequel elle s'inscrit, et dévoile ce qui motive sa quête personnelle. Elle termine son discours en reliant l'histoire de Nahide à celle de la ville d'Ordu, et laisse entendre aux spectateurs l'objet de sa recherche : « Ma ville natale, Ordu, qui se trouve au bord de la mer Noire, garde encore les traces de son histoire (celle de Nahide) et celles de la communauté arménienne. »



Figs. 437-438 : *Nahide'nin Türküsü* (Berke Baş, 2008)

Malgré les politiques de l'oubli de l'État, Ordu se souvient. Toute histoire contredisant le discours officiel risque de disparaître, mais au niveau local, même si de manière lacunaire ou fragmentée, les récits se transmettent. Dans le documentaire, nous retrouvons deux séquences

qui confirment ce constat. La mère de Baş l’emmène auprès du ruisseau que les habitants appellent « le ruisseau du joaillier » (*Kuyumcu Deresi*) (figs. 437-438). Dans la mémoire locale, le mot « joaillier » fait référence aux Arméniens connus pour leur maîtrise dans les divers domaines de l’artisanat. Lieu de crime où de nombreux Arméniens furent assassinés pendant le Génocide, ce ruisseau garde la mémoire des massacres de manière indirecte. D’ailleurs, la mère de la réalisatrice précise qu’à chaque fois qu’elle passait par le pont, Nahide mentionnait le nom de son frère Kegham qui avait été tué ici. Aujourd’hui, malgré le changement du nom officiel du quartier arménien en un nom faisant référence à la gloire de la nation turque (*Zafer-i Milli*), les lieux de mémoire empêchent la disparition absolue de la mémoire arménienne de la ville.



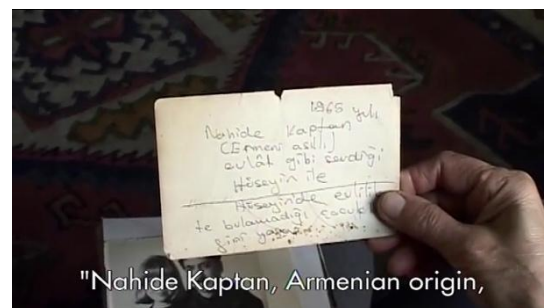
Figs. 439-440 : *Nahide'nin Türküsü* (Berke Baş, 2008)

La deuxième séquence significative se déroule devant la maison où vivait la famille Kaptan et donc Nahide (fig. 439). Baş montre aux enfants qui jouent dans le coin, la maison de son arrière-grand-mère. Les plus jeunes comme celui qui vit dans la maison en question, ne connaissent rien sur les anciens propriétaires mais le plus âgé réagit : « Autrefois, il paraît qu’il y avait beaucoup d’Arméniens et de Grecs ici. Probablement, ce sont eux qui l’ont construite. [...] Il y a une école en bas du quartier qui appartenait aussi aux Arméniens. Ils ont construit et ils sont partis. » (fig. 440). Où chercher l’origine de cette connaissance en sachant qu’il ne reste presque plus d’Arméniens dans la ville et que l’Histoire, telle qu’elle est enseignée dans les écoles, évite de faire mention de l’existence d’une population arménienne conséquente avant le Génocide ? Cette séquence filmée à l’improviste nous montre que malgré l’hégémonie de l’Histoire officielle, une mémoire collective se transfère de génération en génération, de manière spontanée mais non organisée.

La fragmentation et l’imprécision caractérisent aussi la transmission de l’histoire de Nahide. Les entretiens que Baş réalise avec sa mère, sa tante, son oncle et sa grand-mère ne fournissent pas assez d’éléments pour qu’elle puisse dessiner les contours du passé de l’Arménienne adoptée par la famille Kaptan. Des versions différentes et fragmentées du récit de Nahide resurgissent de la mémoire des uns et des autres. Une photo, une lettre ou parfois un

lieu déclenchent un fragment de souvenir direct ou celui d'un souvenir transféré mais l'absence de détail et/ou la difficulté de verbaliser la violence confèrent un statut de conte à ces courts récits qui subsistent détachés de leur contexte et du grand récit historique.

Chez les Baş, une gêne générale se manifeste face à la caméra : « la honte » selon la réalisatrice de ne pas pouvoir en raconter plus. Ils s'efforcent de se remémorer mais leurs efforts restent insuffisants : même si l'identité arménienne de Nahide n'avait jamais été cachée au sein de la famille, ni la réalisatrice ni les autres ne se sont intéressés à sa vie antérieure à son adoption, jusqu'à ce que Baş décide de réaliser ce documentaire (figs. 441-442). Derrière la photo, est indiqué le texte suivant : « 1965 / Nahide Kaptan (d'origine arménienne), avec Hüseyin qu'elle a aimé comme son propre fils. [...] ») Cependant, leurs témoignages basés essentiellement sur le souvenir de leur vécu avec Nahide se croisent et brossent le portrait d'une femme déchirée entre la mémoire de sa famille de naissance qui la hante et ses responsabilités envers sa famille d'adoption. D'une part, elle parlerait constamment de la première et pleurerait, d'autre part, elle ferait tout son possible pour se faire aimer par la deuxième. Les uns et les autres soulignent avec insistance comment cette femme analphabète qui n'a pu elle-même avoir d'enfant, s'est occupée avec acharnement, de l'éducation de tous les enfants de la famille Kaptan, mais en particulier celle de l'oncle de Baş, Hüseyin, qui lui a été confié par sa mère biologique (la grand-mère de Baş) et à qui, elle a donné tout son amour.



Figs. 441-442 : *Nahide'nin Türküsü* (Berke Baş, 2008)

Par rapport au récit de Nahide, les récits familiaux racontés par les derniers Arméniens d'Ordu⁶⁵³, Anjel (la voisine de Nahide) et Harutyun (un maître de cuivre), semblent être plus complets, précis et détaillés, comme si dans le cas des Arméniens, les histoires si précieuses étaient transmises de génération en génération avec soin (fig. 443). Nous observons donc un déséquilibre dans la transmission de la mémoire chez les victimes, ici les Arméniens, et chez les autres. D'ailleurs la réalisatrice avoue avoir recueilli plus d'informations auprès des

⁶⁵³ Baş précise qu'à l'époque des tournages, cinq Arméniens vivaient à Ordu mais que seulement deux d'entre eux ont accepté d'apparaître dans le documentaire.

Arméniens qu'auprès de sa propre famille. Prenant comme point de départ sa propre expérience de vie, Anjel s'attarde aussi sur la période républicaine où se poursuit la diminution de la population arménienne déjà fortement réduite par le Génocide. Cependant, elle s'abstient de mentionner les circonstances qui ont obligé les Arméniens à quitter Ordu : « Il ne reste plus personne. [...] Tout le monde est parti mais Ordu leur manque. Quand il y a un décès, nous enterrons le défunt à Istanbul car il ne reste plus de cimetière arménien ici. Ils ont construit des maisons à la place. Je n'en sais pas plus. »



Figs. 443-444 : *Nahide'nin Türküsü* (Berke Baş, 2008)

À partir d'une ancienne carte postale, le père de Baş, Rüştü, indique l'emplacement de l'ancien quartier arménien ainsi que celle de l'église transformée en mosquée que Baş porte à l'image avec deux courts plans mettant en valeur le minaret ajouté. Lors d'une balade dans le quartier en question, Rüştü emmène sa fille sur le terrain abandonné sur lequel se trouvait leur maison : « Ils ont acheté ce terrain des Arméniens, mais je ne sais pas dans quelles circonstances cet achat a été réalisé. (Les terrains) ont été confisqués par l'État qui les a ensuite vendus. [...] La moitié de nos voisins étaient Arméniens. [...] Certains sont partis en Argentine, certains à Istanbul. D'ailleurs, ce quartier était le quartier arménien. Le maire d'Ordu était aussi un Arménien de 1909 à 1915. » Même s'ils n'apportent pas beaucoup de précision, les témoignages d'Anjel et de Rüştü confirment que la confiscation et la destruction des lieux appartenant à la communauté arménienne s'avèrent être un des moyens d'assimilation et de turquification utilisés par l'État après le Génocide. Pour représenter visuellement le vide laissé par l'absence des Arméniens, Baş utilise de nombreux plans de maisons abandonnées et tombées en ruines qui se dressent devant sa caméra comme les fantômes du passé (fig. 444).

Le maître Harutyun (fig. 445) filmé dans son atelier retrace la période du Génocide avec des chiffres précis qui donnent une idée de la taille de la population arménienne d'Ordu avant et après les massacres : 5000 Arméniens déportés dont 17 de sa famille, 135 familles rescapées qui sont retournées à Ordu selon les registres de l'église, et 100 familles islamisées dont une partie de sa famille. Il exprime sa frustration concernant l'utilisation (par l'État et les médias)

de l'adjectif « soi-disant » (*sözde*) pour qualifier le Génocide : « Ils disent 'le soi-disant'. Mais si c'est le cas, où sont nos grands-pères ? *Quelque chose* a eu lieu. C'était une période de guerre, *ça se peut*, mais pourquoi nier ? » Son effort à atténuer sa critique vers la fin démontre la réticence qu'éprouvent les Arméniens à s'exprimer publiquement pour critiquer l'État turc. Néanmoins, Baş filme un échange intéressant entre son père et le maître Harutyun concernant les politiques discriminatoires actuelles envers les Arméniens :

Rüştü : « Tu sais, Dikran (un Arménien) a fait son service militaire en tant qu'officier de réserve. » // Harutyun : « Oui, autrefois, tu pouvais. Mais aujourd'hui, [...] ils ne m'engageront même pas comme concierge. [...] (Ils n'engageront jamais les Arméniens) dans les services de la fonction publique. » // Rüştü : « Pourquoi ? » // Harutyun : « C'est la loi. » // Rüştü : « Mais une telle loi n'existe pas. » // Harutyun : « Il y en a. Une loi secrète. »

Le constat de Harutyun se base sur son expérience et ses observations : encore aujourd'hui, l'État turc considère les Arméniens comme une menace à l'unité de la nation et dans la pratique, cette *méfiance* se traduit par la violation du principe de l'égalité des citoyens. Cependant, la réaction naïve de Rüştü prouve qu'au moins une partie de la population non concernée ne réalise pas que l'État traite des personnes de certaines origines ou de confessions comme des citoyens de seconde classe. La séquence dans l'atelier se termine avec Harutyun qui joue quelques notes sur un piano désaccordé. Malgré les offres intéressantes, il explique qu'il refuse de vendre le piano qui fait partie de l'héritage familial : en 1881, son grand-père aurait commandé à Hambourg, ce piano qu'il aurait payé en noisettes⁶⁵⁴. L'histoire du piano donne, certes, une idée de la prospérité des Arméniens avant le Génocide. Mais son état actuel pourrait être considéré comme la métaphore de la population arménienne actuelle aussi : en vie mais ayant perdu son statut de jadis.



Figs. 445-446 : *Nahide'nin Türküsü* (Berke Baş, 2008)

⁶⁵⁴ La ville d'Ordu est connue pour ses noisettes. Aujourd'hui, la Turquie se trouve parmi les plus grands producteurs et exportateurs de noisettes dans le monde.

Curieusement, Baş rend aussi visite à Sarkis Çerkezyan dans sa maison à Istanbul (fig. 446). Ce maître menuisier arménien connu pour son militantisme au sein du parti communiste n'est pas originaire d'Ordu, mais le but de la visite de Baş se dévoile rapidement : Çerkezyan possède les registres concernant le nombre d'écoles arméniennes de chaque ville de l'Empire ottoman en 1901 ainsi que celui des élèves et des enseignants. Selon le document, 262 garçons et 180 filles suivaient leur enseignement dans l'école arménienne d'Ordu. Ces nombres confirment la présence d'une population arménienne non négligeable une dizaine d'années avant le Génocide. Baş profite de cette rencontre pour en apprendre un peu plus sur Çerkezyan. Ce dernier, avec la même clarté qu'Anjel et Harutyun, raconte les circonstances dans lesquelles il est né en 1916 en Syrie, sur les routes de la déportation. Il conclut son discours en soulignant l'importance de rendre public les récits personnels : « Tous ces récits font partie de l'Histoire. J'ai 90 ans. Si je ne les raconte pas, qui va les raconter ? Un peuple qui avait tant d'écoles... »⁶⁵⁵



Fig. 447 : *Nahide'nin Türküsü* (Berke Baş, 2008)

Même si la vie de Nahide antérieure à son adoption et sa conversion reste un mystère, la poursuite de Baş met en lumière l'état d'âme de cette femme qui, pendant toute sa vie, aurait éprouvé une profonde tristesse. Dans la dernière séquence, Baş interroge son oncle Hüseyin avec obstination, sur l'unique chanson que Nahide chantait souvent d'un air mélancolique (fig. 447). Sa demande se heurte d'abord à la résistance de son oncle qui essaie d'éviter le sujet mais qui cède finalement et chante : « Rossignol, pourquoi tu pleures, tu n'as pas de maison ? Comme moi, toi non plus, tu n'as personne ? » Hüseyin que Nahide « vénérât » qualifie sa *maman* de « kimsesiz », ce qui veut dire en turc « orpheline », « délaissée », « sans personne ». Nahide, à qui personne n'a jamais posé de question sur son passé, a été en quelque sorte condamnée au silence. Arrachée à sa famille, elle a été obligée d'adopter une autre identité sans pouvoir faire part de ce qu'elle ressentait. En s'efforçant de garder un équilibre entre les deux

⁶⁵⁵ Çerkezyan perd la vie le 3 août 2009, une année après la sortie du documentaire. « Sarkis Çerkezyan'ı Kaybettik », *Bianet*, <https://m.bianet.org/kurdi/insan-haklari/116241-sarkis-cerkezyan-i-kaybettik>, consulté le 14 décembre 2020.

identités, arménienne et musulmane, perçues souvent comme antagonistes, en revendiquant ses origines arméniennes mais en prononçant haut et fort sa foi musulmane, Nahide avait-elle fini par se sentir toute seule, sans personne, n'appartenant ni aux uns ni aux autres ? C'est ce que laisse entendre cette chanson où se manifeste le poids d'une histoire refoulée.

Étant un des premiers documentaires réalisés en Turquie sur les Arméniens, et un des premiers projets élaborés sur la question des Arméniens islamisés, *Nahide'nin Türküsü* ne profite cependant que d'une distribution très limitée, en Turquie comme à l'étranger. Après l'avant-première organisée à Paris 5 dans la salle Le Grand Action, le documentaire est immédiatement diffusé sur la chaîne ARTE, ce qui, selon Baş, réduit énormément ses chances de programmation par les festivals européens⁶⁵⁶. En Turquie, la liste des projections s'avère être extrêmement courte : Documentarist, le Festival de films de femmes Uçan Süpürge et la Conférence des Arméniens islamisés organisée par la Fondation Hrant Dink et l'Université du Bosphore. Craignant pour la sécurité de sa famille, Baş s'abstient de mettre son documentaire en accès libre sur une plateforme de visionnage, mais depuis novembre 2020, il est disponible à la location (VOD – *video on demand*) pour 72 heures, sans restriction géographique, sur la page Vimeo de la société Les Films d'Ici⁶⁵⁷. Cependant, répertorié avec son titre français, il est clairement destiné à l'audience francophone, et non pas turque. Faute d'une stratégie de distribution adéquate et la réticence de la réalisatrice à rendre son documentaire public, *Nahide'nin Türküsü* n'atteint qu'une audience restreinte. Même s'il en porte le potentiel, il rate l'occasion de créer des espaces alternatifs de discussion sur un sujet longtemps occulté.

Diyar [Le pays] (Devrim Akkaya, 2013, 73 min)

Anneannem constituait « la référence principale » pour Baş qui part à la recherche des traces dispersées mais encore existantes de l'histoire de Nahide et celle de la communauté arménienne d'Ordu. De la même manière, *Torunlar* édité par Çetin et Altınay, inspire une professeure de yoga, Devrim Akkaya, qui décide d'utiliser le médium filmique pour suivre les traces de son arrière-grand-père, un orphelin arménien adopté et élevé par une famille kurde. Même si la démarche d'Akkaya semble assez similaire à celle de Baş, à savoir retourner au village, poser des questions aux membres de la famille et aux connaissances de Yusuf Dede (Papi Yusuf), les motivations des deux réalisatrices diffèrent. Akkaya s'intéresse aux effets des

⁶⁵⁶ La projection organisée dans le cadre du Festival Travelling de Rennes consacré en 2010 au cinéma de Turquie constitue la seule programmation du documentaire dans un festival à l'étranger.

⁶⁵⁷ Lors de notre échange réalisé le 14 décembre 2020 par Facebook, Baş avoue n'avoir pas été informée de la mise en location de son documentaire sur <https://vimeo.com/ondemand/lachansondenahide>, consulté le 14 décembre 2020.

traumatismes vécus par les parents ou les grands-parents, transmis de manière inconsciente à leurs descendants. Pour surmonter le sentiment de solitude et de non-appartenance qu'elle éprouve, il lui semble indispensable de reconstituer l'histoire de Yusuf qui, à la suite de son décès dans une autre ville que celle de sa résidence, a été enterré dans une fosse commune dont la famille ne connaît pas l'emplacement exact : « La question d'appartenance est une des préoccupations principales de (notre) pays. En me lançant dans ce projet de documentaire, j'aspirais à mettre au grand jour, l'histoire inconnue de mon arrière-grand-père et inspirer, à mon tour, d'autres personnes à raconter les leurs. »⁶⁵⁸

Akkaya ne dépose pas de demande de subvention auprès du ministère de la Culture mais le projet qui s'intitule initialement *Gâvurun Torunu... Ermeni Dedem... [La petite-fille de l'infidèle... Mon grand-père arménien...]* reçoit une subvention de la Plateforme de cinéma Arménie-Turquie d'un montant de 10 000 dollars. La campagne de financement participatif lancé via la plateforme Indiegogo permet la collecte de 4431 euros grâce aux contributions des 89 participants⁶⁵⁹. Le reste du budget sera financé par Akkaya et son producteur, Cem Doruk. Les tournages pour lesquels Akkaya fait une demande d'autorisation, ont lieu essentiellement dans deux villes : Kahramanmaraş où se trouve le village de l'arrière-grand-père et du père d'Akkaya, et Malatya où se trouvent le village de sa mère et le lieu d'enterrement de Yusuf. Au cours du projet, Akkaya abandonne le titre de travail trop explicite pour un titre plus succinct, *Diyar* (le pays, la patrie, la terre) qui, au premier niveau de lecture, fait référence à la terre et à l'attachement mais pour Akkaya, il représente aussi l'insaisissable : « Dans le documentaire, il y a une colline sur laquelle on discute avec ma sœur. Dans notre enfance, on l'appelait *diyar*. On s'asseyait là-bas, on admirait le paysage et notre grand-mère nous racontait des histoires. En face, c'étaient les pays lointains que j'observais sans pouvoir les atteindre. »

Akkaya part à la recherche des fragments de la vie de Yusuf et de sa tombe, mais l'évolution de sa quête personnelle est d'autant plus importante que les réponses qu'elle pourrait trouver. Dès le prologue, elle est introduite comme le personnage principal du documentaire. La première scène nous insère directement dans sa sphère privée : nous l'observons dans son salon, parler au téléphone avec quelqu'un (que nous devinons plus tard être sa sœur) à qui elle confie des informations sur sa vie intime. L'image filmée avec la caméra à l'épaule est flottante, instable, incertaine. Alors qu'elle annonce son prochain séjour au village et son envie d'aller

⁶⁵⁸ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Diyar* ont été recueillies à travers les échanges réalisés avec Devrim Akkaya par mail, le 24 juin 2017, et par Facebook, le 16 décembre 2020.

⁶⁵⁹ *Diyar*, <https://www.indiegogo.com/projects/diyar#/>, consulté le 14 décembre 2020.

rendre visite à la tombe de Yusuf, sa voix se superpose sur des images d'elle filmées en train de donner un cours dans le centre de yoga. Le mouvement de la caméra qui oscille empêche les spectateurs de la considérer comme une personne qui aurait trouvé la paix, malgré son apparence et posture physiques qui annonceraient un équilibre (fig. 448). Son état d'âme, invisible aux yeux, se manifeste ainsi dans le cadre. Dans la suite du prologue, la caméra renforce le lien qu'elle entretient avec Akkaya. Elle la suit quand elle est en mouvement, elle la filme en gros plan ou en plan moyen quand elle ne bouge plus. Les images sont composées de manière à centrer constamment notre attention sur les gestes ou l'expression du visage d'Akkaya (fig. 449).



Figs. 448-449 : *Diyar* (Devrim Akkaya, 2013)

Après l'introduction du personnage, le prologue montre chronologiquement les premières étapes du voyage dont le vol, l'accueil à son arrivée, les retrouvailles dans la maison familiale. Il se conclut sur une colline (*diyar*) où en compagnie des enfants de la famille, Akkaya lance des pierres au loin. Même si en tant que spectateurs, nous ne connaissons pas encore la signification de cette colline pour Akkaya, néanmoins, nous pouvons deviner que sur ces terres qui lui sont familières, elle retrouve une certaine aisance qui se traduit dans ce jeu d'enfants. Le titre du documentaire, *diyar*, s'affiche sur l'image avec une typographie à moitié effacée qui prend tout son sens dans le cadre de ce projet où Akkaya fouillera dans les souvenirs des uns et des autres pour empêcher l'effacement de l'histoire de Yusuf.

Dans *Diyar*, le récit alterne essentiellement entre deux types de séquences : celles où Akkaya mène son enquête auprès des membres de sa famille ou des connaissances de Yusuf pour en apprendre plus sur son histoire et son vécu, et celles illustrant des moments de la vie quotidienne passés avec la famille comme le séchage des abricots ou les nombreux repas de famille (figs. 450-451). La tension, la frustration et la déception qui règnent sur les premières laissent leur place à la détente dans les suivantes. Ponctuellement, quelques courts plans montrent Akkaya méditer ou marcher seule, comme pour se ressourcer et digérer certaines découvertes qu'elle vient de faire (fig. 452).



Figs. 450-451-452 : *Diyar* (Devrim Akkaya, 2013)

Akkaya initie son enquête en partageant avec sa sœur, les enjeux qu'elle implique. Le lieu choisi pour ce moment de partage intime est la colline qui tient une place centrale dans les souvenirs d'enfance des deux sœurs : « Voici *diyar* qui a vu passer toute notre enfance. » Au début, la caméra opte pour un cadrage qui met à l'écart les spectateurs : en se tenant à distance, elle filme les deux sœurs de dos (fig. 453). Cependant, la bande-son qui porte leurs voix enregistrées à proximité grâce à des micros-cravates compense le sentiment d'exclusion créé par l'emplacement de la caméra et permet aux spectateurs d'écouter la conversation qui porte sur les souvenirs qui sont liés à cette colline. Au moment où Akkaya commence à aborder « l'énergie bizarre de ces terres » et la thérapie qu'elle a suivie dite « constellation familiale », la caméra passe aux gros plans puisque cette partie de la conversation qui vise à mettre au clair la motivation qui anime Akkaya dans sa quête, s'adresse directement aux spectateurs (fig. 454). Akkaya explique à sa sœur, comment les traumatismes familiaux pourraient affecter les générations suivantes qui en porteraient le poids inconsciemment. Cette introduction lui permet d'entrer dans le vif du sujet : « Yusuf Dede a été retrouvé et adopté pendant *les événements* (ici, le Génocide de 1915). Nous avons toujours su que nous étions Arméniens mais, c'est tout. [...] Nous ne connaissons même pas son (vrai) prénom. [...] Je me sens connectée à lui. Sa solitude, ses efforts à se faire accepter, à être un homme bon... une tentative curieuse d'existence... » Le monologue d'Akkaya qui s'étale sur trois minutes constitue un moment fort où elle exprime explicitement le lien qui l'attache à son arrière-grand-père qu'elle n'a jamais connu. La caméra reste principalement sur son visage et ne montre que quelques courts plans de celui de sa sœur qui l'écoute en silence. Cependant, dans le montage s'insèrent aussi quelques plans du paysage

filmés avec la caméra à l'épaule (fig. 455). L'oscillation légère dans l'image semble conférer aux lieux « l'énergie bizarre » mentionnée quelques minutes auparavant par Akkaya. La séquence se termine avec l'image des deux femmes filmées de dos, contemplant le paysage, comme si après la conversation qu'elles venaient d'avoir, elles avaient besoin d'un moment de silence pour méditer.



Figs. 453-454-455 : *Diyar* (Devrim Akkaya, 2013)

Akkaya interroge un oncle, son grand-père et sa grand-mère ainsi que Miço, le seul représentant de la génération de Yusuf dans le documentaire qui a plus de 100 ans au moment des tournages et qui s'avère être aussi le beau-père de la tante d'Akkaya (fig. 456). Les interrogations se limitent donc à la sphère familiale sauf l'échange qu'elle aura avec Şex Ali dont le père aurait participé activement aux massacres des Arméniens, et son fils Uzun Hasan⁶⁶⁰ (figs. 458-459). La longueur des séquences varie entre trois et douze minutes. Akkaya n'impose pas de rythme de montage mais suit plutôt le rythme qu'imposent les échanges avec les divers personnages. Pour l'oncle qui n'a que très peu connu Yusuf Dede ou pour Miço qui, malgré son âge, répond aux questions de manière claire et structurée, les séquences durent trois minutes. Akkaya consacre la séquence la plus longue à l'échange qu'elle a avec son grand-père (le fils de Yusuf) qui est son parent le plus proche qui soit en vie. Il jouera aussi un rôle actif dans la quête d'Akkaya puisque c'est en sa compagnie qu'elle ira chercher le lieu où son grand-père a enterré Yusuf (fig. 457). Cependant, la séquence avec Şex Ali et son fils prend aussi un

⁶⁶⁰ Le documentaire est dédié à Mustafa Şahin (Miço) et à Hasan Erdoğan (Uzun Hasan) qui perdent la vie après les tournages.

temps conséquent (près de dix minutes) dans le documentaire car la libération de la parole du descendant direct du bourreau ne se fait pas sans hésitation.



Figs. 456-457 : *Diyar* (Devrim Akkaya, 2013)

Ces échanges ne fournissent aucune information concernant la vie de Yusuf antérieure à son adoption. Le plus loin que chacun puisse aller s'avère être l'épisode de la découverte du petit orphelin arménien et son intégration dans une famille kurde. Diverses versions de l'histoire émergent de ces échanges, ce qui confère à l'épisode, le statut d'un conte transmis de génération en génération. Est-ce que c'est à Malatya ou à Elazığ que le petit garçon a été retrouvé par un notable kurde ? Était-il devant la mosquée ou près d'un fossé rempli d'eau où se sont noyés ses deux frères/sœurs ? Était-il seul ou accompagné d'un autre enfant ? Comme le dit Şex Ali : « Je n'en sais rien. Chacun raconte une autre histoire. »

Concernant l'intégration de Yusuf dans la communauté kurde, le consensus s'établit. Comme la majorité des Arméniens islamisés, il ne prononçait pas ses origines à voix haute mais l'information circulait de génération en génération parmi les habitants des villages sans qu'il y ait une discussion ouverte sur le sujet : « Ceux qui avaient des origines arméniennes le cachaient mais il y en avait beaucoup. Moi-même, je connaissais une vingtaine de personnes. » (l'oncle), « Tout le monde savait (qu'il était Arménien). Dans les bagarres, on nous traitait de 'rejeton de l'infidèle' (*gâvurun dölü*). Mais personne ne le traitait d'infidèle. Tout le monde l'aimait. » (le grand-père). Chaque personnage qu'Akkaya interroge fait des éloges sur Yusuf Dede. Leurs observations croisées brossent le portrait d'un homme exceptionnel et exemplaire : « Ton grand-père était un bel homme. Il était travailleur, érudit, intellectuel. Ils enseignaient aux enfants du village, à lire et à écrire. Il a été le chef du village pendant seize ans. » (l'oncle), « Il était un homme très bon. Les gens prêtaient serment en utilisant son nom. Il portait secours à ce qui en avait besoin. » (la grand-mère), « Il était comme un ange. Il était unique. [...] Il était comme un prophète. [...] Vraiment, c'était un homme bon. » (Miço). Ces témoignages confirment clairement le constat qu'Akkaya exprime au début du documentaire : Yusuf portait le souci de se faire aimer et de se faire accepter à travers ses bonnes actions. Cette soif

d'affection et ce besoin d'être reconnu résultent du traumatisme vécu dans l'enfance, causé par le Génocide : être aimé pour combler le vide laissé par la disparition de sa famille, être accepté pour pouvoir survivre.

Dans leurs témoignages, la grand-mère d'Akkaya et Miço mentionnent rapidement les circonstances dans lesquelles ont eu lieu les massacres : « Il paraît que les soldats sont venus, ils ont pillé les maisons, ils n'ont épargné personne. Ils ont emmené toute sa famille et ils les ont tous tués. » (la grand-mère), « À l'époque, il y avait beaucoup de *gâvur* (infidèles, ici, Arméniens). Ils les ont tous tués. [...] Alişikranê Xalaxurt était gendarme. Il venait chez nous. Il y a 80 ans. Il me disait : 'Silo, on les a tous enfermés dans une maison pour les tuer.' L'ordre était donné. » Cependant, le moment le plus fort du documentaire s'avère être l'échange qu'aura Akkaya avec Şex Ali dont le père avait tué des centaines d'Arméniens à coup de hache, et son fils (fig. 458). La séquence se divise en trois parties : le déni de Şex Ali, la fuite de Şex Ali suivi du témoignage de son fils et la libération de la parole de Şex Ali. Au début, Akkaya qui est venue rendre visite à Şex Ali se lance dans le sujet sans viser spécifiquement sa famille ni mentionner les massacres : « Pour le documentaire, nous nous entretenons avec les personnes qui ont connu notre arrière-grand-père arménien. » Cette déclaration suffit pour que Şex Ali se mette sur la défensive : « *Aman !* (exclamation d'étonnement suivie d'un silence). Qu'il soit Arménien ou autre chose, qu'importe. » Une voix masculine qui vient du hors-champ tente de coincer Şex Ali : « Ton père n'était pas soldat à l'époque en question, en 1915 ? » La femme de Şex Ali vient au secours de son mari de manière maladroite : « Şex Ali, viens boire ton thé. » La voix masculine dont nous ne voyons pas la provenance insiste : « (s'adressant à la femme) Attends, tante. (s'adressant à Şex Ali) Il t'avait raconté des choses ? » Cette demande directe se heurte à la résistance de l'homme qui dit ne se souvenir de rien et rentre dans la maison en laissant ses invités (et la caméra) sur la terrasse. La présence de la descendante d'une victime du Génocide déclenche la mémoire traumatique chez Şex Ali qui se réfugie dans le silence et la fuite.



Figs. 458-459 : *Diyar* (Devrim Akkaya, 2013)

Pourtant, son fils prend immédiatement le relais et raconte l'histoire très détaillée de la participation de son grand-père aux massacres dans la ville d'Elazığ, telle qu'elle a été transmise par ce dernier (fig. 459). Ayant du mal à retenir son émotion, Akkaya intervient : « Si votre grand-père était à Malatya, il aurait pu être un des soldats qui auraient tué la famille de mon grand-père. (Plus tard) Regrettait-il ce qu'il a fait ? » La rencontre avec le descendant d'un bourreau qui reconnaît les faits permet à Akkaya d'extérioriser ses émotions, une étape indispensable pour initier le processus de guérison. Grâce à son fils qui trouve le courage de se confronter à la réalité, la parole du père se libère aussi. Şex Ali revient sur la terrasse et raconte à son tour comment son père a tué les Arméniens. Comme son fils, il insiste sur le fait que son père n'avait pas d'autre choix que d'obéir aux ordres en tant que soldat : « Quand il m'a raconté tout ça, j'ai frissonné. J'ai dit 'Papa, tu n'as pas craint Allah ?' Il a dit 'Mon fils, si on s'y opposait, on nous aurait aussi tués.' » La séquence se termine dans le silence qu'Akkaya rompra en proposant à son père de partir. Cet épisode expose deux manières de réagir face à la mémoire traumatique : se réfugier dans le silence et prendre la fuite ou se confronter à la réalité et libérer la parole. Selon Fethiye Çetin, connaître, faire connaître et travailler sur la mémoire des événements vécus serait indispensable pour empêcher l'histoire de se répéter, pour que « ces jours s'en aillent et ne reviennent jamais »⁶⁶¹. Avec sa simple présence en tant que descendante d'un rescapé du Génocide, Akkaya impose un travail de mémoire à Şex Ali et à son fils. *Diyar* reste l'unique documentaire de ce chapitre où les descendants d'un bourreau prennent la parole, reconnaissent les crimes de leurs ancêtres et expriment une certaine gêne quant à l'implication de leur famille dans l'exécution du Génocide.

De rencontre en rencontre, Akkaya recueille des informations qui manquent de précision ou des récits qui se contredisent. Certaines de ses questions restent sans réponse alors que certaines découvertes la déçoivent. Néanmoins, les échanges qu'elle suscite lui permettent de placer dans le grand récit historique, l'épisode qui marque le début d'une nouvelle vie pour le petit Arménien rebaptisé Yusuf, et de faire connaissance avec un homme qu'elle n'a jamais connu mais dont elle se sent proche. Cependant, comme mentionné plusieurs fois dans le documentaire, sa quête ne pourra prendre fin que si elle visite la fosse commune où Yusuf a été enterré il y a 60 ans, à des centaines de kilomètres de sa famille et de son village : « Moi, ça me fait beaucoup de peine. Il avait à peine cinq ans quand ils ont tué toute sa famille. En plus, après sa mort, il repose loin de tout le monde. » Akkaya qui croit en l'effet libérateur de ce pèlerinage,

⁶⁶¹ A.G. Altınay et F. Çetin, *Les Petits-Enfants*, op. cit., p. 22. Une phrase prononcée par la grand-mère de Fethiye Çetin mais aussi par Anjel face à la caméra, dans *Nahide'nin Türküsü*.

convainc la seule personne qui connaît l'endroit en question : son grand-père (le fils de Yusuf) qui a pris la décision d'enterrer son père sur place quand ce dernier s'est éteint subitement alors qu'ils étaient dans une autre ville. Akkaya entretient une longue conversation avec son grand-père et l'interroge avec insistance sur ce qu'il ressent concernant leur prochaine visite mais ce dernier ne manifeste aucune émotion et donne des réponses furtives. Son refus d'attribuer une signification à cette visite qui s'avère être la première depuis l'enterrement de son père, et ses efforts à rationaliser la question en évitant toute émotion éveillent la curiosité : est-il vraiment indifférent au fait que son père soit enterré si loin et que personne ne lui ait jamais rendu visite ou éprouve-t-il de la culpabilité pour une décision qu'il a prise il y a longtemps ? Akkaya interroge aussi sa grand-mère (la belle-fille de Yusuf) qui, sûre de soi, lui annonce qu'une route a été construite à l'emplacement de la fosse commune. Donc, Akkaya va à la recherche d'un cimetière qui n'existe plus.



Figs. 460-461-462 : *Diyar* (Devrim Akkaya, 2013)

Une séquence de quinze minutes montre les efforts de son grand-père qui prend le devant pour repérer l'endroit exact de la fosse commune. Il cherche les repères spatiaux dont il se souvient, il interroge les commerçants du coin et les passants (fig. 460). Finalement, il s'arrête, choisit un endroit qu'il pense être le bon emplacement et embrasse la terre en s'agenouillant : « Je suis venu à ta tombe, papa. » Son geste trahit les émotions qu'il avait si bien cachées le jour d'avant. Le dernier plan de la séquence montre Akkaya marcher au côté de son grand-père, avec sa main sur son épaule, un geste qui les réunit dans leur deuil (fig. 461). Le documentaire ne se termine pas sur ce moment fort mais replonge les spectateurs dans la vie quotidienne de la famille Akkaya, ne serait-ce que quelques minutes. La mission accomplie, la

vie reprend son cours. Un des derniers plans du documentaire montre Akkaya sur la colline *diyar* accompagnée cette fois-ci par trois enfants. Ce moment de partage et de jeux avec les représentants de la génération suivante symbolise la continuation d'un rituel qui avait marqué l'enfance d'Akkaya, et dans un sens plus large, la transmission familiale (fig. 462).

Diyar constitue une parenthèse dans la vie d'Akkaya qui prend le temps de mener une enquête sur son arrière-grand-père, dans le but de se rapprocher de lui, et par ce biais, se connaître mieux elle-même. Cette recherche traverse tout le documentaire mais elle se heurte au flou qui englobe l'histoire de Yusuf. Akkaya et sa cheffe opératrice Meryem Yavuz construisent un langage visuel en concordance avec ce contexte. L'utilisation de la caméra à l'épaule permet la création d'images flottantes et incertaines, ce qui se traduit dans le cadre par une tension qui se maintient, une stabilité qui ne sera jamais atteinte. De la même manière, le montage final comporte des plans où la caméra perd totalement la mise au point. Ces deux aspects qui pourraient être considérés comme le résultat d'un travail non soigné dans le cadre d'un autre projet constituent ici, la base de la cinématographie qui s'appuie sur l'histoire d'un homme qui « n'a laissé aucune trace derrière lui. »⁶⁶² Personne ne connaît le prénom de Yusuf ou le nom de famille arménien qu'il portait avant sa conversion et son adoption. Dans le documentaire, Akkaya n'utilise aucune photo de famille, ce qui laisse penser que la famille ne possède même pas une photo de lui⁶⁶³. Sans photo ni tombe, Yusuf reste visuellement absent du film. Dans une séquence très courte, Akkaya et sa sœur visitent la maison où il a vécu, tombée en ruines. Par métonymie, cette maison abandonnée et oubliée représente Yusuf. Le regard curieux qu'Akkaya pose par la fenêtre à l'intérieur de la maison se croise avec la quête qu'elle mène (figs. 463-464).



Figs. 463-464 : *Diyar* (Devrim Akkaya, 2013)

⁶⁶² Phrase prononcée par l'oncle interrogé par Akkaya dans le documentaire.

⁶⁶³ Lors d'un échange Facebook réalisé le 7 mars 2018, Akkaya a dit avoir préféré ne pas utiliser la seule photo de Yusuf qu'elle possédait pour laisser les spectateurs l'imaginer, à travers son histoire.

D'une certaine manière, *Diyar* incarne le rêve d'Akkaya qui voulait construire une tombe pour son arrière-grand-père. Akkaya grave la mémoire de Yusuf dans son documentaire qui reconnaît le poids de son histoire niée. Chaque spectateur devient, par défaut, le visiteur de ce lieu de mémoire cinématographique qui se substitue à la pierre tombale que Yusuf n'a jamais eue. *Diyar* fait sa première au Festival international du film d'Istanbul et participe aux divers festivals en Turquie comme !f Istanbul, Documentarist, Filmmor et BIFED. Il fait partie de la sélection officielle de la compétition de documentaires de l'Association des critiques de cinéma (SİYAD), et celle du Festival international du film d'Antalya, mais Akkaya retire son film du festival à la suite de la censure qui vise *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*. À l'étranger, le documentaire voyage d'Arménie aux États-Unis en passant par la Géorgie, la France, l'Allemagne et les Pays-Bas. Akkaya mobilise son réseau pour organiser des projections privées dans des studios ou des camps de yoga. En mai 2016, elle décide de permettre une meilleure diffusion de son documentaire et donne l'autorisation à Turkish Documentaries Network, de le mettre en ligne sur leur chaîne Youtube⁶⁶⁴. En multipliant les espaces de diffusion, elle vise clairement une audience dépassant les cinéphiles, les personnes concernées ou celles déjà intéressés par les sujets qu'abordent *Diyar*. Les nombreux messages qu'elle reçoit de la part de ceux qui voudraient faire de la recherche sur leurs ancêtres ou ceux dont les parents leur dévoilent les aspects cachés de leur histoire familiale à la suite du visionnage du documentaire prouvent que l'effet libérateur de la quête personnelle d'Akkaya se répand, sans prétention, au-delà de sa sphère familiale et porte le potentiel d'encourager d'autres à briser leur propre silence.

4. Suivre les fantômes : *Saroyan Ülkesi* [Le pays de Saroyan]

Les réalisateurs non-arméniens des six documentaires étudiés ci-dessus refusent la manière dont l'Histoire officielle retrace la période du Génocide en adoptant une approche inclusive qui prend en considération les histoires des Arméniens réduites au silence. Ils invitent ainsi leurs spectateurs à une confrontation avec le passé. Mais en déclarant ouvertement leur position et lançant un appel pour la justice, ils contribuent aussi au processus de deuil des descendants qui ne peut se faire qu'avec la reconnaissance. Modestement, ils tentent de libérer le présent des effets d'un passé traumatique.

⁶⁶⁴ *DIYAR – Devrim Akkaya*, <https://youtu.be/004Xe-rBVuw>, consulté le 11 août 2021. Depuis sa mise en ligne en mai 2016, le documentaire a comptabilisé 10621 vues.

Cependant, inspirée par les textes et la vie de l'écrivain arméno-américain William Saroyan, une cinéaste arménienne de Turquie, Lusin Dink⁶⁶⁵, se lance aussi dans un projet de « documentaire » qui consiste en un voyage de retour au pays, mais un voyage qui sera imaginé et reconstruit à partir des textes de cet auteur lauréat d'un Pulitzer (1940). Né en 1908 à Fresno (Californie), Saroyan s'auto-identifie comme « Américain », « Arménien » et « *Bitlistsî* », originaire de la ville de Bitlis que sa famille a dû quitter en 1903, et que lui ne visitera pour la première fois qu'en 1964. Dink lit tous les livres de Saroyan publiés en Turquie par les Éditions Aras, mais c'est en explorant le carnet où il raconte son voyage vers Bitlis que naît l'idée de faire un voyage en compagnie de Saroyan dans la Turquie d'aujourd'hui⁶⁶⁶. La demande de subvention que Dink dépose auprès du ministère de la Culture sera refusée mais le projet obtient le soutien financier de la Plateforme de cinéma Arménie-Turquie et celui de Global Dialogue.

Le collage réalisé à partir des extraits de textes de Saroyan à caractère autobiographique constitue la colonne vertébrale de *Saroyan Ülkesi* [*Le pays de Saroyan*]. Un Arménien des États-Unis, Ara Mgrdichian, incarne la voix de Saroyan qui en off, traverse tout le film. À quelques exceptions près, le collage de textes reste essentiellement en anglais puisque Saroyan ne peut écrire dans sa langue maternelle, l'arménien. Même si dans les festivals, le film fera systématiquement partie de la sélection documentaire, Dink propose en réalité un essai documentaire mêlant la mise en scène et la reconstitution aux extraits de textes de Saroyan, aux prises de vues réelles, aux images d'archive et aux entretiens. En rendant volontairement flou la ligne qui sépare le documentaire de la fiction, elle revendique une subjectivité qui lui permet de voyager en compagnie de Saroyan, à travers ses souvenirs et son expérience, sans pour autant se manifester, elle, explicitement. Les mots-clés choisis pour figurer sur la page *imdb* du film (« documentary », « biography », « drama ») ainsi que le mot « docudrama » utilisé dans la première phrase du synopsis explicitent cette construction hybride qui distingue *Saroyan Ülkesi* des autres documentaires de ce chapitre⁶⁶⁷. Pour porter à l'écran les épisodes de l'enfance de Saroyan qui ont profondément marqué la personne et l'écrivain qu'il deviendrait, Dink fait appel aux scènes reconstituées, filmées dans les studios de Beykoz Kundura Fabrikası à Istanbul. Ces scènes regroupent un certain nombre de personnages comme la mère, la grand-

⁶⁶⁵ Nièce du journaliste Hrant Dink.

⁶⁶⁶ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Saroyan Ülkesi* ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Lusin Dink par mail, le 22 août 2017.

⁶⁶⁷ *SaroyanLand*, <https://www.imdb.com/title/tt2390562/>, consulté le 5 janvier 2020.

mère et l'oncle de Saroyan (incarné par Kevork Malikyan⁶⁶⁸) ainsi qu'un ami de ce dernier (« l'Arabe », incarné par Oşin Çilingir⁶⁶⁹). C'est en écoutant et observant ces quatre personnes qui ont connu « l'ancien pays » que Saroyan construit la ville de Bitlis dans son imaginaire. Plus que de servir à illustrer de simples données biographiques, ces reconstitutions révèlent aux spectateurs comment un homme pourrait se sentir appartenir à une ville et à sa culture, sans n'y avoir jamais mis les pieds.



Figs. 465-466 :*Saroyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2013)

Cependant, s'inspirant de Saroyan qui « abolit les règles de l'écriture classique », Dink opte pour une construction beaucoup plus complexe pour la représentation du voyage de l'écrivain. Elle mêle les prises de vues réelles et la mise en scène, suivant l'itinéraire du voyage qui débute à Trabzon (point par lequel les Saroyan quittent l'Empire ottoman) et se termine à Bitlis, en passant par Gümüşhane, Erzurum, Ağrı, Van, Tatvan et Muş. Saroyan des années 1960 incarné par Ali Bayramoğlu, arpente les routes, les villes et les villages de la Turquie des années 2010, ce qui crée un sentiment d'intemporalité (figs. 465-466). Dink confère une présence fantomatique à Saroyan : elle le suit de dos ou de loin, le place en contre-jour ou suggère sa présence par son ombre ou son reflet pour que les spectateurs ne perçoivent jamais son visage ni ses expressions (figs. 467-468-469). Ce choix cinématographique qui laisse les spectateurs suivre un homme vêtu d'un trenchcoat et d'un chapeau beige sans jamais voir son visage, propose une double lecture quant à ce que Saroyan et son voyage pourraient représenter dans ce récit. D'une part, dans l'imaginaire des spectateurs, son errance telle une figure fantomatique pourrait s'associer à l'errance de l'âme des victimes du Génocide qui hanteraient les lieux en attente de la reconnaissance du crime⁶⁷⁰. D'autre part, le voyage qu'il entame en

⁶⁶⁸ Comédien arménien de Diyarbakır. En 1963, il part en Angleterre pour y étudier le théâtre et y reste une quarantaine d'années, avant de retourner en Turquie et y poursuivre sa carrière de comédien.

⁶⁶⁹ Arménien de Diyarbakır connu pour son militantisme de gauche. Ami proche du journaliste Hrant Dink, un des premiers contributeurs de l'hebdomadaire AGOS. Décédé le 10 janvier 2021. « Oşin Çilingir'i kaybettik », AGOS, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/25162/osin-cilingir-i-kaybettik>, consulté le 15 février 2021.

⁶⁷⁰ Dans un interview accordé à la revue Altyazı, Lusin Dink mentionne le livre intitulé *Sınırlar ve Hayaletler* où Nermin Saybaşılı aborde la question de la hantise des lieux par les fantômes. Interview réalisé par Zeynep Dadak

1964 pourrait être considéré comme l’accomplissement du rêve partagé des descendants des rescapés du Génocide⁶⁷¹. Ainsi, autour de sa figure, Saroyan réunit symboliquement ceux qui ont été massacrés sur ces terres et ceux qui en ont été exclus.



Figs. 467-468-469 : *Saroyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2013)

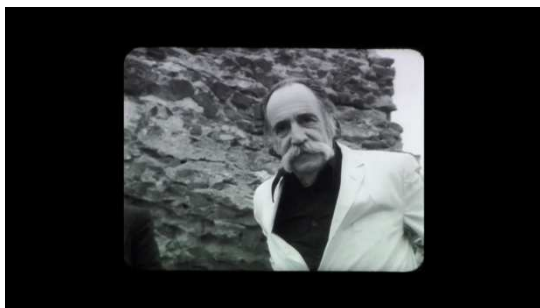
La lecture que les spectateurs feront de cette représentation dépend certes de leur histoire personnelle, mais en les laissant suivre à distance une figure fugace qui échappe au regard tout en écoutant des extraits de textes qui abordent des thématiques comme l’identité, l’appartenance, la souffrance, la mémoire, la nostalgie et la patrie, Dink les invite à réfléchir sur l’histoire commune de ceux qui ont été forcés à fuir leur pays et vivre en exil. Loin d’être un documentaire biographique, *Saroyan Ülkesi* comporte néanmoins quelques extraits d’entretien réalisés avec le journaliste Fikret Otyam qui a accompagné Saroyan pendant son voyage vers Bitlis, et Dikran Kuymjian, professeur de la littérature arménienne et ami de Saroyan. Leurs brèves apparitions apportent des précisions ponctuelles sur la personnalité de Saroyan et son lien étroit avec la ville de Bitlis, ainsi que la manière dont il a construit son œuvre littéraire.

Dink construit un prologue qui, par sa composition multiforme et les thématiques qui y sont introduites rapidement, reflète le cadre formel et narratif de *Saroyan Ülkesi*. Les quatre courts segments qui se poursuivent préparent les spectateurs au voyage qu’ils entreprendront avec Saroyan et qui s’étalera au-delà des limites géographiques et temporelles du voyage vers

et Berke Göl, « Saroyan Ülkesi üzerine söyleşi: Kayıp Bir Dünyada », *Altyazı*, publié le 26 avril 2020, <https://altyazi.net/soylesiler/saroyan-ulkese-uzerine-soylesi-kayip-bir-dunyada/>, consulté le 6 janvier 2021.

⁶⁷¹ Comme dans le cas d’Onnik et Ara Dinkjian dans *Garod* ou de Hasmig Martiryan dans *Portakalın Uykusu*.

Bitlis. Pour compenser l'absence d'une narration explicitement informative, Dink utilise un carton qui permettrait aux spectateurs de situer le cadre du récit et d'identifier la voix off qui les guidera tout au long du documentaire comme étant celle de Saroyan : « En 1964, pour la première et dernière fois de sa vie, William Saroyan a fait un voyage vers la Turquie, Bitlis, la ville d'origine de sa famille. Ce film a été réalisé en suivant les traces de son voyage, et le texte est un collage de la littérature de Saroyan. » Ensuite, les premières phrases de Saroyan résonnent sur un écran noir. L'absence d'image concentre l'attention des spectateurs sur chaque mot prononcé : « J'étais un Arménien, un Saroyan, un vendeur de journaux, un témoin, et tout le reste. Je suis Américain, *Bitlistsi* et Arménien. Je cherche l'homme. Où est passé l'homme ? » En utilisant précisément cet extrait, Dink permet à Saroyan de s'auto-définir et de s'auto-présenter, tout en introduisant la question d'identité qui se trouve au cœur de ses écrits. Accompagnées du son de la pellicule qui passe à travers un appareil de projection, les images d'archive en noir et blanc du voyage de Saroyan défilent sur l'écran (fig. 470). L'utilisation des images réelles de Saroyan dans le prologue relève d'une double stratégie. D'une part, dès les premières secondes du film, Dink permet aux spectateurs de découvrir le visage de Saroyan, et de l'associer, dans leur imaginaire, à la figure fantomatique qu'ils suivront. D'autre part, en restreignant cette utilisation au prologue, elle se donne la liberté d'imaginer le voyage de Saroyan et de créer son propre langage visuel par la suite.



Figs. 470-471 : *Saroyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2013)

Le dernier segment du prologue sert de point d'accès au monde de Saroyan avec une scène reconstituée où, par un mouvement de zoom avant, la caméra se rapproche d'un homme filmé de dos qui tape à la machine à écrire, Saroyan (fig. 471). Le plan rapproché d'une photographie de famille accrochée au mur lui donne l'opportunité de s'interroger sur une question qui tient une place capitale dans l'histoire de la famille Saroyan, mais aussi celle des Arméniens en général : « Je suis assis en présence de mon père. C'est comme regarder dans un miroir, parce que je me retrouve dans son image. J'examine son visage mélancolique pour comprendre comment il a pu endurer (toute cette souffrance) ? » Alors que s'achève le

prologue, le titre du film apparaît sur l'écran lettre par lettre, en turc et en anglais, accompagnés du son d'une machine à écrire qui assure la transition. Ainsi, à travers quatre segments aux compositions et fonctions diverses, Dink fixe les principes de la narration et du monde visuel de *Saroyan Ülkesi*.

Après le prologue, le voyage débute immédiatement. Il se présente sous forme d'un *road-movie* constitué par trois types d'images : celles filmées par l'intérieur de la voiture, celles de la voiture avançant sur les routes urbaines ou rurales ainsi que celles de Saroyan qui, aux multiples points d'escale, se promène dans la nature, les sites historiques ou les villages. Bien que le témoignage d'Otyam nous apprend que Saroyan a été accompagné pendant son voyage, Dink nous propose les images d'un voyage en solitaire. Accompagnées de la voix off de Saroyan qui dévoile son univers intime, ces images transportent les spectateurs au cœur de l'expérience unique que représente ce voyage pour lui. Cependant, quand la caméra adopte le point de vue de Saroyan, elle capte parfois de brefs moments d'interaction, comme le regard curieux des villageois ou les enfants qui saluent Saroyan (fig. 472). La curiosité et l'émotion que déclenche l'arrivée d'une équipe de tournage dans leur village s'intègrent naturellement dans le récit du voyage de Saroyan parce que nous pouvons facilement imaginer qu'en 1964, l'arrivée d'un étranger dans leur village aurait pu provoquer une réaction similaire chez les habitants. Le voyage entamé par Dink et son équipe de tournage se confond avec celui de Saroyan dont il suit les traces. Presque cinquante ans après, l'expérience réelle de ce deuxième voyage sert de support visuel à l'expérience imaginée du premier. Le temps perd sa linéarité unidirectionnelle.



Fig. 472 : *Saroyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2013)

Les extraits de textes choisis par Dink qui attribuent un sens aux images ordinaires d'une voiture en mouvement ou celles d'un homme qui ne fait rien de particulier que de marcher, se répartissent essentiellement en trois catégories, le passage entre les trois restant possible : des extraits informatifs sur l'histoire de la famille, ceux renvoyant à des épisodes qui ont marqué Saroyan ou ceux qui révèlent ses réflexions sur les questions de l'identité, l'appartenance, la

mémoire et la souffrance. Saroyan brosse tout d'abord le portrait d'une famille dont les membres naissent à différents endroits sur la route de l'exil qui les mène de Bitlis jusqu'à Fresno (Californie). Il s'identifie à la figure du père « respectable » et « révolutionnaire » qu'il a perdu quand il n'avait que trois ans, un écrivain qui, contrairement à lui, ne sera jamais publié : « [...] Et nous sommes le même homme : l'un mort, l'autre vivant. [...] Je vénère cet homme. Toute ma vie, je l'ai vénéré. » À la suite du décès soudain de son père qui disparaît sans laisser aucune trace, l'enfant Saroyan décide d'agir : « [...] Je ne veux pas passer un seul jour sans laisser de trace. Je dois faire quelque chose. » Très jeune, il deviendra vendeur de journaux pour « se fondre dans la ville », « hurler ce qui se passe dans le monde. » Pour Saroyan, le déclenchement du travail de la mémoire rime avec « souffrance », « privation » et « déni », puisqu'il associe ce processus à sa séparation avec sa mère pour aller dans un orphelinat après le décès de son père : « La mémoire est de l'imagination. Il y a une filiation (entre les deux) parce que ce dont tu te souviens n'est jamais exactement ce qui s'est passé. C'est ce que ça représente pour toi. » Quant à sa grand-mère, il dessine l'image d'une femme enragée et souffrante, qui supporte mal l'exil et qui cache son désespoir dans ses rires. « Les anciens, ils avaient tous des histoires (à raconter). » dit-il. En écoutant celles racontées par sa grand-mère sur la culture du vivre-ensemble à Bitlis, il invente une ville et un peuple unis dans son imaginaire : « J'ai souvent chanté Bitlis car c'est la ville montagnaise de mon peuple, et dans un sens, une nation à elle toute seule. Les trois peuples qui y vivaient côte à côte, se sentaient plus proches les uns des autres que de ceux de leur propre tribu vivant dans d'autres villes. Les Arméniens, les Turcs et les Kurdes... » La disparition de son père pousse l'enfant Saroyan à agir, la séparation avec sa mère stimule sa mémoire alors que les histoires de sa grand-mère l'incitent à imaginer.

Mais un des épisodes marquants de son enfance auquel Dink consacre la séquence reconstituée la plus longue d'une durée de cinq minutes, implique son oncle Hosrov et l'ami de ce dernier, Halil, originaire aussi de « l'ancien pays ». Au fil des mois, l'enfant Saroyan observe son oncle et « l'Arabe » qui se retrouvent chez eux et s'assoient pendant des heures dans le plus grand silence. Dink repose la mise en scène de cette séquence sur l'installation spatiale des trois personnages et le jeu des miroirs. En début de la séquence, les spectateurs découvrent les deux hommes en adoptant le point de vue de l'enfant Saroyan qui se tient face à eux, mais par la suite, Dink leur confère un point de vue omniscient en leur proposant les plans des deux hommes à diverses échelles alors que l'enfant Saroyan que l'oncle éloigne par son simple regard et qui retourne s'asseoir à table le dos tourné à eux, ne pourra les observer qu'à travers le miroir accroché au mur (fig. 475).



Figs. 473-474-475 : *Saroyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2013)

Les trois personnages ne se retrouveront dans le même cadre que dans le reflet de ce miroir ou dans les plans rapprochés de l'enfant où l'arrière-plan flou nous laisse apercevoir les silhouettes des deux hommes. Cette mise en scène enferme les deux hommes dans leur complicité silencieuse et place l'enfant Saroyan dans la position d'un observateur qui a du mal à appréhender la signification de ces rencontres régulières où pèse le silence : « Nous ne connaissons pas l'origine de leur amitié, ni comment ils communiquaient ou ce qu'ils partageaient. » (la voix off de Saroyan). Cependant, même si des plans moyens d'ensemble réunissent les deux hommes dans un même cadre et un sentiment de mal être semble les lier, le champ/contre-champ de leurs plans rapprochés où l'image de chacun se reflète dans le miroir accroché derrière l'autre, tend à isoler « l'Arabe » en illustrant Hosrov accompagné de sa sœur (figs. 473-474). À la fin de l'épisode, la voix off de Saroyan qui annonce son décès confirme et souligne sa solitude : « 'L'Arabe' est décédé dans ce pays étranger, comme un orphelin délaissé. À 10 000 km de chez lui... Il voulait retourner et mourir dans son pays. Il voulait revoir ses fils. [...] À présent, il est mort. »

En observant ces deux hommes partager leur souffrance en silence, l'enfant Saroyan découvre le mal du pays et cette prise de conscience permet son passage dans le monde des adultes que Dink suggère par la mise en scène en intégrant l'enfant dans l'espace qui était réservé aux deux hommes. Elle utilise le plan fixe du miroir dans lequel se reflète d'abord l'image de l'oncle qui se tient debout et seul à l'endroit où auparavant, il prenait son café avec son ami (fig. 476). L'oncle quitte le cadre du miroir laissant les spectateurs regarder le plan fixe du miroir pendant une dizaine de secondes. Ensuite, l'enfant Saroyan entre dans le cadre, en

regardant le vide laissé par l'absence des deux hommes (fig. 477). Finalement, il quitte lui aussi le cadre pour aller s'installer dans le fauteuil où s'asseyait jadis son oncle (fig. 478). Le miroir sert de seuil de passage entre l'enfance et l'âge adulte, et permet d'illustrer la succession de générations et dans un sens, la transmission d'un héritage lié étroitement à deux composants à partir desquels s'est construite l'identité de la famille Saroyan : l'arménité et la ville de Bitlis. Plus tard dans le film, la voix off de Saroyan qualifiera le premier de « l'étincelle de la vie », en lui conférant un caractère originel et sacré, alors qu'avec Bitlis, il entretient une relation plus viscérale : « J'irai là-bas. J'irai et je vivrai là-bas. Je m'y installerai et j'y mourrai. Mes os y reposeront. [...] Nos os y reposent, nous sommes là-bas. »



Figs. 476-477-478 : *Saroyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2013)

Saroyan fait plusieurs escales sur la route qui le mène de Trabzon à Bitlis, mais l'île d'Akhtamar sur laquelle se trouve l'église arménienne Sourp Khatch (la Sainte Croix) offre une perspective historique aux spectateurs qui connaîtraient les questions soulevées par la restauration de l'église par l'État turc au milieu des années 2000 (fig. 479). L'île prend son nom d'une légende arménienne qui raconte l'histoire de la princesse Tamar qui chaque soir, allume une torche pour guider son amant qui la rejoint à la nage. Un soir, le père de Tamar découvre leurs rencontres secrètes et éteint la torche. Le jeune se noie dans le lac en criant « Ah, Tamar ! ». La première controverse qui entoure l'île implique son nom. En turc, l'île a été rebaptisée d'Akdamar, « la veine blanche », un mot composé phonétiquement proche d'Akhtamar. La deuxième controverse a porté sur la transformation de l'église en musée après sa restauration en 2007. L'État turc n'autorise les Arméniens à y organiser une messe qu'une

fois par an⁶⁷². Sur la page officielle de l'église rebaptisée « Akdamar Anıt Müzesi » (le mémorial et le musée d'Akdamar), les trois courts paragraphes qui retracent l'histoire de l'église ne font pas usage du mot « arménien », laissant les visiteurs deviner les origines de « la famille Vaspourakan » ou « le roi Gagik le 1^{er} ». La turquisation du nom de l'île, la désacralisation de l'église ainsi que l'omission délibérée du mot « arménien » dans le texte de présentation démontrent les efforts de l'État à dissocier l'île et l'église, de son histoire arménienne. Dans *Saroyan Ülkesi*, en compagnie de Saroyan, les spectateurs visitent donc un espace différent de celui visité par l'écrivain en 1964, chargé d'une histoire récente qui porte les traces des politiques d'assimilation. Mais cette lecture complémentaire ne s'offre qu'aux spectateurs qui possèdent les informations mentionnées ci-dessus. À la fin de la séquence, la caméra adopte le point de vue de Saroyan qui, au bord du bateau qui le ramène sur la terre ferme, contemple l'île. Sur le premier plan général, nous apercevons la silhouette de l'église et un peu plus loin, le drapeau turc qui marque l'appartenance de l'île à la République de Turquie. La voix off de Saroyan lit une poésie intitulée « To Lake Van » (Au lac de Van)⁶⁷³ qui s'adresse au lac, « symbole du deuil ». L'île qui s'éloigne sur l'image s'associe ainsi au récit des exilés, dont la famille Saroyan, qui ont dû quitter leur pays et en souffrent.



Fig. 479 : *Saroyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2013)

Dink consacre la séquence la plus longue du film (quinze minutes) à la destination finale du voyage de Saroyan, Bitlis. En balayant doucement l'espace, la caméra adopte souvent le point de vue de Saroyan qui erre dans les rues de Bitlis et découvre avec curiosité, la ville de ses ancêtres, ses habitants et ses maisons abandonnées. Ces plans alternent avec d'autres où, comme dans le reste du film, nous apercevons son ombre, sa silhouette ou son reflet (fig. 480). Le silence domine une grande partie de la séquence des retrouvailles avec la ville de Bitlis. Ce silence renvoie à la difficulté de Saroyan à écrire sur Bitlis à son retour. Ce n'est qu'en 1975,

⁶⁷² « Akdamar Anıt Müzesi », <https://muze.gov.tr/muze-detay?sectionId=VAN01&distId=MRK>, consulté dernièrement le 14 janvier 2021.

⁶⁷³ William Saroyan, « To Lake Van », http://www.nedarm.nl/saroyan/hairenik_daily/poems.html, consulté le 12 janvier 2021.

onze après son voyage, qu'il écrira une pièce de théâtre en un seul acte intitulé *Bitlis*. La voix off de Saroyan n'intervient que ponctuellement pour exprimer son enthousiasme (« Enfin, je suis à Bitlis. C'est merveilleux. C'est merveilleux. C'est le jour le plus significatif de ma vie. [...] Je suis à Bitlis où mes ancêtres ont vécu pendant des siècles. ») ou sa déception (« Il n'y avait même pas un seul Arménien dans la foule. »). La découverte de la ville qui était le berceau de sa famille l'incite à s'exprimer dans sa langue maternelle, l'arménien, pour rendre hommage aux siens en les nommant un par un et pour revenir sur la question de la migration de sa famille vers les États-Unis : « [...] Pourquoi avons-nous quitté cette ville ? [...] »



Figs. 480-481: *Saroyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2013)

Une musique minimaliste sinistre mêlée au bruissement des feuilles et au gazouillement d'oiseaux accompagne le fragment où se manifeste l'envie de Saroyan de trouver la maison familiale. En absence d'information concrète, il choisit au hasard une maison : « Je ne suis pas sûr que ce soit ici, la maison des Saroyan. Pourtant, si je disais que c'était ici, ce ne serait pas faux ou pas entièrement faux. » Ses affirmations laissent entendre que comme cela a été le cas pour la ville de Bitlis, il pourrait construire la maison familiale dans son imaginaire. Le plan suivant qui s'avère être le dernier plan du film, commence par l'amorce de Saroyan qui contemple la ville à partir d'une colline et se poursuit par un mouvement panoramique horizontal qui laisse Saroyan hors-champ (fig. 481). Sa voix off laisse les spectateurs avec la question qui était probablement à l'origine de son voyage vers Bitlis : « Alors, c'est quoi la patrie ? [...] » L'énumération d'une multitude d'éléments matériels comme immatériels poursuit cette question sous la forme « Est-ce que c'est [...] ? » Saroyan cite d'abord les éléments qui constituent l'espace naturel (les rivières, le ciel, les montagnes, les rochers, les arbres, les oiseaux). Il passe ensuite à ceux qui suggèrent la présence et l'activité humaines (les maisons, les rues, les tables et les chaises, le thé, la discussion). Il conclut la liste en énumérant des éléments culturels (« le son de la langue parlée sous le ciel de ce pays », « la chanson de cette gorge et de ce cœur », « cette danse ») mais aussi ceux qui complètent l'image de sa patrie imaginée en diaspora, imprégnée de récits de deuil et de souffrance : « les morts ensevelis dans

la terre », « les prières de reconnaissance [...] », « le deuil ». Jusqu'aux dernières secondes du film, Saroyan accompagne ainsi les spectateurs qui ont réalisé le voyage de Bitlis en sa compagnie, en naviguant entre ses souvenirs, ses pensées et ses ressentis.

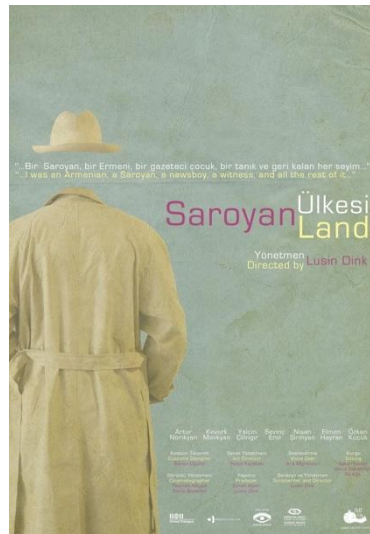


Fig. 482 : Affiche de *Saroyan Ülkesi* (Lusin Dink, 2013)

Saroyan Ülkesi fait sa première en Suisse, au Festival international du film de Locarno, et en Turquie, au Festival international du film d'Istanbul où il fait partie de la sélection de la compétition nationale. De l'Arménie au Canada, en passant par la Corée, le Kurdistan irakien, la Bulgarie et l'Allemagne, le film participe à une quinzaine de festivals à l'étranger. En Turquie, il sort en salles avec deux copies, à Istanbul et à Ankara, via le réseau de distribution de films indépendants, Başka Sinema. En onze semaines, il attire 5253 spectateurs⁶⁷⁴. Dink souligne l'importance de l'implication de Garo Paylan, coordinateur du conseil d'enseignement des écoles arméniennes de l'époque, dans la mobilisation des enseignants qui emmènent leurs élèves aux projections du film suivies souvent d'une rencontre avec la réalisatrice. Dans le cas spécifique de la communauté arménienne, le film donne aux jeunes l'opportunité d'aller à la rencontre d'une des figures importantes de la culture arménienne et de son œuvre, tout en réfléchissant sur des questions que soulève leur propre histoire. *Saroyan Ülkesi* prend aussi sa place dans la collection de DVD éditée par Başka Sinema avec 3000 copies, incluant des versions sous-titrées du film en turc, en anglais et en français (fig. 482).

En plaçant au cœur de la narration les textes d'une des figures emblématiques du peuple arménien et sa représentation fantomatique, Lusin Dink imagine un voyage de retour au pays qui puise sa force dans la réalité du peuple arménien marqué au cours du dernier siècle, par

⁶⁷⁴ *Box Office Türkiye*, <https://boxofficeturkiye.com/film/saroyan-ulkesi--2012058>, consulté le 28 décembre 2020.

l'exil, la perte et la souffrance. L'errance de ce spectre qui parcourt une partie de l'Arménie historique incarne le rêve des victimes et de leurs descendants de retrouver les terres dont ils ont été exclus. Mais sa présence symbolise aussi le spectre du Génocide qui, en absence d'une confrontation et reconnaissance, continue à hanter les lieux et leurs populations. Dans la Turquie contemporaine où « les Arméniens ont toujours du mal à s'exprimer et à créer » (L. D.), la réalisatrice de *Saroyan Ülkesi* ne relève pas juste le défi de prendre la parole mais aussi de construire son propre langage cinématographique, convoquant la fiction et sollicitant l'imaginaire des spectateurs.

4. Perspective synthétique

Le chapitre V regroupe sept documentaires longs-métrages qui proposent aux spectateurs, une lecture alternative de l'Histoire du peuple arménien dont le Génocide de 1915 constitue le point de rupture. Contrairement aux documentaires historiques, leurs récits se focalisent sur des histoires personnelles. Les films voient le jour grâce au travail des réalisateurs de profils très variés (cinéastes professionnels, commissaire d'art, ethnomusicologue, anthropologue, professeur de mathématiques ou de yoga) qui relèvent le défi de rendre public les histoires des descendants des victimes condamnées au silence en absence de reconnaissance en Turquie. Modestement, ils contribuent à l'écriture d'une contre-histoire qui prendrait en considération le point de vue de *l'autre* (ici, les Arméniens) : « À quoi sert de parler, s'il n'y a personne pour écouter ? »⁶⁷⁵ Ils soulèvent des questions relatives à la préservation et à la (re)construction de l'identité à la suite des massacres, en Turquie, en Arménie et en diaspora : le traumatisme collectif, la transmission de la mémoire, l'héritage culturel, la « patrie », la nostalgie, le silence, l'assimilation. Ils accompagnent les personnages dans leur voyage vers la terre d'origine, et collectent les fragments des récits individuels ou collectifs, dispersés dans la mémoire des uns et des autres. *Nahide'nin Türküsü* et *Diyar* se distinguent des autres par l'aspect autobiographique qu'ils comportent. Étant elles-mêmes les petits-enfants des Arméniens islamisés, les réalisatrices partent à la recherche de leur propre histoire familiale, et elles entraînent aussi leur famille vers une confrontation avec leur passé. Cependant, *Saroyan Ülkesi* reste le seul documentaire à être réalisé par une cinéaste arménienne de Turquie. La réticence générale que nous observons chez les Arméniens de Turquie à se manifester dans l'espace public pourrait expliquer cette absence de la prise de parole et d'autoreprésentation.

⁶⁷⁵ T. Suciyan, *The Armenians in Modern Turkey. Post-Genocide Society, Politics and History*, op. cit., p. 2.

Concernant le financement des documentaires étudiés dans ce chapitre, quelques points méritent d'être évoqués. Sur les sept réalisateurs, seulement trois (M. Koyuncu, S. Önal, L. Dink) déposent une demande de subvention auprès du ministère de la Culture, et tous les trois reçoivent des réponses négatives⁶⁷⁶. Le manque de transparence dans la prise de décisions du conseil laisse penser que le refus pourrait être lié à la thématique abordée. Pourtant, dans les efforts de démocratisation, la société civile en Turquie semble devancer l'État. Chacun des projets bénéficie ainsi du soutien et/ou de la contribution financière d'au moins une association, fondation ou initiative. La Plateforme de cinéma Arménie-Turquie (ATCP) qui encourage la collaboration des cinéastes des deux pays accorde des subventions à trois documentaires de ce chapitre (*Derdo Ana ve Ceviz Ağacı*, *Diyar*, *Saroyan Ülkesi*). *Nahide'nin Türküsü* reste l'unique exemple de coproduction européenne, alors que grâce à une campagne de financement participatif, *Diyar* semble être celui qui mobilise le plus de contributeurs. Toutefois, les entretiens réalisés révèlent clairement que l'investissement personnel et financier des cinéastes, la disponibilité du matériel de tournage ainsi que la solidarité dont font preuve divers membres de l'équipe qui collaborent gracieusement au projet restent indispensables pour la finalisation de la majorité des projets.

Évitant soigneusement le mode exposé et l'utilisation des documents d'archive qui dominent la production des documentaires historiques, les films de ce chapitre reposent leur narration essentiellement sur les récits de leurs personnages, et leurs échanges avec les habitants locaux, les membres de leur famille ou leurs proches. Même si le voyage, la quête et la découverte constituent le squelette commun à tous, la structure narrative de chacun implique le choix des personnages et des lieux de tournage guidé par les réactions que pourrait susciter la rencontre des personnages avec les non-Arméniens dans l'espace public. Dans *Milyonda 1*, en adoptant la posture d'observation, Koyuncu suit le quotidien de Zekeriya Sabunci qui semble être accueilli à bras ouverts par la population locale majoritairement kurde de Derik. De multiples séquences le montrent discuter et échanger avec les autres habitants, dans des espaces privés comme publics. Koyuncu complète les prises de vues réelles où il évite d'intervenir explicitement, avec des entretiens réalisés avec Sabunci, sa mère, les habitants et un historien local. Au contraire, dans le cas de *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı*, l'hostilité des habitants qui exclut

⁶⁷⁶ Le documentaire réalisé en 2017 par Nezahat Gündoğan, *Vank'in Çocukları* [Les enfants du monastère], qui suit la trace des Arméniens islamisés de la région de Dersim, reçoit une subvention de la part du Ministère. La réalisatrice explique ce soutien par la conjoncture socio-politique plus « libérale » (ici, tolérante) de la période où elle a déposé la demande. (Information en provenance de l'échange réalisé avec Nezahat Gündoğan le 8 juillet 2017, par mail).

Derdo de la vie collective, définit aussi les limites spatiales des lieux de tournage à Komk. Önal porte à l'écran le portrait d'une femme confinée à sa maison et à son terrain. Dans les trois espaces entre lesquels se tisse le récit de Derdo (Komk, Istanbul, Arménie), elle n'interagit qu'avec les membres de sa famille et un ami turc de longue date. Cependant, le lien qu'entretient Önal avec Derdo se manifeste dans certaines scènes réflexives où sa voix intervient du hors-champ ou il s'intègre carrément dans le moment et le cadre. Dans *Garod*, nous observons une répartition équilibrée entre les prises de vues réelles filmées à Diyarbakır, les entretiens réalisés aux États-Unis et le matériel d'archives personnelles des Dinkjian retraçant les carrières musicales respectives du père et du fils. La post-mémoire étant le fil conducteur du récit, Günay et Yıldız se focalisent plus sur l'attachement des Dinkjian à leur identité, leur culture et à la terre des ancêtres, qu'aux rencontres qu'ils ont pu avoir avec les non-Arméniens lors de leur séjour à Diyarbakır. De manière similaire, dans *Portakalın Uykusu*, le personnage principal s'interroge sur la transmission de la culture arménienne des *Musalertsı* en Turquie et dans sa ville natale en Arménie, et nous ne la voyons échanger qu'avec des Arméniens. Pendant les tournages, Şen adopte une approche observatrice, pourtant, nous pourrions considérer qu'elle se manifeste et déclare sa position par le biais de la voix off masculine qui traverse tout le film, et qui, loin d'être didactique, se montre émotif, romantique et poétique. Dans *Nahide'nin Türküsü* et *Diyar*, Baş et Akkaya mènent une enquête restreinte dans leur ville natale, en limitant leurs échanges aux membres de la famille et à leur cercle proche. Alors que Baş adopte une approche participative où en restant visuellement absente, elle ne cache pas son interaction avec les personnes qu'elle suit, rencontre ou interroge, Akkaya construit le récit autour de sa personne. Le film qui se distingue radicalement des autres, *Saroyan Ülkesi*, se présente sous forme d'un essai documentaire qui fait usage de la reconstitution et de la fiction. Ancrant son récit dans le représentatif et l'imaginaire, Dink soulève de multiples questions sur l'identité, la mémoire et la « patrie », sur lesquelles le collage des textes de William Saroyan ouvre de nouvelles perspectives.

La distribution des villes identifiées comme la terre des ancêtres (Mardin, Bitlis, Diyarbakır, Musadağ, Ordu, Maraş et Bingöl) donne un indice quant au vaste territoire qu'occupait la population arménienne avant le Génocide. En regardant ces documentaires, nous ne pouvons être que frappés par l'absence de la communauté arménienne dans ces villes de nos jours. Quand ce n'est pas explicitement exprimé par les personnages, cette absence se manifeste sur l'écran par les plans récurrents de terrains vides et arides, de maisons abandonnées ou de rues désertes. Ces espaces où aucun signe de vie ne se manifeste mais qui sont désignés comme des lieux où prospérait autrefois une communauté arménienne, renvoient les spectateurs aux

représentations visuelles des lieux qui seraient hantés par des fantômes : « Oui, ces villes ont existé et existent encore et continueront à exister sans les Arméniens d'aujourd'hui mais porteurs des traces des Arméniens d'hier et des fantômes qui errent encore dans les ruines des églises et dans les champs de blé. Les fantômes ont de longues vies, contrairement aux vivants, pas facile de s'en débarrasser comme ça, ni pour nous, ni pour ceux qui vivent là-bas aujourd'hui. »⁶⁷⁷

Malgré les efforts de la société civile résumés rapidement dans l'introduction de ce chapitre, le tabou du Génocide persiste dans la Turquie négationniste. La (quasi) absence des non-Arméniens dans ces documentaires reflète en quelque sorte, la réticence des cinéastes et des personnages à susciter une discussion avec eux qui porterait sur le Génocide, au moins en présence de la caméra. Même si le Génocide constitue le point de rupture de l'histoire familiale des personnages, sauf dans *Milyonda 1* et *Diyar* où les descendants des rescapés tiennent une discussion ouverte sur le Génocide avec des non-Arméniens hors du cadre familial, les auteurs des massacres ne seront jamais mentionnés. Néanmoins, le peu de témoignages recueillis auprès des non-Arméniens (les habitants de Derik, les membres de la famille de Baş et les personnes interrogées par Akkaya) révèle que les massacres ont laissé une trace considérable dans la mémoire collective : « [...] les victimes, ni d'ailleurs les bourreaux, n'ont dans les faits rien oublié. »⁶⁷⁸

En Turquie, la majorité de ces documentaires qui mettent en question l'historiographie officielle se trouve contrainte à une audience restreinte pour diverses raisons : l'absence d'un producteur/distributeur et le manque d'investissement des réalisateurs dans la distribution, la « censure indirecte » des festivals et l'autocensure. Les projections organisées dans le cadre des festivals alternatifs et celles destinées à l'attention d'une audience exclusivement arménienne semblent offrir des espaces sécurisés pour le visionnage des films et l'échange autour des questions qu'ils soulèvent. Cependant, quatre documentaires font partie de la sélection du Festival international du film d'Istanbul, avec le Prix du meilleur documentaire pour *Derdo Ana ve Ceviz Ağacı*. Avec son écriture cinématographique complexe, *Saroyan Ülkesi* convainc le réseau Başka Sinema à s'impliquer dans la distribution, ainsi, il sort en salles et en DVD, ce qui reste assez exceptionnel pour les documentaires étudiés dans le cadre de cette thèse. De manière similaire, l'accent que *Garod* place sur les carrières musicales des Dinkjian suscite l'intérêt de Kalan Müzik qui assure son édition en DVD. Les seuls documentaires qui semblent

⁶⁷⁷ S. Avédikian et T. Yégavian, *Diasporologue*, op. cit., p. 171.

⁶⁷⁸ H. Bozarlan, *Histoire de la Turquie Contemporaine*, op. cit., p. 294.

avoir participé à un nombre significatif de festivals à l'étranger restent *Diyar* et *Saroyan Ülkesi*. Ayant un coproducteur français, *Nahide'nin Türküsü* est diffusé sur la chaîne ARTE, ce qui limite en retour, la possibilité de sa participation à des festivals. En consultant les listes de projection des documentaires, nous constatons aussi que les réalisateurs n'ont pas exploré la force motrice qu'auraient pu devenir les communautés arméniennes aux quatre coins du monde dans la distribution de leurs documentaires à l'étranger. La mise en ligne des documentaires sur des plateformes de visionnage en accès libre pose la question de la sécurité des personnages, en particulier de ceux qui vivent en Turquie, ce qui conduit certains réalisateurs à l'abstention (*Derdo Ana ve Ceviz Ağacı*, *Nahide'nin Türküsü*) ou à une réévaluation de leur décision en fonction du contexte socio-politique (*Milyonda 1*).

L'épisode historique qu'est le Génocide des Arméniens constitue un des piliers sur lequel repose le récit de chaque documentaire, mais les réalisateurs de ces documentaires ne prétendent pas partir à la recherche d'une *vérité absolue*. De manière plus ou moins explicite, ils mettent en perspective l'Histoire officielle avec les récits personnels de (la famille de) leurs personnages. Ils exposent le lien fort qu'entretiennent les Arméniens avec la terre des ancêtres, et leur pulsion et désir de retourner à *la maison* qui se manifestent comme un besoin vital. Dans *Petit Pays*, Gaël Faye compare les génocides aux marées noires : « [...] ceux qui ne s'y sont pas noyés sont mazoutés à vie. »⁶⁷⁹ En conférant un temps d'écoute à leurs personnages et en partant à la recherche d'histoires condamnées au silence ou à l'oubli, ils créent des espaces alternatifs d'où émerge la possibilité d'une reconnaissance et d'une guérison. Que ce soit chez les descendants des victimes ou les bourreaux, la transmission de la mémoire qui permet l'émergence des regards alternatifs, apparaît comme un élément significatif qui défie les politiques de l'oubli. Ces récits prennent leur racine dans un passé lié étroitement au présent et ouvrent de nouvelles perspectives de discussion, une discussion indispensable pour les Arméniens, indépendamment de leurs histoires familiales et de leurs trajectoires individuelles.

⁶⁷⁹ Gaël Faye, *Petit Pays*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2016, p. 185.

Chapitre VI – Écrire une contre-histoire des Kurdes

Historiquement ancré dans la zone appelée Kurdistan⁶⁸⁰ qui s'étend sur les territoires de quatre États (Turquie, Irak, Iran, Syrie), avec une population non négligeable en diaspora, le peuple kurde de plus de 30 millions de personnes mène une existence transfrontalière. Malgré la dispersion territoriale, la diversité linguistique⁶⁸¹, confessionnelle⁶⁸² et idéologique, ils manifestent une forte appartenance à la kurdicité unifiée par les symboles nationaux comme une carte, un drapeau, un mythe fondateur, une narration historique et un hymne national⁶⁸³. En termes de démographie, les Kurdes constituent un groupe important dans la région mais « les rapports de domination » et le « processus de 'minorisation' en termes politiques et juridiques » mené par les quatre États les condamnent au statut de minorité⁶⁸⁴. Par conséquent, l'histoire des Kurdes est marquée par une tradition pertinente de révolte et une forte revendication de reconnaissance.

Dès les premières années de la République de Turquie, le pouvoir kémaliste mène une politique de nationalisme exclusif en définissant la turcité comme base de la citoyenneté⁶⁸⁵. La fondation de l'État-nation sur les ruines d'un empire multiethnique se poursuit : après la résolution des *problèmes* arménien et grec, les Kurdes sont désignés comme les ennemis de l'intérieur qui menaceraient la survie de la nation. Le nouveau régime vise à turquifier la région majoritairement kurde par des politiques d'installation et d'assimilation, et à empêcher la kurdification de la zone à l'ouest du pays. La politique nationaliste provoque plus de dix-huit « révoltes »⁶⁸⁶ qui s'étalent sur les quinze premières années de la République⁶⁸⁷. Pour consolider l'unité nationale et assurer la prospérité de l'État-nation, le pouvoir kémaliste

⁶⁸⁰ *Bakur* (Kurdistan du Nord), *Başûr* (Kurdistan du Sud), *Rojhilat* (Kurdistan de l'Est), *Rojava* (Kurdistan de l'Ouest).

⁶⁸¹ La langue kurde se présente sous divers dialectes suivant les zones : le *kurmancî* (Turquie, Iran, Irak, Syrie), le *sorani* (Irak et Iran), le *zazakî* (Turquie). Cependant, touchés par les politiques d'assimilation, certains Kurdes ne parlent que la langue officielle des États en question (le turc, l'arabe ou le persan).

⁶⁸² Le sunnisme, le chiisme, l'alévisme et le yézidisme constituent les principaux courants religieux suivis par les Kurdes.

⁶⁸³ Lire Hamit Bozarslan, *Conflit Kurde*, Paris, Éditions Autrement, 2009, p. 42-43.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁸⁵ Ce paragraphe repose sur les trois ouvrages suivants de Hamit Bozarslan : Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie. De l'Empire à nos jours*, Paris, Éditions Tallandier, 2013, p. 348-349. H. Bozarslan, *Conflit Kurde, op. cit.*, p. 38. Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie Contemporaine*, Paris, Éditions de la Découverte, 2016, p. 39-40.

⁶⁸⁶ Désignés par le terme de « révolte » par l'historiographie officielle turque, pour le peuple kurde, ces soulèvements font partie des mouvements de « résistance », d'où notre choix d'utiliser les guillemets.

⁶⁸⁷ Les « révoltes » les plus importantes sont : la « révolte » de Cheikh Said (1925), la « révolte » d'Ararat (1930) et la « révolte » de Dersim (1936-1938).

mobilise ses forces armées : la répression de chacune de ces « révoltes » entraîne la mort des dizaines de milliers de citoyens.

Fondé en 1978 par Abdullah Öcalan, le Parti des travailleurs du Kurdistan – le PKK (Partiya Karkerên Kurdistan) vient en réponse à des décennies de négation et de tentative d’annihilation de l’identité kurde. En 1984, le PKK lance la lutte armée contre l’État turc avec comme projet, la création d’un État kurde, mais au fil des années, ses objectifs évolueront vers l’instauration du *confédéralisme démocratique*⁶⁸⁸ dans l’ensemble des quatre zones du Kurdistan⁶⁸⁹. Cependant, dès 1991, les Kurdes se manifestent sur la scène politique aussi grâce aux nombreux partis qui se succèdent : le HEP (Halkın Emek Partisi, le Parti travailliste du peuple, 1990 – 93), le DEP (Demokrasi Partisi, le Parti de la démocratie, 1991 – 94), le HADEP (Halkın Demokrasi Partisi, le Parti de la démocratie du peuple, 1994 – 2003), le DEHAP (Demokratik Halk Partisi, le Parti démocratique du peuple, 1997 – 2005), le DTP (Demokratik Toplum Partisi, le Parti la société démocratique, 2005 – 2009), le BDP (Barış ve Demokrasi Partisi, Le Parti de la paix et de la démocratie, 2008 – 2014), le HDP (Halkların Demokratik Partisi, le Parti démocratique des peuples, 2012 – jusqu’aujourd’hui), le DBP (Demokratik Bölgeler Partisi, le Parti démocratique des régions, 2014 – jusqu’aujourd’hui). Accusés d’être la branche légale du PKK, plusieurs de ces partis sont dissous par les décisions du Tribunal constitutionnel. Au fil des décennies, les représentants des partis successifs se retrouvent régulièrement emprisonnés, sous l’accusation d’être « membre d’organisation terroriste ».

Michel Foucault définit l’histoire comme « le discours du pouvoir » et celui « de l’éclat par lequel le pouvoir fascine, terrorise, immobilise. »⁶⁹⁰ À cette histoire s’oppose une « contre-histoire » dont le rôle serait de « déterrer quelque chose qui a été caché, et qui a été caché non seulement parce que négligé, mais aussi parce que soigneusement, délibérément, méchamment,

⁶⁸⁸ Doctrine politique théorisée par Abdullah Öcalan : « Le confédéralisme démocratique est un paradigme social et non-étatique. Il n’est pas contrôlé par un État. (II) représente également les aspects organisationnels et culturels d’une nation démocratique. (II) est fondé sur la participation de la population, et ce sont les communautés concernées qui y maîtrisent le processus décisionnel. Les niveaux les plus élevés ne sont présents qu’afin d’assurer la coordination et la mise en œuvre de la volonté des communautés qui envoient leurs délégués aux assemblées générales. [...] Le confédéralisme démocratique au Kurdistan est également un mouvement antinationaliste. Il vise à accomplir le droit à l’autodéfense des peuples en contribuant à la progression de la démocratie dans toutes les parties du Kurdistan, sans toutefois remettre en cause les frontières politiques existantes. La fondation d’un État-nation kurde ne fait pas partie de ses objectifs. » Abdullah Öcalan, *Confédéralisme démocratique*, traduit par Initiative internationale, Londres, International Initiative Edition, 2011, p. 35-36.

⁶⁸⁹ Pour suivre l’évolution complexe des objectifs du PKK, lire « Du marxisme-léninisme à l’utopie communaliste », dans Olivier Grojean, *La révolution kurde. Le PKK et la fabrique d’une utopie*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 57-88.

⁶⁹⁰ Cours donné par Michel Foucault au Collège de France le 28 janvier 1976, https://monoskop.org/images/9/99/Foucault_Michel_II_faut_defendre_la_societe.pdf, consulté le 22 juillet 2021.

travesti et masqué. » Face à l'historiographie officielle turque, comment les Kurdes, *bêwelat*⁶⁹¹, s'organisent-ils pour parvenir au « déchiffrement (d'une) de la vérité scellée » ? Comment gardent-ils la mémoire de la souffrance mais aussi celle de la résistance de leur peuple ? Par quels moyens affaiblissent-ils l'hégémonie puissante du discours officiel ? À travers leurs efforts, quelles histoires, jusqu'ici inédites, émergent-elles dans l'espace public ? Dans la sauvegarde de ces histoires, quelle place tient la langue kurde interdite officiellement jusqu'en 1991 (et officieusement, jusqu'aujourd'hui) ? Dans le cadre de ce chapitre, nous tenterons d'apporter une réponse à ces questions en prenant comme focus spécifique, des documentaires (en kurde, *belgefilm*, « films-documents »).

Au niveau local, national et international, trois facteurs semblent avoir contribué à l'émergence d'un riche corpus de documentaires kurdes en Turquie à partir de la fin des années 1990⁶⁹² : l'investissement des établissements culturels gérés par les Kurdes ou situés au Kurdistan⁶⁹³, l'efflorescence du cinéma documentaire indépendant en Turquie, la visibilité croissante et la reconnaissance du cinéma kurde transfrontalier avec des cinéastes comme Bahman Ghobadi ou Hiner Saleem. S'emparant de la caméra, de l'image et de la parole, les Kurdes trouvent pour la première fois l'opportunité de raconter eux-mêmes leurs histoires. Ceux qui étaient représentés de manière caricaturale par le cinéma turc depuis des décennies se transforment en créateurs d'images. Face à l'image du « Turc montagnard, primitif, sauvage, violent, peu-instruit, ignorant »⁶⁹⁴ qui leur a été systématiquement associée, ils mettent les images des hommes, des femmes et des enfants porteurs d'une identité longtemps ignorée et opprimée, piégés entre un passé chargé de violence et de traumatisme, et un présent marqué simultanément par la souffrance et la résistance. À travers l'écran, ceux qui n'ont « jamais été appelés par leur nom » mais qui ont « toujours été montrés du doigt »⁶⁹⁵ revendiquent

⁶⁹¹ Mot en kurde qui signifie « sans patrie ».

⁶⁹² Pour un aperçu historique de la production des documentaires kurdes en Turquie, lire Can Candan, « Kurdish Documentaries in Turkey : An Historical Overview », dans Can Candan et Suncem Koçer (eds.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey. The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 1-32.

⁶⁹³ À Istanbul, la création du Collectif cinéma du Centre culturel de Mésopotamie, en 1996 (Kolektîfa Mezopotamya Sînema). À Diyarbakır, dès 2003, initiée par ce même collectif, l'organisation des ateliers de cinéma (Diyarbakır Sinema Atölyesi) qui, en 2010, donneront naissance à l'Académie de cinéma (Sinema Akademisi) créée au sein du Centre culturel Cegerxwîn (Cegerxwin Gençlik Kültür ve Sanat Merkezi), jusqu'à sa confiscation par l'État en 2016. Toujours à Diyarbakır, la création du Ciné-club de Diyarbakır (Diyarbakır Sinema Kulübü) au sein du Centre culturel de Diyarbakır (Diyarbakır Sanat Merkezi), en 2003.

⁶⁹⁴ Sebahattin Şen, *Gemideki Hayalet. Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu*, Istanbul, Metis Yayınları, 2019, extrait du texte de présentation se trouvant sur la quatrième de couverture. (Traduit par moi-même)

⁶⁹⁵ *Ibid.*, extrait du texte de présentation se trouvant sur la quatrième de couverture. (Traduit par moi-même)

concrètement leur reconnaissance. À travers la diversité des sujets traités ou des approches adoptées, le cinéma documentaire kurde ouvre un espace alternatif d'expression et de résistance. En symbiose avec les luttes menées par les Kurdes de Turquie, il est, par défaut, politique : « Le cinéma kurde est né en plein milieu d'une lutte d'identité/de reconnaissance. [...] (il) a émergé comme la conséquence et comme faisant partie des rapports de domination et d'allégeance qui produisent de nouvelles subjectivités et qui transforment l'espace politique, géographique et culturel de manière radicale. »⁶⁹⁶

À partir de la fin des années 2000, le cinéma kurde de Turquie (mais aussi des quatre zones du Kurdistan) qui gagne en visibilité, commence à susciter un vif intérêt scientifique conduisant à la publication d'articles, de dossiers spéciaux, de mémoires de Master, de thèses et d'ouvrages dont le nombre augmentera exponentiellement au fil des années. *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (Le cinéma kurde : le sans-patrie, la frontière et la mort)⁶⁹⁷ édité par la réalisatrice Mizgîn Müjde Arslan constitue le premier ouvrage publié en Turquie et dédié entièrement au cinéma kurde mais comme la majorité des études qui vont suivre, il se focalise essentiellement sur les films de fiction. Cependant, en 2016, *Kurdish Documentary Cinema in Turkey. The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance* (Le cinéma documentaire kurde en Turquie : les politiques et esthétiques d'identité et de résistance) coédité par Suncem Koçer et Can Candan, vient combler une lacune importante en reconnaissant la diversité du cinéma documentaire kurde et la place qu'elle occupe dans le cinéma de Turquie⁶⁹⁸.

Comme dans le chapitre précédent qui porte sur les documentaires sur un autre groupe minoritaire, les Arméniens, nous prendrons l'Histoire, son écriture et sa réécriture par le biais du cinéma documentaire comme axe principal d'étude⁶⁹⁹. Cependant, à la différence du cas des Arméniens, leur population considérable, leur représentation politique et leur longue tradition de lutte et de résistance permettent aux Kurdes de participer activement à ce processus. L'expression de soi et l'autoreprésentation se placent au cœur des enjeux de la réalisation des documentaires. Dans un premier temps, nous porterons notre attention sur des documentaires qui, en mobilisant les mémoires personnelles, proposent une contre-histoire de certains épisodes ou périodes emblématiques de l'Histoire de l'oppression des Kurdes par l'État turc. Nous consacrerons la deuxième partie aux documentaires qui se focalisent sur des événements

⁶⁹⁶ *Ibid.* p. 325 (Traduit par moi-même)

⁶⁹⁷ Müjde Arslan (ed.), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009.

⁶⁹⁸ Suncem Koçer et Can Candan, « Introduction », dans C. Candan et S. Koçer (eds.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey. The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, op. cit., p. viii-xiii.

⁶⁹⁹ Voir « Filmographie – Chapitre VI ».

marquants de l'actualité en confiant la parole aux personnes concernées, des documentaires qui s'opposent aux images et lectures stéréotypées qu'en proposent les médias dominants. Enfin, nous concluons ce chapitre avec l'étude d'un documentaire anonyme intitulé *Cizre* (2016, 58 min), qui nous permettra d'aborder la question de l'autocensure et d'introduire le cas des documentaires qui demeurent cachés mais constituent des archives précieuses pour l'avenir. Même si l'organisation de ces parties repose sur une séparation du passé, du présent et de l'avenir, il convient de rappeler que pour le peuple kurde en lutte de manière plus ou moins continue depuis la fondation de la République, ces trois temporalités se croisent et interagissent. De même, tels les morceaux d'un grand puzzle, les documentaires s'ajoutent et se complètent pour proposer, ensemble, une contre-histoire des Kurdes.

1. Solliciter les mémoires individuelles

Aujourd'hui, le cinéma documentaire constitue un des outils essentiels de la sauvegarde et de la transmission de la mémoire collective du peuple kurde dépourvu d'un État, des moyens officiels de l'écriture de son Histoire et des institutions qui assureraient sa préservation (archives et bibliothèques nationales, musées). En écho avec la tradition orale kurde qui permet la transmission de la mémoire et de la culture entre générations, les documentaires ouvrent la voix aux récits non écrits, non documentés qui surgissent à travers les récits des victimes survivantes, des témoins ou de leurs descendants. Face à une historiographie officielle au service de la fabrique de la nation turque, ils valorisent les vécus des personnes concernées et leur attribuent une place au centre de l'écriture de l'Histoire de leur peuple. Ils opposent les paroles des vaincus aux documents d'archives officielles organisés de façon à mettre en valeur l'Histoire des vainqueurs. Ainsi, pour reprendre les mots de Mizgîn Müjde Arslan, le cinéma kurde contribue à un épanouissement du peuple kurde après une longue période de renfermement sur soi et de silence⁷⁰⁰.

En se penchant sur l'histoire d'une ville, d'une famille ou d'une personne, les documentaristes déterrent et rendent public les histoires qui, jusque-là, étaient cachées ou racontées dans des cadres privés. Ces documentaires couvrent une période précise de l'Histoire abordée souvent à travers des témoignages qui dénoncent la violence étatique, sauvegardent une mémoire de la résistance ou brossent tout simplement le panorama d'une époque du point de vue des Kurdes. Ces tentatives d'écriture d'une contre-histoire s'accompagnent inévitablement de la mise en question d'un concept fortement politisé, « la vérité », ainsi que

⁷⁰⁰ M. Arslan (ed.), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, op. cit., p. xxii.

de sa fabrication et de sa diffusion. Se transformant en un acteur actif de la lutte que mènent les Kurdes contre la négation de leur identité et l'oubli, ces cinéastes dépassent volontairement le cadre de la production artistique, ce qui explique les obstacles qui se dresseront devant eux et les répressions qu'ils subiront.

38 (Çayan Demirel, 2006, 67 min)

Entre 1936 et 1938, Dersim, région doublement marginalisée car non seulement kurde mais aussi alévie⁷⁰¹, devient la scène de massacres massifs dont le but est d'anéantir la dernière zone résistante à l'autorité centrale. Ces massacres constituent un des épisodes sombres de l'Histoire auxquels la Turquie ne s'est pas encore confrontée. Cependant, en 2003, Çayan Demirel⁷⁰² dont 54 membres de la famille ont été fusillés pendant cette période, se lance dans un projet de documentaire avec comme consultant, un philosophe et musicien lui-même originaire de Dersim, Ali Naki Gündoğdu. Dans une émission présentée par Can Candan (le réalisateur de *Benim Çocuğum*) et diffusée sur İMC TV le 15 novembre 2011, Demirel énumère ainsi les raisons qui l'ont poussé à réaliser 38 : « Un, je suis originaire de cette région. Deux, je regarde la vie à travers un prisme idéologique. Trois, je me considère comme un pont. Il y a un héritage historique qui nous a été transmis. La manière dont nous allons nous-mêmes le transmettre est d'une importance capitale pour moi. »⁷⁰³ Pour Demirel, le passé, le présent et l'avenir ne constituent pas des temporalités distinctes : « 'Pourquoi je ne parle pas la même langue que ma mère ?' Quand vous vous posez cette question, vous vous retrouvez dans l'Histoire même. C'est une question qui implique aussi la manière dont vous allez construire l'avenir. »⁷⁰⁴ Ayant grandi à Istanbul, Demirel ne parle pas le *zazakî*, mais la réalisation de 38 lui permettra d'acquérir des connaissances sur l'Histoire de son peuple et d'apprendre aussi la langue qui aurait dû être sa langue maternelle.

⁷⁰¹ « Cette communauté confessionnelle, qui constitue quelque 20 % de la population, dont la cosmogonie substitue la trinité Allah-Mahomet-Ali (gendre du Prophète) à l'exigence du Dieu unique de l'islam sunnite, s'était singularisée à plusieurs reprises sous la République. » H. Bozarslan, *Histoire de la Turquie Contemporaine*, op. cit., p. 79. « [...] bien qu'assimilée à l'islam, la communauté [alévie] est explicitement ou implicitement considérée comme un élément de discorde, si ce n'est une menace interne. » H. Bozarslan, *Histoire de la Turquie. De l'Empire à nos jours*, op. cit., p. 445.

⁷⁰² En 2015, à la suite d'un arrêt cardiaque d'une quinzaine de minutes, Çayan Demirel reste hospitalisé en unité de soins intensifs pendant un mois et demi. Aujourd'hui, handicapé à 99 %, il continue régulièrement à recevoir des soins et des traitements. Dans l'impossibilité de réaliser un entretien avec lui, les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de 38 ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec la productrice de Surela Film et la compagne de Çayan Demirel, Ayşe Çetinbaş, à Beşiktaş - Istanbul, le 5 septembre 2018, et l'échange réalisé par mail avec Koray Kesik, le chef opérateur de 38, le 18 avril 2021.

⁷⁰³ « Belgesel Sohbetleri - Çayan Demirel ve 38 », <https://vimeo.com/300711789>, consulté le 22 avril 2021. (Traduit par moi-même)

⁷⁰⁴ *Ibid.*

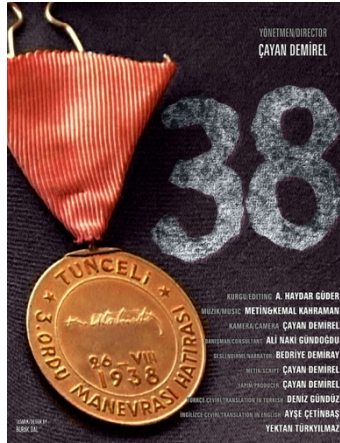


Fig. 483 : Affiche du documentaire 38 (Çayan Demirel, 2006)

La nécessité urgente de recueillir et d'archiver les témoignages des survivants des massacres dont une grande partie perdront la vie dans les années à venir incite Demirel à concevoir son premier documentaire comme un projet d'histoire orale. Cependant, la recherche du matériel d'archives tel que des documents officiels, des photos, des vidéos et des coupures de presse de la période en question lui semble indispensable pour construire le récit des massacres de Dersim (figs. 484-485). Pour ce faire, Demirel consultera plusieurs archives personnelles dont celle du fondateur de Kalan Müzik, Hasan Saltık, arpentera les bouquinistes à Istanbul pour trouver des photos de l'époque, et passera des heures dans les bibliothèques publiques pour feuilleter les journaux des années 1930. N'ayant pas de budget à proprement parler⁷⁰⁵, le projet qui s'étale sur trois ans voit le jour grâce à la mobilisation des réseaux personnels et à la collaboration des professionnels du cinéma : les caméras empruntées à divers amis (dont le réalisateur Kazım Öz), l'implication de Koray Kesik⁷⁰⁶ qui donne à Demirel ses premiers cours intensifs de caméra mais qui l'accompagne aussi sur les tournages des entretiens réalisés avec les experts, l'utilisation de l'équipement de montage de VTR Araştırma Yapım Yönetim où travaille Kesik. Malgré le soutien des uns et des autres qui permet à Demirel d'assurer les tournages (et plus tard, le montage), le sujet même du documentaire n'est pas sans imposer de difficulté : la crainte des survivants de témoigner devant la caméra, l'omniprésence

⁷⁰⁵ Pendant notre entretien, Ayşe Çetinbaş qui est la productrice de tous les documentaires de Demirel réalisés après 38, mentionne la nécessité de réaliser des films professionnellement : « Aujourd'hui, la majorité des personnes interviewées pour 38 ou 5 No'lu Cezaevi : 1980-1984 ne sont plus en vie. Pourquoi ne pas assurer des conditions de réalisation adéquates (pour l'enregistrement de ce genre de témoignages importants), avec une bonne caméra, un bon matériel son et une bonne équipe ? » (Traduit par moi-même)

⁷⁰⁶ Chef opérateur ayant collaboré avec des documentaristes comme Bingöl Elmas, Enis Rıza Sakızlı, Bahriye Kabadayı, Eylem Şen et Nejla Demirci. À partir de 38, Kesik assurera ce rôle pour tous les documentaires de Demirel.

des soldats dans la région qui interrogent Demirel sur les raisons de ces tournages, et la difficulté d'avoir accès à du matériel d'archive⁷⁰⁷.



Figs. 484-485 : 38 (Çayan Demirel, 2006)

En dépit de ces difficultés, 38 sort en 2006, proposant un récit des massacres de Dersim à la lumière des politiques systématiques de turquification qui constituent un des maillons essentiels du processus de la fondation de l'État-nation. L'expression oxymorique, « un cri silencieux »⁷⁰⁸ (*sessiz bir çığlık*), utilisée dans le synopsis suggère une double lecture : la non-reconnaissance de la souffrance des victimes et leur tendance à vouloir garder le silence de peur de provoquer des ennuis à leur famille. Le documentaire réunit les témoignages des survivants qui se placent dans le cadre socio-historique dessiné par une dizaine d'experts interviewés (historien, politologue, économiste, sociologue, écrivain, avocat). Des photos de l'époque dont certaines découvertes par Demirel et utilisées pour la première fois dans ce documentaire cassent la monotonie visuelle des extraits d'entretiens qui s'enchaînent. Cependant, elles constituent aussi un support à la voix off féminine qui, ponctuellement, apporte des précisions au déroulement chronologique des événements. Cette même voix lit aussi des extraits des rapports officiels, des textes de lois adoptées qui régissent l'exil et l'assimilation, ceux d'un discours de Mustafa Kemal Atatürk ou des mémoires de Sabri İhsan Çağlayangil, responsable du procès et de la pendaison du chef de la résistance, Seyit Rıza. Ces divers textes dévoilent l'intention des « inculpés »⁷⁰⁹ à l'égard de la population de Dersim. Cette dénonciation des politiques étatiques s'accompagne aussi de la dénonciation des médias collaborateurs : une multitude de coupures de presse de l'époque s'introduit régulièrement dans le montage et démontre comment, dès les premières années de la République, les médias font appel à une rhétorique de la diabolisation et de la marginalisation des Kurdes⁷¹⁰, mais aussi à celle de la

⁷⁰⁷ Çayan Demirel Hayat TV Röportajı, <https://vimeo.com/219823749>, consulté le 21 avril 2021.

⁷⁰⁸ 38, *Surela Film*, <http://surelafilm.com/film-detay.aspx?id=25>, consulté le 21 avril 2021.

⁷⁰⁹ Mot utilisé dans le synopsis du documentaire.

⁷¹⁰ Voici quelques mots utilisés pour désigner les habitants de Dersim ou le chef de la résistance, Seyit Rıza, qui apparaissent dans les titres des articles : « dissident » (*serkeş*), « piller » (*çapulcu*), « bandit » (*haydut*), « meneur » (*sergerde*), « brigand » (*şaki*), « traître » (*hain*).

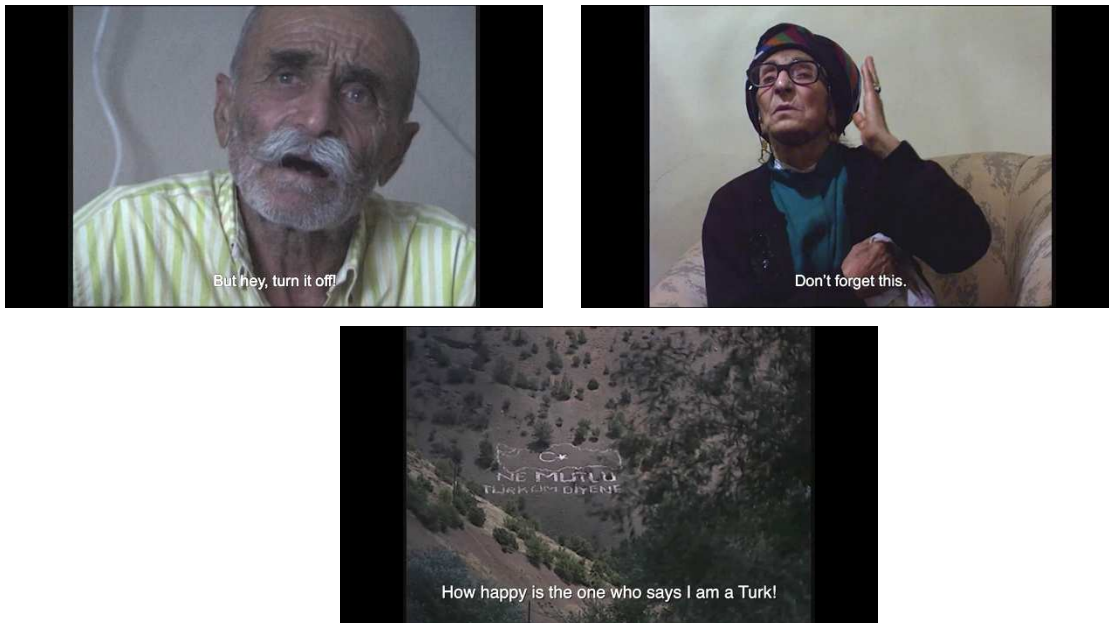
glorification des « victoires » de l'armée turque contre ces derniers. La musique composée par les frères originaires de Dersim, Metin et Kemal Kahraman, qui accompagne presque toutes les séquences hormis les extraits d'entretien, assure la liaison entre divers éléments mais en dominant la bande-son, elle rend difficile la concentration.

Le documentaire débute par une première séquence en plan fixe où l'homme qui se trouve face à la caméra se dispute avec un autre homme (probablement Ali Naki Gündoğdu) qui se trouve dans le hors-champ (fig. 486). Il exprime son inquiétude concernant l'utilisation de son témoignage : « Je ne parlerai que si tu promets de ne pas diffuser ça publiquement. Mais si tu nous mets en danger, nous ne parlerons pas. »⁷¹¹ Pour le survivant, parler publiquement est clairement synonyme du danger. À plusieurs reprises, la voix qui vient du hors-champ essaie de le rassurer en lui disant que l'enregistrement est réalisé à des fins d'archivage mais le survivant exprime avec détermination, sa volonté de témoigner en absence de la caméra. Au moment où il commence finalement son récit, il se rend compte que la caméra est toujours allumée. Jusqu'à ce moment précis, la conversation est menée en *zazakî*, mais à la fin de la séquence, l'homme furieux s'adresse en turc à celui qui se trouve derrière la caméra (Çayan Demirel) : « Mais, éteins-la ! » Cette séquence placée au début du documentaire expose la difficulté de la libération de la parole des témoins malgré une soixantaine d'années écoulée depuis les massacres, et la difficulté que rencontrera Demirel dans la quête de ces témoignages. Elle rassemble les représentants des deux groupes auxquels le documentaire est dédié : « les opprimés de l'Histoire » (ici, le survivant) et « ceux qui la tournent à l'envers » (ici, Demirel et Gündoğdu).

À partir de cette séquence à caractère réflexif, le documentaire commence à « soulever la voile qui couvre la vérité » (phrase indiquée sur un carton). La narration suit la chronologie des événements en mettant en lumière chaque décision et déclaration de l'État qui conduit aux massacres et à l'exil. Les documents d'archive, la voix off narratrice et les extraits d'entretiens des experts s'articulent en suivant les conventions d'un documentaire classique en mode exposé. Cependant, les témoignages des survivants recentrent le récit sur l'expérience individuelle et revendiquent la reconnaissance de leur souffrance. Bien que porteurs d'une histoire douloureuse, les survivants délivrent leur témoignage en leur langue maternelle, le *zazakî*, comme pour exprimer leur fierté et leur résistance. En combinant la didactique à l'affectif, 38 propose une lecture alternative de l'Histoire en évaluant, à l'échelle humaine, les conséquences des politiques répressives visant Dersim dans les années 1930. En dirigeant le

⁷¹¹ Tous les extraits des documentaires utilisés dans ce chapitre sont traduits par moi-même.

regard des spectateurs vers les récits personnels, le documentaire déconstruit aussi l'image du « traître » associée si souvent aux Kurdes et sur laquelle repose la légitimité de ces politiques. Enfin, tel un musée audiovisuel, le documentaire remplit sa fonction de conservation et de présentation de la mémoire d'un tournant historique du point de vue de ces victimes, en réalisant ainsi, le souhait d'une des survivantes qui s'adresse à la caméra en turc : « N'oubliez pas, je vous en supplie, n'oubliez pas. N'oubliez pas. N'oubliez pas cette douleur. » (fig. 487) Demirel choisit de terminer le documentaire sur le plan d'une colline sur laquelle sont gravés les trois éléments symbolisant la République : la carte du pays, son drapeau, et la fameuse citation de son fondateur, « Heureux, celui qui se dit Turc ! » (fig. 488). Cette image est représentative de la volonté persistante de l'État de marquer sa présence dans la région de Dersim et de l'oppression constante qui pèse encore aujourd'hui sur ses habitants.



Figs. 486-487-488 : 38 (Çayan Demirel, 2006)

38 fait sa première dans le cadre du Festival international du film documentaire 1001, mais en août 2007, la Préfecture interdit sa projection lors du Festival de culture et de nature de Munzur à Dersim, en justifiant cette intervention par l'absence du visa d'exploitation du documentaire. À la suite de cette censure, l'équipe dépose une demande de visa auprès du ministère de la Culture qui déclare sa désapprobation concernant « la commercialisation et la projection du film » et refuse de délivrer le visa en question. Selon le Ministère qui qualifie le documentaire d'« anticonstitutionnel » et le considère comme une « atteinte à la dignité humaine », si 38 sortait en salles, il pourrait « troubler l'ordre public et la moralité publique, et

nuire à la santé physique et psychologique des enfants et des jeunes. »⁷¹² Cette deuxième censure marque le début d'un long processus judiciaire qui, au moment de la soutenance de cette thèse n'aura abouti à aucun résultat définitif⁷¹³ et affecte directement la diffusion du documentaire, rendant impossible sa sortie en salles, en DVD ou sa diffusion sur les chaînes de télévision. Cependant, *38* acquiert une visibilité via d'autres espaces de diffusion. Quelques mois après l'interdiction de la projection à Dersim, une projection est organisée lors du Festival international du film d'Antalya. Des festivals alternatifs en Turquie comme le Festival international des films ouvriers ou Documentarist, et des festivals de films kurdes et turcs en Europe le programment aussi⁷¹⁴. En 2010, une chaîne de télévision de tendance socialiste, Hayat TV⁷¹⁵, le diffuse malgré l'absence du visa.

En prenant en compte la censure qui restreint les espaces de diffusion, *Surela Film*⁷¹⁶ adopte une approche non interventionniste quant à sa diffusion clandestine. Avant même sa mise en ligne sur les pages officielles Vimeo⁷¹⁷ et Youtube⁷¹⁸ de la société, des centaines de milliers d'internautes découvrent le documentaire via diverses pages sur Internet⁷¹⁹. À Dersim, des projections clandestines s'organisent de manière assez systématique : « À Dersim, nous n'avons organisé aucune projection. Nous n'avons été invités à aucune projection organisée par un tiers non plus. Cependant, au fil des années, nous avons entendu que dans la région, les ONG, les écoles, les associations, ils l'ont tous montré. Dans des salles, en plein air... Tu sais, les nôtres ne demandent jamais la permission (*smiley*). À une époque, à l'arrêt de Hozat/Elazığ d'où partent les minibus pour Dersim, ils vendaient les DVD 'pirates' du documentaire. Sans notre accord, bien entendu (*smiley*). »⁷²⁰ Ces précisions apportées par Çetinbaş révèlent la mobilisation que suscite le documentaire chez les personnes concernées et les efforts qu'elles déploient pour sa diffusion.

⁷¹² Fikret İlkiz, « Yayincılara Baskı Mekanizması », <https://bianet.org/bianet/ifade-ozgurlugu/125348-yayincilara-baski-mekanizmasi>, consulté le 21 avril 2021. (Traduit par moi-même)

⁷¹³ Pour le résumé du processus judiciaire, voir « '38' belgeseli halen yasaklı! », *Surela Film*, <http://surelafilm.com/38-belgeseli-halen-yasakli.aspx>, consulté le 21 avril 2021.

⁷¹⁴ Pour la liste complète, voir « Festival ve ödülleri », *Surela Film*, consulté le 21 avril 2021.

⁷¹⁵ Fondée en 2007, Hayat TV sera fermée en 2016 en vertu d'un décret-loi (*kanun hükmünde kararname - KHK*) émis à la suite de la tentative du coup d'État de 2016.

⁷¹⁶ Société de production de films fondée en 2008 par Çayan Demirel, détentrice des droits de diffusion de *38*.

⁷¹⁷ *38 Belgeseli (Türkçe Altyazılı | Streaming Copy)*, <https://vimeo.com/191788153>, consulté le 21 avril 2021. Depuis sa mise en ligne en 2017, le film a comptabilisé 8055 vues.

⁷¹⁸ *38 Belgeseli (2006, Yönetmen: Çayan Demirel)*, https://youtu.be/f02bk_GUWfc, consulté le 21 avril 2021. Depuis sa mise en ligne en 2021, le film a comptabilisé 2230 vues.

⁷¹⁹ En neuf ans, le film comptabilise plus de 328 000 vues via la page Youtube de « Baytar62 ». *Dersim 38 Belgeseli - Çayan Demirel*, <https://youtu.be/i3q88micZcU>, consulté le 21 avril 2021.

⁷²⁰ Échange réalisé avec Ayşe Çetinbaş par mail, le 21 avril 2021.

En termes d'écriture documentaire, 38 ne présente qu'un intérêt limité mais étant le premier documentaire à donner la parole aux survivants des massacres et à défier ainsi l'historiographie officielle, il ouvre le chemin pour de plus amples discussions sur les événements ayant eu lieu dans les années 1930 à Dersim, en devenant lui-même un « instrument de résistance »⁷²¹. Des cinéastes comme Özgür Fındık, Nezahat et Kazım Gündoğan, Piran Baydemir suivent l'exemple, et les années suivantes voient naître un corpus de documentaires dont les récits se croisent et se complètent⁷²². Cependant, la longue censure que 38 subit devient elle-même l'indicateur de l'intolérance persistante de l'État face aux critiques mettant en question sa fondation, ses principes et son historiographie.

Faîlî Dewlet / Faili Devlet [Auteur connu : l'État] (Weysî Altay, 2014, 59 min)

La lutte armée entre le PKK et l'armée turque débute en 1984 mais à partir du début des années 1990, cette dernière adopte la doctrine de 'guerre de basse intensité' se traduisant par des pratiques illégales qui visent aussi bien les combattants armés que les civils⁷²³. À partir de 1987, progressivement, l'État place diverses villes du Kurdistan sous l'état d'urgence (*OHAL*) qui ne sera levé définitivement qu'en 2002. Dans les années 1990, les escadrons de la mort alliant la droite radicale, les services de renseignement, des structures mafieuses et les gardiens du village (*korucu*)⁷²⁴ exécutent plus de 2000 personnes dont des politiciens, des intellectuels et des hommes d'affaires, souvent sans lien avec le PKK. Ces exécutions extrajudiciaires sèment la terreur dans la région où la destruction des villages, hameaux et villes provoquent la migration forcée massive des populations.

Frappé par un climat de violence extrême où les organisations paramilitaires agissent en toute impunité, le Kurdistan devient ainsi la scène des disparitions forcées (*zorla kaybetme*) et des meurtres non résolus / auteurs inconnus (*faili meçhul*). Les chiffres des cas de disparition forcée recueillis par le Centre de Vérité, de Justice et de Mémoire (Hakikat Adalet Hafiza

⁷²¹ Ayça Çiftçi, « Kürt Meselesini Filmlerle Konuşmak », *Bianet*, <https://bianet.org/biamag/sanat/142161-kurt-meselesini-filmlerle-konusmak>, consulté le 21 avril 2021. Publié pour la première fois dans *Altyazi*, n° 122, novembre 2012.

⁷²² *Qelemma Sure / Kırmızı Kalem* (Özgür Fındık, 2010, 72 min), *Kara Vagon* (Özgür Fındık, 2011, 65 min), *İki Tutam Saç : Dersim'in Kayıp Kızları* (Nezahat Gündoğan, 2012, 60 min), *Hay Way Zaman - Dersim'in Kayıp Kızları* (Nezahat Gündoğan, 2013, 79 min), *Fecîra* (Piran Baydemir, 2013, 41 min).

⁷²³ Ce paragraphe repose essentiellement sur les ouvrages suivants : H. Bozarslan, *Conflict Kurde*, *op. cit.*, p. 21, 70, 120. H. Bozarslan, *Histoire de la Turquie. De l'Empire à nos jours*, *op. cit.*, p. 374.

⁷²⁴ Milices locales kurdes armées et salariées par l'État, recrutées en général parmi les tribus les plus puissantes, les *korucus* dont la mission est de maintenir l'ordre dans les villages, participent aux enlèvements, tortures, exécutions extrajudiciaires. Vers 1995, leur nombre était estimé à 80 000 hommes. Lire « Qui sont 'les gardiens du village' ? » dans Boris James et Jordi Tejel Gorgas, *Les Kurdes. Un peuple sans état en 100 questions*, Paris, Éditions Tallandier, 2018, p. 155-157.

Merkezi)⁷²⁵ pour la période 1980-2014 en Turquie, estiment le nombre de disparus à 1353⁷²⁶. Cependant, la distribution par année et par ville de ces données nous permet de constater que la disparition forcée a été utilisée comme méthode de répression systématique, surtout entre 1991-1999 (1283 cas sur les 1353), et majoritairement, au Kurdistan. Inspirées des Mères de la place de Mai en Argentine, depuis 1995, les Mères du Samedi (*Cumartesi Anneleri*) se rassemblent chaque samedi au centre d'Istanbul, à Galatasaray, demandent l'accès aux archives de l'État pour établir la vérité sur les circonstances des disparitions forcées et connaître le sort de leurs proches disparus. Le 700^{ème} rassemblement qui a lieu le 25 août 2018 est interdit par la Préfecture de Beyoğlu suivant l'ordre donné par le ministre de l'Intérieur, Süleyman Soylu. La foule qui se réunit malgré l'interdiction sera violemment réprimée par la police qui fait usage des canons à eau, du gaz lacrymogène et des balles en caoutchouc. Des membres des familles des disparus ainsi que des défenseurs des droits humains sont placés en garde à vue. Le procès contre les participants de cette réunion accusés de « participation non armée à des manifestations et à des marches illégales » et de « refus de se disperser malgré un avertissement » débute le 25 mars 2021, devant le 21^{ème} tribunal pénal de première instance d'Istanbul⁷²⁷. L'hostilité dont l'État fait preuve à l'égard de cet acte de désobéissance civile expose une « tradition de l'État » qui refuse de se confronter à ses propres crimes malgré les changements de gouvernement. Cependant, les familles des disparus et les défenseurs des droits humains persévèrent aussi en continuant à exprimer leur demande de vérité et de justice, et en préservant la mémoire de cette période obscure de l'Histoire récente de la Turquie.

Au début des années 2010, Weysî Altay⁷²⁸, photographe, journaliste, membre du Collectif cinéma du Centre culturel de Mésopotamie et ancien dirigeant d'Amnesty International et de l'Association des droits de l'homme, décide de mener des projets sur les disparitions forcées, et plus spécifiquement, de contribuer à la constitution d'archives visuelles de la lutte menée par les familles des disparus⁷²⁹. En 2011, à Tütün Deposu qui est un espace dédié « à la culture, à l'art et au débat critique » à Istanbul, Altay monte une exposition intitulée

⁷²⁵ Hakikat Adalet Hafıza Merkezi, <https://hakikatadalethafiza.org>, consulté le 21 avril 2021.

⁷²⁶ Özgür Sevgi Göral, Ayhan Işık, Özlem Kaya (eds.), *Konuşulmayan Gerçek : Zorla Kaybetmeler*, Istanbul, Hakikat Adalet Hafıza Merkezi, 2014, p. 26-27.

⁷²⁷ Pour suivre l'avancement du procès : « Cumartesi Anneleri / İnsanları Davası », *Faili Belli*, <https://www.failibelli.org/dava/cumartesi-anneleri-insanlari-davasi/>, consulté le 26 avril 2021.

⁷²⁸ Pour respecter le choix du réalisateur qui préfère utiliser l'orthographe kurde de son prénom, nous opterons pour « Weysî » au lieu de « Veysi » (son prénom officiel) même si très souvent, c'est ce dernier qui est utilisé dans les médias.

⁷²⁹ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Faili Devlet* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec le réalisateur Weysî Altay à Istanbul, au siège de Mezopotamya Sinema, le 3 septembre 2018.

em ên wenda / kaybolan biz (nous, les disparus) à partir des photos des disparus et celles de leurs proches qu'il a prises lors des rassemblements des Mères du Samedi à Istanbul, Diyarbakır, Batman et Cizre. Des textes écrits par une trentaine d'artistes et d'intellectuels accompagnent ces photos. Dans la même année, une version étendue de l'exposition comprenant plus de photos sera publiée sous forme d'un livre trilingue (kurde, turc, anglais). Ce projet le conduit vers son premier documentaire, *Faîlî Dewlet / Faili Devlet* (titres respectivement en kurde et en turc) [Auteur connu : l'État], qui se focalise sur les histoires des disparus de Cizre, district de Şırnak qui est la deuxième ville avec le plus de disparus : « À Cizre, les disparitions ont eu lieu sans que l'État sente le besoin de cacher ses crimes. Les familles savent qui a tué qui, quand, où et comment. L'identité des assassins, les voitures qu'ils utilisaient au moment des enlèvements, tout est connu. Je pensais qu'avec une telle transparence dans l'exécution du crime, utiliser le terme 'auteur inconnu' (*faili meçhul*) reviendrait à couvrir les faits donc j'ai repris le terme en remplaçant le mot 'inconnu' par 'l'État' (*faili devlet*), pour identifier ce dernier comme l'auteur des crimes. »

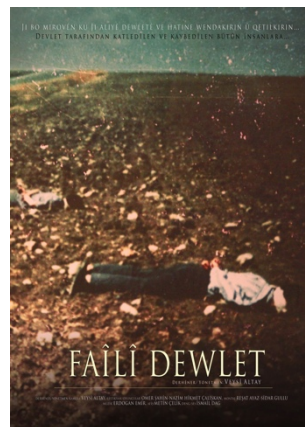


Fig. 489 : Affiche du documentaire *Faîlî Dewlet* (Waysî Altay, 2014)

Pendant une année et demie, Altay réalise des entretiens avec les proches des disparus de Cizre qui l'hébergent à tour de rôle. L'établissement de la confiance entre lui et les familles se fait progressivement : « Nous parlions la même langue, mais surtout, nous portions la même sensibilité. Petit à petit, nous nous sommes liés d'amitié. » Cependant, d'autres contraintes liées au conflit entre le PKK et l'armée turque s'imposent. Dès son arrivée à Cizre placé à l'époque « sous blocus », Altay qui porte sa caméra et son trépied à la main attire immédiatement l'attention des policiers qui l'interrogent sur les motifs de sa présence : « Ceux qui portaient un appareil photo étaient soupçonnés de planifier un attentat. » Cette première interrogation spontanée sera suivie par sa mise en garde à vue le lendemain, lors du rassemblement des proches des disparus. Altay adapte ses lieux de tournages en prenant en compte le contrôle

policiers omniprésents dans la région. Il privilégie les tournages en intérieur pour les entretiens. Certains tournages en extérieur sont réalisés avec un portable, en mode caméra cachée. Le travail de consultation d'archives constitue la dernière étape significative avant le montage. Altay passe des mois dans les archives du journal *Gündem* mais prend aussi contact avec de nombreux journalistes ayant travaillé à Cizre dans les années 1990. À Istanbul, alors que le montage se poursuit, Altay est mis en garde à vue et ses archives seront confisquées, inclus le projet entier de *Faîlî Dewlet* et les rushes de son documentaire alors en préparation, *Berxwedana 33 Salan - Dayika Berfo / 33 Yıllık Direniş - Berfo Ana* [Une résistance de 33 ans – Mère Berfo] (2013, 51 min). Le temps de recueillir les sauvegardes, Altay introduira de nouvelles images dans le montage, notamment celles d'une manifestation ayant eu lieu en 2013 sur la même place où, dans les années 1990, l'armée avait violemment réprimé la célébration du Nouvel an kurde, *Newroz*.

Le documentaire débute avec un carton où est inscrite une courte anecdote attribuée à Confucius, traduite en kurde et en turc. Altay optera pour l'utilisation bilingue tout au long du documentaire, sauf pour indiquer les lieux (villes et districts) dont il utilisera systématiquement les noms kurdes à la place des noms officiels. L'anecdote se termine sur une constatation du philosophe chinois : « Donc les États sont plus terrifiants que les tigres. » La séquence qui suit met en scène un homme portant sur sa tête un keffiyeh en noir et blanc (*poşu/puşî*) qui se déplace devant une grande affiche murale, regroupant un nombre considérable de photos d'identité (fig. 490). L'inscription sur l'image nous indique qu'il est le père d'un certain Yahya Akman. L'homme parcourt les photos en s'arrêtant à chaque fois qu'il reconnaît un visage, en donnant des détails sur les circonstances du meurtre de chacun. Son air détaché donne l'impression qu'il est en train d'aborder un sujet *quelconque, ordinaire* : les récits des disparus font partie de sa vie, de son quotidien. Cela se manifeste aussi sur l'image où l'homme semble se fondre dans la texture multicolore que constitue l'affiche. Ce court moment de partage entre un proche de disparu et le cinéaste (et indirectement, les spectateurs) confirme la citation du début, en exposant rapidement une série de meurtres commis au nom de l'État, par l'État. L'homme n'aura le temps de s'arrêter que sur une dizaine de personnes mais la répétition de la phrase « ils l'ont tué(e) » permet aux spectateurs de comprendre que toutes les personnes dont les photos figurent sur l'affiche ont partagé le même sort. Avant l'apparition du titre, un carton rend hommage « à tous ceux qui ont été massacrés par l'État et aux disparus ». Même si le prologue manque de contextualisation précise qui aurait pu permettre aux spectateurs non avertis de se repérer, le prologue décrit une situation qui n'est pas propre à Cizre mais qui est représentative de l'ensemble du Kurdistan du Nord. Cependant, un carton informatif apparaît

juste après le titre pour informer les spectateurs sur le procès du JITEM (le Service de renseignement et d'antiterrorisme de la gendarmerie) dans lequel huit personnes dont Cemal Temizöz (colonel en retraite, commandant de la gendarmerie à Cizre entre 1993-96), accusées d'une vingtaine de meurtres passent devant le juge⁷³⁰. Le procès dont le déroulement coïncide avec les tournages permet au documentaire de garder un lien organique avec le présent, même si sa narration se place essentiellement dans le passé. Malgré l'accès restreint au dossier du procès, Altay se procure les déclarations de deux repentis (Tükenmez Kalem – témoin anonyme sous le pseudonyme « stylo à bille », et Mehmet Nuri Binzet⁷³¹) qui retracent en détail certains enlèvements et exécutions dont ils étaient au courant ou auxquels ils ont participé. Ainsi, *Failî Dewlet* croise les paroles des représentants des deux camps : les témoignages des proches des disparus et les déclarations des collaborateurs des accusés.



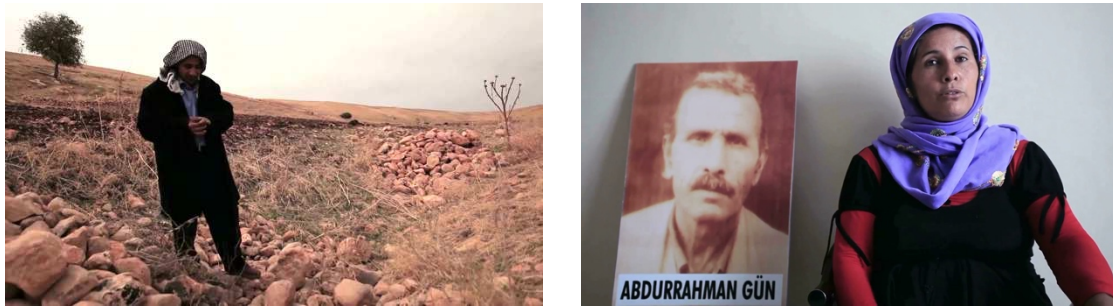
Figs. 490-491 : *Failî Dewlet* (Weysî Altay, 2014)

Pour inclure dans le documentaire les extraits de ces déclarations, Altay opte pour des mises en scènes où deux comédiens incarnent les deux hommes en silhouette. Pour Tükenmez Kalem qui a avoué son rôle d'informateur par le biais d'une lettre, Altay reconstitue le moment d'écriture (fig. 491) alors que Binzet apparaît sur l'écran sous le trait d'un homme pensif qui erre sur un terrain vague. Pour que la distinction soit claire entre les prises de vues réelles et ces séquences visuellement fictives, Altay joue avec l'échelle des couleurs de ces dernières qui vire vers le bleu. Les images de ces séquences ne comportent aucune valeur informative ou représentative. Elles servent seulement de support visuel aux voix off qui lisent les extraits en turc. Tükenmez Kalem (lui-même originaire de Cizre) raconte les circonstances dans lesquelles il a été recruté par le JITEM alors qu'il était emprisonné à Diyarbakır. Son recrutement donne une idée aux spectateurs sur le fonctionnement du JITEM qui compte sur la collaboration des Kurdes, anciens militants du PKK ou *korucus*, pour maîtriser et commander la région. Binzet

⁷³⁰ Pour un résumé en anglais du procès (2009-2015) à la suite duquel tous les accusés ont été acquittés, voir : « The Temizöz and Others Case », *Faili Belli*, <https://www.failibelli.org/en/dava/the-temizoz-case/>, consulté le 28 avril 2021.

⁷³¹ Le frère de Kamil Atağ qui était maire de Cizre entre 1993-1995, chef des *korucus*, un des accusés du procès du JITEM.

qui, à l'époque des événements avait 13 ans, avoue : « Pour nous, l'acte de tuer était devenu normal et ordinaire. » Les deux hommes retracent le déroulement précis de certains enlèvements et exécutions en indiquant les noms des personnes impliquées. En règle générale, Altay confirme la véracité des précisions apportées par ces aveux en les croisant avec les témoignages des proches des personnes assassinées. Le montage assure ainsi la construction d'une narration qui se complète grâce à l'apport des deux camps opposés.



Figs. 492-493 : *Faîlî Dewlet* (Weysî Altay, 2014)

Plusieurs points méritent d'être soulevés concernant les témoignages des proches. Quel que soit leur âge, des plus jeunes aux plus âgés, ils témoignent en kurde. Pour éviter d'attirer l'attention de la police, Altay filme la majorité des entretiens dans les maisons mais à deux reprises, la caméra suit les proches sur les lieux du crime : la pièce vide d'une maison et un terrain vague près du village Bozalan (figs. 492). Les espaces en question ne portent aucune trace visuelle des meurtres mais les récits détaillés racontés par les personnages sollicitent l'imagination des spectateurs et les incitent à reconstituer les incidents. Sauf quelques exceptions, chacun garde à son côté, la photo en grand format de la victime sous laquelle est indiquée son nom et prénom⁷³² (fig. 493). Les récits d'une multitude de victimes se succèdent, mais la présence de leur visage dans le cadre permet aux spectateurs de les distinguer et d'associer chaque histoire à une personne précise même si chacune fait aussi partie de ce grand récit construit par le documentaire. Les témoignages comportent des précisions étonnantes concernant l'identité des personnes impliquées dans l'enlèvement et l'exécution des victimes, les lieux du crime ainsi que les circonstances dans lesquelles les incidents se sont déroulés, ce qui confirme le constat du réalisateur : à Cizre, ces crimes ont été commis au grand jour. Mais ces témoignages ne font pas que confirmer les aveux des deux repentis : les proches déclarent à la caméra leurs vécus aussi, non pas leurs ressentis après la perte de l'être aimé mais surtout les menaces auxquelles ils ont dû faire face et le silence qui leur a été imposé par les auteurs

⁷³² Les mêmes photos sont portées par les proches lors des différentes manifestations de demande de justice (fig. 498).

des crimes. Interviewé dans le documentaire, l'avocat originaire de Cizre, Tahir Elçi⁷³³, affirme que les familles n'ont pu commencer à s'exprimer, déposer plainte et tisser un réseau de solidarité qu'à partir des années 2000.

Ponctuellement, Altay fait aussi usage du matériel d'archives. Pour démontrer que l'État est responsable de la violence qui dévaste Cizre dans les années 1990, il insère dans le montage de courts extraits des fameux discours de la première ministre de l'époque, Tansu Çiller⁷³⁴, et du chef d'état-major, Doğan Güreş⁷³⁵. Des photos illustrant les corps des civils tués ou celles de la ville sous blocus suivent ces extraits en créant un lien de causalité entre la stratégie de l'État et les exécutions. Quelques coupures de presse du journal kurde *Gündem* attirent l'attention sur la violence subie par les civils : « À Cizre, la population sous les tirs. », « À Cizre, les hommes d'un quartier entier mis en garde à vue. », « Les soldats ont tué cinq paysans. », « À Cizre, la population s'est réfugiée dans la mosquée. »



Figs. 494-495 : *Failî Dewlet* (Weysî Altay, 2014)

Cependant, bien que d'une qualité très médiocre, les images filmées à Cizre en 1992, transportent les spectateurs dans un espace-temps où la dignité humaine se trouve attaquée mais où la résistance persiste malgré tout. Dans un premier temps, nous voyons des hommes déterrer les cadavres des disparus (fig. 494). Ces images sont suivies par celles de leurs funérailles. Dans le cadre, il ne reste aucun espace vide : la population de Cizre le remplit par sa présence (fig. 495). Même si elle est défectueuse, la bande-son laisse entendre les hululements des femmes (*zılgıt*) et les slogans hurlés d'une voix unanime : « Bijî azadî ! » (« Vive la liberté ! ») et « Şehîd namirin ! » (« Les martyrs sont immortels ! »). La douleur et le deuil se mêlent à la révolte et à la résistance dans ces quelques extraits de vidéos d'archives.

⁷³³ Elçi sera lui-même assassiné le 28 novembre 2015, à Diyarbakır. Pour suivre le procès de son assassinat, voir : « Tahir Elçi davası », *Failî Belli*, <https://www.failibelli.org/dava/tahir-elci-davasi/>, consulté le 29 avril 2021.

⁷³⁴ « Nous nous souvenons toujours avec respect, de ceux qui tirent ou reçoivent des balles au nom de l'État. », « C'est nous qui avons anéanti le terrorisme qui montait en puissance depuis dix ans. », « Nous allons anéantir tous ceux qui le soutiennent. Le terrorisme prendra fin, il n'y a pas d'autre choix. »

⁷³⁵ « J'avertis encore une fois le bandit traître. Ta force n'est pas suffisante pour vaincre les Forces armées turques. [...] Viens te rendre, sinon tu disparaîtras. »



Figs. 496-497 : *Faîlî Dewlet* (Weysî Altay, 2014)

Une autre série d'images filmées pendant le *Newroz* en 1993 illustrent la violence sans retenue utilisée par des hommes portant des habits civils, des cagoules et des armes qui terrorisent la foule qui se disperse en panique (fig. 496). Certains utilisent des panzers de police pour dominer l'espace et coincer la population. La bande-son saturée et déformée laisse entendre des cris, des sirènes et des tirs. Une séquence d'une minute montre des hommes traîner un jeune pour le rentrer de force dans un panzer. Les voix hors-champs des femmes signalent la gravité de la situation : « Ça, c'est une persécution. Allons récupérer nos maris. Ne les laissons pas faire. » Leurs exclamations laissent entendre aux spectateurs qu'une fois emmenée par ces hommes, les personnes risquent de ne plus revenir. Ces images où le chaos règne dans les rues de Cizre sont représentatives d'une époque où la violence orchestrée par l'État ravageait le Kurdistan. Pourtant, ce bref retour dans le passé ne se termine pas sur une note complètement défaitiste puisque le montage permet à Altay de réaliser un saut de vingt ans dans le temps pour proposer des images qu'il a lui-même filmées en 2013, au même endroit. Les images du clash entre les enfants et les policiers enfermés dans les canons à eau dépeignent, certes, un tableau aussi sombre que celui des années 1990 mais la détermination des enfants à défier la police dans ce conflit asymétrique donne les signes d'une révolte et d'une résistance qui, pour les Kurdes, représentent l'essence même de la vie⁷³⁶ (fig. 497).



Figs. 498-499 : *Faîlî Dewlet* (Weysî Altay, 2014)

⁷³⁶ Les paroles du refrain d'une chanson très populaire du chanteur kurde Şivan Perwer : « Serhildan jîyan e. Berxwedan jîyan e. » (« L'insurrection, c'est la vie. La résistance, c'est la vie. ») (Traduits par moi-même)

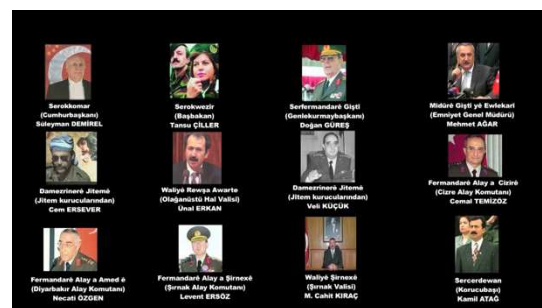
Même si elle ne constitue pas le squelette principal de la narration, la lutte menée par les familles des disparus y retrouve sa place. Altay les accompagne avec sa caméra alors qu'elles se rendent au procès du JITEM à Diyarbakır. N'ayant pas le droit de tourner dans la salle du procès, il utilise des images filmées à l'extérieur du tribunal où les femmes s'alignent tenant à la main, la photo de leur proche disparu (fig. 498). Le mouvement de caméra qui suit cette ligne d'un bout à un autre permet aux spectateurs, ne serait-ce que le temps de quelques secondes, de découvrir le visage et le nom de chaque disparu. Mais ce mouvement visualise aussi le lien qui unit ces disparus et ces femmes porteuses de leurs histoires. La présence d'une foule dans le hors-champ se fait sentir grâce à la bande-son. Même si sur l'image, nous ne voyons qu'un groupe de femmes, le slogan hurlé d'une voix unanime, « La rage des mères étranglera les assassins ! », révèle le soutien dont elles bénéficient. Vers la fin du documentaire, Altay utilise une deuxième séquence combinant trois séries d'images. Celles filmées sur la route qui mène de Cizre à Diyarbakır auraient pu constituer une séquence de transition banale mais les images du contrôle routier de police filmées en caméra cachée ajoutent une couche réflexive au documentaire qui est réalisé malgré l'omniprésence des forces de l'ordre dans la région (fig. 499). Plusieurs éléments indiquent aux spectateurs que ce contrôle n'a rien d'ordinaire : l'arrivée de deux panzers, la présence des hommes armés habillés en civils et le changement de lumière dans les plans fixes successifs qui marque le passage du temps. Dans cette séquence, la nuit laisse sa place au jour, ce qui prouve que le contrôle que le réalisateur identifie comme « une mise en garde à vue », a duré plusieurs heures. Ces images sont suivies par un montage-séquence composé des images de femmes dans le minibus et celles d'une route au crépuscule engloutie par le brouillard. Le *kilam*⁷³⁷ extradiégétique improvisé par un *dengbêj* s'élève comme une plainte pour dénoncer l'injustice causée par les représentants de l'État de l'époque : « C'est un firman, un firman lourd. Dans la capitale, Tansu Çiller, Süleyman Demirel, Mehmet Ağar et Kenan Evren ont décidé de déclarer l'état de siège dans les 26 provinces du Kurdistan. Leur cible principale a été la patrie des souverains et des émirs, la capitale du Kurdistan, Cîzîra Botan (Cizre – Şîrnak). Ouvrez vos oreilles et écoutez, mes frères, c'est un grand firman. »⁷³⁸ Cependant, en absence de sous-titres, les spectateurs non kurdophones qui ne peuvent comprendre l'objet de cette lamentation, ne peuvent qu'admirer cette voix brûlante, même si

⁷³⁷ *Kilam* : « Parole » en arabe. Discours mélodisé interprété par un *dengbêj*, chanteur traditionnel kurde. « Qui sont les *dengbêjs* ? » dans B. James et J.T. Gorgas, *Les Kurdes. Un peuple sans état en 100 questions*, op. cit., p. 103-105.

⁷³⁸ Traduits du kurde en turc par le réalisateur du documentaire *Her Mal Dibistanek*, Ardîn Dîren, et du turc en français par moi-même.

les oreilles attentives pourraient saisir les noms des politiciens de l'époque et deviner le contenu approximatif des paroles. Cette deuxième séquence se termine sur quelques plans filmés à Diyarbakır, à l'extérieur du tribunal placé sous la haute surveillance policière. Le mot « police » inscrit sur les panzers, les barrières de sécurité et les uniformes marque comme un sceau chaque image : l'omniprésence des forces de l'ordre montre les efforts que déploie l'État pour intimider les familles qui demandent justice.

Pour ne pas terminer le documentaire sur une note de désespoir, Altay construit une fin qui assure plusieurs fonctions. La succession de courts extraits d'entretiens donne la parole une dernière fois aux proches des disparus qui déclarent leur détermination à poursuivre leur lutte⁷³⁹. Ensuite, Altay revient sur les images utilisées dans le prologue avec l'homme qui parcourt les photos de l'affiche des disparus. Ce choix de répétition peut se justifier par le changement du regard des spectateurs à la suite du visionnage du documentaire : au début, les visages qui se trouvent sur cette affiche ne portent aucune signification particulière pour les personnes non concernées alors qu'à la fin du documentaire au fil duquel leurs histoires se dévoilent, l'inconnu devient familier. Dans la tête des spectateurs, chaque visage et nom s'associent ainsi à une vie qui s'est achevée de manière précoce et injuste. Une musique douce et empathique composée par le chanteur Erdoğan Emir accompagne cette séquence qui aurait pu constituer la finale du documentaire mais Altay a encore quelques mots à dire. Un plan illustrant le fameux slogan d'Atatürk, « Heureux, celui qui se dit Turc ! », inscrit sur un mur établit un lien direct entre la politique nationaliste du fondateur de la République et les politiques des années 1990 (fig. 500). Mais Altay aspire aussi à dénoncer ouvertement « les dirigeants et les responsables politiques des années 1992-95 » qu'ils regroupent sur une affiche (fig. 501). En dernier lieu, deux cartons informatifs dressent le bilan des pertes civiles au Kurdistan des années 1990, pour rappeler aux spectateurs que les incidents survenus à Cizre représentent la réalité de la vie quotidienne dans toute la région.



Figs. 500-501 : *Faîlî Dewlet* (Weysî Altay, 2014)

⁷³⁹ « Je continuerai le combat jusqu'à ma dernière goutte de sang. Soit les os de mon mari, soit la mort. »

La soirée de gala de *Faîli Dewlet* réunit plus de 500 personnes dans la salle de cinéma Atlas à Istanbul. Organisée sous forme d'un événement privé sur invitation, la projection ne fait pas l'objet d'une censure ou d'une intervention comme ce sera le cas, dans les années à venir, pour plusieurs documentaires abordant la question kurde. La projection au Centre culturel Mem û Zîn à Cizre se fait en présence de plus de 700 personnes et marque profondément Altay, curieux de voir la réaction des familles des disparus : « Quand vous vous lancez dans la réalisation de ce genre de film, il est difficile de satisfaire les personnes concernées car il s'agit de leur vie alors que vous, vous maîtrisez à peine une petite partie du sujet. Pendant la projection, je ne regardais pas le film mais j'observais leurs visages. Après la projection, ils m'ont dit qu'ils ont apprécié le film. » Cependant, quelques incidents méritent d'être notés concernant l'approche des grands festivals. La direction du Festival international du film d'Antalya contacte Altay pour inclure le documentaire dans sa programmation mais se désiste finalement. Au Festival international du film d'Ankara, le film déclenche une controverse. Un membre du jury critique l'utilisation de la citation d'Atatürk dans le montage et demande à Altay s'il tient Atatürk responsable de tous ces incidents, ce qui cause une montée de tension dans la salle et conduit à une heure et demie de débat entre le réalisateur et l'audience. Par principe, Altay décide de ne plus soumettre ses prochains documentaires à l'appréciation des grands festivals et il argumente sa décision en expliquant les raisons qui l'incitent à réaliser des documentaires : « Dans ce pays, nous avons un grand problème d'archivage. Un jour, si un processus de confrontation avec le passé et de normalisation commence, nous aurons besoin d'archives. Il faut aussi constituer des archives pour la mémoire commune des peuples car il existe des pays qui souffrent des problèmes similaires aux nôtres comme le Chili, l'Argentine, l'Irak, l'Iran. Convaincre les autres n'est pas un de mes objectifs. C'est pourquoi, en règle générale, les festivals ne m'intéressent pas. La majorité des festivals sont dirigés par des personnes qui collaborent, ou le jour venu, collaboreront avec l'État. Je ne pense pas qu'ils aient le droit d'évaluer mes films. » *Faîli Dewlet* entre dans la programmation des festivals alternatifs en Turquie comme le Festival international du film documentaire 1001, le Festival du film documentaire FilmAmed, le Festival 'Quels droits humains ?' et des festivals de films kurdes en Europe mais le documentaire circule essentiellement grâce à une soixantaine de projections organisées dans des associations, universités ou diverses structures, en Turquie comme à l'étranger. Depuis 2017, il est en accès libre sur la chaîne de Mezopotamya Sinema⁷⁴⁰.

⁷⁴⁰ *Faîli Dewlet - BelgeFilm/Documentary/Belgesel*, <https://youtu.be/MqELpuGIYrk>, consulté le 1^{er} mai 2021. Depuis sa mise en ligne le 13 janvier 2017, le film a comptabilisé 5155 vues.



Figs. 502-503 : *Berxwedana 33 Salan - Dayika Berfo* (Weysî Altay, 2013)
et *Bîr* (Weysî Altay, 2018)

En croisant la parole des proches des victimes des exécutions extrajudiciaires à celle de deux repentis ayant collaboré avec les auteurs des crimes, *Failî Dewlet* dessine les contours de la vie quotidienne d'un district du Kurdistan, Cizre, ravagé par la violence étatique systématique dans les années 1990. La narration repose sur l'articulation d'une multitude d'éléments entre lesquels le montage établit un lien de causalité et de continuité. Elle fait essentiellement référence au passé tout en gardant un lien fort avec le présent à travers le suivi du procès par les familles. Altay ancre son documentaire dans le « réel » mais pour enrichir le récit visuellement, il n'hésite pas à faire usage des séquences fictives. Avec *Failî Dewlet*, il contribue à la constitution de la mémoire du peuple kurde de Turquie mais aussi celle d'une mémoire alternative pour le peuple de Turquie.

Cependant, *Failî Dewlet* ne constitue que le premier film d'une série de documentaires qu'Altay réalisera sur les disparus dont *Berxwedana 33 Salan - Dayika Berfo* [33 ans de résistance – Mère Berfo] (2013, 51 min)⁷⁴¹ et *Bîr* [Le puits] (2018, 63 min). Il manifeste son engagement auprès des familles des disparus, non seulement en réalisant des documentaires, mais en les réalisant surtout politiquement. Il déclare sa rupture nette avec les diverses institutions du système en annonçant, à chaque occasion, son refus catégorique de demander des subventions au ministère de la Culture et de soumettre ses films aux grands festivals. En mobilisant son savoir-faire en tant que défenseur des droits humains, il apporte son soutien aux familles qu'il accompagne dans leur recherche de justice. Son engagement politique qui ne se limite pas à cette cause lui vaudra deux procès dont l'un impliquant la projection de son

⁷⁴¹ *berxwedana 33 salan dayika BERFO- 33 yıllık direniş BERFO ana*, <https://youtu.be/15N7zAe9bUY>. Depuis sa mise en ligne fin 2020, le film n'a comptabilisé que 321 vues mais le documentaire est également disponible sur la plateforme Culture Unplugged. *Berxwedana 33 Salan-Dayika Berfo/ 33 Years of Resistance of Berfo Ana*, <https://cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/52764/Berxwedana-33-Salan-Dayika-Berfo---33-Years-of-Resistance-of-Berfo-Ana>. Liens consultés le 1^{er} mai 2021.

documentaire *Nû Jîn [La nouvelle vie]* (2015, 46 min) dans la salle de cinéma Yılmaz Güney à Batman, et l'autre concernant son soutien au journal kurde Özgür Gündem⁷⁴².

***Min Rasî Nivîsand Deftera Lîceyê [J'ai écrit les vérités – le cahier de Lice]* (Ersin Çelik, 2012, 48 min)**

Pour le peuple kurde de Turquie, l'écriture de sa propre histoire se fait de manière collective : les historiens, les chercheurs en sciences humaines, les journalistes, les cinéastes et les vidéastes mobilisent leurs connaissances, compétences et réseaux pour apporter leur pierre à l'édifice. Cependant, après plus de quarante ans de conflit et de guerre qui ravage le Kurdistan, la soif de justice et de vérité anime aussi les citoyens, quel que soit leur métier, et donne parfois lieu à des pratiques improbables comme dans le cas d'Ahmet Tektaş, paysan du district de Lice (Diyarbakır). En 1945, après avoir terminé son service militaire, Tektaş se lance dans l'écriture d'un journal qui couvrirait l'actualité de son village. Son activité se poursuit jusque dans les années 2000 où il attire l'attention du journaliste Ersin Çelik, qui se retrouve dans les efforts de Tektaş à observer et à documenter la vie quotidienne au Kurdistan, marquée par l'omniprésence des militaires et la violence⁷⁴³.

Çelik naît à Malatya mais passe son enfance dans diverses villes où son père, enseignant, exerce son métier. Sa prise de conscience politique se développe à l'université où il apprend le kurde qui, à l'origine, aurait dû être sa langue maternelle. De 2007 à 2011, il collabore activement avec DİHA (Dicle Haber Ajansı), une agence de presse kurde qui sera un des médias fermés après la tentative du coup d'État de 2016⁷⁴⁴. En tant que reporter mobile, il parcourt le Kurdistan pour relater des nouvelles concernant les violations des droits humains, ce qui lui vaut une attention policière particulière qui se traduit par cinq gardes à vue, la confiscation de son matériel, trois arrestations et plusieurs condamnations à des peines de prison pour « terrorisme », « propagande terroriste » ou « révélation de l'identité des officiers actifs dans la lutte contre le terrorisme »⁷⁴⁵. Cependant, Çelik considère cette période comme formatrice puisque cette expérience professionnelle lui donne l'opportunité d'améliorer son kurde,

⁷⁴² Pour le suivi des procès de Weysî Altay, voir : « Sinemacılar Yargılanıyor », *Altyazı Fasikül Özgür Sinema*, <https://fasikul.altyazi.net/pano/sinemacilar-yargilaniyor/>, consulté le 1^{er} mai 2021.

⁷⁴³ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Min Rasî Nivîsand Deftera Lîceyê* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec le réalisateur Ersin Çelik par Skype, le 16 mai 2021.

⁷⁴⁴ « DİHA: Gerçekleri Bütün Yolları Kullanarak Halka Ulaştıracamız », *Bianet*, <https://bianet.org/bianet/medya/180139-diha-gercekleri-butun-yollari-kullanarak-halka-ulastiracagiz>, consulté le 19 mai 2021.

⁷⁴⁵ Les informations concernant les gardes à vue, les arrestations et les procès de Çelik ont été recueillies à partir de son dossier de demande d'asile déposé en Allemagne.

d'acquérir une meilleure connaissance de la région et d'apprendre à prendre des photos et des vidéos. Il développe ses compétences en suivant une année de formation en cinéma au Centre culturel de Cegerxwîn (Diyarbakır).

Dans un premier temps, sa rencontre avec Ahmet Tektaş donne lieu à un article, mais très rapidement, Çelik sent le besoin d'élargir le cadre. Il se lance dans un projet de documentaire sans un budget à proprement parler, en mobilisant ses connaissances et en comptant sur la solidarité des habitants du village. Il organise son calendrier de tournages en fonction de ses passages par Lice pour le travail. L'équipe composée de 3-4 personnes selon les jours, utilise les caméras et le matériel appartenant à DİHA, et puis, à la société de production locale où travaillera Çelik. La connaissance de la région permet à Çelik de prendre les mesures nécessaires pour ne pas prendre de risque. Par exemple, pour éviter la confiscation des cassettes, avant l'arrivée aux points de contrôle militaire, il prend le soin de les confier à un tiers. Le projet gagne le Prix de la post-production du Festival du film documentaire FîlmAmed, ce qui lui permet d'acheter un ordinateur portable pour faire lui-même le montage du documentaire qui s'étale sur six mois contre six jours de tournages. Çelik explique le temps consacré au montage par son manque d'expérience mais aussi par le temps nécessaire à la consultation du matériel d'archives récupéré auprès de MED TV et des journalistes ayant travaillé dans la région aux époques en question.

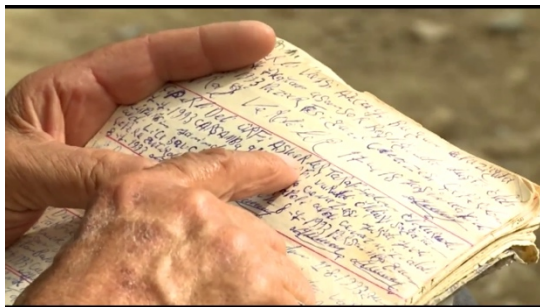


Fig. 504 : Affiche de *Min Rastî Nivîsand Deftera Lîceyê* (Ersin Çelik, 2012)

Min Rastî Nivîsand Deftera Lîceyê [*J'ai écrit les vérités – le cahier de Lice*] commence par un carton trilingue (kurde/turc/anglais) qui rend hommage à Ceylan Önkol, une fille de 12 ans d'un village de Lice, ayant perdu la vie en 2009 à la suite d'une explosion dans le pâturage, causée par une bombe militaire⁷⁴⁶. Le prologue qui le suit immédiatement, laisse apparaître sur

⁷⁴⁶ En mars 2021, le 2^{ème} Tribunal administratif de Diyarbakır trouve le ministère de l'Intérieur coupable à 90 % de la mort d'Önkol. « Court finds ministry culpable for 12-year-old Ceylan Önkol's death, orders compensation »,

l'image le plan rapproché d'un cahier dont la page est remplie par une écriture serrée et dense (fig. 505). Celui qui tient le cahier lit à voix haute : « Ürfi le fou a été tué par les soldats. Le 7 juillet 1993, mercredi soir. [...] » Au lieu d'introduire aux spectateurs le personnage principal, Ahmet Tektaş, cette courte séquence se focalise sur une des fonctions que pourraient endosser les cahiers remplis de notes prises par ce dernier : permettre aux spectateurs un voyage dans le temps et dans la mémoire locale de Lice. Cependant, même si le documentaire retrace l'oppression étatique subie par la population de Lice dans les années 1990 à travers les cahiers et le témoignage de Tektaş, l'articulation du carton du début et de ce premier plan annonce la continuité des actes de violence visant les civils kurdes de nos jours.



Figs. 505-506 : *Min Rastî Nivîsand Deftera Lîceyê* (Ersin Çelik, 2012)

Le travail d'historien local que mène Tektaş depuis 1945 se place au cœur du documentaire qui, finalement, ne révèle que peu d'informations sur son histoire personnelle, sa vie privée ou son interaction avec les habitants de son village. Un nombre réduit de plans le montre en présence de sa famille ou de ses amis. Souvent, nous le voyons se remémorer et raconter divers incidents du passé, assis face à la caméra avec un de ses cahiers à la main. La contre-plongée utilisée régulièrement pour le filmer accentue l'aura puissante que lui confère son activité d'écriture et confirme sa place en tant qu'autorité dans le village⁷⁴⁷ (fig. 506). Le bilinguisme de Tektaş se manifeste dans le documentaire mais les deux langues, le turc et le kurde, ne semblent pas cohabiter. Tektaş apprend à lire et à écrire pendant son service militaire donc le turc devient par défaut, la langue qu'il utilise à l'écrit, alors qu'à l'oral, il s'exprime en kurde. Cette dualité soulève subtilement plusieurs questions : l'accès à l'éducation et à l'enseignement des habitants du Kurdistan, l'analphabétisation et l'enseignement avec la langue maternelle.

Bianet, <https://bianet.org/5/97/240474-court-finds-ministry-culpable-for-12-year-old-ceylan-onkol-s-death-orders-compensation%22>, consulté le 3 mai 2021.

⁷⁴⁷ Nous apprenons d'ailleurs par son témoignage qu'il a été l'élú du village (*muhtar*) pendant vingt ans.

Dès les premières minutes, Çelik intègre la réflexivité comme un élément de la narration cinématographique⁷⁴⁸. À plusieurs reprises, des plans de l'équipe réalisant les tournages s'insèrent dans le récit (fig. 507) et les commentaires qu'ils font attirent l'attention des spectateurs sur le moment de la fabrication du documentaire : « Il faut qu'on trouve (et filme) une phrase complète bien écrite. », « Nous allons reprendre. Il faut qu'on change de batterie. » En choisissant de ne pas cacher le processus de réalisation, Çelik le met en dialogue avec le processus d'écriture des cahiers par Tektaş : sur l'écran, se croisent ainsi deux niveaux de la constitution de la mémoire locale de Lice. Pour apporter un support et une preuve visuels aux récits racontés par Tektaş, Çelik fait aussi usage des vidéos d'archives en lien avec les incidents ou les périodes en question (fig. 508). Cependant, le premier passage entre les images du présent et celles d'archives se fait de manière subite : le plan d'un minibus sur la route de Lice (2010) / un plan filmé dans un minibus (1993) / des enfants dans le village (1993) / des enfants dans le village (2010). La similarité thématique permet le passage d'une temporalité à une autre mais cette série d'images semble être déconnectée du reste du récit. Cependant, placée au début du documentaire, elle sert à annoncer une structure temporelle fluide qui oscillera entre la période de tournage du documentaire et les divers moments qui ont marqué l'histoire de Lice.



Figs. 507-508 : *Min Rastî Nivîsand Deftera Lîceyê* (Ersin Çelik, 2012)

Les cahiers servent de support de mémoire à Tektaş qui, « pour ne pas oublier », tient un journal où il note les incidents dont il témoigne, les informations qu'il entend à la radio ou les choses qu'on lui raconte dans le village. Mais dans l'exercice de cette activité, la notion de « vérité » semble tenir une place capitale : « Mais je ne notais les faits mentionnés que s'ils étaient vrais. Je confirmais d'abord la véracité des propos, et puis je les notais. » Ses notes renferment des informations anodines mais précises (le prix des bonbons en telle année, la longueur du tissu acheté un tel jour), des informations concernant les incidents de la vie

⁷⁴⁸ Pour une analyse sur la façon dont ce documentaire propose une version plus complexe de la « vérité » en utilisant ces moments réflexifs, lire Ali Fuat Şengül, « Speaking Truth, Recording Reality in Kurdish: An Inquiry Into The Formal Politics of Kurdish-Language Documentary Films » dans C. Candan et S. Koçer (eds.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey. The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, op. cit., p. 33-50.

quotidienne du village (les mariages, les décès) mais aussi les événements marquants comme le tremblement de terre en 1975, les massacres en 1993⁷⁴⁹ et l'évacuation forcée des villages en 1998. Dans le documentaire, la consultation et la lecture de certaines notes par Tektaş constituent le point de départ de diverses narrations. Témoin, Tektaş raconte aussi face à la caméra la manière dont il a vécu, observé et perçu les incidents majeurs qui ont ruiné la vie de la population de Lice. Ces moments de remémoration constituent la deuxième couche de narration où Tektaş dessine l'image d'un État injuste qui, non seulement a délaissé ses citoyens à leur sort après une catastrophe naturelle mais qui, de manière systématique, les a persécutés et a lésé leurs droits. Cependant, pour couvrir les périodes en question, Çelik ne se contente pas des récits subjectifs de Tektaş. Il utilise régulièrement des vidéos d'archives qui, bien que de mauvaise qualité, assurent deux fonctions : confirmer les propos de Tektaş par le biais des images brutes d'un Lice dévasté, des tanks, des blessés, des cadavres retrouvés, des départs forcés, et porter au présent les plaintes d'une population désorientée par le biais des propos recueillis dans le feu de l'action. La sélection des vidéos d'archives dont la séquence de l'état des lieux réalisé par le député du DEP, Selim Sadak, après la mise en feu de Lice en 1993, reflète essentiellement le point de vue de la population kurde et celui d'un de ses représentants. Çelik ne porte donc pas le souci de proposer un récit impartial, néanmoins, il utilise l'extrait d'un journal télévisé allemand qui, certes, porte un regard extérieur sur les incidents de 1993, mais confirme aussi l'ensemble du récit : « Nous observons que ces attaques visent directement le peuple kurde. » (voix off du présentateur).

Les cahiers remplis par Tektaş au fil des décennies permettent à Çelik de reconstituer l'histoire de Lice en croisant plusieurs niveaux de narration. Cependant, une séquence vers la fin du documentaire entrouvre une porte sur le présent aussi. Alors que Tektaş raconte à la caméra comment il avait été interrogé par les soldats qui avaient retrouvé ses cahiers, un avion militaire les survole et couvre la bande-son en coupant, diégétiquement, le récit de Tektaş qui se tait et attend pendant une vingtaine de secondes. Par métonymie, l'avion militaire symbolise l'armée, et donc, l'État. Ce temps-mort où il ne se passe rien sur l'image constitue un des moments forts du documentaire où le passage anodin d'un avion militaire dans les parages transforme le moment des tournages en un moment d'observation des conditions de vie actuelles de la population kurde sous l'oppression étatique. D'ailleurs, les dernières phrases de Tektaş viennent confirmer que la lutte se poursuit pour l'acquisition de certains droits dont le

⁷⁴⁹ Pour suivre le procès du « Massacre de Lice », voir : « Trial of Lice Massacre », *Faili Belli*, <https://www.failibelli.org/en/dava/lice-trial/>, consulté le 5 mai 2021.

droit à l'enseignement avec la langue maternelle. Le documentaire se conclut sur un *kilam* sur le deuil et la souffrance, improvisé par Tektaş.

En 2011, la première version de *Min Rastî Nivîsand Deftera Liceyê* (42 min), fait sa première dans le cadre du Festival international du film documentaire 1001 mais en regardant son film sur grand écran, Çelik décide de filmer des plans supplémentaires de la vie quotidienne de Tektaş. La deuxième version d'une durée de 48 minutes retrouve son audience dans le cadre du Documentarist. Cependant, sauf quelques festivals alternatifs en Turquie dont la moitié organisée au Kurdistan, le documentaire ne profitera pas d'une distribution efficace. En 2013, la Cour de cassation confirme une des peines de prison de Çelik, ce qui l'oblige à quitter rapidement la Turquie pour vivre entre le Kurdistan irakien et le Kurdistan syrien : « Le documentaire a été abandonné à son sort. Je n'ai pas pu suivre les festivals ni organiser une projection à Lice. » Néanmoins, le documentaire passe sur les chaînes de télévision alternatives comme Hayat TV, ÎMC TV et Gün TV. Çelik le met en ligne sur sa chaîne Youtube mais en 2018, à la suite de nombreuses plaintes, la plateforme ferme son compte, provoquant la suppression de toutes ses vidéos. Depuis mai 2020, le documentaire est de nouveau en ligne sur la nouvelle chaîne de Çelik⁷⁵⁰.

Min Rastî Nivîsand Deftera Liceyê croise deux niveaux d'écriture de l'histoire de Lice : l'écriture des cahiers par Tektaş qui se poursuit même au moment des tournages, en présence de la caméra, et la réalisation du documentaire dont Çelik ne cache pas le processus. Un lien de continuité et de circularité les unit : Çelik filme Tektaş qui note dans son cahier l'arrivée de l'équipe et les tournages (« 07.10. 2020 - Les caméramans sont venus au village. Ils ont filmé mon cahier. »). En 2019, Ahmet Tektaş perdra la vie à 90 ans, mais le documentaire gardera la trace de la rencontre des deux hommes de différentes générations qui partageaient le même souci : rétablir la « vérité » que Çelik identifie comme « le réflexe des peuples opprimés ».

***Ez Firiya Tu Mayî Li Ci / Ben Uçtum Sen Kaldın [Je me suis envolé, tu es restée]* (Mizgîn Müjde Arslan, 2012, 80 min)**

Comme vu précédemment dans cette partie, en quête de « vérité » et de justice, les cinéastes kurdes mobilisent leurs compétences et réseaux pour retracer l'histoire d'une région, d'un district ou d'un village. Cependant, tel un « billet de retour »⁷⁵¹, la caméra permet à

⁷⁵⁰ *Gerçekleri Yazdım-Lice Defteri | Min Rastî Nivîsand Deftera Liceyê | Türkçe altyazı*, https://youtu.be/jc_VLyuv5i4, consulté le 19 mai 2021. Depuis sa mise en ligne le 10 mai 2020, le film a comptabilisé 1403 vues.

⁷⁵¹ Expression utilisée par Mizgîn Müjde Arslan. Dans C. Candan et S. Koçer (eds.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey. The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, op. cit., p. 247-248.

certains de descendre à l'échelle du familial ou de l'intime, et de ramener la confrontation à l'échelle personnelle en retournant à leur village⁷⁵², leur maison familiale⁷⁵³ ou un lieu représentatif de leur propre histoire⁷⁵⁴. Très souvent, le lien personnel entre le cinéaste et les personnages, les lieux ou les récits qu'ils portent à l'écran reste discret, suggéré ou totalement absent. Des éléments extradiégétiques (le synopsis, les entretiens réalisés avec le cinéaste ou les critiques) viennent expliciter ce lien mais la réflexivité, la narration à la première personne ou la performance ne sont pas convoquées. Le « moi » dans le sens le plus large du terme devient le sujet du documentaire en prenant la place de « l'autre » mais ce retour vers soi ne se transforme pas en un des éléments essentiels de la narration. Néanmoins, dans la quête des récits du Kurdistan et du peuple kurde, opter pour le prisme de sa propre expérience qui, bien qu'étant unique, ferait écho avec ceux des autres, pourrait créer l'opportunité d'extériorisation des histoires familiales refoulées, condamnées au silence. Ainsi, le processus de réalisation du documentaire porterait, intrinsèquement, le potentiel d'exercer un effet thérapeutique sur le cinéaste lui-même⁷⁵⁵.

En 2012, sort le deuxième documentaire de Mizgîn Mijde Arslan⁷⁵⁶, *Ez Firiya Tu Mayî Li Ci / Ben Uçtum Sen Kaldın* (titres respectivement en kurde et en turc) [*Je me suis envolé, tu es restée*] où elle utilise le médium filmique pour reconstituer l'image d'un père qu'elle n'a jamais connu, puisque ce dernier rejoint la guérilla alors qu'elle n'avait encore que quelques mois⁷⁵⁷. En 2009, la cinéaste part en Arménie pour présenter un projet lors des rencontres organisées dans le cadre du Festival international du film d'Erevan, Abricot d'Or⁷⁵⁸. Sa rencontre inattendue avec une jeune femme kurde qui connaissait son père biologique et le

⁷⁵² *Dûr* (Kazım Öz, 2004, 74 min), *Kirasê Mirinê: Hewîtî* (Mizgîn Mijde Arslan, 2009, 45 min).

⁷⁵³ *Hayaller Bîrer Kırık Ayna* (Özgür Doğan et Orhan Eskiçöy, 2001, 18 min), *Miraz* (Rodi Yüzbaşı, 2010, 40 min).

⁷⁵⁴ *Ölücanlar* (Murat Özçelik, 2010, 90 min), *Bir Adım Ötesi...* (Tülin Dağ, 2011, 44 min).

⁷⁵⁵ Voir dans le Chapitre 5, l'étude du documentaire *Diyar* de Devrim Akkaya.

⁷⁵⁶ Mizgîn / Mijde, « bonne nouvelle » en kurde et en turc. « En réalité, mon prénom n'est pas Mijde mais Mizgîn. Le prénom Mijde m'a été assigné quand j'avais 11 ans donc je ne l'ai jamais intériorisé. Je ne l'aime pas particulièrement mais je ne l'ai pas changé non plus car je préfère le porter pour me souvenir de l'oppression de l'État et de mon histoire. » Dans C. Candan et S. Koçer (eds.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey. The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, op. cit., p. 244. (Traduit par moi-même)

⁷⁵⁷ Dès le début des années 1980, en proposant une nouvelle lecture identitaire kurde qui repose sur une résistance déterminée et refuse fermement toute forme de soumission consciente ou inconsciente, le PKK assure l'adhésion massive de la jeunesse qui ne va pas décroître au fil des décennies malgré les pertes sérieuses. Lire H. Bozarlan, *Conflit Kurde*, op. cit., p. 61-69-71, et « Pourquoi le PKK est-il populaire ? », dans B. James et J.T. Gorgas, *Les Kurdes. Un peuple sans état en 100 questions*, op. cit., p. 142-144.

⁷⁵⁸ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Ez Firiya Tu Mayî Li Ci* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec la réalisatrice Mizgîn Mijde Arslan par Skype, le 25 octobre 2018.

considérerait comme son père adoptif va « bouleverser » Arslan qui, quelques mois plus tard, se lance dans un projet de film de fiction⁷⁵⁹ qui s’inspire de l’histoire de son père, Ahmet Arslan, connu sous le pseudonyme de Kemalê Sor (Kemal le rouge). Pour échanger avec les membres de la famille et les connaissances de son père, elle entame un voyage vers son village natal, Göllü (Mardin) et le camp de réfugiés de Makhmour⁷⁶⁰ en Irak où son père a passé de nombreuses années en tant que combattant avant d’y perdre la vie. Ce voyage constitue à ses yeux un travail de recherche et de repérage indispensable à la réalisation de son futur film mais pour se sentir « en confiance », elle décide de prendre sa caméra et de se faire accompagner par une cheffe opératrice, Özey Şahin. Après leur retour, Arslan abandonne progressivement l’idée de réaliser un film de fiction : les rushes filmés au cours du voyage composeront finalement le documentaire à la première personne qui met en lumière la quête de sa réalisatrice qui traverse de nombreuses zones et frontières pour découvrir qui était véritablement son père. *Ez Firiya* *Tu Mayî Li Ci* voit le jour avec un budget limité. La société de production Nar Film contribue au lancement du projet avec une somme de 2000 TL (approximativement 900 euros, en 2009) qui permet à Arslan de couvrir les dépenses du voyage et de la location de la caméra. Cependant, c’est au moment de la sortie du documentaire en salles via le réseau Başka Sinema que la question du budget se pose de manière pressante : il faut avancer plus de 2000 euros pour réaliser les copies DSP. Par une campagne de financement participatif, Arslan collecte 3670 euros grâce au soutien de 58 participants⁷⁶¹. Cette somme sera utilisée pour réaliser les copies mais aussi payer les dettes et assurer la rémunération des traducteurs.

Le budget restreint, certes, impose des limites à chaque étape du projet mais les obstacles qui le mettraient en péril découlent du sujet même du documentaire. En Turquie, se déplacer dans la région avec simplement une caméra pourrait d’ores et déjà causer des ennuis donc les passages aux nombreux points de contrôle militaire deviennent source d’angoisse, surtout au retour de Makhmour où Arslan porte dans son sac, les images du camp considéré comme un des foyers du PKK par l’État turc. Mais au Kurdistan, la méfiance fait aussi obstacle. Les autorités mettent en question les intentions d’Arslan : « Dès qu’on éteignait la caméra, les interrogations commençaient. ‘Qui vous a envoyé ?’, ‘Pourquoi vous réalisez ce

⁷⁵⁹ Le projet intitulé *Kayıp Mezar* (La tombe perdue) recevra l’aide à l’écriture de scénario du ministère de la Culture mais la demande d’Arslan pour l’aide à la réalisation sera plus tard refusée.

⁷⁶⁰ Fondé en 1998, le camp géré par les Nations Unies accueille plus de 10 000 kurdes de Turquie exilés dans les années 1990 à la suite du conflit entre le PKK et l’armée turque.

⁷⁶¹ *Ez Firiya Tu Mayî Li Ci – Ben Uçtum Sen Kaldım – I Flew You Stayed*, A support campaign for feature documentary film, *indiegogo*, <https://www.indiegogo.com/projects/ez-firiya-tu-mayi-li-ci-ben-uctum-sen-kaldin-i-flew-you-stayed#/>, consulté le 13 mai 2021.

documentaire ?' » À l'entrée du camp de Makhmour, Arslan et Şahin se voient dans l'obligation de laisser leurs passeports aux soldats du Kurdistan irakien, et au point de contrôle suivant, elles confient leurs cartes d'identité turques aux combattants du PKK⁷⁶². Arslan gardera dans le montage quelques moments de discussion tendue qui donnent aux spectateurs, une idée sur la complexité de sa quête et la difficulté de la documenter par une caméra. Pendant notre entretien, Arslan fait aussi un point sur la difficulté d'entamer ce genre de voyage qui implique le passage par diverses frontières et zones, en tant que femmes obligées d'être accompagnées en permanence par des hommes.

Mettre en lumière une histoire au centre de laquelle se trouve son père considéré comme « terroriste » par l'État aurait pu heurter les membres de la famille aussi mais ces derniers l'accompagnent dans son projet et acceptent d'être filmés sans contestation. Cette participation volontaire pourrait s'expliquer par l'expérience de *Kirasê Mirinê : Hewîtî*⁷⁶³, le premier documentaire d'Arslan où elle avait déjà introduit la caméra au sein de sa famille pour filmer sa tante qui avait perdu la santé physique et mentale dans un mariage polygame. Sa volonté de rendre public la condition de cette dernière dont la vie s'était transformée en cauchemar à cause de la polygamie avait suscité l'opposition vive de son grand-père, mais après la sortie du documentaire, cette opposition avait progressivement laissé sa place à la reconnaissance et à la fierté. Donc nous pouvons avancer que, grâce à la détermination dont elle a fait preuve, Arslan a gagné l'approbation de son grand-père, chef de la famille, ce qui à son tour, a facilité la participation active de la famille dans le tournage du deuxième.



Fig. 509 : Affiche de *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* (Mizgîn Müjde Arslan, 2012)

⁷⁶² Cette information précise provient de la tribune signée par Özay Şahin en 2019. « Özay Şahin: Aklımda Ayrik Otları », *Altyazı Fasikül*, <https://fasikul.altyazi.net/yazi/serbestkursu/aklimda-ayrik-otlari/>, consulté le 13 mai 2021.

⁷⁶³ Voir dans le Chapitre I (p. 36), l'étude de *Kirasê Mirinê : Hewîtî* de Mizgîn Müjde Arslan.

Étant simultanément la réalisatrice et le personnage principal du documentaire, Arslan se met en scène devant la caméra qu'elle confie à Şahin. Ses échanges et ses interrogations constituent la base de sa quête et de son documentaire. Grâce aux moments captés par la caméra, Arslan construit un documentaire qui retrace son voyage et son acheminement psychologique. En partageant cette expérience avec les autres, elle rend public ce qui est de l'ordre du privé. Son histoire personnelle se dévoile pour venir rejoindre les récits d'autres enfants ayant grandi au Kurdistan dans les années 1980-90.

Dans *Ez Firiya Tu Mayî Li Ci*, le récit évolue en plusieurs temps : le séjour d'Arslan dans son village natal, Göllü, qui donne lieu aux échanges avec les membres de la famille, le voyage de Göllü vers le camp qui implique plusieurs escales, le séjour au camp où Arslan rencontre des connaissances de son père, et la confrontation d'Arslan avec sa mère qui après le départ de son mari, l'a abandonnée à ses grands-parents pour fuir les harcèlements des soldats, en n'emportant avec elle que son fils. Même si en termes de durée, cette dernière ne prend pas autant de place que les autres, néanmoins, elle constitue le prologue et la séquence de fin. Arslan place au cœur de son documentaire sa relation avec son père qui n'est plus de ce monde, mais ce qui vient cadrer le récit principal, c'est l'échange avec sa mère qui a été aussi absente que son père mais à qui, elle peut faire part de sa déception et de son amertume. D'ailleurs, ce besoin d'avoir droit à un moment de confrontation se fait sentir chez Arslan au fur et à mesure qu'elle avance dans le montage. Les indications de temps et de lieu insérées dans le documentaire indiquent que ces deux séquences qui semblent détachées du reste du documentaire, ont été filmées plus de deux ans après son voyage.

En essayant de reconstituer l'image de son père, Arslan se heurte à deux personnages distincts dont les portraits se précisent au fil des échanges avec les membres de la famille et les connaissances de Makhmour : Ahmet du village Göllü, le fils, le père, l'oncle, le neveu ; et Kemal Sor de Makhmour, le combattant, le camarade (*heval*), le professeur (*mamoste*), le père adoptif. Le départ d'Ahmet vers la guérilla constitue une rupture significative dans sa vie qui se déchire en deux périodes n'interférant pas l'une avec l'autre. Dans le documentaire, Arslan accentue cette division en utilisant les deux prénoms associés à son père pour indiquer sur l'image le lien qu'unit chacun des personnages à ce dernier : pour ceux avec qui elle échange en Turquie, elle utilise la formulation « (...) d'Ahmet » alors que pour les connaissances du camp de Makhmour, la formulation « (...) de Kemal ». Elle fait usage d'une cassette envoyée par son père dans les années 1990 sur laquelle il a enregistré sa voix. Le moment d'enregistrement de cette cassette semble être l'un des rares moments où une continuité s'établit

explicitement entre Kemalê Sor et Ahmet⁷⁶⁴. Cependant, le voyage entamé par Arslan ainsi que le documentaire qu'elle réalise interconnectent aussi les deux périodes de vie inconciliables de son père.

Le prologue se compose d'une séquence introductrice et réflexive où Arslan retrace la raison pour laquelle elle a décidé de se rendre à Makhmour avec une caméra et donc en quelque sorte, les origines du documentaire. À prime abord, sa voix qui s'exprime en kurde⁷⁶⁵ semble s'adresser directement aux spectateurs puisque dans un premier temps, elle se fait entendre en off, sur un écran noir. Avant que la caméra ne nous dévoile Arslan en compagnie d'une femme qui l'écoute (fig. 510), sa voix se superpose sur diverses photos de famille accrochées au mur. La voix off qui finalement n'en est pas vraiment une, désigne la jeune femme comme la narratrice du documentaire, mais aussi comme le personnage principal puisque son discours repose sur le « je ». Cependant, les écrans noirs du début et du milieu qui focalisent l'attention des spectateurs sur son discours constituent des ellipses visuelles dans la séquence comme pour faire écho avec le discours d'Arslan où elle affirme que dans son enfance, son père était celui dont on ne parlait pas ou dont on parlait en cachette. Elle mentionne la rencontre avec la jeune femme kurde qui connaissait son père comme la cause de son bouleversement émotionnel mais aussi la motivation à l'origine du voyage (et du documentaire). La séquence se termine sur le plan rapproché du visage d'Arslan qui dit simplement « Ê ez çûm. » (« Et je suis partie. »). Cette phrase renvoie les spectateurs au début de son voyage et permet ainsi le démarrage du documentaire qui se présente sous une forme de *flash-back*.



Figs. 510-511 : *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* (Mizgîn Mûjde Arslan, 2012)

⁷⁶⁴ Dans les années 1980-90, les personnes vivant à l'étranger pour diverses raisons (participation à la guérilla, migration économique, etc.) utilisaient les cassettes où elles enregistraient leur voix, pour envoyer des nouvelles à leurs familles en Turquie. Ce phénomène constitue le cœur de la trame du film *Dengê Bavê Min / Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy et Zeynel Doğan, 2012). *Babamın Sesi*, <https://www.imdb.com/title/tt2082193/>, consulté le 14 mai 2021.

⁷⁶⁵ Le kurde est la langue maternelle d'Arslan qui apprend le turc à l'école. Cependant, aujourd'hui, Arslan exprime avec amertume, qu'elle parle mieux le turc que le kurde. Néanmoins, tout au long du film, elle s'exprime avec aisance dans sa langue maternelle.

Le générique du début qui défile progressivement sur les images de route symbolisant le voyage, dévoile le nom de la réalisatrice (Mizgîn Mûjde Arslan). La minute d'après, sur l'image du personnage principal dont nous avons fait la connaissance pendant le prologue, s'inscrit cette indication qui confirme le caractère réflexif du récit : Mizgîn, la fille d'Ahmet (fig. 511). La première partie du documentaire recouvre le court séjour d'Arslan dans son village, les échanges avec sa famille qui constituent la première étape de sa confrontation. La caméra suit et accompagne Arslan au fil de ses rencontres en captant les moments chargés de vives émotions mais Şahin établit une certaine distance entre elle et les spectateurs, en optant très souvent pour la contre-plongée, comme pour rappeler que malgré la proximité, ces derniers ne peuvent partager cette expérience avec Arslan qu'en regardant à travers l'objectif d'une caméra. Au fil de ses interrogations, Arslan cherche des réponses à ses questions mais sa quête pousse aussi les autres vers leur propre confrontation. Elle demande à chacun de replonger dans ses souvenirs, et diverses émotions refoulées comme la tristesse, la peur et l'inquiétude font surface.

Avant l'arrivée d'Arslan dans le village, la caméra nous introduit chez les grands-parents à travers des images assez banales de la vie quotidienne. Pourtant, grâce à la mise en scène et au montage, Arslan transforme le petit-déjeuner en un moment de constatation. Tout d'abord, l'ambiance paisible se trouve perturbée par des pleurs qui viennent du hors-champ. À la suite du regard-caméra de la grand-mère qui se dirige vers la source du son, la caméra nous dévoile l'objet de sa curiosité : la télévision. Même si l'échelle de plan choisie (plan général) ne consacre à cette dernière qu'un tout petit espace dans le cadre, néanmoins, nous distinguons sur l'écran, la présence d'une foule qui agite des drapeaux de couleurs vert, rouge et jaune, représentatives de l'identité kurde (fig. 514). La bande-son où s'élève le slogan hurlé à voix unanime, « Şehît namirin ! » (« Les martyrs sont immortels ! »), réfère à une cérémonie de funérailles des combattants ou à une manifestation. Le cadre reste fixe, mais au bout de quelques secondes, le contexte des images qui passent sur l'écran change radicalement. Les drapeaux kurdes laissent leur place aux drapeaux turcs et azerbaïdjanais, alors que le slogan qui se fait entendre à présent est en turc : « Şehitler ölmez, vatan bölünmez ! » (« Les martyrs sont immortels, la patrie, indivisible ! ») La fin de la séquence se compose de plusieurs plans paisibles de la grand-mère et du grand-père qui poursuivent leur vie alors que des extraits de son du journal télévisé en off faisant référence au conflit entre la guérilla kurde et l'armée turque continuent à hanter leurs images. Avec cette séquence, Arslan démontre subtilement comment le conflit interfère avec la vie quotidienne du peuple kurde jusqu'à l'envahir à chaque moment.



Figs. 512-513 : *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* (Mizgîn Müjde Arslan, 2012)

L'échange d'Arslan avec sa grand-mère paternelle qu'elle appelle « mère » se fait en deux moments où la position spatiale des deux femmes l'une par rapport à l'autre indique une proximité significative. Dans la première séquence, Arslan s'agenouille devant sa grand-mère en lui tenant les mains et lui explique la raison de sa visite : « Tu sais pourquoi je suis venue ici ? [...] Je vais te poser quelques questions sur mon père. » À la suite de cette déclaration, la femme détache son regard de sa petite-fille et fixe la caméra dont la présence perturbe ce moment de partage intime (fig. 512). Ce regard-caméra laisse apparaître son malaise et sa crainte d'aborder le sujet dans un cadre non privé. Par le contact physique qu'elle établit avec elle, Arslan cherche donc à la rassurer. Un peu plus tard dans la séquence, Arslan s'assoit à côté d'elle, toujours en tenant ses mains, comme pour lui donner la force de tenir alors qu'elle remue des souvenirs douloureux. Dans la deuxième séquence, les rôles s'inversent : Arslan s'allonge sur les genoux de sa grand-mère telle une petite fille qui aurait besoin de consolation. En gardant sa main sur son épaule ou en caressant ses cheveux, cette fois-ci, c'est la grand-mère qui prend soin d'Arslan (fig. 513). L'espace sécurisant que la présence de la grand-mère crée permet à Arslan d'initier la confrontation en posant des questions qui la travaillent, consciemment ou non, depuis longtemps : « Est-ce qu'il (mon père) a été heureux de ma naissance ? », « Les soldats venaient demander mon père (après son départ) ? », « Comment j'ai réagi au départ de ma mère ? J'étais triste ? », « Avez-vous eu peur pour moi ? » Grâce aux précisions qu'apporte la grand-mère, Arslan reconstitue une période marquée par des séparations successives dont elle ne se souvient pas. Porteuse de la mémoire familiale, la grand-mère vient combler ces lacunes. Le thème des contes (*çîrok*), une des formes principales de la riche tradition orale chez les Kurdes, traverse les deux échanges. Dans le premier, la grand-mère mentionne qu'avec son fils, ils se racontaient des contes. La phrase qui donne son titre au documentaire vient d'une phrase que ce dernier utilisait en guise de clôture des contes, comme s'il présageait son futur départ : « Je me suis envolé, tu es restée. » Dans le deuxième échange, telle une petite fille, Arslan demande à sa grand-mère de lui raconter le conte des graines de grenade. Cette demande

peut être considérée comme l’envie de renouer un lien avec son père à travers les contes qui, tels un héritage familial, se transmettent entre générations. Cependant, les drames vécus dans la famille semblent venir jusqu’à rompre la tradition. La grand-mère, fatiguée, affirme ne se souvenir d’aucun conte : « Les contes, c’est fini, nous sommes devenus des contes. » Cette phrase trahit sa plainte d’avoir passé une vie dont la trame serait digne d’un conte.

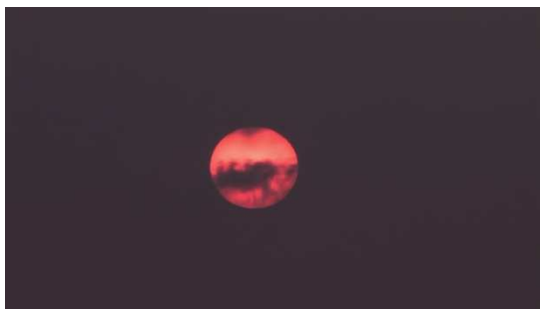
Comparé à l’échange avec sa grand-mère, l’échange d’Arslan avec son grand-père reste beaucoup plus court et distant, et ne se fait surtout pas de manière spontanée. La photo du fils Arslan accrochée au mur mais cachée avec un sac en plastique motive la discussion. Les spectateurs attentifs auraient pu déjà la remarquer dans la séquence du petit-déjeuner, avec le plan d’ensemble où l’objet de notre attention, la télévision, n’occupait qu’une toute petite partie du cadre (fig. 514). En présence de sa petite-fille, le grand-père enlève le sac en plastique pour dévoiler le portrait de son fils. Devant la caméra, il exprime sa tristesse et son regret de n’avoir pu l’empêcher d’aller rejoindre la guérilla et il justifie son choix de couvrir la photo par la difficulté de le regarder en face : « Je ne peux pas le regarder, j’en ai le cœur serré. » (fig. 515). Le moment de confrontation est très court puisque d’un geste rapide, il remet le sac en place. La suite de la séquence n’en reste pas moins intéressante. Sans coupe, la caméra le suit venir s’asseoir, prendre le Coran et prier pendant plus d’une minute et demie. Les spectateurs accompagnent ainsi le grand-père dans ce moment de recherche de consolation.



Figs. 514-515 : *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* (Mizgîn Müjde Arslan, 2012)

Arslan rencontre aussi l’ami de son père qui lui fait découvrir, tel un lieu de mémoire, la grotte où ils se cachaient avant qu’il ne s’en aille. Elle rend visite à sa cousine, et à sa tante, malade psychiquement et physiquement depuis le départ de son frère chéri. Finalement, elle passe voir son oncle et clôt le cycle de rencontres. À Göllü, Arslan crée l’opportunité des moments de remémoration pour ne plus avoir le besoin de porter seule, le fardeau de la mémoire de son père. Ce court séjour constitue un appel au partage qu’Arslan lance auprès de divers personnages qui y répondent dans la limite de leur disponibilité émotionnelle puisque chacun semble avoir trouvé le moyen de gérer son deuil différemment.

Dans le montage final, Arslan consacre plus de huit minutes au voyage de Göllü à Makhmour. Chaque séquence marque une étape du voyage (Göllü – Cizre – le post-frontière de Habour – Zakho – la maison d'accueil – Makhmour). D'une localisation à une autre, elle change de moyen de transport et d'accompagnateur (toujours des hommes), ce qui démontre la mobilisation d'un réseau de connaissances indispensable à l'accomplissement du voyage. Mais la difficulté ne se limite pas aux passages par différentes frontières et zones ou au déplacement des deux femmes (Arslan et Şahin) dans la région. Les dialogues entre Arslan et divers personnages révèlent que ce qui pose réellement un problème, c'est la visite du camp par deux étrangères qui veulent y réaliser des tournages : « Il n'y a pas de problème concernant notre visite, n'est-ce pas ? (Arslan), « Cela aurait été bien si on pouvait expédier la caméra en amont. » (un homme) / « Les contrôles de sécurité seront élevés car vous êtes des *invitées*. » (un autre homme) / à la suite d'un dialogue tendu non sous-titré « Nous ne réalisons pas encore un film. Nous sommes en préparation d'un projet de film. » (Arslan). Faute d'autorisation de tournage, les passages par les cinq points de contrôle avant l'arrivée dans le camp mentionnés plus tôt dans le documentaire feront l'objet d'une ellipse mais le carton qui suit l'écran noir annonce leur entrée dans le camp. Le plan rapproché de la lune rouge constitue une halte poétique dans le montage, non seulement par sa beauté mais aussi par sa résonance avec le pseudonyme de son père, Kemal le rouge, qui, de l'au-delà, semble accueillir Arslan et veiller sur le camp (fig. 516).



Figs. 516-517 : *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* (Mizgîn Müjde Arslan, 2012)

Le besoin qu'Arslan éprouve pour en apprendre plus sur son père la conduit vers deux personnes qui lui brossent le portrait de Kemal tel qu'ils l'ont connu. La rencontre avec un de ses amis se passe dans un cadre très formel, presque dépourvu d'émotions (fig. 517) : « Qu'est-ce que tu veux apprendre (sur lui ?) (l'ami) / « À vrai dire, je ne connais rien sur lui. » (Arslan) / « Quel aspect de lui tu veux comprendre ? » (l'ami) / « Le tout. Quel genre d'homme il était ? Qu'est-ce qu'il disait ? Qu'est-ce qu'il voulait ? Comment il riait ? Comment était sa voix ? Comment il s'habillait ? » (Arslan). Par cette énumération, Arslan fait part de son envie de créer

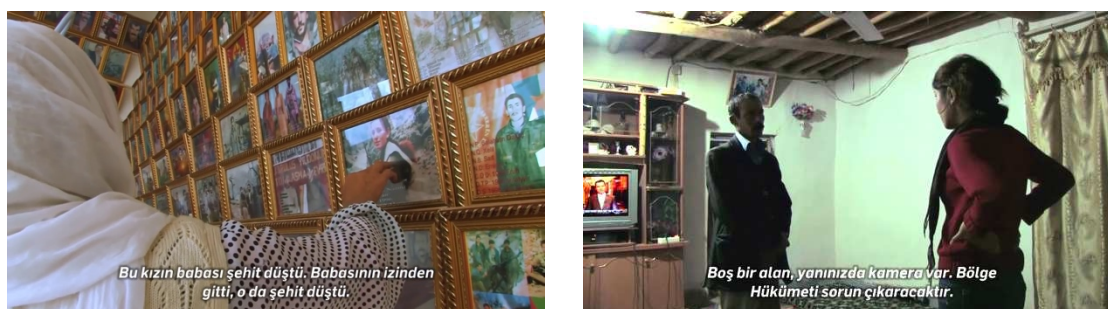
dans son imaginaire, l'image de son père de manière la plus complète possible. En prenant comme point de départ sa relation avec Kemal, cet homme accentue la posture révolutionnaire de ce dernier qu'il qualifie comme étant « proche du peuple ». Cependant, Arslan sent le besoin de faire le lien entre cet homme qui lui est conté et elle-même : « Je pensais qu'il m'avait oublié. » La courte réponse de l'homme face à ce questionnement d'Arslan démontre d'une certaine manière que dans le cadre de la lutte menée, les discussions sur la famille se faisaient rares : « On devinait que la famille et les enfants lui manquaient. » L'homme retrace en détail l'engagement de Kemal auprès du peuple kurde auquel il a dédié toute son existence, mais c'est aussi grâce à son témoignage que les spectateurs apprennent qu'il a été tué lors d'un conflit avec les *peshmergas*, combattants des forces armées du Kurdistan irakien. La deuxième rencontre se fait dans un cadre plus émotif, entre Arslan et la fille adoptive de son père (fig. 518). La mémoire d'Ahmet/Kemal réunit les deux sœurs dans un même cadre. Tout au long de la séquence où la femme brosse le portrait d'un père affectueux, attentionné et protecteur qui « parlait souvent de ses enfants », Arslan garde son silence mais les plans rapprochés de son visage et de ses mains trahissent ses émotions (fig. 519). Malgré la nature différente de leurs relations avec Ahmet/Kemal, les deux semblent trouver une complicité implicite autour de la figure du père.



Figs. 518-519 : *Ez Firiya Tu Mayî Li Ci* (Mizgîn Mûjde Arslan, 2012)

Arslan profite de son séjour dans le camp pour aussi visiter un lieu de mémoire : le local de l'association des familles des martyrs. Une des séquences n'est pas sans rappeler celle de *Failî Dewlet* : la caméra suit une mère qui se déplace devant un mur rempli de photos des martyrs en s'arrêtant devant certaines dont celle de son fils (fig. 520). Au Kurdistan, ces lieux fonctionnent comme des espaces de rassemblement et de commémoration qui permettent aux Kurdes de rendre hommage à ceux qui ont sacrifié leur vie au nom du peuple. Pourtant, un des objectifs d'Arslan s'avère être la visite d'un lieu de mémoire plus personnel : la tombe de son père. Néanmoins, le séjour se termine sur un moment de déception avec l'ami de Kemal qui annonce le refus des autorités de lui accorder l'autorisation de visite. Le dialogue laisse entendre

que le gouvernement local pourrait leur causer des ennuis et qu'en cas de conflit, eux-mêmes ne pourraient pas garantir leur sécurité. Dans ce moment décisif qui met fin au séjour, la caméra n'adopte ni le point de vue d'Arslan ni ne nous dévoile son visage. Nous recevons cette information d'une importance capitale pour la suite du processus de deuil d'Arslan mais la caméra qui se met en retrait et en contre-plongée, et nous place presque derrière son dos, évite soigneusement l'exploitation de ses émotions. En tant que spectateurs, nous restons assignés au poste d'observateurs (fig. 521).



Figs. 520-521 : *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* (Mizgîn Müjde Arslan, 2012)

Le séjour d'Arslan s'interrompt ainsi subitement mais la confrontation se poursuit suivant d'autres axes. Dans un premier temps, Arslan insère, vers la fin du documentaire, des extraits de la cassette envoyée par son père dans les années 1990, une dizaine d'années après son départ, où, adoptant un discours révolutionnaire, il met l'accent sur l'amour de la patrie mais exprime aussi la nostalgie qu'il éprouve pour sa famille : « Soyez sûrs que je ne vous ai jamais oubliés. » Arslan retrouve enfin la force d'écouter la voix de son père mais aussi le courage de sortir cette cassette tant crainte de sa cachette⁷⁶⁶. La visite du cimetière à Mardin où sont enterrés les membres de la famille d'Ahmet constitue une autre étape qui, certes, ne remplace pas la visite de la tombe d'Ahmet mais qui offre à Arslan et à sa famille, l'occasion de se réunir et de se remémorer ensemble les défunts. Mais Arslan termine le documentaire avec une séquence qui fait miroir avec le début. Un carton indique d'abord un saut dans le temps (le 3 janvier 2012) et dans l'espace (Istanbul). La voix off d'Arslan se superpose sur des images d'elle se déplaçant dans Istanbul et entrant dans un immeuble, comme si le voyage avait repris et la confrontation se poursuivait. Ses premières phrases confirment ce constat : « Tu sais, je suis allée au camp de Makhmour il y a environ deux ans et demi. Au retour, j'ai voulu réaliser un film mais je n'arrive pas à le finaliser. Il y a quelque chose qui manque. Je me suis demandé pourquoi. Car tu n'y étais pas. Je ne crois pas que tu es ma mère. Parfois, je m'en

⁷⁶⁶ Cette supposition repose sur notre entretien avec Arslan : « À chaque fois que je l'écoutais, j'entendais sa voix, je fondais en larmes. Nous avons dû cacher cette cassette pendant tout ce temps, l'enterrer... Heureusement, elle s'est bien conservée. »

doute. [...] » Ces dernières phrases motivent le retour au plan d'ensemble du film (fig. 510) où Arslan parlait à une femme que nous découvrons être sa mère biologique, à la fin du documentaire. Ce moment d'aveu s'avère être inévitable pour la finalisation du projet mais aussi pour mettre un point au processus de confrontation, d'où peut-être le choix d'Arslan de s'en servir comme des parenthèses qui initient et clôturent le récit. Ce moment de partage permet à la mère d'expliquer les circonstances oppressantes dans lesquelles elle a dû quitter sa fille, tout en laissant la parole à Arslan qui exprime son empathie mais extériorise aussi sa douleur. Sur la photo en noir et blanc de la mère et fille, se superpose une dernière phrase qui traduit la plainte de toutes ces familles qui ont été brisées à la suite de ce conflit : « Je ne sais pas à qui on pourrait demander des comptes. » Avant le générique de fin, Arslan utilise le procédé de montage pour reconstruire sa famille : sur l'image filmée en contre-jour de la mère-fille marchant dans la rue se superpose la voix d'Ahmet qui dédie et chante une chanson à sa propre mère : « [...] pour que ma voix reste auprès de toi jusqu'à l'éternité. »

Arslan se livre à un véritable parcours de combattant pour réaliser une partie des tournages d'*Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* mais c'est la sortie annoncée du documentaire qui lui causera de graves ennuis. Le film fait partie de la sélection de la compétition nationale du Festival international du film d'Istanbul où il va concourir avec des films de fiction. À un mois et demi du festival et donc de la première du documentaire, Arslan et sa cheffe opératrice Şahin sont mises en garde à vue, le 13 février 2012, dans le cadre de l'opération menée contre la KCK (Koma Civakên Kurdistan, l'Union des communautés du Kurdistan) considéré comme la branche urbaine du PKK par l'État turc. Arslan se retrouve dans l'obligation de fournir au procureur le *rough-cut* de son documentaire pour prouver le but de leur visite du camp de Makhmour⁷⁶⁷. Plus de 200 cinéastes et institutions signent un communiqué de presse pour montrer leur solidarité, revendiquer leur libération et dénoncer le ministre de l'Intérieur de l'époque İdris Naim Şahin qui, quelques mois plus tôt, avait désigné comme cible, les artistes qui « légitimeraient le terrorisme avec leurs poésies, leurs articles, leurs images »⁷⁶⁸. Arslan et Şahin seront libérées le 16 février mais ce n'est qu'en janvier 2013 qu'une décision de non-lieu arrivera pour Arslan qui s'installe la même année en Angleterre, alors que le procès de Şahin où elle est accusée de « propagande terroriste » et de « complicité », et où le documentaire

⁷⁶⁷ « 'Kayıp Mezar'ı Önce Savcı Gördü », *Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/sinema/kayip-mezari-once-savci-gordu-1078975/>, consulté le 11 mai 2021.

⁷⁶⁸ « 'KCK' OPERATION Artists in Custody », *Bianet*, <https://bianet.org/english/minorities/136174-artists-in-custody>, consulté le 11 mai 2021.

constitue une des « preuves du crime » se poursuit depuis 2012⁷⁶⁹. Cet épisode démontre encore une fois la politique hostile que mène l'État à l'égard des cinéastes (et des artistes en général) qui risquent des peines de prison parce qu'ils portent un nouveau regard sur des questions où l'État lui-même impose son unique perspective. Il met aussi en évidence comment une œuvre artistique se transforme en « preuve du crime », soulevant la question des limites de la liberté d'expression et de création en Turquie. Même si la garde à vue d'Arslan n'aboutit pas à l'ouverture d'un procès, à long terme, son nom sera associé au PKK, comme le prouve un article publié en 2015 sur le site du journal islamo-conservateur *Yeni Akit* qui n'hésite pas à désigner comme cible Mizgîn Müjde Arslan mais aussi d'autres documentaristes (Nezahat Turan Gündoğan, Bingöl Elmas, Eylem Şen) en les accusant d'être « les cinéastes affiliées au PKK »⁷⁷⁰. Comme dans cet exemple, certains médias proches de l'AKP collaborent activement avec l'État dans la propagation des discours de haine visant les Kurdes.

Malgré la garde à vue d'Arslan et de Şahin, le documentaire profite d'une visibilité significative en Turquie. Comme prévu, le Festival international du film d'Istanbul accueille la première du documentaire. En 2013, l'Association des critiques de cinéma (SİYAD) lui discerne le Prix du meilleur documentaire. Pendant son discours de remerciement, Arslan dédie son film aux familles des soldats et des combattants qui auraient perdu la vie pendant la guerre : « Mon film porte un regard sur la famille d'un combattant. Pour l'instant, ce n'est pas un sujet facilement abordable en Turquie. Les médias nous ont toujours appris à nous haïr. Nous, au contraire, nous devons réaliser des films parlant d'amour et de paix. »⁷⁷¹ Au fil des années, Arslan participe à plus de cent projections dans le pays. À l'étranger, le documentaire retrouve son audience essentiellement dans le cadre des festivals de films kurdes et turcs. Cependant, le pays d'accueil d'Arslan, l'Angleterre, fait exception dans la liste : elle participe à plus de 90 projections notamment celles organisées dans les universités. En 2014, *Ez Firiyam Tu Mayî Li Ci* entre dans la programmation du réseau *Başka Sinema* et sort en salles⁷⁷². En 2015, Arslan met en ligne la version sous-titrée en anglais qui ne comptabilise que 174 vues en cinq ans.

⁷⁶⁹ Lire la tribune signée par Şahin en 2019 qui retrace les événements qui ont mené au procès : « Özyay Şahin: Aklimda Ayrik Otları », *Altyazı Fasikül*, <https://fasikul.altyazi.net/yazi/serbestkursu/aklimda-ayrik-otlari/>, consulté le 13 mai 2021.

⁷⁷⁰ « PKK'nın sinemacılarından operasyonlara tepki! », *Yeni Akit*, <https://www.yeniakit.com.tr/haber/pkknin-sinemacilarindan-operasyonlara-tepki-114131.html>, consulté le 11 mai 2021.

⁷⁷¹ Siyad Özel Töreni Mizgin Müjde Arslan (Film Critics Association Awards Ceremony), <https://youtu.be/gOtSH6PH7ms>, consulté le 13 mai 2021. (Traduit par moi-même)

⁷⁷² *Başka Sinema* a été dans l'incapacité de nous fournir des informations concernant la sortie du documentaire en salles - le nombre de salles, de semaines et de spectateurs (échange réalisé le 26 juillet 2021, par Facebook). Ben Uçtum Sen Kaldın, <http://www.baskasinema.com/filmler/ben-uctum-sen-kaldin/>, consulté le 13 mai 2021.

Cependant, la version sous-titrée en turc mise en ligne beaucoup plus tardivement (en décembre 2019) comptabilise plus de 103 000 vues en un an et demi, ce qui confirme l'intérêt que suscite ce sujet très peu abordé en Turquie⁷⁷³.

Avec *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci*, Arslan se confronte à un passé qui la tourmente en faisant resurgir, des mémoires des uns et des autres, leurs propres souvenirs. Ce faisant, elle tente d'établir certains liens rompus pour se rétablir de la blessure causée par le double abandon. La caméra participe activement à cette tentative de reconstruction comme l'indique de nombreuses séquences à caractère réflexif : d'une part, telle une cape de protection, elle lui confère de l'assurance et un certain sentiment de sécurité, d'autre part, sa présence complique son interaction avec les personnes rencontrées lors de son séjour en Irak jusqu'à l'empêcher d'aller visiter la tombe de son père. Malgré la charge émotionnelle du sujet et les lignes rouges imposées par les autorités, Arslan parvient à reconsidérer son histoire et à la reconstruire simultanément au fil des rencontres. En amenant à la surface les conséquences dévastatrices du conflit turco-kurde à l'échelle familiale et individuelle, elle sollicite la reconnaissance de la douleur de nombreuses familles kurdes privées de la possibilité de deuil.

2. Suivre l'actualité et ouvrir des perspectives

Pourquoi la violence étatique systématique qui vise le peuple kurde depuis la fondation de la République ne suscite-t-elle pas une indignation générale dans la société turque ? Comment expliquer l'indifférence ou la haine que manifeste une partie significative de la population à leur égard ? En reposant ses analyses sur des événements et débats marquants de l'Histoire récente des États-Unis (le 11 septembre, la Guerre d'Iraq et la prison d'Abou Graïb, le centre de détention Guantánamo, etc.), Judith Butler mène des réflexions sur le statut d'être humain, la violence et le deuil ainsi que le contrôle des médias par les États. Ses travaux qui s'étalent sur une dizaine d'années reviennent toujours sur la question suivante : « [...] qui compte en tant qu'humain et quelles vies comptent en tant que vies ? [...] en quoi certaines vies valent-elles d'être pleurées ? »⁷⁷⁴ Selon Butler, les membres d'une population désignée comme « menace directe » perdent de leur statut d'humain. Ils ne sont « ni tout à fait humains, ni tout à fait vivants », même pas « pleurables », ce qui fait que leur mort ne suscite ni horreur ni

⁷⁷³ *I Flew You Stayed / A Kurdish Documentary film with English Subtitles*, <https://vimeo.com/123218002>, et *Ben Uçtum Sen Kaldın (SIYAD 2012 Yılı Belgeseli)*, <https://youtu.be/2DVV7N7bjUw>, consultés le 11 mai 2021. Alors que s'achève l'écriture de cette thèse (août 2021), les deux liens ne sont plus accessibles.

⁷⁷⁴ Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 34.

indignation⁷⁷⁵. Butler souligne le rôle des médias dominants qui contribuent à façonner la réponse affective que les citoyens donneront face à certaines images et sons. En temps de guerre, tout est mis en œuvre pour agir sur les sens, contrôler l'affect, restreindre « ce que nous pouvons ressentir, nous disposant à éprouver bouleversement et indignation devant une expression de violence, et vertueuse froideur devant une autre. »⁷⁷⁶ La gestion de la perception et de la pensée des citoyens passe par non seulement le contrôle des contenus mais aussi par la manière dont ces derniers seront vus et entendus⁷⁷⁷. Le pouvoir opère sur deux modes distincts : « l'effacement radical » de certains visages du cadre des représentations ou leur association aux symboles du mal⁷⁷⁸. Selon Butler, cette stratégie permet la perpétuation des guerres en minimisant l'opposition publique : « En restreignant ce que nous sommes autorisés à voir, le gouvernement et les médias ne limitent-ils pas aussi les sortes de preuves mises à disposition du public pour juger du bien-fondé et du cours de la guerre ? »⁷⁷⁹ Pour déterminer les limites des débats de la sphère publique, les gouvernements créent un climat de peur qui vise aussi à réduire les voix discordantes au silence : ceux qui expriment un point de vue critique se retrouvent accusés de trahison ou de terrorisme⁷⁸⁰.

En Turquie, les années 1990 se présentent comme une période d'oppression et de censure violentes contre les médias kurdes comme contre les médias de gauche : la fermeture d'une vingtaine de journaux, l'arrestation des journalistes, une vingtaine d'exécutions extrajudiciaires de professionnels des médias, les attentats à la bombe visant le siège des journaux, de nombreux procès s'appuyant sur la Loi relative à la lutte contre le terrorisme (la TKM) adoptée en 1991 et aboutissant à l'emprisonnement des journalistes en question⁷⁸¹. Même si dans les années 2000, suivant l'évolution politique, des périodes moins tendues ont été observées, à partir de 2008, des journalistes kurdes ou pro-kurdes sont systématiquement arrêtés, accusés d'avoir des liens avec la KCK (l'Union des communautés du Kurdistan). La répression augmente drastiquement après la tentative du coup d'État de 2016. L'état d'urgence permet au gouvernement d'homogénéiser entièrement la scène médiatique : plus de 160 médias

⁷⁷⁵ Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit par Joëlle Marelli, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 46.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 54-55 et 74.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 67 et 73.

⁷⁷⁸ Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, traduit par Jérôme Rosanvallon et traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 21 et 180.

⁷⁷⁹ J. Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁸⁰ J. Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 22-23.

⁷⁸¹ Pour un résumé détaillé, lire le rapport préparé par les Reporters Sans Frontières en 2015, intitulé *Media Freedom Is Part of the Solution to the Kurdish Issue / Turkey October 2015*, consultable sur https://rsf.org/sites/default/files/turkey_report_2015_0.pdf, consulté le 23 mai 2021.

dont les médias kurdes et de gauche sont fermés, plus de 200 professionnels des médias sont envoyés derrière les barreaux⁷⁸². Selon les Reporters Sans Frontières, l'État garde le monopole du contrôle des médias nationaux (90 %) et continue à intimider et à réduire au silence les voix critiques en les poursuivant pour « propagande pour une organisation terroriste », « apologie d'un crime ou d'un criminel » et « incitation à commettre un crime », toujours sur la base de la Loi relative à la lutte contre le terrorisme⁷⁸³. En 2021, dans le classement mondial de la liberté de la presse établi par les RSF, la Turquie occupe le 153^{ème} rang parmi les 180 pays⁷⁸⁴.

Quelle représentation réserve aux Kurdes, ce paysage médiatique où les discours divergents se retrouvent systématiquement étouffés ? Depuis 2009, la Fondation Hrant Dink conduit un projet intitulé *Le suivi des discours de haine dans les médias* et publie des rapports annuels qui analysent les articles de presse et les chroniques renforçant les stéréotypes et incitant les citoyens à la haine en faisant usage d'un langage discriminant à l'égard des groupes ethniques et religieux, mais aussi de la communauté LGBTI+. Le dernier rapport publié en 2020 comporte une section consacrée à une étude de cas : l'utilisation du discours discriminant à l'égard des Kurdes dans la presse écrite en Turquie pendant la période des élections municipales de 2019⁷⁸⁵. Selon l'auteur de la préface de cette section, le sociologue Mesut Yeğen, les images et concepts associés aux Kurdes dans les médias les répartissent en deux groupes distincts : le Kurde qu'il faut « rectifier », turquifier, et celui qu'il faut « anéantir », exclure⁷⁸⁶. Le rapport lui-même étudie les pratiques d'« inclusion » et d'« exclusion » qui distinguent le « bon Kurde » des « autres » (p. 90). L'analyse de plus de deux mille articles de presse révèle que le droit à la parole n'est pas accordé aux principaux concernés, ici, les Kurdes. En adoptant un ton « impérieux », ces articles reproduisent une relation de dominant/dominé entre les Turcs et les Kurdes. Ainsi, la condamnation au silence s'accompagne de « la désubjectivation » (p. 90-91). Dernièrement, dans un nombre significatif d'articles, l'identité kurde se retrouve associée à la violence et au crime, contribuant à la représentation des Kurdes comme un danger, une menace, ou tout simplement, l'ennemi (p. 91-105).

⁷⁸² « Turquie : l'état de la liberté de la presse en chiffres », *Reporters Sans Frontières*, <https://rsf.org/fr/actualites/turquie-letat-de-la-liberte-de-la-presse-en-chiffres>, consulté le 23 mai 2021.

⁷⁸³ « Les journalistes turcs menacés de prison sur la base de la Loi Antiterroriste », *Reporters Sans Frontières*, <https://rsf.org/fr/actualites/les-journalistes-turcs-menaces-de-prison-sur-la-base-de-la-loi-antiterroriste>, consulté le 23 mai 2021.

⁷⁸⁴ « L'autoritarisme s'empare des médias », *Reporters Sans Frontières*, <https://rsf.org/fr/turquie>, consulté le 23 mai 2021.

⁷⁸⁵ Serre Güvengöz, Emircan Saç et Gülbeyaz Sert (eds.), « Türkiye'de Yazılı Basında Kürtlere Yönelik Ayrımcı Söylem – 2019 Yerel Seçim Örneği », dans *Medyada Nefret Söylemi ve Ayrımcı Söylem 2019*, Istanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2020.

⁷⁸⁶ Mesut Yeğen, « Millet'in Kıyısında : Kürtler », dans *Ibid.*, p. 83.

Pour construire un environnement de débat public équitable concernant les divers aspects de la question kurde, accorder la parole aux personnes concernées et contrebalancer les représentations stéréotypées que les médias dominants reproduisent en permanence semblent indispensables. Malgré la répression, les médias alternatifs poursuivent leurs efforts pour contribuer à la démocratisation de la parole et à la diversité des perspectives, mais le cinéma documentaire qui connaît une évolution exponentielle quantitative et qualitative depuis les années 1990 participe aussi à cette lutte de pouvoirs continue. Les cinéastes, majoritairement kurdes, tournent leur caméra vers « ce pays à part »⁷⁸⁷ que le citoyen lambda de la société turque ne connaît qu'à travers les représentations reproduites par les médias dominants⁷⁸⁸. Chaque documentaire transporte les spectateurs au cœur de l'expérience de vie des Kurdes et confère à ces derniers un « visage » dont ils étaient dépourvus. Des espaces ordinaires tels qu'un village, une maison, une école, un cimetière, un terrain de basket se transforment en des lieux où se révèlent des fragments de la réalité kurde. Ensemble, ces documentaires forment un kaléidoscope dont les images et les paroles se croisent et se complètent pour apporter des réponses aux questions suivantes : Qui sont les habitants de cette vaste région appelée « le Kurdistan » ? À quoi ressemble leur vie quotidienne ? De quoi vivent-ils ? Comment le conflit armé affecte-t-il leur vie depuis des décennies ? Quelles sont les contraintes qui s'opposent à leur bien-être et à l'expression de leur identité ? Cependant, quelques cinéastes suivent de près l'actualité et relèvent le défi d'explorer des espaces moins ordinaires comme les camps des combattants kurdes cachés dans les montagnes sur le territoire de la Turquie (Ertuğrul Mavioğlu et Çayan Demirel, *Bakur [Le nord]*, 2015), Roboskî⁷⁸⁹ (Selim Yıldız, *Bîra Mi' Têtin [Je me souviens]*, 2015), ou Kobanê⁷⁹⁰ (Leyla Toprak, *Dûr e... / Uzak mi... [Distant...]*, 2016). La réalisation de ces trois documentaires implique la transgression des frontières ou l'accès à des zones à risque, donc la majorité des images et paroles recueillies présentent un caractère inédit.

⁷⁸⁷ Expression empruntée à Delal İpek, « Felakete 'Tanıklık Etmek': Kürt Sineması », dans Hüseyin Köse et Özgür İpek (eds.), *Gözdeki Kıymık. Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*, Istanbul, Metis Yayınları, 2016, p. 315.

⁷⁸⁸ *Li Durî Malê / Evden Uzakta* (Güliz Sağlam, 2003, 30 min), *Pilava Binok / Nohutlu Pilav* (Özkan Küçük, 2005, 46 min), *Demsala Dawi Şewaxan / Son Mevsim Şavaklar* (Kazım Öz, 2009, 92 min), *Goristan* (Mehmet Salih Çelik, Sevgi Akdaş, 2012, 17 min), *Bağlar* (Berke Baş et Melis Birder, 2016, 80 min).

⁷⁸⁹ En turc, Ortasu. Village se situant à la frontière turco-irakienne, peuplé majoritairement par les Kurdes qui font de la contrebande pour gagner leur pain. Le 28 décembre 2011, les avions de guerre des forces armées turques bombardent un convoi de 35 personnes (et animaux) dont il ne restera qu'un seul survivant.

⁷⁹⁰ Ville du nord de la Syrie, près de la frontière turque, peuplée majoritairement par les Kurdes. En 2014, la ville est complètement détruite à la suite des affrontements violents entre le Daech et le YPG (Yekîneyên Parastina Gel / les Unités de défense du peuple) qui reprend le contrôle de la ville l'année suivante. Depuis, la ville se trouve sous le contrôle de Rojava, la Fédération démocratique du Nord de la Syrie.

Ils donnent la parole à des Kurdes dont l'image est étroitement associée au crime : les combattants du PKK, les habitants/contrebandiers de Roboskî ou les combattantes des Unités de défense des femmes. Ainsi les cinéastes ouvrent une brèche dans les débats dépourvus de complexité et de nuance, en apportant leur perspective sur des sujets d'actualité.

***Bakur [Le nord]* (Çayan Demirel et Ertuğrul Mavioğlu, 2015, 92 min)**

Après le « Processus de l'ouverture démocratique » (*Demokratik açılım süreci*, 2009-2010) que nous pourrions qualifier d'opportunité ratée de la résolution du conflit armé entre le PKK et l'armée turque, en 2012, le gouvernement de l'AKP s'engage dans une nouvelle tentative de négociations qui se poursuit cette fois-ci sous le nom de « Processus de paix » (*Barış süreci*) qui consiste en un dialogue direct avec le chef du PKK détenu sur l'île d'İmralı, Abdullah Öcalan, et qui se concrétise, dans un premier temps, par un cessez-le-feu et le retrait des combattants du PKK de la Turquie (à partir du 8 mai 2013, jusqu'à sa suspension le 9 septembre 2013)⁷⁹¹. Cependant, comme l'indique Hamit Bozarslan, les attentes des deux camps sont « fondamentalement incompatibles » : « [...] pour l'AKP, désormais reconnus, les Kurdes devaient accepter de se mettre au service de la 'nation', turque et sunnite, alors que pour la mouvance kurde il s'agissait d'obtenir des droits culturels, politiques, administratifs, en d'autres termes de 's'autonomiser' tout en rejetant tout séparatisme. »⁷⁹² Ce décalage voué à l'échec le processus qui prend officiellement fin en juillet 2015 avec la déclaration du Président Recep Tayyip Erdoğan. La tension reste omniprésente durant la période du Processus de paix⁷⁹³ mais les quelques mois où le PKK retire ses combattants de la Turquie constituent une opportunité unique pour Ertuğrul Mavioğlu, journaliste turc, et Çayan Demirel, documentariste, qui se lancent dans un projet inédit : filmer les camps du PKK qui se trouvent en Turquie auxquels aucune caméra extérieure au parti n'a eu accès auparavant, et témoigner d'un moment historique : le retrait⁷⁹⁴.

Le projet se construit dans le plus grand des secrets, réunissant une équipe réduite : Mavioğlu, Demirel, Ayşe Çetinbaş (productrice), Koray Kesik (chef opérateur) et Ahmet

⁷⁹¹ Pour un bref résumé des tentatives de dialogue entre le gouvernement de l'AKP et le PKK, lire B. James et J.T. Gorgas, *Les Kurdes. Un peuple sans état en 100 questions*, op. cit., p. 161-164.

⁷⁹² « Hamit Bozarslan : 'En Turquie, l'horizon de visibilité se réduit désormais à peine quelques heures' », *Société de Géographie*, <https://socgeo.com/2015/09/18/hamit-bozarslan-situation-en-turquie-en-turquie-lhorizon-de-visibilite-se-reduit-desormais-a-peine-quelques-heures/>, consulté le 1^{er} juin 2021.

⁷⁹³ Pour une chronologie du processus, voir İrfan Aktan, « Çözüm Sürecinin Kronolojisi », *Bianet*, <https://bianet.org/kurdi/siyaset/160243-cozum-surecinin-kronolojisi>, consulté le 1^{er} juin 2021.

⁷⁹⁴ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Bakur* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec Ayşe Çetinbaş, à Beşiktaş, le 5 septembre 2018.

Bawer Aydemir (preneur de son/traducteur). Après un pré-entretien avec un dirigeant du PKK où ils négocient les conditions, Mavioğlu et Demirel obtiennent l'autorisation de tournage : « Ils connaissaient les films de Çayan. Ertuğrul avait déjà réalisé plusieurs entretiens avec eux et il n'y avait jamais eu de problème. Ce cadre de confiance leur a permis d'obtenir l'autorisation et la garantie de la part du parti qu'ils n'interviendront ni dans les tournages ni dans le montage du film. Le parti a envoyé des instructions aux camps qui leur ont ouvert les portes. » (Çetinbaş) L'équipe décide de ne solliciter/accepter aucune subvention qui pourrait mettre en doute leur impartialité. Demirel essaie de convaincre des hommes d'affaires kurdes vivant en Europe à investir dans le projet mais ils manifestent tous une réticence quant à s'y impliquer. Finalement, l'équipe se lance dans les préparations sans un budget à proprement parler, ne comptant que sur leurs ressources personnelles pour couvrir les diverses dépenses dont celles liées à l'équipement et aux billets d'avion. La période des tournages s'étale sur quatre mois (juillet-octobre 2013) où l'équipe visite les camps de Dersim, Amed et Botan (en Turquie) et celui de Kandil (en Iraq). Çetinbaş reste à Istanbul pour assurer la coordination et la duplication des images qui lui sont transmises régulièrement. Fruit de la période du Processus de paix, le projet se trouve affecté par son évolution à chaque étape : le lancement du processus crée un environnement propice à sa réalisation, la suspension du retrait des combattants transforme son contenu, son interruption place le documentaire aux rangs des films à censurer.

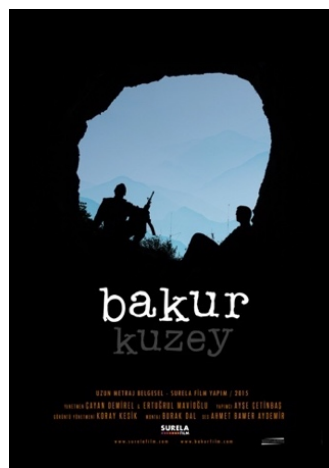


Fig. 522 : Affiche de *Bakur* (Çayan Demirel et Ertuğrul Mavioğlu, 2015)

L'affiche de *Bakur* [*Le nord*] reprend un des cadres les plus symboliques du documentaire (fig. 522). L'image filmée en contre-jour est en grande partie envahie par le noir, mais le trou à l'entrée de la caverne nous laisse découvrir les silhouettes de deux combattants dont les regards tournés vers la direction opposée à celle de la caméra. En arrière-plan, les nuances du bleu dessinent les contours de l'objet de leur attention : les montagnes. Cette image révèle le lien qui unit les combattants (et le peuple kurde) à leurs terres montagneuses. Le cercle

lumineux qui sollicite notre regard symbolise l'ouverture d'une fenêtre offrant une nouvelle perspective sur la lutte menée par le PKK depuis 1984.



Figs. 523-524 : *Bakur* (Çayan Demirel et Ertuğrul Mavioglu, 2015)

Deux approches documentaires se croisent dans *Bakur* : les réalisateurs adoptent une posture d'observateur pour dépeindre le cours de la vie quotidienne dans les camps alors que les entretiens leur permettent de donner la parole aux *heval*⁷⁹⁵, combattants (fig. 523) et dirigeants (fig. 524, Hevalê Cemal, de son nom officiel, Murat Karayılan), qui s'expriment dans la langue dans laquelle ils se sentent le plus à l'aise (en kurde ou en turc). Le documentaire se divise en plusieurs parties thématiques orientées essentiellement par les entretiens à portée informative et/ou explicative.



Figs. 525-526 : *Bakur* (Çayan Demirel et Ertuğrul Mavioglu, 2015)

Le montage équilibre le rythme de la narration grâce à l'alternance de ces séquences riches en parole qui nécessitent une écoute attentive avec celles qui sollicitent davantage le regard : les séquences de routine, de bavardage, d'errance dans les montagnes, d'exploration des lieux (fig. 525). Les montagnes, les falaises, les forêts, les cavernes et les ruisseaux constituent les décors principaux (fig. 526). À l'exception de quelques séquences filmées dans le cimetière, les bureaux des dirigeants ou « la prison », la nature prédomine à l'image. Cependant, la caméra n'hésite pas à descendre aussi sous la terre, en compagnie des

⁷⁹⁵ « Camarade » en kurde. Les pseudonymes des combattants et des dirigeants sont indiqués sur l'image selon la formulation « Hevalê(a) X ».

combattants qui lui servent de guide, pour découvrir les tunnels et les espaces de vie secrets, et porter à l'écran des fragments de la vie qui s'organise loin des yeux (figs. 537-538-539).



Figs. 527-528 : *Bakur* (Çayan Demirel et Ertuğrul Mavioglu, 2015)

Bakur débute avec une citation de Halil Dağ (de son nom officiel, Halil İbrahim Uysal), journaliste et cinéaste qui rejoint les rangs du PKK dans les années 1990 et réalise plusieurs « films des montagnes » retraçant la lutte de la guérilla, avant de perdre la vie lors d'un affrontement avec l'armée turque en 2008⁷⁹⁶ : « Mon appareil photo et ma caméra ont maintes fois capté les images des montagnes et des combattants. Mais le Nord n'a pas encore eu la place qu'il mérite dans mes cadres. Maintenant j'y vais, pour payer ma dette envers lui. » Avec cet hommage, les réalisateurs désignent leur documentaire comme l'accomplissement du souhait de Dağ et le placent dans la continuité de son œuvre. La première séquence qui suit ce carton nous introduit en plein milieu d'un « jeu militaire » où nous observons une trentaine de combattants qui jouent comme des enfants (fig. 527). L'emplacement de la caméra au cœur de l'action et son aisance à bouger au milieu du groupe suggèrent la proximité qu'elle établira avec eux. Le choix de ce cadre inattendu où les combattants apparaissent pour la première fois à l'image indique que le documentaire offrira des images qui se distinguent radicalement de celle des « terroristes » qui habite l'imaginaire collectif de la société turque. La carte qui conclut le prologue expose très brièvement le contexte historique qui conduit à la division du Kurdistan en quatre régions distinctes et par un mouvement de zoom avant sur le mot *Bakur*, situe la zone qui donne son nom au documentaire (fig. 528).

Dans un premier temps, le documentaire aborde la question de deux éléments récurrents de la vie et de la lutte de ce peuple *bêwelat* (sans patrie) : les frontières et la mort. Les témoignages mettent l'accent sur l'unité de la nation kurde malgré leur division sur les territoires de divers États-nations mais aussi sur la porosité des frontières rendue possible grâce au mouvement de la guérilla : « Les frontières, nous les avons rendues insignifiantes. » (Hevala

⁷⁹⁶ Lire Kevin Smets et Ahmet Hamdi Akkaya, « Conflict and Resistance on Screen : On the Films of Halil Dağ », dans C. Candan et S. Koçer (eds.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey. The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, op. cit., p. 191-208.

Gulan) L'attention portée aux martyrs (*şehîd*) et à la préservation de leur mémoire se manifestent par une suite de plans : la transmission des informations concernant l'identité des martyrs par les talkies-walkies, la construction d'un cimetière dédié aux martyrs par les combattants (fig. 529), un moment de silence en leur honneur (fig. 530). La position que prennent les corps des combattants en leur rendant hommage semblent imiter les pierres tombales qui se dressent dans le cimetière. Cette ressemblance visuelle qui frappe l'attention par la succession des plans traduit la détermination des combattants à lutter jusqu'à la mort. Les plans généraux de la foule qui afflue vers les funérailles en chantant à l'unisson le célèbre hymne révolutionnaire, *Çerxa Şoreşê* (La roue de la révolution)⁷⁹⁷, démontrent le lien organique qui unit le peuple à la guérilla (fig. 531). Les extraits d'entretien qui accompagnent ces diverses images révèlent quant à eux, la perception de la mort par les combattants : « La mort n'existe pas. Ce qui importe, ce qui subsiste, ce qui résiste avec obstination, c'est la vie. » (Hevalê Fuat)



Figs. 529-530-531 : *Bakur* (Çayan Demirel et Ertuğrul Mavioğlu, 2015)

Un carton annonçant l'ordre du retrait des combattants de la Turquie donné par Abdullah Öcalan (le 21 mars 2013) guide le récit vers le moment historique dont le documentaire aurait dû témoigner. La caméra recueille le ressenti des combattants qui expriment leur tristesse et déception provoquées par cette décision qui les oblige à abandonner leurs (« nos ») terres : « Je me suis demandé comment nous allons quitter ces montagnes ? » (Hevala Hêlîn), « C'est ici que nous sommes nés, nous avons grandi, poursuivi notre vie et

⁷⁹⁷ Hymne écrit et composé par Xelîl Xemgîn, dédié au PKK à la fin des années 1980. En 2015, lors de la célébration du Newroz à Diyarbakır, l'hymne a été chanté à l'unisson par plus de deux millions de personnes.

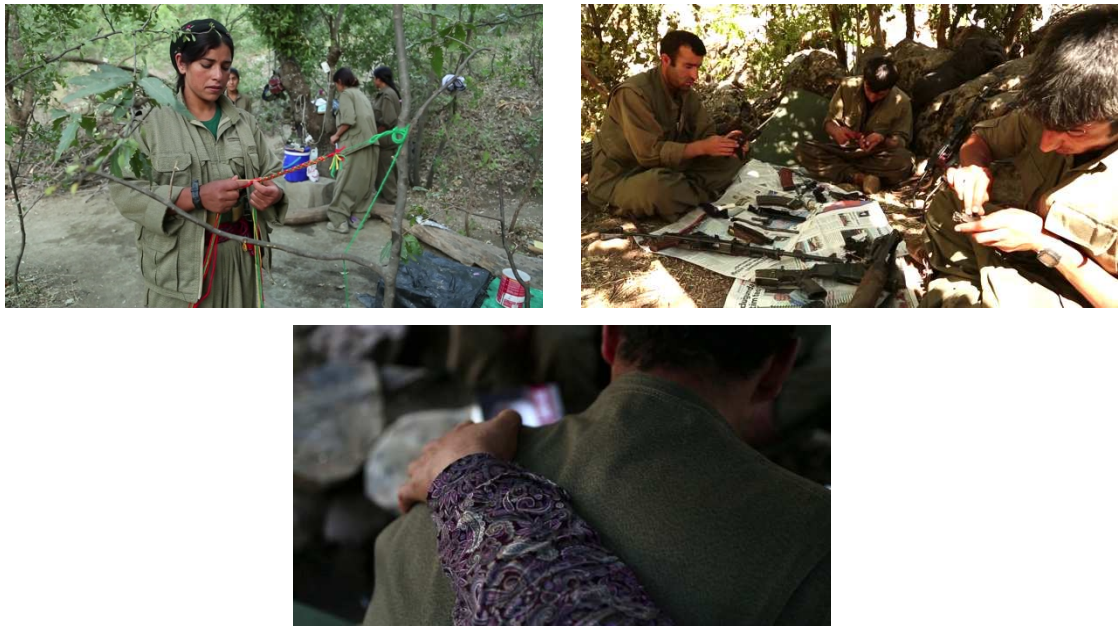
lutté... » (Hevala Gulan). Selon les combattants, le peuple fait aussi preuve de méfiance à l'égard de ce changement qui les laisse sans défense face aux forces armées turques. Le désir de rester non seulement dans les montagnes mais aussi près du peuple pour contribuer à son progrès se fait sentir dans le témoignage de Hevalê Atakan. La nouvelle situation révèle le lien fort qui unit les combattants à ces terres et à ses habitants. Du retrait, nous ne verrons que les images du départ d'un groupe de combattants qui font leurs adieux à leurs camarades et celles d'un combattant qui les couvre pour qu'ils puissent avancer sans souci (figs. 532-533). Les dirigeants qui témoignent dans le documentaire désignent l'AKP et l'État turc comme les responsables de la suspension du retrait : « L'État turc n'a pas mis un terme à la guerre. Il a juste changé de front et l'a transporté au sud (Rojava). » (Hevalê Cuma) Ce changement brusque dans l'avancement du Processus de paix obligera l'équipe de tournage à rester dans les camps avec les combattants, dans un climat de stagnation et d'incertitude.



Figs. 532-533 : *Bakur* (Çayan Demirel et Ertuğrul Mavioğlu, 2015)

À partir du carton qui annonce la décision de la KCK de suspendre le retrait, le documentaire suit une narration beaucoup plus fragmentée car le fil conducteur qu'allait constituer le moment historique tant attendu se rompt. De manière très schématique, trois types de séquences alternent : l'observation de la vie quotidienne, l'exploration des lieux, l'exposé de la philosophie du PKK. La caméra suit les combattants dès leur réveil à l'aube. Alors que les scènes de fabrication du pain, de préparation du déjeuner ou celles de divers moments de détente (pause musicale, jeux, natation, volleyball, etc.) dessinent les contours d'une vie ordinaire, celles d'entraînement sportif, d'entraînement au tir, de nettoyage des armes, du recrutement de nouveaux combattants rappellent aux spectateurs qu'il n'en est rien (figs. 534-535). L'adhésion au parti constitue pour les combattants, une rupture radicale avec leur famille, leur passé et le monde civil, mais le documentaire capte de rares moments où cette nette séparation se retrouve assouplie : les visites des camps par les membres des familles des combattants. Pour éviter de dévoiler l'identité des visiteurs, la caméra renonce à filmer leur visage. Néanmoins, l'émotion qui se dégage de ces retrouvailles se manifeste dans les gestes

(fig. 536), les paroles (la plainte d'une mère : « Tu ne m'as jamais rendu visite dans mon rêve. ») ou des objets comme les petites notes d'amour écrites par une petite fille à sa tante que nous découvrons en gros plans.



Figs. 534-535-536 : *Bakur* (Çayan Demirel et Ertuğrul Mavioğlu, 2015)

Tout au long du documentaire, la caméra parcourt les montagnes avec les combattants qui donnent des précisions ponctuelles qui pourraient permettre aux spectateurs qui connaîtraient la zone en question, de se repérer géographiquement. Ces moments prouvent aussi leur profonde connaissance de la région. Mais pour les réalisateurs (et les spectateurs), l'exploration consiste surtout en la découverte du camp lui-même où s'organise une vie avec diverses unités dont certaines installées sous la terre, accessibles par des tunnels (fig. 537) : un atelier de couture pour la fabrication des uniformes (fig. 538), une *clinique* pour soigner les malades et les blessés (fig. 539), une *prison* où sont détenus les agents, un *musée* où sont exposées les photos des martyrs ainsi que quelques objets en leur possession (rappelant les *musées* de *Faîlî Dewlet* et *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci*). La visite des lieux qui renforce le côté ethnographique du documentaire révèle le niveau d'autosuffisance de la guérilla kurde et sa faculté à s'adapter à des contraintes géographiques et climatiques, ce qui explique peut-être aussi comment elle résiste depuis 1984 face à l'armée turque qui, en 2021, se trouve au 11^{ème} rang parmi les armées les plus puissantes du monde⁷⁹⁸.

⁷⁹⁸ « 2021 Turkey Military Strength », *Globalfire Power*, https://www.globalfirepower.com/country-military-strength-detail.php?country_id=turkey, consulté le 3 juin 2021.



Figs. 537-538-539 : *Bakur* (Çayan Demirel et Ertuğrul Mavioğlu, 2015)

Le documentaire ouvre aussi un espace de parole où les combattants et les dirigeants soulèvent les points cruciaux qui leur semblent indispensables à la compréhension du PKK : le contexte historique qui donne naissance au parti, le début de la guerre de guérilla en 1984, les raisons derrière l'adhésion des jeunes au PKK, l'émancipation des femmes au sein du parti et de la société, le PKK comme figure d'autorité pour le peuple kurde, l'évolution des revendications du parti au cours des décennies. Même si une multitude de paroles se croisent, l'absence d'opinion nuancée ou divergente attire immédiatement l'attention. La limite de temps empêche les combattants et les dirigeants d'aborder les sujets de manière plus approfondie mais leurs propos qui se complètent donnent un aperçu assez clair du positionnement officiel du parti vis-à-vis de chacun des sujets. Le documentaire se conclut sur la thématique de la liberté associée à celle d'abnégation : « Il est crucial de se sacrifier pour la liberté. » Alors que Hevala Gulan exprime cette phrase, une deuxième inscription qui apparaît sous son pseudonyme, « Şehîda Kobanê » (martyre de Kobanê), annonce sa mort lors d'un combat mené contre Daech en Syrie. Le sourire qu'elle adresse vers le hors-champ à la fin de son discours et qui marque quelques secondes de pause dans le documentaire semble nous parvenir de l'au-delà. Ce message posthume laisse les spectateurs réfléchir sur la détermination des combattants kurdes à mener cette lutte transfrontalière dont les fronts se multiplient et les enjeux se diversifient depuis la guerre en Syrie.

Avec l'échec du Processus de paix, *Bakur* se retrouve comme étant la cible d'attaques qui se concrétisent par la censure et puis, par une poursuite judiciaire. La crise éclate avec la déprogrammation du documentaire du Festival international du film d'Istanbul (İFF) la veille

de sa première mondiale. Au départ, prévoyant les réactions que le documentaire pourrait susciter en Turquie, les réalisateurs envisagent de faire la première dans un festival à l'étranger pour créer un réseau de soutien international avant les projections domestiques. Cependant, la directrice de l'IFF, Azize Tan, appelle personnellement la productrice Çetinbaş pour programmer *Bakur*. Vu le sujet controversé qu'aborde leur documentaire, les réalisateurs montrent d'abord une réticence à accepter cette proposition car la fondation qui organise le festival appartient à la famille Eczacıbaşı, une des plus grandes dynasties d'entrepreneurs turcs, et dans le cas d'un conflit, ils pensent qu'ils ne pourraient pas compter sur le soutien du festival. Finalement, Çetinbaş les convainc à participer au festival, à condition d'organiser la première du documentaire à Diyarbakır, le jour du décès de Halil Dağ, avec le soutien de la municipalité et des co-maires de l'époque, Gültan Kışanak et Fırat Anlı. Cependant, alors que le documentaire est envoyé au studio pour l'étalonnage et le mixage son, le 18 mars, le cœur de Çayan Demirel s'arrête et il entre dans le coma. L'annulation de la projection de Diyarbakır attire toute l'attention sur la projection d'Istanbul. La veille de la première, la directrice Tan convoque en urgence Çetinbaş qui quitte son mari aux urgences pour aller la rejoindre avec le reste de l'équipe. À la suite d'un courriel envoyé par le Ministère rappelant qu'il est légalement interdit de projeter des films domestiques en absence d'un visa d'exploitation, le festival annonce être dans l'obligation d'annuler la projection, alors que dans la pratique, les documentaires et les court-métrages non destinés à l'exploitation commerciale sont exonérés de cette obligation. Le courriel en question ne mentionne pas spécifiquement *Bakur*, mais son *timing* et l'arrivée des policiers à la salle de cinéma Atlas pour s'assurer que la projection n'ait pas lieu, démontrent que le Ministère vise essentiellement ce documentaire⁷⁹⁹. Contrairement au cas de *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* où les cinéastes avaient manqué l'occasion de contester fermement la censure imposée par la direction du Festival international du film d'Antalya, cette fois-ci, les cinéastes se mobilisent. D'abord, ils organisent un forum de discussion dans la salle Atlas, à l'heure prévue de la projection annulée. Vingt-deux réalisateurs déclarent retirer leurs films de la programmation nationale comme preuve de solidarité⁸⁰⁰. Les jurys des compétitions nationales et internationales démissionnent, obligeant la direction du

⁷⁹⁹ Pour un récit complet et une analyse minutieuse de la censure visant *Bakur*, lire Josh Carney, « Regarding North: Bakur and the Crystallization of Cinematic Censorship in Turkey », dans C. Candan et S. Koçer (eds.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey. The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, op. cit., p. 140-164.

⁸⁰⁰ « 22 Film Festivalinden Çekildi », *Bianet*, <https://bianet.org/bianet/sanat/163754-22-film-festivalinden-cekildi>, consulté le 7 juin 2021.

festival à annuler toutes les compétitions et la cérémonie de clôture⁸⁰¹. 390 cinéastes et 38 festivals, associations et unions signent une déclaration revendiquant le changement des législations donnant lieu à la censure⁸⁰².

Après Istanbul, la projection prévue dans le cadre du Festival international du film d'Ankara est annulée/censurée aussi. En absence de Demirel toujours hospitalisé, l'équipe commence à organiser des projections en dehors du cadre des festivals, au Kurdistan (Diyarbakır, Batman, Mardin, Van, etc.) mais aussi à Istanbul (l'Université du Bosphore, projection privée). Documentarist qui refuse d'imposer aux cinéastes l'obtention du visa d'exploitation programme *Bakur*. Cette première projection publique stambouliote organisée sur le principe d'entrée libre sur réservation suscite une forte affluence. La salle du Centre culturel Şişli Kent d'une capacité de 700 sièges accueille beaucoup plus de spectateurs dont certains regardent le film debout ou assis sur les marches. À l'étranger, le documentaire participe à une quinzaine de festivals dont Dok Leipzig en Allemagne, Visions du réel en Suisse, le Festival de cinéma de Douarnenez en France⁸⁰³. Çetinbaş précise pourtant sa déception concernant la distribution : « Au début, j'étais excitée par l'idée de réaliser ce documentaire parce que je pensais vraiment que la paix allait s'instaurer dans le pays, et que notre film allait sortir en salles. En plus, en tant que productrice, je croyais que nous allions au moins amortir les dépenses avec les projections, la vente de la version télévision. Rien de tel n'a eu lieu. »

Non seulement Çetinbaş voit les diverses opportunités de distribution se restreindre mais en 2017, deux ans après la sortie du documentaire, les réalisateurs Mavioğlu et Demirel dont le taux d'invalidité s'élève à 99 % à la suite des complications dues à son arrêt cardiaque, se retrouvent devant la 2^{ème} cours d'assises de Batman, accusés de « propagande terroriste ». Solidaires, les cinéastes lancent la campagne *Belgesel Sinema Yargılanamaz ! (Keep films out of court !)* pour attirer l'attention de l'opinion publique sur ce procès qui vise une œuvre d'art et enfreint la liberté d'expression artistique. En 2019, le juge rend sa décision sans écouter les déclarations finales des accusés et les condamne à trois ans de prison, puis alourdit la peine à 4 ans et 6 mois pour « crime commis par la presse ». Libres mais interdits de quitter le territoire,

⁸⁰¹ « 34. İstanbul Film Festivali'nin Yarışmaları İptal », *Bianet*, <https://bianet.org/bianet/sanat/163768-34-istanbul-film-festivali-nin-yarismalari-iptal>, consulté le 7 juin 2021.

⁸⁰² « 390 Sinemacı, 38 Meslek Örgütü'nden Sansüre Karşı Ortak Çağrı », <https://bianet.org/bianet/sanat/163802-390-sinemaci-38-meslek-orgutu-nden-sansure-karsi-ortak-cagri>, consulté le 7 juin 2021.

⁸⁰³ Pour la liste complète des festivals, voir « Festivals & Awards », dans *Surela Film*, <http://surelafilm.com/en/film-detay.aspx?id=17>, consulté le 20 juin 2021.

les réalisateurs attendent la décision de la Cour d'appel⁸⁰⁴. Toujours avec le soutien des cinéastes, Demirel et sa compagne Çetinbaş poursuivent simultanément la lutte en justice pour le droit de Demirel à une retraite anticipée pour handicap. La procédure qui s'étale sur plus de quatre ans et qui prive Demirel de ses droits laisse planer le doute sur le fait qu'il soit victime de discrimination à cause de son engagement.

Bakur aurait pu s'inscrire dans l'histoire récente du cinéma documentaire de Turquie par la modeste mais importante ouverture qu'il aurait voulu apporter sur l'appréhension de la lutte menée par le PKK mais dès le début, les débats se canalisent sur la censure qui restreint sa distribution et plus tard, sur la poursuite judiciaire qui vise ses réalisateurs. Le documentaire devient le symbole de la lutte contre la censure qui, dans les années suivantes, continuera à s'abattre systématiquement sur les cinéastes engagés. Cependant, en octobre 2019, la chaîne Youtube de Real Stories met en ligne⁸⁰⁵ le documentaire qui suscite un vif intérêt et comptabilise dans l'espace d'un an et demi, plus de 196 000 vues, 2500 *likes*, 3500 *dislikes* et 2600 commentaires. La page contribue, certes, à la diffusion du documentaire mais la fréquence élevée des insultes dans les commentaires indique une absence de modération qui laisse aussi se propager un discours de haine visant les combattants du PKK et/ou le peuple kurde.

Bîra Mi' Têtin [Je me souviens] (Selim Yıldız, 2015, 38 min)

Le 28 décembre 2011, un village à la frontière turco-irakienne, Roboskî, devient la scène d'un massacre où 34 civils dont 19 mineurs faisant de la contrebande perdent la vie à la suite des bombardements des forces armées turques. Dans cette région laissée par l'État à son sort, la contrebande constitue l'activité économique principale et se pratique depuis des décennies. Pourtant, les forces armées justifient cette « opération » par « la présence fréquente des terroristes dans la région »⁸⁰⁶. Le gouvernement qualifie le massacre, d'« accident ». Jusqu'à la première déclaration des forces armées, pendant douze heures, les médias gardent le silence. Le 30 décembre, la majorité des journaux nationaux utilisent des unes qui s'alignent avec les déclarations officielles (« Erreur affligeante », « Erreur grave », « Erreur fatale », « Ils portaient des armes », « Bombes sur le lieu de passage des terroristes : 35 morts »)⁸⁰⁷, cherchant

⁸⁰⁴ « Cinema on Trial: A Timeline of the Bakur Trial », *Susma24*, <https://susma24.com/en/wp-content/uploads/2020/04/bakur-davası-zaman-cizelgesi-eng-son-hali-b.pdf>, consulté le 20 juin 2021.

⁸⁰⁵ « BAKUR: Inside the PKK (Kurdish Militant Documentary) | Real Stories », <https://youtu.be/1et3O5ngqRU>, consulté le 28 juillet 2021.

⁸⁰⁶ « Roboski Katliamı Kronolojisi / Bir Yıl Geçti, Sorumlusu Yok », *Bianet*, <https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/143100-bir-yil-gecti-sorumlusu-yok>, consulté le 24 mai 2021.

⁸⁰⁷ Traduits par moi-même.

à atténuer les réactions ou justifier l’attaque⁸⁰⁸. Les neuf ans de procès où les familles demandent la justice avec détermination, et l’impunité qui s’en suit⁸⁰⁹ confirment que ces citoyens étaient considérés comme des vies « tenues pour ‘destructibles’ » mais la répression systématique qui vise les familles des victimes démontrent aussi qu’elles sont « ‘non soumises au deuil’ »⁸¹⁰ : gardes à vue, interdictions de manifestation, attaques par la police ou les gendarmes pendant les rassemblements, la fermeture de l’association Roboski-Der (Justice pour Roboskî, Paix pour la Terre) et la confiscation de ses biens, le déboulonnage du monument de Roboskî sans compter l’assassinat d’un des avocats des familles, Tahir Elçi⁸¹¹. Selon Butler, les gouvernements cherchent souvent à réguler et à contrôler le deuil public qui est « lié à l’indignation » car « l’indignation devant l’injustice ou la perte insupportable a un énorme potentiel politique. »⁸¹² Créer des textes, images et sons qui donneraient un visage humain à ses vies perdues⁸¹³ mais aussi à celles qui, exposées constamment à la mort, poursuivent leur vie dans les mêmes conditions de précarité, constitue un des moyens pour mobiliser ce potentiel.



Fig. 540 : Affiche de *Bîra Mi' Têtin* (Selim Yıldız, 2015)

⁸⁰⁸ « 9 yıl geçti: Roboski Katliamı'ndan bugüne neler yaşandı? », *Birgün*, <https://www.birgun.net/haber/9-yil-gecti-roboski-katliami-ndan-bugune-neler-yasandi-328189>, consulté le 24 mai 2021.

⁸⁰⁹ Pour le résumé du procès, lire : « Roboski'nin 9. yıl dönümü: Uludere'de ne oldu? Dava hangi aşamada? », *Euronews*, <https://tr.euronews.com/2020/12/28/roboski-nin-yil-donumu-uludere-de-ne-oldu-dava-hangi-asamada>, consulté le 24 mai 2021.

⁸¹⁰ J. Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op. cit., p. 35.

⁸¹¹ « 9 yıl geçti: Roboski Katliamı'ndan bugüne neler yaşandı? », *Birgün*, <https://www.birgun.net/haber/9-yil-gecti-roboski-katliami-ndan-bugune-neler-yasandi-328189>, consulté le 24 mai 2021.

⁸¹² J. Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op. cit., p. 43.

⁸¹³ Le documentaire d'Ümit Kıvanç sorti en 2012 et intitulé *Ağlama Anne, Güzel Yerdeyim* [*Ne pleure pas, maman, je suis à un endroit agréable*] retrace les récits des 34 victimes. *Ağlama Anne, Güzel Yerdeyim*, <https://vimeo.com/49397486>, consulté le 25 mai 2021. Depuis sa mise en ligne en 2013, le film a comptabilisé plus de 63 000 vues.

Photographe kurde originaire de Van, Selim Yıldız, fait connaissance avec les habitants de Roboskî à l'occasion d'un atelier de photographie pour enfants qu'ils organisent à plusieurs⁸¹⁴. L'atelier qui s'étale sur un an lui permet de nouer des liens tellement forts avec les habitants qu'il décide de faire un documentaire sur la vie à Roboskî après le massacre. Yıldız réalise les tournages seul, en utilisant la caméra en sa possession (cadeau d'un ami) et un micro-cravate bon marché (d'où la mauvaise qualité du son du documentaire). Les transports et les chocolats offerts aux enfants constituent ses seules dépenses puisque les habitants l'accueillent et l'hébergent : « Roboskî est mon village, ma maison. Là-bas, j'ai des dizaines de familles. » Selon Yıldız, cette proximité permet aux habitants de « garder le naturel » pendant les tournages. Avec son documentaire, Yıldız suit la vie quotidienne à Roboskî et révèle les effets concrets de la violence sur les habitants mais il prend aussi le risque de les accompagner dans leur voyage habituel vers l'Iraq où ils se procurent divers produits, pour montrer que malgré le danger qu'ils courent, dans cette région, les habitants n'ont pas d'autre choix que de poursuivre cette activité clandestine.

Le prologue du documentaire composé de trois parties commence par un plan intrigant : un cadre quasiment envahi par la neige, les silhouettes des hommes et des mules à peine perceptibles dans les marges, le tout couvert par un filtre vert, et une bande-son monotone où se répète le bruit des pas sur la neige (fig. 541). Dès le début, Yıldız présente la contrebande comme une activité réalisée dans des conditions dures. Les habitants de Roboskî qui vivent à la frontière du pays, se retrouvent aussi poussés vers les limites du cadre, ne pouvant occuper le centre de l'image. La couleur verte qui confère une ambiance surréaliste à ce plan dépourvu de contenu transporte ce moment dans un espace-temps représentatif. Le plan général qui suit décompresse la tension : la caméra fixe laisse le convoi passer devant elle. Tout au long du documentaire, Yıldız adopte une approche observatrice et non interventionniste pour cacher sa présence au maximum mais dans le cas de ce plan, le regard-caméra d'un homme qui lui adresse furtivement un sourire dévoile la complicité qu'il a établi avec les habitants (fig. 542). Alors que la bande-son assure la continuité, s'insère dans le montage un carton bilingue (kurde/turc) qui annonce le massacre : « Le 28 décembre 2011, 34 personnes ont été massacrées à Roboskî, par les avions de guerre turcs. » Avec cette information annoncée de manière succincte, la lecture que nous pourrions avoir des deux premiers plans se complexifie : si les plans appartiennent au présent, nous pourrions nous questionner sur le sort réservé à ces hommes qui

⁸¹⁴ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Bîra Mi' Têtin* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec le réalisateur Selim Yıldız par Zoom, le 23 mai 2021.

malgré le danger, continuent à faire de la contrebande mais si les plans qui précèdent le carton représentent le passé, dans ce cas, le premier plan angoissant où les hommes apparaissent à peine pourrait être considéré comme l'annonce de leur mort alors que le regard-caméra fonctionnerait comme le dernier regard d'un condamné. Après le carton, quelques plans introductifs du village où les images retrouvent leurs couleurs naturelles nous transportent à Roboskî. La bande-son se complexifie mêlant le bruit de la pluie, les bêlements et le chant d'un coq.



Figs. 541-542-543 : *Bîra Mi' Têtin* (Selim Yıldız, 2015)

Sur un dernier plan général qui situe le village près des montagnes (fig. 543), se superpose la voix off d'un homme d'une soixantaine d'années dont la première phrase inspire le titre du documentaire : « *Je me souviens* de ce qui s'est passé autour de cette frontière depuis 1955. » Yıldız construit la narration sur trois personnages représentant trois générations dont cet homme qui n'apparaîtra jamais sur l'image mais dont la voix off interviendra ponctuellement pour contextualiser historiquement la situation de ce village frontalier. En anonymisant cette voix, Yıldız le désigne comme la figure du sage qui porterait la mémoire locale : « De 1955 à 1970, il n'y avait pas de frontière ici. La moitié de la population vivait ici, l'autre moitié en Iraq. [...] Ils nous tuent, et nous, on continue à y aller. [...] Notre (sur)vie dépend de la frontière. [...] Ce sont toujours les Kurdes, les pauvres qui sont tués. »⁸¹⁵ Le témoignage de cet homme divise l'histoire du village en deux : avant et après la démarcation de la frontière. Au fil du temps, la frontière tracée *arbitrairement*, c'est-à-dire sans prendre en

⁸¹⁵ Collage chronologique des extraits du discours de cet homme.

considération les besoins de la population vivant dans cette zone, la condamne à la précarité et l'expose à une violence qui transforme leur vie en « torture ».

Le deuxième personnage est une femme ayant perdu un fils (Şivan, 16 ans) pendant le massacre et s'inquiétant pour son autre fils, Sinan, qui prend la place de son frère pour subvenir aux besoins de sa famille⁸¹⁶. Sa première apparition dans le documentaire se fait aussi par le biais de sa voix off. Son discours nous donne l'impression d'écouter un extrait de la discussion entre le fils et la mère où cette dernière l'avertit sur le danger qui l'attend : « Fais attention à toi, reste avec tes amis. [...] Je ne veux pas que tu partes mais on n'a pas d'autre choix. [...] Prends garde aux soldats, ils dressent des embuscades. [...] Qu'ils t'arrêtent, mais qu'ils ne te bombardent pas comme ça a été le cas avec Şivan. [...] Qu'Allah te protège, mon fils. » Ces quelques phrases se superposent sur des images de leur vie quotidienne : l'inquiétude de la mère envahit chaque lieu apparaissant sur l'écran.



Figs. 544-545 : *Bîra Mi' Têtin* (Selim Yıldız, 2015)

La jeune génération non seulement grandit dans cette zone frontalière aux conditions de vie dures mais hérite aussi de la mémoire traumatisante du massacre. Yıldız suit Sinan qui nous est introduit d'abord comme l'objet de la préoccupation de la mère, le fils précieux, celui qu'il faudrait protéger à tout prix. Dans le documentaire, sa parole ne s'entend quasiment pas. Il apparaît principalement à travers ses actions qui se divisent en deux catégories : le travail (préparer sa mule, aller faire de la contrebande, travailler dans la construction d'une étable, fig. 544) et les moments de détente (jouer au foot, aux jeux, regarder un film, prendre un thé). Yıldız brosse le portrait d'un adolescent débrouillard en le montrant réaliser les mêmes tâches que les adultes. Pourtant, la séquence où il s'écroule de fatigue sur le canapé nous rappelle que sur ses épaules, il porte une responsabilité trop importante pour son âge. Dans cette séquence, l'amour que sa mère porte pour lui se manifeste visuellement : elle s'assoie près de son fils endormi pour lui mettre de la crème sur ses mains abîmées. Yıldız filme ce moment d'intimité entre mère et fils en se tenant d'abord sur le côté et en les filmant ensemble dans le même cadre.

⁸¹⁶ En 2018, Sinan Encü perdra la vie dans un accident de voiture.

Ensuite, il change d'angle pour mettre l'accent sur les deux mains et donc sur le lien qui les unit (fig. 545).

Dans le documentaire, il existe deux longues séquences où Yıldız se place au cœur de l'action pour rendre la tension palpable. La première séquence d'une durée de six minutes illustre le rassemblement des habitants pour protester contre l'abattage de leurs mules (par l'armée) et leur confrontation avec les soldats. Pour construire l'image d'un peuple uni, au début, Yıldız privilégie les plans généraux de la foule où les corps des femmes et des hommes de tout âge envahissent le cadre pour ne faire qu'un. La voix de celui qui, à l'aide d'un mégaphone, annonce le motif du rassemblement, reste tout au long dans le hors-champ. Elle s'exprime au nom du peuple kurde qui résiste à la « provocation » du gouvernement de l'AKP : « Aujourd'hui, ils abattent nos mules. Il y a quatre ans, ils ont tué nos trente-quatre enfants. [...] Attention ! Le peuple kurde vit sur ces terres depuis des milliers d'années. [...] Nous ne sommes jamais pliés devant aucune puissance, aucune frontière. » (en kurde). L'unité se confirme par le plan de la marche où la foule hurle à l'unisson « Bijî Berxwedana Roboskî ! » (« Vive la résistance de Roboskî ! ») et où les personnes au premier rang marchent bras dessus, bras dessous en faisant corps⁸¹⁷ (fig. 546). Anticipant la direction de la marche, Yıldız se place sur leur chemin : la foule apparaît d'abord au centre du cadre, et au fur et à mesure qu'elle s'approche de la caméra, les corps l'envahissent complètement. Le plan suivant dévoile l'élément déclencheur de la tension : les soldats armés avec des fusils mais aussi avec un nombre significatif de caméras (fig. 547).



Figs. 546-547 : *Bîra Mi' Têtin* (Selim Yıldız, 2015)

À partir de ce moment-là, la caméra gagne en mobilité. Yıldız suit la discussion (en turc) entre le notable du village et le commandant alors qu'en arrière-plan, nous apercevons régulièrement des soldats qui filment la discussion pour le fichage (figs. 548-549). Au fil du dialogue, nous observons un changement dans le discours du commandant. Dans un premier

⁸¹⁷ Au premier rang, nous apercevons Faysal Sarıyıldız, député du parti HDP de la province de Şırnak. Sa présence au sein du rassemblement démontre le soutien du parti aux habitants de Roboskî.

temps, il refuse les allégations⁸¹⁸ et incite la foule à se disperser⁸¹⁹. Mais l'homme qui lui parle de leurs conditions de vie à cœur ouvert⁸²⁰ le pousse à adoucir son discours : « L'ordre que j'ai reçu est clair. En plus, je ne peux pas parler librement. Je suis sous les ordres. [...] Je comprends vos efforts... Vous avez raison. » Ses quelques phrases trahissent le ressenti d'un homme qui, coincé dans une chaîne de commandement, ne peut utiliser son libre arbitre, mais qui ne peut non plus cacher son empathie. La séquence se conclut sur les phrases du notable qui exprime sa révolte : « Mon commandant, à quel siècle on vit ? Ces animaux, ils ont offensé qui? » Sa dernière phrase se superpose en off sur un panoramique horizontal en plongée qui dévoile progressivement le cadavre d'une mule (fig. 550), suivi par le plan rapproché et le gros plan de la tête de l'animal envahie par les mouches. En associant la séquence du rassemblement à ces images, Yıldız démontre la légitimité de la colère des habitants de Roboskî.



Figs. 548-549-550 : *Bîra Mi' Têtin* (Selim Yıldız, 2015)

Gagne-pain mais aussi malédiction pour les habitants, l'activité de la contrebande se trouve au cœur du documentaire. Yıldız prend la route deux fois avec les habitués, pour inclure dans le documentaire des extraits de ce trajet périlleux. La séquence d'une durée de huit minutes qui retrace chronologiquement les étapes du voyage, se divise très schématiquement en quatre moments : les préparations avant le départ, la marche, le chargement des marchandises en Iraq,

⁸¹⁸ « Nous n'avons rien tué. » (le commandant) / « Ce sont les extraterrestres qui les ont tués ? » (le notable).

⁸¹⁹ « Nous ne vous laisserons pas passer. (Si vous insistez) nous serons obligés d'intervenir. » (le commandant).

⁸²⁰ « Vraiment, nous ne voulons pas qu'une confrontation se déclenche. », « Le peuple a faim, il n'y a rien ici. » (le notable).

la marche du retour. Pour donner un aperçu des préparations, Yıldız utilise d'abord une succession de plans filmés dans les montagnes verdoyantes dont une partie accompagnée d'une chanson traditionnelle ézidie. Les échanges par talkie-walkie en off attirent l'attention sur l'organisation minutieuse. Ensuite, il tourne sa caméra vers Sinan qui prépare sa mule. Dans cette première partie, les cadres filmés et sélectionnés par Yıldız ne montrent finalement que quelques personnes, loin de donner une vue d'ensemble du convoi et de l'ampleur des préparations. La marche de Roboskî vers l'Iraq n'apparaît sur l'écran que pendant quelques secondes où la caméra portée par Yıldız qui marche nous offre un cadre instable dont la moitié plongée dans le noir, et l'autre moitié nous laissant deviner les silhouettes d'une montagne et des arbres contre un ciel de nuit bleuâtre. Après le fondu au noir, l'image s'ouvre sur un plan général où des hommes placent les marchandises emballées dans de gros sacs. Aucune indication n'apparaît sur l'écran mais la succession logique nous permet de deviner que la scène se passe en Iraq. Une multitude de plans généraux révèlent cette fois-ci l'ampleur de l'organisation, le nombre de personnes impliquées, le travail physique que cela demande mais Yıldız n'oublie pas de suivre Sinan en coupant sur ses plans rapprochés (fig. 551).



Figs. 551-552 : *Bîra Mi' Têtin* (Selim Yıldız, 2015)

Les circonstances de la marche du retour affectent directement la manière dont Yıldız filme le convoi. La difficulté qu'éprouvent les mules chargées à avancer dans une zone pas propice à la marche se traduit sur l'image par des plans cassés, ceux qui tangent ou des cadres où les hommes et les mules se retrouvent poussés aux marges (fig. 552). Les voix qui viennent du hors-champ ou les échanges talkie-walkie en off annoncent les dangers : le risque de la chute des mules ou l'embuscade des soldats. Le danger ne sera jamais visible sur l'image mais pour introduire les spectateurs dans cet environnement tendu, Yıldız conclut la séquence sur un plan subjectif où lui-même et les autres courent pour échapper aux tirs. Le fondu au noir qui nous empêche de voir la suite crée une fausse attente chez les spectateurs car il aurait pu annoncer une triste fin mais l'image suivante qui s'ouvre sur Sinan (qui joue dans leur salon) les soulage. Ce qui provoque cette anxiété, c'est aussi l'insertion d'un plan de la mère seule en début de la

séquence de la marche de retour (fig. 553), nous rappelant grâce au procédé du montage parallèle que pendant que le convoi réalise ce voyage périlleux, leurs familles les attendent avec angoisse. D'ailleurs, le soulagement des spectateurs sera de courte durée puisque le documentaire se termine sur Sinan qui repart sur la route avec ses deux mules et l'échange téléphonique de sa mère avec un homme à qui elle confie Sinan après le départ du convoi. Dans cette séquence où elle est filmée en contre-jour et apparaît sous forme de silhouette, elle se transforme en une figure de mère, exprimant l'inquiétude de toutes ces familles dont les enfants continuent à faire de la contrebande. En faisant couler le générique de fin sur un arrêt sur image de la mère se tenant au seuil de la porte accompagné d'un requiem (*Seydiko*) chanté par le *dengbêj* Fadilê Cizîrî, Yıldız invite les spectateurs à attendre le retour de Sinan en compagnie de cette femme (fig. 554).



Figs. 553-554 : *Bîra Mi' Têtin* (Selim Yıldız, 2015)

Yıldız organise la *première* de *Bîra Mi' Têtin* dans une maison à Roboskî pour que les personnes qui apparaissent dans le documentaire soient les premiers à le regarder. « Ne connaissant rien à la distribution », il ne l'envoie qu'aux festivals comme Documentarist qui lui discerne le Prix du jeune talent Johan Van Der Keuken, le Festival du film documentaire FîlmAmed, le Festival 'Quels droits humains?', le Festival international des films ouvriers mais le documentaire arrive aussi à entrer dans le radar de Dok Leipzig en Allemagne. Cependant, il ravive les débats sur la censure quand le Festival international du film d'Ankara le déprogramme au dernier moment en prétextant le refus de Yıldız de demander un visa d'exploitation auprès du ministère de la Culture. La direction légitime sa décision en désignant l'obtention du visa en question comme « une nécessité technique et légale »⁸²¹ alors que, depuis le cas de censure de *Bakur* en 2015, de nombreux cinéastes dont Yıldız, qualifient ce visa d'« outil de censure ». Pour la suite, Yıldız adopte une stratégie de distribution suivant deux axes : l'organisation des projections à l'aide des associations et des ONG, en Turquie comme

⁸²¹ « 27. Ankara Uluslararası Film Festivali'nden Sansür Açıklaması », *Filmlovers*, <https://filmloverss.com/27-ankara-uluslararasi-film-festivalinden-sansur-aciklamasi/>, consulté le 28 mai 2021.

en Europe, et la mise en ligne du documentaire chaque année pendant 10 jours pour la commémoration du massacre. En 2021, il cède les droits de diffusion du documentaire à Mezolinx, une plateforme de visionnage de films du Moyen-Orient et de l’Afrique du Nord, basée en Norvège, à laquelle il prend part activement⁸²² : « Depuis des années, je n’arrêtais pas de dire que nous avons besoin de ce genre de plateforme qui réunirait les films kurdes sous un même toit. Notre but est d’avoir un catalogue de plus de 500 films et des milliers d’abonnés d’ici 2023. »

En choisissant de se focaliser sur l’après-massacre, *Bîra Mi’ Têtin* porte à l’écran la précarité et la violence auxquelles se retrouvent exposés les habitants de Roboskî. En explorant les dynamiques de vie d’une zone frontalière, il invite les spectateurs à réfléchir sur la distribution différentielle des opportunités sociales et économiques dans le pays. Le documentaire confère un visage à une communauté dont le nom est souvent associé au crime (« contrebande », « terrorisme »). La présence des représentants des trois générations dénonce la continuité de la violence qui se présente comme une fatalité dans la région. Yıldız offre aux spectateurs un regard de l’intérieur puisque la relation intime qu’il entretient avec les habitants lui confère une place privilégiée. En évitant soigneusement la victimisation, il brosse le portrait des habitants d’un village frontalier qui luttent pour leur survie.

Dûr e... / Uzak mı... [Distant...] (Leyla Toprak, 2016, 16 min)

En 2012, l’attention de l’État turc et des Kurdes se tourne vers trois enclaves kurdes (Afrîn, Kobanê, Cizîrê) situées au nord de la Syrie où le Parti de l’union démocratique (Partiya Yekîtiya Demokrat – le PYD) s’impose comme acteur principal de la zone à la suite du retrait des troupes du régime de Bachar el-Assad. Deux ans après, la bataille de Kobanê oppose les forces kurdes aux forces de Daech qui assiègent la ville jusqu’en janvier 2015. La libération de la ville de Kobanê par les Unités de défense du peuple (le YPG / Yekîneyên Parastina Gel) et les Unités de défense des femmes (le YPJ / Yekîneyên Parastina Jin), ouvre la voie à l’instauration du modèle du fédéralisme démocratique qui prône l’autogestion égalitaire et inclusive des affaires locales du point de vue du genre, de la diversité ethnique et religieuse, un modèle que la Turquie perçoit comme une menace à sa propre sécurité nationale⁸²³.

La lutte menée contre Daech, la condition des réfugiés et le nouveau système politique que proposeront les Kurdes dans le Rojava à la suite de la victoire suscitent l’intérêt de plusieurs cinéastes de Turquie qui, reconnaissant les enjeux de la résistance pour l’avenir du peuple kurde

⁸²² Mezolinx, <https://mezolinx.com>, consulté le 28 mai 2021.

⁸²³ Lire B. James et J.T. Gorgas, *Les Kurdes. Un peuple sans état en 100 questions*, op. cit., p. 260-273.

mais aussi celui de la région, mobilisent leur caméra pour témoigner de cet épisode de l'Histoire récente des Kurdes⁸²⁴. Cependant, une artiste kurde pluridisciplinaire, Leyla Toprak, s'intéresse à une question plus spécifique : la représentation des combattantes du YPJ dans les médias occidentaux⁸²⁵⁻⁸²⁶. Mises en avant par les forces kurdes, leurs images suscitent la fascination chez les uns qui célèbrent leur « courage », des questionnements chez les autres qui relèvent d'autres aspects de cette visibilité voulue comme « l'instrumentalisation »⁸²⁷ de leurs images, « la *glamourisation* »⁸²⁸ ou encore « la reproduction du fantasme de la femme guerrière » avec l'attribution des caractéristiques dits masculins à ces combattantes⁸²⁹. Les combattantes se retrouvent aussi au cœur des débats de l'appropriation culturelle quand la chaîne de vêtements H&M sort une combinaison couleur kaki pour sa collection (2014), qui ressemble aux uniformes des combattantes du YPJ⁸³⁰.

Toprak exprime sa frustration face à ces représentations qui, selon elle, sont loin de refléter leur réalité : « Dans un système où tout devient marchandise, il y avait le danger qu'elles deviennent des objets de contemplation et que les gens considèrent la guerre comme un jeu qu'ils suivraient de loin. » Étudiante en Arts du spectacle et de la scène à l'Université d'Istanbul Bilgi, elle décide de consacrer son projet de fin d'études à ces combattantes et d'aller à leur rencontre après la reprise de la ville de Kobanê, pour trouver des réponses à certaines questions qu'elle se pose : « Pourquoi ces femmes rejoignent-elles les rangs du YPJ ? Qu'est-ce qui les motive quand elles se battent ? Quelle est l'origine de leur courage et de leur prise de conscience ? » Ayant assisté le photographe/cinéaste Savaş Boyraz dans plusieurs projets et

⁸²⁴ *Nû Jîn* (Weysî Altay, 2015, 46 min), *Berroj* (Ömer Leventoğlu, İhsan Kaçar, 2015, 66 min), *Roza: İki Nehrin Ülkesi / Roza: Welatê Dû Çeman* (Kutbettin Cebe, 2016, 74 min), *Jıyan'ın Hikayesi* (Haluk Ünal, 2017, 80 min), *Gözyaşına Yer Yok* (Reyan Tuvi, 2017, 84 min).

⁸²⁵ Les informations concernant les divers aspects de la production, réalisation et distribution de *Dûr e...* ont été recueillies à travers l'entretien réalisé avec la réalisatrice Leyla Toprak à Yeşilköy / Istanbul, le 9 septembre 2018.

⁸²⁶ Dans les années à venir, nous observerons la sortie d'une multitude de documentaires et de films de fiction sur les combattantes kurdes. Pour n'en citer que quelques-uns : *Filles du feu* (Stéphane Breton, 2016), *Gulistan, Land of Roses* (Zaynê Akyol, 2016), *Kurdistan, la guerre des filles* (Mylène Sauloy, 2016), *Sœurs d'armes* (Caroline Fourest, 2018), *Les filles du soleil* (Eva Husson, 2018), *The Sun Ladies* (Maria Bello, Céline Tricart, 2018).

⁸²⁷ Hamit Bozarslan, « Les femmes de Kobané », *L'histoire*, <https://www.lhistoire.fr/les-femmes-de-kobane>, consulté la dernière fois le 23 juin 2021.

⁸²⁸ Hala Kodmani, « Glamourisation : Combattantes kurdes, la bataille de l'image », *Libération*, https://www.liberation.fr/planete/2016/09/20/combattantes-kurdes-la-bataille-de-l-image_1504238/, consulté la dernière fois le 23 juin 2021.

⁸²⁹ Annabelle Marin et Nonfiction, « De Jeanne d'Arc aux combattantes kurdes, le fantasme de la femme guerrière », *Slate Fr*, <http://www.slate.fr/story/115191/femme-guerriere-fantasme>, consulté la dernière fois le 23 juin 2021.

⁸³⁰ « Mode. H&M a-t-il copié l'uniforme des combattantes kurdes ? », *Courrier International*, <https://www.courrierinternational.com/article/2014/10/09/hm-a-t-il-copie-l-uniforme-des-combattantes-kurdes>, consulté la dernière fois le 23 juin 2021.

réalisé elle-même un premier documentaire (*Kırmızı Mendil* [Le mouchoir rouge], 2015), elle imagine le résultat de cette rencontre sous forme d'un « documentaire expérimental » combinant prises de vues réelles, entretien et performance. Toprak constitue une équipe de quatre personnes : le chef opérateur, l'opérateur de la deuxième caméra, le preneur de son et la danseuse. Elle emprunte l'équipement nécessaire aux tournages auprès des amis. Quant aux diverses dépenses, elle les couvre grâce à l'avance sur salaire que l'école privée où elle travaille depuis une dizaine d'années lui accorde. Le chef opérateur qui l'assiste aussi dans le montage reste la seule personne rémunérée pour son travail dans le cadre de la réalisation de ce documentaire.

Le séjour à Kobanê qui durera une semaine commence par la rencontre avec les responsables du parti qui accordent à l'équipe, l'autorisation de filmer. Dans la ville en ruines, les contraintes logistiques s'imposent rapidement. L'équipe campe dans un bâtiment sans fenêtre ni porte, sans accès à l'eau ni aux installations sanitaires. L'accès à l'électricité fournie par un générateur est restreint à deux heures par jour. Mais surtout, la ville reste extrêmement dangereuse à cause des bombes et pièges installés par Daech : « La zone n'était pas encore nettoyée. Des explosions se produisaient régulièrement. Les combattants nous accompagnaient pour nous indiquer par où passer, où mettre les pieds. J'étais particulièrement tendue pendant les tournages des séquences de danse qui ont eu lieu la nuit. Je repérais les lieux. On vérifiait qu'il n'y avait rien de dangereux. Je montrais la chorégraphie à la danseuse et puis, on filmait. Au début, j'imaginai une performance en duo où j'allais l'accompagner, mais vu tout ce qu'il fallait gérer, je me suis retirée. J'ai aussi adapté la chorégraphie à ces espaces où nous n'avions pas une vraie marge de mouvement. » Vu la dangerosité de la situation et l'indisponibilité des combattantes qui, à tout moment, pouvaient aller se battre dans une autre zone, Toprak avoue avoir réduit son projet.

Cependant, elle ne renonce pas à son objectif : ramener au plus près des histoires qui ne sont pas si loin. La manière dont Toprak décide de s'adresser aux spectateurs kurdophones et turcophones se manifeste dans le choix des titres dans les deux langues respectives. *Dûr e...* (C'est loin...) est une phrase affirmative en kurde qui se termine par des points de suspension qui ouvre l'affirmation de la réalisatrice au débat. Toprak fait un constat mais laisse la phrase inachevée pour que les spectateurs kurdophones aient l'opportunité de poursuivre sa réflexion. Alors qu'en turc, elle utilise une structure beaucoup plus complexe : *Uzak mı...* (Est-ce loin...). En combinant la forme interrogative et les points de suspension, Toprak semble vouloir inciter les spectateurs turcophones à s'interroger sur l'indifférence de la société turque face à ce qui se passe juste à sa frontière, à Kobanê. Cette volonté se manifeste aussi dans la forme artistique

qu'elle choisit pour la première projection du documentaire dans le cadre du Festival 408 organisé par les étudiants de leur département : « À la fin de la projection, l'image de la danseuse se fige sur l'écran, et puis, tout devient noir. Une femme commence à se promener dans la salle, parmi les participants⁸³¹, avec une lanterne à la main. Quand finalement elle remonte sur scène, elle prend la même pose que celle de la danseuse sur le dernier plan du documentaire et commence à danser. Le film se poursuit ainsi dans la salle, grâce à la lanterne magique. » Avec cette mise en scène, Toprak crée l'illusion d'un rapprochement entre l'espace qui apparaît sur l'écran (Kobanê) et l'espace que constitue la salle de spectacles. La performance de la danseuse qui semble sortir de l'écran transporte ces histoires qui viennent de si loin, jusqu'aux spectateurs.

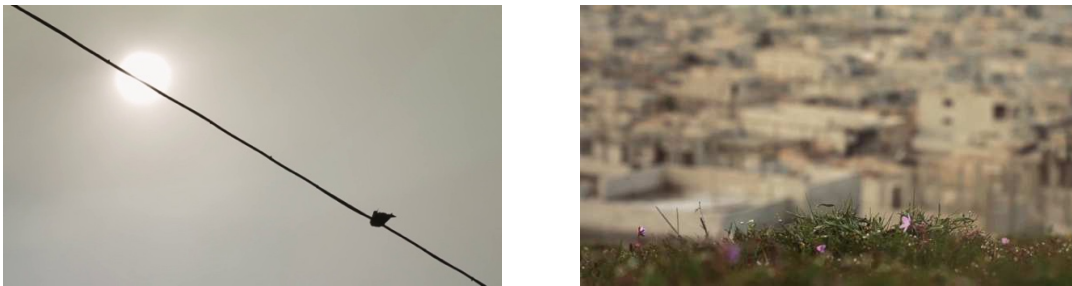


Figs. 555-556-557 : *Dûr e...* (Leyla Toprak, 2016)

La complexité de la forme artistique ne se limite pas au dispositif de projection mais se manifeste aussi dans le film où plusieurs approches se croisent : les prises de vues réelles exposent les ravages de la guerre dans la ville de Kobanê mais aussi la reprise de la vie (fig. 555), les entretiens avec les combattantes du YPJ révèlent l'importance de la lutte menée à Kobanê du point de vue des femmes (fig. 556), alors que le mode poétique qui se manifeste à travers les séquences de danse invite les spectateurs à réfléchir sur la place de la femme dans le nouveau système qui reste à construire (fig. 557). La narration se poursuit en deux temps distincts qui alternent tout au long du documentaire : le jour et la nuit. Leur alternance ne suit pas un schéma précis, et les transitions interviennent de manière brusque même si à des moments, des ponts sonores assurent une transition plus douce. Une musique minimaliste aux

⁸³¹ Mot utilisé par Toprak pour désigner les spectateurs dans ce dispositif de projection précis.

notes douces d'un piano domine la bande-son du documentaire en enveloppant les mouvements fluides de la caméra (accentués par un effet *steadicam* ajouté en post-production) mais aussi ceux de la femme à la robe rose grisâtre qui danse la nuit dans les bâtiments en ruines. Cependant, la musique se met en pause, sans exception, dès que la parole est conférée aux combattantes. Ainsi, la voix des femmes porte leurs propres émotions, sans l'intrusion d'une musique extradiégétique.



Figs. 558-559: *Dûr e...* (Leyla Toprak, 2016)

Toprak établit un langage cinématographique où l'association des images et des sons chargés de symbolisme, pose un cadre représentatif. L'absence d'une indication spatiale et temporelle ainsi que d'une contextualisation indique sa volonté de placer le récit dans un cadre universel. Dès le premier plan du prologue, elle introduit le concept de la liberté en utilisant l'image d'un oiseau perché sur un câble électrique avec une bande-son riche en gazouillements de diverses espèces (fig. 558). Le ciel gris et brumeux confère une ambiance lourde et étouffante à l'image. Néanmoins, en faisant office de filtre, il nous laisse aussi entrevoir le soleil, source de la vie. Sur le deuxième plan, la vie se manifeste en avant du cadre par la présence de la verdure et de quelques fleurs violettes mais l'arrière-plan flou qui envahit l'image semble peser sur la végétation (fig. 559). Nous découvrirons plus tard que cette texture beigeâtre représente Kobanê en ruines. Malgré ce déséquilibre dans le cadre, la faible profondeur de champ dirige notre regard en avant-plan où la vie persiste malgré tout. La chanson populaire turque, *Turnam Gidersen Mardin'e*, chantée par une voix féminine se superpose en off sur plusieurs gros plans de mains fatiguées qui font des bracelets (fig. 560) : « Ma grue, si tu vas à Mardin, ma grue, passe mes bonjours à mon amant(e) ». La voix unit cette multitude de mains qui ne s'associent à aucun visage. Avec cette construction, Toprak annonce déjà qu'elle ne s'attardera pas sur les individus mais explorera la question de la condition des femmes. Quant au motif de l'oiseau migrateur libre dans ses déplacements, il renvoie à la soif de liberté des femmes, thématique qui sera développée par la suite. Le bruit d'une explosion interrompt subitement la chanson. Cette intervention brusque dans le montage-son s'accompagne par un plan général de la ville où l'explosion (hors-champ) provoque l'envol

des oiseaux. Si par métonymie, l'explosion désigne la guerre qui interrompt le cours de la vie, les oiseaux représenteraient métaphoriquement les habitants de Kobanê qui ont dû fuir leur maison. Le prologue regroupe ainsi plusieurs concepts centraux à ce court métrage : la vie, la liberté, la guerre, l'exil.



Figs. 560-561 : *Dûr e...* (Leyla Toprak, 2016)

De jour, la caméra explore la ville, observe la vie quotidienne et va à la rencontre des combattantes. Elle donne à voir, à découvrir et à écouter. Le premier plan après le prologue adopte le point de vue de l'opérateur qui marche. À travers l'image floue du sol prise par une caméra portée très mobile, accompagnée du bruit accentué des pas et de la respiration de l'opérateur, Toprak revendique la subjectivité et introduit les spectateurs dans leur expérience. Cependant, par la suite, des mouvements de caméra beaucoup plus lents et fluides donnent l'impression d'un flottement dans l'espace même si le bruit des pas et de la respiration se manifeste ponctuellement. La précipitation du début laisse rapidement sa place à une exploration aisée qui révèle l'ampleur de la destruction dans les espaces ouverts mais aussi fermés (les maisons, la salle de spectacles, etc.). En termes d'angle de prise de vue, Toprak exploite toutes les possibilités : les plans en plongée confèrent aux spectateurs un point de vue extérieur qui domine l'espace (fig. 555), les plans filmés à la hauteur des yeux les intègrent dans l'espace. Les plans en contre-plongée sont plus rares mais ne passent pas inaperçus comme celui de la statue endommagée de l'aigle qui domine la place principale (fig. 561). L'angle choisi pour filmer la statue lui rend toute sa puissance : l'aigle représente le peuple kurde, certes fatigué mais sorti vainqueur de la guerre contre Daech.



Figs. 562-563 : *Dûr e...* (Leyla Toprak, 2016)

Vidée de sa population, la ville semble à peine commencer à s'animer. Dans son errance, la caméra rencontre quelques habitants. Adoptant une posture d'observateur, Toprak récolte des moments de la reprise de la vie : des enfants qui ramassent la ferraille, une femme qui lave sa vaisselle, des passants dans les rues en ruine. Cependant, des regards-caméra s'adressent aussi aux spectateurs et sollicitent activement leur attention comme pour renforcer la volonté de Toprak de les inviter à se questionner sur la distance qui les sépare de Kobanê (fig. 562). Pour établir un sentiment de proximité, Toprak s'attarde aussi sur des détails. Des gros plans de mains en action ou des plans rapprochés des objets qui traînent dans la rue alternent avec les plans généraux (fig. 563). Le surcadrage se présente comme un des éléments essentiels du langage du documentaire où, très régulièrement, Toprak filme l'espace ou les personnages à travers les trous sur les façades des bâtiments en ruines (fig. 564). Sur plusieurs plans, la présence d'un grillage renforce le sentiment d'enfermement et d'étouffement en rappelant le décor d'une prison (fig. 565). Sur d'autres plans, les travellings arrière ou avant accentuent l'effet de surcadrage produit naturellement par le décor. Ainsi, Toprak intègre les traces de la guerre dans la construction des images elle-même.



Figs. 564-565 : *Dûr e...* (Leyla Toprak, 2016)

Malgré les images d'une ville presque déserte ravagée par la guerre, le ton du documentaire se veut optimiste. Installées dans un décor de décombres, les combattantes du YPJ partagent leur vision sur l'amour, la vie, la guerre, la résistance, le patriarcat et la place de la femme dans la société (fig. 566). Par leur posture et leur discours, elles s'imposent dans ces cadres envahis par la texture grisâtre constituée de gravats. Toprak sélectionne de courts extraits d'entretiens qui, dans leur ensemble, dévoilent la motivation de ces femmes kurdes à s'engager dans la guérilla. Certes, au moment précis des tournages, elles poursuivent la lutte contre Daech, mais leurs propos nous laissent entendre que leur engagement auprès du mouvement kurde va au-delà : « gagner la bataille de la vie ». En refusant le fatalisme, la soumission et les rôles qui leur sont traditionnellement attribués, ces femmes luttent pour mettre fin au système patriarcal qui assujettit les femmes depuis des millénaires. De manière brève et un peu schématique, les

combattantes délivrent un fort message féministe. Cependant, comme pour indiquer que la lutte sera longue et dure, Toprak surcadre la combattante qui s'exprime le plus dans le documentaire, en utilisant des morceaux d'étoffe étendus et des miroirs (fig. 567).



Figs. 566-567 : *Dûr e...* (Leyla Toprak, 2016)

De nuit, la caméra se faufile dans les rues et les bâtiments de manière beaucoup plus mobile. Une source de lumière artificielle qui lui est associée illumine l'espace et par les mouvements vifs de la caméra, laisse découvrir les ruines. Le bruit des pas et de respiration de l'opérateur assure l'immersion des spectateurs dans l'espace. Contrairement au jour, dans cette exploration de nuit, la caméra ne rencontrera qu'un seul personnage : une danseuse mystérieuse surgissant aux divers points de la ville. La bibliothèque en ruines se présente comme le premier lieu de rencontre. La caméra inspecte les diverses pièces, bouge parmi les étagères remplies de livres. Elle parcourt aussi le sol où, parmi les livres qui traînent par terre, apparaît soudainement une paire de pieds qui danse au rythme de la musique douce. Dans ce lieu désolant, la caméra retrouve une trace de vie. Comme si poussée par la curiosité, elle s'en approche, s'en éloigne, la scanne de bas en haut et dans le sens inverse, passe par derrière une étagère pour l'observer sous un autre angle mais elle laisse le visage de la danseuse systématiquement dans l'ombre. Lors de ses prochaines apparitions, la caméra la suivra à distance, en dégageant les traits de sa silhouette et de son ombre sur le mur. Filmée à travers les cadres des fenêtres et des portes des bâtiments en ruines, la danseuse met en scène le corps d'une femme anonyme qui s'empare des espaces publics, qui s'exprime et qui se cherche en poussant ses limites. L'ambiance onirique de la nuit où le temps semble suspendre son vol contraste fortement avec les images et paroles recueillies dans la journée qui reflètent la réalité crue de la guerre et de la condition des femmes au Moyen-Orient. Néanmoins, dans ces séquences éparpillées tout au long du documentaire, la volonté des femmes de s'émanciper se manifeste à travers la performance de la danseuse. Les paroles et la performance se complètent, comme le jour et la nuit.

Leyla Toprak transporte les spectateurs dans un espace-temps précis mais l'absence d'un cadre informatif qui indiquerait la localisation, la période, le contexte historique ainsi que

les partis concernés présente un vrai handicap pour le public non informé qui risque de ne pas saisir les enjeux de la lutte qui se trouve au cœur de *Dûr e...* Le documentaire ne propose aucune piste quant à l'articulation de la lutte que les combattantes mènent contre Daech, avec les luttes menées dans les diverses zones du Kurdistan pour les droits du peuple kurde. Cependant, le public informé et attentionné remarquerait que les combattantes donnent leur entretien en kurde mais celle qui apparaît le plus dans le documentaire chante en turc dans le prologue. Quand elle reprend la chanson à la fin du documentaire, cette fois-ci *on screen*, elle change certains mots pour proposer sa propre version : « Ma grue, si tu vas sur l'île en franchissant les mers, passe mes bonjours au chef et aux camarades. » Ici, le chef (*önder*) fait référence au fondateur du PKK, Abdullah Öcalan, et l'île, à l'île d'İmralı où il est emprisonné depuis 1999. Cette salutation révèle l'articulation de la lutte menée par le PKK en Turquie, et celle menée par le PYD en Syrie. « L'amant » auquel la déclaration d'amour est adressée dans la chanson originale se retrouve remplacé par les camarades de lutte, ce qui coïncide parfaitement avec le concept de « l'amour universel » que la combattante expose rapidement dans son entretien : « Aimer non pas un seul être, mais des milliers ». Sa perception de l'amour se confond avec celle promue au sein du PKK qu'Olivier Grojean qualifie d'« un sentiment puissant de camaraderie » où l'amour serait essentiellement dirigé vers le peuple, le Kurdistan, la révolution et Öcalan. Selon Grojean, la mise en cause de la domination masculine fait partie des politiques du PKK mais le dévouement total au parti passe par « la disciplinarisation des corps » qui vise « la déssexualisation et l'assujettissement des militant(e)s »⁸³². *Dûr e...* recueille les propos des combattantes qui s'émancipent au sein du mouvement de la guérilla en refusant les rôles traditionnels attribués aux femmes mais manque l'occasion de mettre en question les limites de cette émancipation.

Malgré la présence des combattantes kurdes considérées comme terroristes par l'État turc, *Dûr e...* obtient le visa d'exploitation de la part du ministère de la Culture, grâce aux démarches entamées par le festival !f Istanbul qui le programme. Cela pourrait s'expliquer par l'absence d'une contextualisation précise dans le récit, la mise en avant du message féministe porté par les combattantes et non pas des revendications plus générales du PYD concernant la région, l'absence des drapeaux et du logo du YPG et du YPJ. En Turquie, plusieurs projections s'organisent dans le cadre des festivals alternatifs comme Documentarist, le Festival de films Yılmaz Güney (Batman), le Festival de culture et d'art kurde d'Istanbul, et le Festival national de courts métrages et de documentaires İFSAK où le 3^{ème} Prix du meilleur documentaire lui

⁸³² O. Grojean, *La révolution kurde. Le PKK et la fabrique d'une utopie*, op. cit., p. 158-166.

sera décerné. Avec ce deuxième court métrage documentaire qui porte un regard sur la lutte menée par les Kurdes contre Daech du point de vue des revendications des femmes, Toprak obtient aussi la reconnaissance du Festival de films de femmes Filmmor qui lui attribue le Prix de la cinéaste prometteuse de l'année, la Caméra Violette. *Dûr e...* retrouve une audience internationale dans le cadre d'une trentaine de festivals et de soirées de projection dans une quinzaine de pays⁸³³. En France, lauréate du Prix du public aux Rencontres Films Femmes Méditerranée (Marseille), le documentaire obtient aussi la Mention spéciale du Jury au Festival du court métrage de Clermont-Ferrand.

Dûr e... naît de la volonté de Toprak de témoigner d'un moment historique. Bien que de manière modeste, son documentaire semble répondre au souhait d'une des combattantes : « Je voudrais qu'il y ait des caméras aux quatre coins de Kobanê qui filmeraient un documentaire sur la ville. » Malgré un décor qui pourrait s'y prêter, Toprak évite le misérabilisme et la victimisation en plongeant les spectateurs dans la ville d'après-guerre en compagnie de femmes déterminées, qui ont pris leur destinée en main mais qui se battent aussi pour l'émancipation des autres. Loin de reproduire les images héroïques des combattantes en action que très souvent, les médias mettent en avant, *Dûr e...* dessine une figure de combattantes où ces dernières puisent leur force de leur prise de conscience et de leur engagement. Toprak les filme en train d'accomplir des actions banales comme fabriquer des bracelets ou nouer soigneusement une écharpe sur la tête. Ces plans renvoient, certes, à l'image d'une combattante qui prendrait soin de son apparence, mais ne s'appuient pas sur les stéréotypes de canons de beauté. En proposant des images qui s'opposent au langage sensationnel de la couverture médiatique, Toprak se rapproche d'une ville, d'une lutte et des combattantes qui ne sont pas « si loin ».

3. Documenter pour l'avenir : *Cizre*

Le cinéma documentaire de résistance s'accomplit en synchronisation et en symbiose avec la société en Turquie, ce qui le transforme en une des cibles des politiques qui visent à faire taire les voix d'opposition. Depuis la résistance de Gezi et la fin du Processus de paix, l'État turc mobilise non seulement le pouvoir législatif mais aussi les forces de l'ordre, la justice, les autorités locales jusqu'aux directions de certains festivals pour intensifier la pression. S'enchaînent de nombreux cas de garde à vue, procès sous les accusations de « propagande terroriste », emprisonnement, interdiction de sortie du territoire turc, confiscation

⁸³³ Voir la liste complète des festivals sur *Leyla Toprak*, <http://www.leylatoprak.com/about-us/>, consulté le 10 juillet 2021.

des archives visuelles ou des équipements, utilisation du visa d'exploitation comme moyen de censure, interdiction de projection, irruption des policiers civils pendant les projections. Déjà défavorisés par le manque de subventions et les cercles restreints de diffusion, les documentaristes mènent aujourd'hui une lutte pour l'existence à travers diverses mobilisations dont la campagne *Keep films out of court !*.

L'ampleur de l'autocensure qui représente la face cachée de l'iceberg reste difficile à évaluer mais les déclarations de nombreux cinéastes recueillies laissent penser qu'elle pourrait impliquer aussi bien le choix du sujet que le montage ou la diffusion des documentaires. Cependant, dans le cadre de la question kurde, l'autocensure semble atteindre son sommet : nous avons repéré trois documentaires gardés dans l'ombre, réalisés tous en 2016 où les actions conduites par l'État turc dans diverses villes en réponse à l'insurrection urbaine menée par le PKK⁸³⁴ ravagent le Kurdistan. La réticence des cinéastes à diffuser leurs documentaires s'explique par les répressions qui visent ceux qui élèvent la voix contre la violence étatique dont a été victime la population civile durant cette période. Pour avoir signé une pétition adressée à l'État revendiquant, entre autres, l'arrêt immédiat de la répression envers les citoyens kurdes et la reprise des négociations, les 1128 Universitaires pour la paix (Barış İçin Akademisyenler) se retrouvent accusés de « propagande terroriste » et d'« insulte à la Turquie ». Ainsi, de nombreux signataires font l'objet de sanctions disciplinaires ou pénales⁸³⁵. Sous l'accusation d'avoir « loué le crime et le criminel », la Préfecture d'Istanbul ouvre aussi une enquête contre les 433 Cinéastes pour la paix⁸³⁶ (Barış İçin Sinemacılar) qui déclarent leur soutien sans réserve aux universitaires.

Dans le cadre de cette thèse, nous étudierons un documentaire qui reste « sur l'étagère » dans le contexte actuel : *Cizre* (anonyme, 58 min). Pour respecter l'anonymat de son réalisateur (que nous appellerons désormais C. S.), exceptionnellement, nous ne nous attarderons pas sur les conditions de production, de réalisation et de distribution du documentaire qui pourraient divulguer des indices sur son identité. *Cizre* couvre la période avant le couvre-feu de 79 jours

⁸³⁴ Le 20 juillet 2015, à Suruç qui se trouve à la frontière turco-syrienne, un attentat suicide qui sera revendiqué par Daech cause la mort de 33 jeunes et laisse des centaines de blessés parmi les volontaires qui se préparaient à se rendre à la ville de Kobanê pour participer à sa reconstruction. Cet attentat provoquera la fin de la trêve entre le PKK et l'armée turque, et entraînera le Kurdistan dans un cycle de violence.

⁸³⁵ « Rights violations against Academics for Peace on the grounds of the Peace Petition from 11.01.2016 », *Academics for Peace*, <https://barisicinakademisyenler.com/node/314>, consulté le 12 juillet 2021.

⁸³⁶ « Sinemacıardan Barış İçin Akademisyenler'e Destek », *Bianet*, <https://bianet.org/bianet/siyaset/171107-sinemacilar-dan-baris-icin-akademisyenler-e-destek>, consulté le 12 juillet 2021.

« AVUKAT MERİÇ EYÜBOĞLU : 'Sinemacılar Soruşturma Süreci Akademisyenlerle Aynı' », *Bianet*, <https://bianet.org/bianet/ifade-ozgurlugu/182117-sinemacilara-sorusturma-sureci-akademisyenlerle-ayni>, consulté le 12 juillet 2021.

pendant lequel se sont produits des massacres dans les « sous-sols d'atrocité » (*vahşet bodrumları*) et la période d'après. Sans prétendre attribuer un début aux événements qui ont conduit Cizre à sa destruction, sa population à l'exil et certains habitants à la mort, nous pouvons néanmoins désigner la déclaration d'autogestion (*özyönetim*)⁸³⁷ lue le 10 août 2015 par le représentant du DBP de la province de Şırnak, Salih Güleç, comme un point tournant : « [...] Nous ne refusons pas l'État mais nous ne pouvons plus collaborer avec ses institutions qui, à nos yeux, ont perdu leur légitimité. Aucune personne nommée par l'État ne pourra nous gouverner. À partir de maintenant, en tant que peuple, nous allons construire notre vie sur le principe de la démocratie, avec comme principe de base, l'autogestion. Et nous utiliserons le droit démocratique à l'autodéfense face à toutes les attaques. »⁸³⁸ À la suite des déclarations successives d'autogestion, l'État turc instaure des couvre-feux dans plusieurs villes (Diyarbakır, Mardin, Hakkâri, Şırnak, etc.) et districts du Kurdistan⁸³⁹, dont Cizre qui sera l'une des agglomérations les plus touchées. Selon le rapport publié par le HDP examinant seulement la période du « siège militaire », soit 79 jours de couvre-feu allant du 14 décembre 2015 au 2 mars 2016, le nombre de personnes ayant perdu la vie serait de l'ordre de 251 dont 177 auraient été tués dans des sous-sols où, blessés, ils se seraient abrités⁸⁴⁰. Dans son rapport préliminaire publié le 5 mars 2016, la médecin légiste et présidente de la Fondation des droits humains de Turquie (TİHV) Şebnem Korur Fincancı annonce la découverte des résidus d'os brûlés dont un os maxillaire inférieur appartenant à un enfant, dans les sous-sols en question⁸⁴¹. À la suite des rapports alarmants dévoilant « les violations prétendument commises par l'armée et les forces

⁸³⁷ « La définition de l'autogestion kurde met en perspective l'élaboration d'un nouveau projet de société basé sur de nouveaux rapports sociaux avec le mouvement politique non-étatique, écologiste, qui propose une conceptualisation non-étatique (...) dans la gestion sociopolitique et économique. »

Engin Sustam, « Insurrection urbaine dans l'espace kurde et Écologie sociale », https://www.academia.edu/30938977/Insurrection_urbaine_dans_l_espace_kurde_et_Écologie_sociale_http_www.kedistan.net_2017_01_14_insurrection-urbaine-dans-lespace-kurde-et-ecologie-sociale_, consulté le 12 juillet 2021.

⁸³⁸ « DBP Şırnak İl Başkanı Özerklik İlan Etti » sur *Youtube*, https://youtu.be/4Sq_YgQso1E, consulté le 13 juillet 2021. (Traduit par moi-même)

⁸³⁹ Sur le site de la Fondation des droits humains de Turquie (Türkiye İnsan Hakları Vakfı), il est possible de consulter les diverses notes d'informations et rapports concernant les 381 couvre-feux instaurés du 16 août 2015 au 1^{er} janvier 2020. « Sokağa Çıkma Yasakları », *TİHV*, <https://tihv.org.tr/sokaga-cikma-yasaklari/>, consulté le 13 juillet 2021.

⁸⁴⁰ Beyza Kural, « HDP'den Cizre Raporu », *Bianet*, <http://bianet.org/bianet/insan-haklari/174071-hdp-den-cizre-raporu>, consulté le 10 mai 2017.

⁸⁴¹ Fatih Polat, « Cizre ön inceleme raporu: Bodrumda yanmış kemikler, yanmamış yünler », *Evensel*, <https://www.evrensel.net/haber/274330/cizre-on-inceleme-raporu-bodrumda-yanmis-kemikler-yanmamis-yunler>, consulté le 10 mai 2017.

de sécurité turques », les demandes adressées à l'État turc par le Haut-Commissaire des Nations Unies aux Droits de l'Homme Zeid Ra'ad Al Hussein, resteront sans réponse⁸⁴².

Les médias d'opposition utilisent l'expression de « sous-sols d'atrocité » pour désigner ces lieux de massacres alors que les médias pro-gouvernementaux qualifient les massacres comme une « victoire contre le terrorisme ». Le journal *Yeni Akit* transmet les nouvelles via son site avec les titres suivants : « 70 terroristes coincés à Cizre. », « Voici comment les 60 terroristes de la branche armée ont été tués ! », « Les traîtres du PKK ont été tués dans les égouts ! », « Les dépouilles des terroristes tués dans les sous-sols ont été envoyées dans trois villes. »⁸⁴³. Vu la couverture médiatique générale qui véhicule une image négative et stéréotypée des Kurdes, quelles traces laisseront ces massacres dans la mémoire collective du peuple de Turquie ? Se rendant régulièrement à Cizre pour constituer une archive visuelle de cette période, C. S. se donne la tâche de filmer à *rebrousse-poil*⁸⁴⁴ l'Histoire qui est en train de s'écrire. Même si aujourd'hui, sauvegardé dans quelques disques durs, le documentaire constitue une archive dormante. Il porte en lui le potentiel de contribuer à la confrontation avec le passé et à l'écriture d'une contre-histoire, le jour venu.

Dans la première partie du documentaire, C. S. suit les représentants de l'Assemblée du Peuple de Cizre et ceux du DBP, figures importantes de la lutte locale à Cizre. L'absence d'un développement détaillé des personnages attire l'attention : ces derniers deviennent le moyen d'aborder la question de la lutte et de la résistance qui reste prioritaire sur les histoires individuelles. Néanmoins, le documentaire s'efforce de garder la trace des mémoires individuelles aussi. Dans la deuxième partie, les témoignages des familles des victimes font une ouverture sur des moments riches en émotions. Non seulement les proches partagent le récit des événements qui seront condamnés à l'oubli mais aussi leurs ressentis, ce qui permet aux spectateurs d'avoir un aperçu de leurs besoins, attentes et aspirations⁸⁴⁵. Ensemble, ces témoignages constitueront une mémoire collective locale.

Le prologue se compose d'une série de cinq courts épisodes qui suivent le même schéma de montage : un extrait d'entretien d'un représentant de Cizre (Mahmut Duymak,

⁸⁴² « Need for transparency, investigations, in light of 'alarming' reports of major violations in south-east Turkey », *United Nations Human Rights – Office of the High Commissioner*, <http://www.ohchr.org/EN/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=19937&LangID=E>, consulté le 10 mai 2017.

⁸⁴³ Traduits par moi-même.

⁸⁴⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », <http://www.voxnr.com/7856/sur-le-concept-dhistoire-walter-benjamin>, consulté le 10 mai 2017.

⁸⁴⁵ Louise Spence et Vinicius Navarro, *Crafting Truth. Documentary Form and Meaning*, New Brunswick, New Jersey, et Londres, Rutgers University Press, 2011, p. 43.

Berjin Demirkaya, Osman Gökhan, Asya Yüksel et Mehmet Tunç), défendant la nécessité de l'autogestion et de la résistance au Kurdistan, suivi d'un plan presque monochrome de la même location ou d'une location similaire, cette fois-ci brûlée et en ruines, enfin un carton qui comporte le nom de la personne en question accompagné de la phrase suivante : « (S)he was burnt to death in the basement. » (« Il/elle a été brûlé.e à mort dans le sous-sol. ») (figs. 568-569). La séquence est construite de façon à reproduire leur mort : d'un plan à un autre, subitement, les personnages deviennent poussière et après la mort, il ne reste que leur nom gravé sur l'écran noir. La coupe produit l'impression d'un saut en avant (*flash-forward*), alors que la continuité spatiale ou la ressemblance visuelle des lieux illustrés dans les plans successifs sollicite l'imagination pour remplir l'ellipse temporelle. Le schéma répétitif du montage permet de deviner le sort réservé aux personnages, avant même qu'un carton n'annonce leur mort. Cette alternance entre le passé et le présent invite les spectateurs à une lecture du présent à la lumière d'un passé marqué par l'engagement et la lutte, en fonction des extraits sélectionnés pour présenter les personnages. Elle crée donc un effet de causalité entre ce qui est dit par les personnages (déclaration d'autogestion, engagement) et ce qui montré juste après (les lieux dévastés insinuant leur mort et la violence infligée aux habitants de Cizre). Le prologue de *Cizre* est construit de manière à prendre les spectateurs à l'improviste. Cet effet de choc pourrait aussi bien les pousser à détourner le regard et refuser de poursuivre le visionnage du documentaire, comme il pourrait éveiller en eux la volonté d'en apprendre plus et même d'agir⁸⁴⁶.



Figs. 568-569 : *Cizre* (anonyme, 2016)

La première partie du documentaire qui couvre la période avant le couvre-feu de 79 jours se focalise sur la déclaration d'autogestion et la création des communes exposées par les représentants. Les séquences de divers rassemblements massifs (fig. 570) donnent l'image d'un peuple uni qui soutient l'idée du nouveau système qui prendrait en considération leurs besoins et leurs attentes, en se basant sur des principes comme l'émancipation des femmes, leur participation active dans l'administration, l'enseignement dans la langue maternelle. Le peu de

⁸⁴⁶ E. Ann Kaplan et Ban Wang (eds.), *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, p. 9-10.

récits concernant les divers couvre-feux de durée plus ou moins longue rapportés par des témoins permettent l'expression de l'expérience traumatique mais désignent surtout l'autogestion comme seul moyen de survie pour la population de Cizre. Cette partie se termine avec une séquence de rassemblement de nuit où la détermination du peuple qui ne quitte plus les rues en signe de protestation se manifeste sur l'écran par les images d'une foule qui applaudit, hulule, fait le signe de la victoire, danse et accompagne les chansons traditionnelles kurdes. Les dernières paroles que nous entendons appartiennent à une des chansons emblématiques de la lutte : « Serhildan jiyane, berxwedan jiyane ! » (« L'insurrection, c'est la vie, la résistance, c'est la vie ! ») (fig. 571). Le fondu au noir qui englutit les couleurs du dernier plan et fait taire la chanson ne présage rien de bon pour la suite.



Figs. 570-571 : Cizre (anonyme, 2016)

Cette partie brosse le portrait d'un peuple qui prend en main son destin et lutte activement pour ses droits. À plusieurs reprises, le co-président de l'Assemblée du Peuple Mehmet Tunç déclare : « Soit une vie libre, soit une mort décente ! » Un plan d'une vingtaine de secondes montre des femmes assises par terre dans la salle où les familles des martyrs acceptent les condoléances. En se rendant compte de la présence de la caméra, elles se lèvent à tour de rôle et fixent l'objectif en faisant le signe de la victoire et en hululant (fig. 572). Ainsi, les moments de deuil s'accompagnent constamment d'un message fort de résistance et de détermination. Le documentaire explore aussi les rues de Cizre où, symboles de l'insurrection urbaine, les barricades dressées empêchent les forces de l'ordre de rentrer dans les quartiers (fig. 573). Les hommes, les femmes ainsi que les enfants résistent.



Figs. 572-573 : Cizre (anonyme, 2016)

La deuxième partie débute par un écran noir sur lequel se superpose l'extrait de la conversation téléphonique entre une personne réfugiée dans le premier sous-sol et la députée du HDP, Meral Daniş, à qui il demande de l'aide en lui précisant la présence des policiers qui les empêchent de sortir. Leur conversation s'interrompt par les cris et les hurlements des hommes et des femmes qui résonnent sur l'écran vide. Cette séquence d'une trentaine de secondes représente le moment des massacres des sous-sols qui se sont produits pendant le couvre-feu de 79 jours. La bande-son provoque un effet similaire à celui du prologue : *présents* au moment des massacres, les spectateurs en deviennent les témoins en *live* mais dépourvus de toute capacité d'intervenir. Par le biais d'un pont sonore qui assure le saut temporel, les cris des victimes se mélangent aux pleurs. Les premières images de cette deuxième partie nous transportent aux côtés des familles qui, entre les ruines, cherchent les restes de leur proche à la lumière des téléphones portables (fig. 574). Faute de lumière, la caméra perd la mise au point à plusieurs reprises. En contraignant les spectateurs à regarder des taches de couleurs et de lumière qui ne donnent aucune information, accompagnées d'un fond sonore constitué de lamentations, C. S. les incite à ressentir l'impuissance des familles au moment de la découverte des sous-sols. Plusieurs plans rapprochés de choses difficilement identifiables gisant au sol laissent penser qu'il s'agirait des résidus des corps brûlés (fig. 575). L'élégie macabre chantée par une femme lors de ces découvertes douloureuses introduit assez précocement la thématique du deuil même si l'éventuelle absence de dépouille des victimes soulève en même temps la question de l'impossibilité d'initier un tel processus.



Figs. 574-575 : *Cizre* (anonyme, 2016)

Une fois la caméra en plein air, les images nous révèlent une ville complètement détruite. Alors que le président de l'Association des droits de l'homme, Öztürk Türkdoğan, parle « des résidus d'os et (de) l'odeur des corps brûlés des victimes du sous-sol du numéro 23 de la rue de Bostanci », la caméra nous laisse découvrir un immeuble en ruines sur lequel flotte le drapeau turc. Un lien de causalité s'établit entre la parole et l'image : le drapeau, représentant par métonymie l'État turc, fait office de signature de l'exécuteur des massacres. Cette deuxième partie endosse un rôle différent de la première. Tout d'abord, à travers les discours des

représentants du HDP mais aussi de quelques personnalités de la société civile, elle informe. Ensuite, elle expose la dimension de la destruction grâce aux nombreuses images filmées dans les rues mais aussi dans les immeubles qui présentent un risque d'écroulement (fig. 576). L'alternance des histoires des victimes avec celles des survivants relie ces récits d'un passé très proche, au présent. Les témoignages délivrés par les familles des victimes mettent l'accent sur le fait que ceux qui étaient massacrés étaient des civils, contrairement aux informations communiquées par les médias dominants les désignant de « terroristes ». Dans le prologue et la première partie, les portraits des futures victimes donnaient la priorité à leur identité militante en tant que représentants politiques. Dans cette deuxième partie, elles nous sont présentées sous leurs traits les plus simples : mari, père de famille, fils, frère... Viennent s'ajouter à la liste des victimes, de nouveaux visages jeunes dont les parents expriment la révolte devant la caméra (fig. 577).



Figs. 576-577 : *Cizre* (anonyme, 2016)

Une séquence similaire au prologue rompt la chronologie linéaire de cette partie. Alors que la caméra filme une pièce en ruines de la maison de Mehmet Tunç, la question posée par son fils donne à C. S., la possibilité de faire un saut en arrière : « Tu te souviens ? Tu nous avais filmé ici. Nous mangions des fruits... » (fig. 578). Le passage de cette image presque monochrome aux images bien colorées du passé se fait brusquement même si l'effet du fondu essaie de l'adoucir. Pendant une dizaine de secondes, nous nous retrouvons face à l'image d'une famille : le père (Mehmet Tunç), la mère et les enfants (dont le fils), installés par terre en cercle, mangeant des fruits (fig. 579). Ce moment banal du quotidien s'interrompt avec le retour des images du présent. « Il ne reste plus aucun souvenir ici. » avoue le fils soulignant ainsi la perte de son père, la destruction de leur famille mais aussi la volatilité des images que nous venons de voir auxquelles nous ne pouvons pas nous attacher. Cette deuxième partie beaucoup plus sombre se termine sur une note touchante qui vise à susciter l'empathie : une élégie, chantée par une femme assise entre les ruines de sa maison, relie les images des survivants qui ont perdu, dans le meilleur des cas, leur maison, et dans le pire des cas, des proches. Ces hommes et femmes, ce bébé dans son berceau, ces enfants et personnes âgées, les habitants de Cizre

dans son ensemble et les députés qui les représentent au Parlement deviennent les personnages de cette chanson dont les paroles improvisées évoquent spécifiquement les massacres de Cizre.



Figs. 578-579 : *Cizre* (anonyme)

L'image devient noire mais le son persiste : C. S. choisit de terminer son documentaire sur un extrait-son de la conversation téléphonique de Mehmet Duymak diffusée en live sur Med Nuçe TV : « Où est l'Humanité ? Demain, à qui rendra-t-elle des comptes ? À nos cadavres ? Honte à l'Humanité. » Ces quelques phrases très simples nous permettent de faire plusieurs constats. Premièrement, elles deviennent l'indicateur du sentiment d'abandon que ressentent les personnes piégées dans les sous-sols. Deuxièmement, elles annoncent une prémonition sur leur propre sort : ils savent que personne ne pourra venir à leur aide, que leur temps est limité et qu'ils seront bientôt tués. Et dernièrement, elles portent un message fort de révolte face à l'indifférence des hommes. *Cizre* n'utilise aucune image de corps brûlés ou mutilés mentionnés maintes fois dans divers témoignages, cependant, il tend un miroir qui nous reflète l'intolérable : *notre* complicité dans les massacres. Ici, la culpabilité ne réside pas dans l'acte du crime mais dans l'observation silencieuse de la situation⁸⁴⁷.

Jean-Louis Comolli définit le cinéma comme « le cimetière des morts-vivants » : « L'image survivante défie le temps comme elle résiste à la disparition des êtres filmés. »⁸⁴⁸. Cette expression résume parfaitement l'impression que laisse le visionnage de *Cizre*. D'une part, avec son prologue, le documentaire nous annonce d'ores et déjà que les personnages qui constitueront le cœur du récit ne sont plus en vie. D'autre part, en conservant la trace de leurs paroles et actes, et en contribuant ainsi à la transmission de leur lutte, il les maintient « en vie » au-delà de leur mort.

⁸⁴⁷ Slavoj Žižek, *Vous avez dit totalitarisme ?*, traduit par Delphine Moreau et Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 31-33.

⁸⁴⁸ Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2016, p. 53.

4. Perspective synthétique

Le chapitre VI se compose de l'étude de huit documentaires (dont un moyen et un court métrage), fruits de la volonté des cinéastes de contribuer à l'écriture de l'Histoire du peuple kurde et à la constitution d'une mémoire audiovisuelle de certaines périodes ou épisodes précis de cette Histoire. En absence de document officiel, ces documentaires se substituent aux archives qui garderaient la trace des vécus individuels et des histoires familiales, mais aussi celle de la résistance collective, de la demande de « vérité » et de justice. En retraçant des récits méconnus ou ignorés du grand public, ces *belgefilm* (littéralement « films-documents ») proposent une contre-histoire défiant l'hégémonie du discours de l'État qui mobilise toutes ses institutions mais aussi les médias dominants pour discriminer et marginaliser l'ensemble du peuple kurde. En ouvrant un espace d'expression à la langue kurde longtemps interdite en Turquie, les documentaires formulent une demande de reconnaissance de la kurdicité. L'axe d'étude qui structure ce chapitre fait de l'autoreprésentation et de l'expression de soi, les points communs essentiels à ces documentaires. Observer, témoigner, documenter, rétablir la « vérité » et constituer des archives au nom du peuple kurde se trouvent au cœur de la motivation des cinéastes. Journaliste, photographe, cinéaste, artiste ou défenseur des droits humains, ils mobilisent leurs connaissances, compétences et réseaux pour porter à l'écran des histoires individuelles représentatives de l'expérience commune des Kurdes de Turquie. Originaires de diverses zones du Kurdistan du Nord et ayant un rapport à l'identité et à la langue kurdes qui diffèrent suivant leur parcours de vie, néanmoins, ces réalisateurs font tous preuve d'un engagement qui va au-delà de la réalisation de ces documentaires, à travers divers projets qui précèdent ou succèdent ces derniers.

Concernant le financement, les documentaires de ce chapitre ne font pas exception : selon l'expression reprise par plusieurs cinéastes, ils voient le jour « presque sans budget ». Les cinéastes se lancent dans la réalisation avec le strict minimum en comptant sur la disponibilité du matériel de tournage (en leur possession ou emprunté), la collaboration des collègues qui contribuent aux projets gracieusement et la solidarité des habitants des zones où ont lieu les tournages. Sauf Mizgîn Mûjde Arslan qui reçoit une aide à l'écriture pour son projet de fiction qui donnera finalement naissance à *Ez Firiyam Tu Mayî Li Ci*, aucun cinéaste ne dépose une demande de subvention auprès du ministère de la Culture, ce que Weysî Altay présente de son côté comme un choix politique. Cependant, l'absence de soutien ou de contribution financière de la société civile (association, fondation, initiative) ou des consulats étrangers attire aussi l'attention. Dans le cas de *Bakur* et *Dûr E...* dont les tournages se déroulent dans le plus grand

des secrets, cette absence peut s'expliquer par la discrétion dont font preuve les cinéastes dans l'accomplissement du projet. Pour les autres documentaires qui sont pour la majorité des premiers films (sauf *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci*), nous constatons l'absence d'une stratégie de financement : les réalisateurs se débrouillent en minimisant leurs dépenses et en s'adaptant aux conditions. *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* reste l'unique exemple qui profite d'une campagne de financement participatif qui permettra, entre autres, la sortie du documentaire en salles. Dans le meilleur des cas, un chef opérateur et un preneur de son assistent le réalisateur dans les tournages mais dans plusieurs projets, l'absence de financement, les tournages dans des zones à risque ou à accès restreint et/ou le traitement d'un sujet sensible obligent les réalisateurs à travailler seuls ou accompagnés d'une seule personne. Les périodes de tournages varient selon la combinaison de plusieurs facteurs comme la disponibilité des cinéastes (dont certains poursuivent d'autres activités professionnelles à côté), les contraintes financières, l'axe du récit choisi, le nombre de personnages à suivre et à interviewer, mais dans le cas de *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci*, *Bakur* et *Dûr e...* qui comportent des tournages dans des zones sous le contrôle de la guérilla, le calendrier de réalisation et les lieux de tournages dépendent directement de l'autorisation accordée par les autorités.

De Dersim à Cizre (Şırnak) en passant par Lice (Diyarbakır), Mardin et Roboskî (Şırnak), les documentaires portent à l'écran des récits de diverses zones du Kurdistan du Nord mais la dispersion transfrontalière du peuple kurde cause le débordement de certains récits au-delà des frontières de Turquie (*Ez Firyam Tu Mayî Li Ci*, *Bakur* et *Bîra Mi' Têtin*). Quant à Leyla Toprak, elle décide de tourner sa caméra vers la ville de Kobanê qui se place au centre d'attention du monde entier mais aussi de la Turquie à la suite de sa libération par les forces kurdes. Même si dans le documentaire, Toprak n'explicite pas l'importance que revêt cette victoire pour l'ensemble du peuple kurde, néanmoins, la lutte menée par les combattantes donne les signes d'une lutte transfrontalière. La réalisation de ces quatre documentaires implique dans le meilleur des cas, des passages de frontière soumis à une multitude de contrôles (*Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* et *Bakur*), et dans le pire des cas, des transgressions dangereuses (*Bîra Mi' Têtin*, *Dûr e...*). Cependant, seuls Selim Yıldız et Mizgîn Müjde Arslan transforment ces moments en un élément de narration en incluant dans le documentaire des séquences réflexives et des ellipses explicites qui révèlent les tensions liées à cette expérience. De même, faute de pouvoir entrer dans le district placé sous couvre-feu, le réalisateur de *Cizre* ne pourra couvrir que la période avant et après le couvre-feu de 79 jours : le moment des massacres constituera la grande ellipse du documentaire.

Dans le cas de *Dûr e...*, la ville de Kobanê où les bâtiments en ruines peuvent à tout moment s'écrouler ou les pièges laissés par Daech exploser, constitue un terrain dangereux qui limite les déplacements de l'équipe et oblige Toprak à abandonner certaines idées qui, une fois sur place, semblent difficilement réalisables. Cependant, la tension persistante qui règne dans l'ensemble du Kurdistan du Nord impose aussi des contraintes aux autres projets. L'omniprésence des forces de l'ordre dans la région constitue l'obstacle commun auquel se confrontent les cinéastes qui risquent des interrogations et des gardes à vue. C'est ce qui pousse, par exemple, Weysî Altay à réaliser la majorité de ses tournages en intérieur. Cependant, il n'hésite pas à filmer l'interrogation policière qu'ils subissent sur la route de Diyarbakîr en mode caméra cachée pour l'intégrer dans le documentaire. La présence oppressive de l'État se manifeste aussi dans *Min Rastî Nivîsand Deftera Lîceyê* quand le son d'un avion militaire en patrouille envahit la bande-son empêchant Tektaş de continuer son discours. Ces moments réflexifs révèlent subtilement la difficulté de libérer la parole sous une surveillance aussi intense. Le risque de la confiscation des rushes lors d'une éventuelle interrogation oblige les cinéastes à s'assurer de les sécuriser au fur et à mesure qu'avancent les tournages mais la confiscation des archives peut arriver tardivement, comme le prouve le cas de Weysî Altay.

Sauf *Bîra Mi' Têtin* qui adopte une posture d'observateur pour porter à l'écran les dynamiques de la vie quotidienne à Roboskî après le massacre, dans la construction de leurs récits, les documentaristes privilégient essentiellement la parole des personnes concernées en se tournant vers les sources orales primaires que sont les victimes, les témoins et les résistants. Cependant, ayant subi l'oppression étatique pendant des décennies, certains personnages manifestent une réticence à parler en présence d'une caméra, comme le révèle le prologue de *38* où le regard-caméra trahissant le malaise de la grand-mère de M. M. Arslan. L'établissement de la confiance entre les cinéastes et les personnages s'avèrent être d'une importance capitale pour la participation de ces derniers aux projets. Plusieurs éléments semblent avoir facilité le processus : le lien personnel qui unit les personnages aux cinéastes, leur réseau de connaissances, les travaux précédents qui prouvent leur position et leur engagement, la solidarité qu'ils ont auparavant manifesté avec les populations en question mais aussi la langue parlée commune, le kurde.

L'utilisation du matériel d'archives permettent à certains cinéastes d'illustrer et/ou de confirmer les récits individuels recueillis (*38*, *Faîlî Dewlet*, *Min Rastî Nivîsand Deftera Lîceyê*). *38* se présente sous la forme classique d'un documentaire en mode exposé où la voix off narratrice et les entretiens réalisés avec des experts s'associent au matériel d'archives qui élucident les conditions qui ont mené aux massacres de Dersim. *Faîlî Dewlet* se sert du matériel

d'archives pour illustrer la violence subie par la population de Cizre dans les années 1990 et dénoncer la responsabilité des autorités de l'époque. Dans *Min Rastî Nivîsand Deftera Lîceyê*, Ersin Çelik croise les écrits et le témoignage de Tektaş qui retracent l'histoire de Lice avec des vidéos de l'époque qui confirment les faits. À la différence de ces trois documentaires, *Cizre* fait usage de deux extraits sonores non pas pour illustrer ou confirmer, mais pour ouvrir une perspective : attirer l'attention des spectateurs sur la prévisibilité des massacres et l'indifférence de la société. Quelle que soit leur approche, en croisant témoignage, prises de vues réelles et/ou matériel d'archives, les cinéastes ancrent leur récit dans la réalité. Cependant, *Dûr e...* se distingue du corpus étudié par ses séquences oniriques de danse qui viennent régulièrement interrompre un récit par ailleurs « terre à terre ». Dans ces moments de surgissement poétique, le documentaire prend une tournure plus expérimentale et s'adresse davantage aux émotions qu'à l'intellect. Toprak propose alors aux spectateurs de laisser libre cours à leur imagination pour construire leur propre interprétation de la réalité.

À l'exception de *Bakur*, dans chacun des documentaires, se manifestent des moments réflexifs qui révèlent les conditions de tournages ou qui renvoient à l'action de filmer elle-même. Les cinéastes intègrent aux récits, des indices qui donnent une idée des contraintes qui pèsent sur leur travail. Cependant, dans *Min Rastî Nivîsand Deftera Lîceyê*, la réflexivité devient l'un des éléments de la narration. Çelik laisse les spectateurs découvrir les membres de l'équipe et entendre leurs discussions. Il dévoile le processus de création qui aboutit à la réalisation du documentaire et explicite ainsi sa volonté de prendre part au processus de la préservation de la mémoire de Lice. *Ez Firişam Tu Mayî Li Ci* comporte des moments réflexifs aussi mais le documentaire à la première personne où la réalisatrice apparaît devant la caméra comme le personnage principal dont la quête dirige et fait avancer le récit, s'inscrit essentiellement dans le mode performatif. En prenant comme point de départ son histoire, son ressenti et ses besoins, Arslan revendique la subjectivité comme moyen d'ouvrir une nouvelle perspective sur un sujet occulté : la famille des combattants.

Pour les documentaires kurdes, la distribution se présente comme l'étape où se cristallisent la censure et les répressions dont les exemples se multiplient par-delà les documentaires étudiés dans cette thèse⁸⁴⁹ : des interdictions de projection, la non-délivrance du visa d'exploitation, l'intimidation des directions des festivals qui déprogramment les documentaires, des interrogations, des gardes à vue, la confiscation des archives, des campagnes de dénigrement menées par les médias progouvernementaux, des poursuites

⁸⁴⁹ Suivre *Altyazı Fasikül Özgür Sinema*, <https://fasikul.altyazi.net/>, consulté le 2 août 2021.

judiciaires et des peines de prison. Dans le contexte kurde, contester le discours officiel et proposer de nouvelles perspectives deviennent synonyme d'acte terroriste. La censure de *Bakur* marque un point tournant dans l'Histoire récente du cinéma en Turquie puisque l'instrumentalisation du visa d'exploitation permet au Ministère d'interférer indirectement avec la programmation des festivals, d'empêcher certaines projections au préalable et de restreindre ainsi les espaces de diffusion des films qui mettraient en question certaines pratiques étatiques. Cependant, comme le prouvent de nombreux incidents mentionnés dans ce chapitre, l'histoire de la censure et des répressions qui visent les cinéastes kurdes date de bien avant 2015 : dès les années 1990 où des cinéastes comme Kazım Öz ou Hüseyin Karabey commencent à réaliser leurs premiers films, l'État mobilise ses diverses institutions pour étouffer l'émergence du cinéma kurde⁸⁵⁰. Néanmoins, ce qui reste difficile à évaluer aujourd'hui, c'est l'ampleur de l'autocensure qui empêcherait les cinéastes de diffuser leurs films ou même d'en réaliser.

En Turquie, les festivals alternatifs qui refusent d'imposer aux cinéastes l'obtention du visa d'exploitation même après 2015 représentent des espaces privilégiés où ces documentaires rencontrent leur audience. Suivant le contexte politique de l'époque, certains documentaires font partie de la programmation de grands festivals aussi (*38 – Antalya, Failî Dewlet – Ankara, Ez Firyam Tu Mayî Li Ci – Istanbul*, compétition nationale, *Dûr e... - !f*), même si après 2015, cette possibilité diminue clairement. En tout cas, nous constatons que pour plusieurs cinéastes, les projections privées organisées par des associations, des ONG ou des universités restent un bon moyen de présenter leurs films à des publics de profils variés dans diverses villes de la Turquie et du Kurdistan. Malgré l'absence du visa d'exploitation, quelques documentaires profitent aussi d'une diffusion via les chaînes de télévision alternatives. *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* qui reçoit le Prix du meilleur documentaire de SIYAD reste une exception avec une sortie en salles via le réseau *Başka Sinema*. À l'étranger, et plus spécifiquement dans les pays où la diaspora kurde est importante, l'existence des festivals de films kurdes permet à ces cinéastes de faire connaître leurs films aux spectateurs internationaux mais quelques documentaires obtiennent aussi la reconnaissance par des festivals prestigieux comme Dok Leipzig (*Bakur, Bîra Mi' Têtin*), Visions du réel (*Bakur*) ou le Festival du court métrage de Clermont-Ferrand (*Dûr e...*).

La mise en ligne de leurs documentaires sur des plateformes de visionnage constitue un moyen utilisé par tous les cinéastes sauf Leyla Toprak pour *Dûr e...* Via les comptes officiels

⁸⁵⁰ Lire les témoignages d'Öz et de Karabey sur « 2000'lerde Sansür Dosyası: Tanıklıklar », *Altyazi*, <https://altyazi.net/soylesiler/2000lerde-sansur-dosyasi-tanikliklar/>, consulté le 2 août 2021.

des cinéastes ou des comptes qui les diffusent de manière clandestine, 38, *Ez Firyam Tu Mayî Li Ci* et *Bakur* comptabilisent des centaines de milliers de vue : la contribution d'internet à la visibilité de ces documentaires reste considérable. Cependant, comme le prouvent le cas d'Ersin Çelik qui perd son compte Youtube à la suite des plaintes déposées ou les messages haineux laissés par des internautes sur la page du compte Real Stories qui diffuse *Bakur*, l'Internet reste un espace public difficile à gérer. Aucun documentaire de ce chapitre ne profite, pour l'instant, d'une diffusion sur des plateformes payantes comme Mubi, Netflix ou Tënk (France) mais la création de nouvelles plateformes alternatives comme l'annonce Selim Yıldız (Mezolinx) pourrait constituer un pas important pour la professionnalisation de la distribution de ces documentaires que chaque cinéaste gère à sa manière, dans les limites de sa disponibilité, de sa connaissance et de ses réseaux.

Sebahattin Şen considère les films kurdes comme un « excédent » qui viendrait s'ajouter au cinéma de Turquie, en lien avec celui-ci mais un « excédent » qui en déborderait aussi⁸⁵¹. Dans cette perspective, les documentaires de ce chapitre comblent des lacunes de l'Histoire de Turquie en décentrant le regard pour adopter le point de vue si souvent ignoré des Kurdes. Quel que soit le sujet abordé, l'expression en langue kurde, parlée ou chantée, s'impose comme une revendication de reconnaissance de l'identité. Comme les nombreuses séquences de rassemblements en témoignent, les documentaires dessinent l'image d'un peuple qui reste uni et résiste malgré la violence et les répressions subies depuis la fondation de la République de Turquie. La préservation de la mémoire du peuple constitue l'un des enjeux de ces documentaires qui, de manière plus ou moins explicite, mettent en lien le passé avec le présent sur lequel pèse toujours une forte pression étatique. Ensemble, ces documentaires constituent les premières phrases cinématographiques formulées par les cinéastes kurdes de Turquie qui, en se servant de leur caméra, contribuent à écrire une contre-histoire des Kurdes et font entendre la voix de leur peuple.

⁸⁵¹ S. Şen, *Gemideki Hayalet. Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu*, op. cit., p. 317.

« Laissons les images atroces nous hanter ! »
Susan Sontag⁸⁵²

Conclusion

La thèse, *L'émergence et l'évolution du cinéma documentaire de résistance en Turquie (2003-2017)*, est née de la volonté de ramener notre regard vers un cinéma dont la visibilité, l'évolution et la survie restent étroitement liées au contexte socio-politique du pays. Un cinéma en effervescence, s'enrichissant d'un corpus hétérogène de documentaires qui portent à l'écran les histoires de ceux qui se trouvent en marge de la société, qu'ils soient témoins, victimes et/ou résistants. Partant à la quête de ces documentaires qui décentrent le regard et proposent les images d'une *autre* Turquie, la recherche de cinq ans aboutissant à cette thèse avait pour but d'exposer l'existence d'un cinéma qui bouillonne en dehors des circuits habituels de diffusion. Comme Ahmet Tektaş, le personnage de *Min Rastî Nivîsand Deftera Lîceyê*, qui s'était donné pour mission d'écrire l'histoire de son district qui serait sinon ensevelie par l'historiographie officielle, comme Ersin Çelik, le réalisateur pour qui les efforts de Tektaş étaient dignes d'être reconnus et sauvegardés, nous nous sommes efforcés de valoriser des documentaires dont la place dans l'Histoire du cinéma de Turquie ne pourra être assurée que par le travail collectif des universitaires relevant le défi de consacrer leur recherche à un objet d'étude composé de documentaires majoritairement controversés ou portant le potentiel de le devenir.

Dès le début, nous avons privilégié une vue d'ensemble sur ce cinéma documentaire de résistance dont la diversité se manifeste aussi bien dans les thématiques abordées que dans la forme. Nous nous sommes abstenus de créer des hiérarchies entre les courts, les moyens et les longs métrages, entre les documentaires réalisés sans budget et ceux qui ont profité des moyens financiers assez conséquents pour ce genre de projet, entre ceux qui n'ont retrouvé qu'une audience restreinte et d'autres qui ont pu sortir en salles ou en DVD. Après le visionnage de plus de quatre cent cinquante films, nous avons sélectionné des documentaires que nous avons décidé de présenter dans un certain ordre pour qu'ils puissent se croiser et se compléter. Nous avons tenté de faire communiquer à distance des documentaires qui ont été réalisés à des dizaines d'années d'écart par des cinéastes se connaissant ou pas, ayant des motivations similaires ou pas. Notre proposition de lecture qui révèle des points de passage, de divergence

⁸⁵² Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003, pas d'indication de page. (Traduit par moi-même)

et de convergence entre ces documentaires nous a permis de les réunir sous l'appellation du « cinéma documentaire de résistance ». Chaque documentaire a été étudié en prenant en considération le parcours du cinéaste, les conditions de production, de réalisation et de distribution, les contraintes et l'état des lieux de l'époque où il a été réalisé, pour que nos analyses et critiques puissent être « équitables »⁸⁵³.

L'étude de l'ensemble de ces documentaires nous brosse une cartographie des questions qui ont occupé (et pour la plupart, continuent à occuper) l'actualité du pays et l'agenda de la société civile à une période marquée par la gouvernance de l'AKP. Elle met en valeur les œuvres des documentaristes qui, en abordant leur sujet à travers le prisme des personnes concernées, ouvrent consciemment des brèches dans l'espace public où résonnent constamment les discours des autorités et des experts. Mais notre étude propose aussi une cartographie des résistances qui s'opposent à la violence, sous toutes ses formes, qui résulte des pratiques patriarcales et hétéronormatives, des politiques néolibérales ainsi que de la construction de l'identité turque comme identité supérieure excluant et marginalisant d'autres identités portées par les citoyens de Turquie. Face à un autoritarisme de plus en plus accentué, cette thèse garde la mémoire du travail des documentaristes qui croient en la possibilité d'un meilleur avenir et veulent prendre part activement dans sa construction, et cela, parfois au péril de leur vie. Face aux autorités qui formulent régulièrement les attentes de l'État envers les artistes⁸⁵⁴ et qui criminalisent ceux qui s'opposent de manière critique à leurs politiques en associant leur nom au « terrorisme »⁸⁵⁵, elle répertorie les stratégies développées par les documentaristes qui, en absence de financement, de moyen et de reconnaissance, continuent à porter le rôle de la « conscience de la société ».⁸⁵⁶

Cette thèse propose l'écriture d'une des histoires possibles du cinéma documentaire de résistance à travers les six thématiques récurrentes observées dans les documentaires visionnés :

⁸⁵³ Dans le podcast n° 9 de *Adalet Atlası* (L'atlas de la justice) animé par Hazal Özvarış, Umut Tümay Arslan (maîtresse de conférences en sociologie qui mène des travaux en études cinématographiques) affirme que tout produit culturel est créé et laissé dans un espace régi par des rapports de force, et que les critiques doivent en prendre connaissance et faire preuve d'équité. (« [...] Eleştirinin de adaleti olmalı diye düşünüyorum ben. ») *Adalet Atlası*, <https://www.anadolukultur.org/34-calismalarimiz/1090-adalet-atlasi/>, consulté le 22 septembre 2021. Également disponible sur Spotify.

⁸⁵⁴ Lire une des dernières déclarations du Président Erdoğan qui énumère les caractéristiques de « l'artiste que nous attendons » sur *Bianet*, <https://bianet.org/1/17/236879-erdogan-anadolu-sanat-uretimi-icin-klasor-gibi>, consulté le 22 septembre 2021.

⁸⁵⁵ Lire, par exemple, la déclaration du ministre de l'Intérieur en 2011, İdris Naim Şahin, sur *CNN Türk*, <https://www.cnnturk.com/2011/turkiye/12/26/icisleri.bakanindan.yeni.teror.tarifleri/642042.0/index.html>, consulté le 22 septembre 2021.

⁸⁵⁶ Formulation empruntée à la productrice de *Benim Çocuğum* et de *Bakur*, Ayşe Çetinbaş, exprimée lors de notre entretien. (« Belgeselciler, bu ülkenin vicdanıdır. »)

les femmes, les personnes LGBTI+, les travailleurs, les bouleversements écologiques, les Arméniens et les Kurdes. Cette catégorisation thématique réunit sous une même appellation, des documentaires qui soulèvent des questions relatives au genre, à la précarité, aux bouleversements écologiques, aux minorités et à l'identité nationale. Ils brossent, ensemble, un panorama de la Turquie contemporaine traversée par des tensions et conflits dus à ces questions sociétales, politiques et historiques qui évoluent sous l'influence de divers rapports de force et de domination. Même si le chapitrage de la thèse distribue les documentaires dans des catégories distinctes, plusieurs questions se croisent dans ces films qui exposent la complexité de ces rapports de force et de domination qui interagissent, en révélant, implicitement, la nécessité de la convergence de certaines luttes : par exemple, dans *Beton Park* de Berke Baş, la mise en question de la construction de la masculinité se recoupe avec la question du service militaire obligatoire qui, à son tour, dirige la discussion inévitablement vers le conflit kurde ; dans leurs documentaires, Güliz Sağlam, Feryal Saygılıgil et Emel Çelebi abordent la question de l'insécurité au travail à travers le prisme spécifique des femmes ; Azra Deniz Okyay met au cœur de son court métrage *Sulukule Mon Amour*, l'émancipation de deux adolescentes dans un quartier menacé par les projets de transformation urbaine, peuplé par des citoyens stigmatisés et discriminés depuis trop longtemps ; dans *#direnayol*, Rüzgar Buşki porte un regard sur la résistance de Gezi à travers le point de vue de la communauté LGBTI+ ; *He Bû Tune Bû* démontre comment certains citoyens porteurs de multiples identités se retrouvent doublement ou triplement discriminés ; dans *Ölmez Ağaç : Yırca Direnişi*, Kazım Kızıl dénonce comment la destruction des terres agricoles fournit une main d'œuvre bon marché à l'industrie du charbon.

Cependant, il faut noter que cette catégorisation exclut aussi du corpus, un certain nombre de documentaires dont ceux qui abordent certains événements qui constituent un tournant dans l'Histoire de la Turquie (entre autres, l'échange des populations entre la Grèce et la Turquie en 1923, l'occupation de la Chypre par la Turquie en 1974, le massacre de Sivas en 1993, le massacre d'Ankara en 2015)⁸⁵⁷ ; l'Histoire et la situation actuelle d'autres communautés minoritaires comme les Grecs, les Juifs, les Assyriens, les Yézidis et les Arabes⁸⁵⁸ ; les violations des droits humains dans les prisons des années 1980-90 jusqu'à nos

⁸⁵⁷ Pour n'en citer que quelques-uns : *Ayrılgın Yurdu Hüzüin : Kayaköy* (Enis Rıza Sakızlı, 2001, 26 min), *Yeni Bir Yurt Edinmek* (E. Sakızlı, 2006, 64 min), *Koloni* (Gürcan Keltek, 2015, 52 min), *Sivas: Bitmeyen Yangının Şehri* (Aynur Özbakır, 2007, 48 min), *Ah* (Mustafa Ünlü, 2016, 95 min), *Elif* (Elif Ergezen, 2017, 79 min).

⁸⁵⁸ Pour n'en citer que quelques-uns : *Las Ultimas Palabras* (Rita Ender, 2015, 34 min), *Hermana* (Enver Arcak, 2016, 28 min), *Mezra Ezidiya* (Rodi Yüzbaşı, 2008, 26 min), *Süveydiye'nin Çiçekleri* (Zafer Özgentürk, 2015, 51 min), *Ali Değil Ari Komutanım !* (Deniz Özden, 2015, 21 min).

jours⁸⁵⁹ ; la question kurde du point de vue des non-Kurdes⁸⁶⁰. De même, vu la période à laquelle s'intéresse ce travail de recherche (2003-2017), cette thèse n'explore pas un sous-genre documentaire qui, depuis quelques années, se développe de manière significative : les documentaires plaçant au cœur de leur récit, la question de l'immigration qui gagne en ampleur dans l'actualité du pays mais qui est aussi devenu un objet de négociation et de menace entre la Turquie et l'Europe, en déclenchant régulièrement des crises. Située au carrefour des continents, à proximité de certaines zones de conflit et à la frontière de l'Europe, la Turquie représente un point de passage pour des citoyens de divers pays, rêvant d'une meilleure vie⁸⁶¹. Dénommée « la crise migratoire », cette crise d'accueil des migrants et des réfugiés qui perdure, suscite l'attention des documentaristes qui portent à l'écran le parcours et l'histoire des migrants et réfugiés en les sortant de l'anonymat⁸⁶². Cependant, un court métrage intitulé *Sürgünde Bir Yıl [Une année en exil]* (2020), réalisé par un réfugié syrien, Malaz Usta, constitue un des premiers exemples de l'autoreprésentation des migrants dans le cinéma documentaire en Turquie. Lauréat du Prix du meilleur film expérimental dans la compétition nationale de courts métrages d'étudiants au Festival international du film d'Adana, récompensé par une « Mention honorable » au Festival international du film d'Istanbul, finaliste de la compétition nationale de courts métrages au Festival international du film d'Antalya et de la compétition de SİYAD, ce documentaire qui entre dans la programmation des grands festivals comme celle des festivals alternatifs, annonce les promesses d'une génération de réfugiés qui s'empareraient de la caméra pour raconter leurs propres histoires. Aujourd'hui, la Turquie accueille plus de quatre millions de migrants et de réfugiés sur son territoire⁸⁶³. Dans un futur proche, nous observerons

⁸⁵⁹ Pour n'en citer que quelques-uns : *Şafağın Göz Yangını - 19 Aralık Belgeseli* (Özgür Fındık, ?, 54 min), *5 No 'lu Cezaevi : 1980-1984* (Çayan Demirel, 2009, 97 min), *Ölücanlar* (Murat Özçelik, 2010, 90 min), « *Oğlunuz Erdal* » (Tunç Erenkuş, 2010, 77 min), *Bir Adım Ötesi...* (Tülin Dağ, 2011, 44 min), *Mazgal* (Cemil Oğuz, 2013, 49 min), *Arkadaşımı Merak Ediyorum* (Bağsız Kadın İnisiyatifi, 2014, 27 min).

⁸⁶⁰ Pour n'en citer que quelques-uns : *Li Durî Malê / Evden Uzakta* (Güliz Sağlam, 2003, 30 min), *Uçurtmam Tellere Takıldı* (Ümit Kıvanç, 2010, 64 min), *Ağlama Anne, Güzel Yerdeyim* (Ümit Kıvanç, 2012, 98 min), *Kadınlar Cizre ve Silopi'yi Anlatıyor* (Barış İçin Kadın Girişimi, 2015, 34 min), *Bağlar* (Berke Baş, Melis Birder, 2016, 20 min), *Göz yaşına Yer Yok* (Reyan Tuvi, 2017, 84 min).

⁸⁶¹ Selon les chiffres communiqués par l'Institut statistique de Turquie (TÜİK), au moins 578.488 personnes de nationalité autre que turque, auraient immigré en Turquie en 2019. « Uluslararası Göç İstatistikleri, 2019 », TÜİK, <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Uluslararası-Göç-İstatistikleri-2019-33709>, consulté le 23 septembre 2021.

⁸⁶² Pour n'en citer que quelques-uns : *Ofsayt* (Reyan Tuvi, 2010, 51 min), *Asfur* (Eylem Şen, 2014, 21 min), *Kaç Para ?* (Gülşah Keleş, Sara Durmaz, 2015, 27 min), *Suriye İçin Ağıt* (Eda Elif Tibet, 2017, 48 min), *Amina* (Kıvılcım Akay, 2019, 70 mn), *Sınırların Ötesinde* (Eylem Şen, 2019, 33 min), *Tanrı Göçmen Çocukları Sever Mi Anne ?* (Rena Lusin Bitmez, 2019, 96 min).

⁸⁶³ « Türkiye'de Göç », *IOM Turkey UN Migration*, <https://turkey.iom.int/tr/türkiyede-göç>, consulté le 23 septembre 2021.

l'émergence d'un cinéma de l'immigration / cinéma de la diaspora dont les premiers exemples apparaîtront probablement sous forme de documentaire pour des raisons de budget et de faisabilité. Nous pouvons nous attendre à ce que ces habitants de Turquie, quel que soit leur statut officiel dans le pays, contribuent aussi à l'enrichissement du cinéma documentaire de résistance en apportant leur propre point de vue aux différentes questions sociétales et politiques.

Cette thèse se focalise autant sur les documentaires que sur leurs conditions de production, de réalisation et de distribution qui sont plus ou moins documentées selon les projets. Dans de nombreux cas, les cinéastes avec qui nous avons réalisé des entretiens et échanges ont été incapables de nous fournir des informations précises sur le montant de subvention accordée par diverses structures, le type de matériel de tournages utilisé, le budget total dépensé ou la liste complète des projections (festivals et autres), ce qui explique l'absence de certaines informations accompagnant les analyses de certains documentaires. Assurant plusieurs rôles à la fois (réalisateur et/ou chef opérateur et/ou preneur de son et/ou producteur et/ou monteur et/ou distributeur), un nombre considérable de documentaristes semble avoir avancé dans leur projet étape par étape, sans avoir une visibilité claire pour la suite avec un calendrier bien défini. Cependant, au fil des années, nous observons une volonté de professionnalisation parmi les documentaristes fatigués de travailler seuls, de réaliser des projets sans un budget à proprement parler et de distribuer leur film au mieux en suivant les opportunités qui se présentent mais sans avoir une stratégie claire. L'élaboration du projet comprenant un minimum temps d'écriture au préalable, la formation d'une équipe, la recherche active de nouvelles formes de subventions⁸⁶⁴, l'élaboration d'une stratégie de communication et de distribution constituent les points sur lesquels de plus en plus de documentaristes réfléchissent de manière approfondie.

Mais que ce soit dans le cas des projets les plus modestes ou celui des projets les plus développés et ambitieux, les documentaristes se retrouvent confrontés aux diverses contraintes économiques, sociales et politiques dues en grande partie aux sujets qu'ils abordent dans leur documentaire. Ayant une connaissance consciente du contexte socio-politique, ils s'adaptent

⁸⁶⁴ Par exemple, la plateforme Patreon permet aux artistes de créer un réseau de « fans » à qui ils proposeraient des contenus exclusifs de leur travail, en contrepartie d'un abonnement mensuel qui leur procurerait un revenu régulier. Inscrite depuis peu sur Patreon, la documentariste Melis Birder qui « crée des histoires dans un navire en plein naufrage » offre à ses abonnés des « moments, récits et courts documentaires de Pérou en Iraq en passant par l'Indonésie et les États-Unis, issus de ses vingt-cinq ans d'archives ». *Melis Birder*, https://www.patreon.com/melis_birder?fbclid=IwAR1AcY7_dAPrt4o6ezAvgtPwok6pAEe6hJd4w_eJ9fL4_mRES1MvDjmgalA, consulté le 10 octobre 2021.

aux conditions, et ajustent leurs stratégies au cours des projets et au fil des années. Assurer la disponibilité du matériel de tournage par diverses modalités (achat, emprunt auprès des collègues, partenariat avec des structures) s'avère être une des préoccupations principales des documentaristes qui, pour la plupart, réalisent leurs films sans la collaboration d'un producteur à proprement parler. La mise en place d'un réseau de solidarité entre les documentaristes qui aspirent à une Turquie plus inclusive semble inévitable pour ces projets qui voient le jour grâce à la contribution gracieuse de plusieurs professionnels. Pendant les tournages, assurer sa propre sécurité, celle de l'équipe (quand il y en a) et des personnages se pose comme une question sérieuse pour beaucoup de documentaristes qui présagent les vives réactions que pourraient susciter leur présence et celle de leur caméra auprès des individus qui voudraient garder dans l'ombre certaines vérités. Pour se soustraire aux regards des familles et des connaissances des personnages, des habitants du village, des passants dans les rues, des responsables d'entreprise, des autorités locales, des agents de sécurité, des policiers, des gendarmes et des soldats, les documentaristes adoptent diverses solutions : choisir les horaires de tournages en fonction de la fréquentation des lieux, gagner la confiance et le soutien des personnes notables du groupe concerné, demander une autorisation officielle de tournages en présentant un autre projet, se déguiser, utiliser une caméra cachée, confier la caméra aux personnes concernées. Préserver les images tournées à tout prix les pousse aussi à inventer des solutions : dupliquer les images et confier le disque dur à des connaissances sur les lieux des tournages, envoyer les images au fur et à mesure à des personnes de confiance, confier le disque dur à d'autres personnes lors des déplacements.

Un dernier point général se pose dans le cadre de la majorité des projets : pour assurer sa propre sécurité et celle des personnages, les réalisateurs modèrent la diffusion de leurs documentaires en prenant en considération les changements du contexte socio-politique. Voici quelques stratégies adoptées que nous avons relevées dans les entretiens et échanges : être présent pendant les projections pour répondre aux questions des spectateurs et éviter au plus les malentendus, privilégier les projections dans les festivals alternatifs et les associations en lien avec le groupe concerné qui constituent des espaces sécurisés de diffusion, ne pas diffuser le documentaire en ligne, le diffuser en ligne mais passer le lien du visionnage en mode privé selon les circonstances ou dans des cas extrêmes, arrêter complètement la diffusion du documentaire. Comme les documentaires qui gardent la mémoire des pratiques de résistance aux quatre coins de la Turquie dans divers contextes et mettent la connaissance de ces pratiques en circulation qui pourraient à leur tour inspirer d'autres mouvements, cette thèse conserve la trace des pratiques des documentaristes qui ajustent leurs démarches à chaque étape pour

trouver le bon équilibre entre réaliser leur documentaire tel qu'ils l'ont imaginé et pouvoir le partager avec un maximum de spectateurs possible tout en minimisant les risques. Ici, se pose inévitablement la question de l'autocensure, difficile à cerner et aborder.

Au fil de nos rencontres et échanges avec les documentaristes, nous avons minutieusement noté chaque cas de censure mentionné qu'il soit explicite ou implicite mais il a été plus difficile de repérer les cas où les documentaristes s'étaient abstenus d'inclure dans leur récit tel personnage, de filmer telle image dans tel espace à tel moment, d'inclure tel plan dans le montage final ou de partager leur film dans telles circonstances⁸⁶⁵. Aujourd'hui, en Turquie, la question de la censure imposée par l'État ou par les directions des festivals se discute au cours de nombreuses rencontres organisées en présentiel ou en distanciel depuis la pandémie de Covid-19. L'usage de l'expression « documentaires résistants » (*direnen belgeseller*) se répand et les documentaristes (ainsi que les cinéastes en général) montrent une plus grande aisance à partager leurs expériences, à nommer et dénoncer la censure. Ils révèlent au grand jour la discrimination dans la distribution des subventions du Ministère, les décisions arbitraires relatives à la délivrance des visas d'exploitation, les interdictions arbitraires de projection ainsi que les tentatives d'intimidation. Face à la censure, les documentaristes se mobilisent et mènent une lutte collective de manière plus affirmée depuis l'incident de *Bakur*. Pourtant la mise en valeur de la résistance contre la censure ne semble pas forcément encourager la création d'un espace de discussion autour de l'autocensure qui reste un problème auquel chacun s'affronte individuellement.

Parmi les documentaristes avec qui nous avons échangé dans le cadre de cette thèse (que leurs films fassent partie du corpus final ou pas) – sauf Rüzgar Buşki avec qui nous avons abordé la question de l'autocensure de manière frontale parce que dans *#direnayol*, il dénonce son autocensure en s'en servant comme un élément de la narration – aucun réalisateur n'a répondu par l'affirmative aux questions suivantes : « Vous êtes-vous autocensurés pendant les tournages ou le montage du film ? Avez-vous renoncé à filmer des images ou à inclure des plans dans le montage final ? » Ceci pourrait s'expliquer de deux manières : l'intériorisation inconsciente de la censure dans ce climat de répression qui s'alourdit progressivement où les documentaristes prendraient automatiquement certaines décisions qui leur permettraient de minimiser les risques dus au sujet et au récit de leurs films ou le refus de partager avec un tiers

⁸⁶⁵ Lire l'entretien réalisé par Fırat Yücel et Ekrem Buğra Büte avec deux responsables de la Plateforme contre la censure et l'autocensure Susma24: « Zamansallığın Önemi: Susma Platformu ile Sinemada Sansür ve Otosansür Üzerine », *Altıyazı Fasikül*, <https://fasikul.altiyazi.net/soylesi/zamansalligin-onemi-susma-platformu-ile-sinemada-sansur-ve-otosansur-uzerine/>, consulté le 24 septembre 2021.

son expérience, de peur qu'elle soit considérée comme une faiblesse. Cependant, dès qu'il s'agit de la diffusion des documentaires, l'autocensure devient beaucoup plus visible. Même si les réalisateurs ne s'expriment pas toujours ouvertement sur le sujet, le suivi de l'état des liens de visionnage des documentaires pendant cinq ans nous a révélé, par exemple, de nombreux cas de disparition de liens de visionnage en mode public dont certains causés par l'autocensure (*Dikkat ! Okulda Trans Var, Milyonda 1, Kürtlere Yer Yok*⁸⁶⁶). L'exemple extrême que nous avons proposé en termes d'autocensure de diffusion reste le documentaire *Cizre* dont le réalisateur C. S. a pris la décision de ne pas le diffuser dans le contexte actuel où des cinéastes se retrouvent condamnés à des peines de prison pour « actes terroristes ».

Pour les documentaires sortis après 2017, dans un climat, certes, de plus en plus répressif mais où les documentaristes semblent se mobiliser de manière beaucoup plus organisée et solidaire, il serait intéressant, dans un prochain travail de recherche, de nous focaliser sur « Comment réaliser des documentaires de résistance dans la Turquie d'aujourd'hui ? » en explorant les nouvelles stratégies d'adaptation, en relevant les collaborations et observant la création des collectifs dans cette nouvelle ère où « chacun fait le suivi des procès »⁸⁶⁷. Aborder, sans relâche, la question de l'autocensure, nous semble crucial pour relever son impact sur la production de documentaires en Turquie. Les films finalisés malgré les contraintes économiques et politiques ne représentent que la partie visible de l'iceberg alors que les discussions s'orientent rarement vers des projets qui ne verront jamais le jour car abandonnés à une certaine étape, et les documentaires sauvegardés sur des disques durs, qui attendent le jour où ils seront projetés sur un écran et retrouveront finalement une audience.

Et qu'en est-il des projets jamais initiés ? Comment aborder la question des projets que les documentaristes n'ont jamais osés lancer ? Même si mener une recherche sur des projets jamais imaginés pourrait sembler difficilement concevable, relever l'absence évidente des documentaires traitant certains sujets sensibles qui ont marqué ces dernières années pourrait nous donner des pistes de réflexions sur l'autocensure. Une recherche rapide sur Google nous a permis, par exemple, de repérer treize documentaires de propagande (dont certains en série) abordant la tentative du coup d'État du 15 juillet 2016, dont la majorité produite par la chaîne publique TRT ou d'autres chaînes de télévisions progouvernementales entre 2016 et 2021,

⁸⁶⁶ Un documentaire de 15 minutes sur les massacres de Cizre, dont nous garderons le nom du réalisateur anonyme. Le film qui ne fait pas partie de notre corpus a été mis en ligne en 2016 mais à la suite des nombreux procès visant les cinéastes, les vidéastes et les journalistes, le réalisateur a décidé de le passer en mode privé.

⁸⁶⁷ « Depuis quelques années, au lieu de discuter de la censure ou de l'autocensure, nous passons du temps à faire le suivi des procès. » Sumru Tamer de Susma24. Extrait de « Zamansallığın Önemi: Susma Platformu ile Sinemada Sansür ve Otosansür Üzerine » cité ci-dessus.

déchiffrant « la tentative du coup d'État montée par les traîtres » et retraçant « la résistance épique et héroïque du peuple » face au coup. Ces documentaires destinés pour la plupart à la télévision donc au grand public, tous en ligne sur diverses sites Internet et plateformes de visionnage, contribuent à l'écriture, par le pouvoir central, de cet épisode marquant de l'Histoire de la Turquie contemporaine. L'absence de documentaires soulevant et investiguant la question en adoptant d'autres points de vue nous donne les indices d'une autocensure qui empêcherait les documentaristes de prendre en considération la réalisation de certains projets.

Dans le cadre de cette thèse, nous nous sommes penchés sur le cinéma documentaire de résistance, son émergence ainsi que son évolution, mais pour les chercheurs qui s'intéresseront à son avenir dans cette atmosphère de plus en plus hostile à la critique, il faudrait également relever les moments où et les circonstances dans lesquelles il ne pourra peut-être pas se manifester, en gardant un œil sur la question de l'autocensure. Quels documentaires de résistance pourront voir le jour dans les années à venir ? Les cinéastes qui sont déjà poursuivis en justice et condamnés à des peines de prison avec sursis prendront-ils le risque de réaliser d'autres documentaires pour manifester leur opposition ? Les jeunes de la Turquie d'aujourd'hui exprimeront-ils leur contestation à travers leurs films, en sachant clairement que leur engagement attirerait les flèches sur eux et leur causerait divers problèmes jusqu'à les empêcher de mener d'autres activités professionnelles pour gagner leur vie ? En 2021, le licenciement de Can Candan (réalisateur de *Benim Çocuğum*)⁸⁶⁸ de l'Université du Bosphore où il enseignait depuis 2007, par Mehmet Naci İnci nommé recteur par intérim par le Président Erdoğan, est un des derniers exemples qui nous démontre le diamètre de la répression étatique qui vise les cinéastes engagés.

Concernant l'avenir du cinéma documentaire de résistance, aux questions de la censure et de l'autocensure s'ajoute une autre question qui prend de l'ampleur de manière significative depuis la résistance de Gezi en 2013 et la tentative du coup d'État en 2016 : l'exode des cerveaux. À notre connaissance, parmi les réalisateurs des documentaires de notre corpus, le nombre de ceux qui ne vivent plus en Turquie s'élèvent à dix, alors que nous comptons dix-sept personnes de plus parmi les cinéastes avec qui nous avons échangé dans le cadre de cette thèse. L'extension de cette communauté de cinéastes vivant à l'étranger nous incite à nous poser plusieurs questions. À quelles ouvertures et expérimentations cinématographiques ou audiovisuelles l'expérience de l'exil donnera-t-elle lieu ? Ici, nous utilisons le mot « exil » aussi

⁸⁶⁸ « Boğaziçi Üniversitesi'ne vekaleten atanan rektör Mehmet Naci İnci, Can Candan'ın görevine son verdi », *Euronews*, <https://tr.euronews.com/2021/07/16/bogazici-universitesi-ne-vekaleten-atanan-mehmet-naci-inci-can-candan-n-gorevine-son-verdi>, consulté le 28 septembre 2021.

bien pour les cinéastes qui ont quitté la Turquie car poursuivis en justice, condamnés à des peines de prison, menacés, désignés comme cible par les médias conservateurs, que pour ceux qui ont décidé de partir vivre dans un autre pays car ils considéraient qu'en Turquie, il ne restait plus aucune possibilité de poursuivre leur activité de création librement, sans craindre leur sécurité ou celle de leur famille. Même si la majorité des cinéastes semble chercher les moyens de travailler dans le domaine du cinéma, en développant des projets de documentaires, en réalisant des courts-métrages ou des vidéos, en faisant des montages ou en mobilisant leurs multiples compétences et connaissances pour devenir programmateur, formateur, consultant de projets, coproducteur, à long terme, combien d'entre eux pourront-ils poursuivre leur carrière ? Réfugié politique ou titulaire d'un visa d'artiste, quel que soit leur statut, ces cinéastes continueront-ils à tourner leur caméra vers la Turquie ou s'orienteront-ils vers d'autres sujets qui font l'objet des débats dans leur pays d'accueil ? Profiteront-ils des subventions proposées dans le pays d'accueil pour collaborer avec les cinéastes résidant toujours en Turquie ? Dans des pays comme l'Allemagne qui accueillent beaucoup de cinéastes et artistes de Turquie, créeront-ils des réseaux de solidarité, des plateformes, des collectifs entre les artistes ressortissants de Turquie mais aussi ceux en provenance d'autres pays ?

Il faudrait observer le parcours de chacun des cinéastes dans les années à venir pour commencer à dessiner les contours de leur expérience à l'étranger en tant que cinéaste mais les exemples suivants donnent déjà les signes d'une continuité d'attache et de production qui, dans l'avenir, pourra potentiellement nourrir le cinéma de documentaire de résistance en Turquie : l'installation vidéo *Welcomed to Germany?* (2018)⁸⁶⁹ d'Özlem Sarıyıldız (basée en Allemagne) où des jeunes ayant quitté la Turquie après la résistance de Gezi et installés à présent à Berlin partagent leurs expériences ; le documentaire *Kadınlar Ülkesi [La terre des femmes]* (2019) où la réalisatrice Şirin Bahar Demirel (basée à présent au Pays-Bas) croise son expérience d'expatriée aux États-Unis avec celle des réfugiées syriennes ; le dernier film de Reha Erdem *Seni Buldum Ya ! [Hey There !]* (2021) coproduit par Serra Ciliv, l'ancienne directrice du Festival !f Istanbul basée à présent en Espagne ; le prochain film d'Emin Alper monté par Eytan İpeker, le monteur de *Fazla Mesai* et *Saroyanland*, basé à présent en Allemagne ; le projet de documentaire en cours de Rüzgar Buşki basé en Allemagne, *Dert Bende Derman Sende [I've Got the Power]*⁸⁷⁰ où quatre « superhéros » de Turquie unissent leur force pour chercher la guérison ensemble, après la mort tragique des êtres qui leur étaient chers ;

⁸⁶⁹ *Utopics*, <https://www.utopictures.com/Welcomed-to-Germany.html>, consulté le 28 septembre 2021.

⁸⁷⁰ *Kanka Productions*, <https://www.kankaproductions.com/works/ive-got-the-power/>, consulté le 28 septembre 2021.

Necati Sönmez basé d'abord en Égypte et puis en Allemagne qui continue d'assurer la coordination de Documentarist. Avec la présence de plus en plus de cinéastes à l'étranger, nous pourrions nous attendre aussi à l'augmentation des coproductions, ce qui, à son tour, pourrait contribuer à la professionnalisation du champ.

En discutant sur l'avenir du cinéma documentaire de résistance, la pérennité des espaces de diffusion jusqu'à présent disponibles se pose aussi comme une question importante. Depuis la crise de censure de *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* et de *Bakur*, les grands festivals qui, jadis, avaient programmé certains documentaires de résistance, imposent aux réalisateurs, l'acquisition d'un visa d'exploitation⁸⁷¹. Les festivals alternatifs qui constituent les espaces de résistance se retrouvent eux aussi de plus en plus visés. En 2015, à la suite du chaos dans lequel plonge le pays après les élections du mois de juin, la direction du Festival international du film documentaire 1001 annonce le report du festival qui, depuis, ne sera plus jamais organisé⁸⁷². En 2017, la Préfecture d'Ankara interdit les Journées des films LGBTI organisées par le Consulat général d'Allemagne et KuirFest⁸⁷³. La même année, la Préfecture de Diyarbakır interdit les projections du Festival 'Quels droits humains ?'⁸⁷⁴. En 2018, le ministère de la Culture déclare retirer les subventions accordées aux festivals de films de femmes Filmmor et Uçan Süpürge⁸⁷⁵. En 2018, CGV Mars Entertainment Group, détenteur du droit du nom de !f Istanbul, licencie les fondatrices du festival, Serra Ciliv et Pelin Turgut, qui en étaient aussi les directrices depuis 17 ans⁸⁷⁶. Dans le cadre de cette thèse ayant comme objet d'étude les documentaires, nous n'avons pas étudié dans quelles conditions précises ont émergé de nombreux festivals alternatifs, comment ont-ils évolué au fil des années, et pourquoi sont-ils devenus la cible de diverses institutions étatiques. Mais suivre le parcours de diffusion des

⁸⁷¹ Le changement de la législation intervenu (2019) a permis aux documentaires et aux courts-métrages n'ayant pas d'objectif de circulation commerciale, de participer aux festivals sans acquérir un visa d'exploitation. Néanmoins, la projection de ces films, quel que soit leur sujet, reste interdite aux spectateurs de moins de 18 ans. Pour une critique de la nouvelle législation, lire « Yeni Yasada Festival Gösterimleri », *Altyazı Fasikül*, <https://fasikul.altyazi.net/pano/yeni-yasada-festival-gosterimleri/>, consulté le 4 octobre 2021.

⁸⁷² Le site Internet du festival est toujours fonctionnel, avec sur la page d'accueil, la déclaration de la direction du festival annonçant son report : <http://1001documentary.net>, consulté le 28 septembre 2021.

⁸⁷³ « Ankara Valiliği LGBTİ Film Günlerini İptal Etti », *Bianet*, <https://bianet.org/bianet/lgbti/191574-ankara-valiligi-lgbti-film-gunlerini-iptal-etti>, consulté le 28 septembre 2021.

⁸⁷⁴ « Diyarbakır'da İnsan Hakları Film Festivaline Yasak », *Bianet*, <https://bianet.org/bianet/sanat/192488-diyarbakir-da-insan-haklari-film-festivaline-yasak>, consulté le 28 septembre 2021.

⁸⁷⁵ « Kültür Bakanlığı Uçan Süpürge Film Festivali'ne Desteğini Kesti », *Bianet*, <https://m.bianet.org/bianet/sanat/198017-kultur-bakanligi-ucan-supurge-film-festivali-ne-destegini-kesti>, consulté le 28 septembre 2021.

⁸⁷⁶ Utku Ögetürk, « Serra Ciliv ve Pelin Turgut, !f istanbul Bağımsız Filmler Festivali'nin Direktörlüğünden Alındı », *Film Loverss*, <https://filmloverss.com/serra-ciliv-ve-pelin-turgut-f-istanbul-bagimsiz-filmler-festivalinin-direktorlugunden-alindi/>, consulté le 28 septembre 2021.

documentaires de notre corpus nous a permis de repérer les festivals qui, malgré les contraintes économiques (manque de subvention), logistiques (manque d'effectif, difficulté à trouver des salles) et les intimidations (la visite des policiers civils à certaines séances, la menace de contravention en cas de projection de films sans visa d'exploitation) ont continué à créer des opportunités de rencontre entre les cinéastes, leurs films et les audiences.

En retraçant le parcours de quelques documentaires, nous avons pu fournir des informations liées à la diffusion de ceux-ci pendant la pandémie du Covid-19 qui reste une période spécifique à étudier. Non seulement pendant le premier confinement, mais jusqu'à la reprise progressive des événements culturels, de nombreux cinéastes ont partagé leurs documentaires en ligne dont certains ont atteint des nombres de vue très élevés. Ne pouvant organiser leurs festivals en présentiel, plusieurs directions (dont Filmmor, Uçan Süpürge, BIFED, Documentarist, le Festival international des films ouvriers) ont proposé aux cinéphiles, des festivals en ligne avec des programmations riches en projections virtuelles suivies de rencontre avec les réalisateurs, les producteurs et/ou les personnages. Grâce à ces éditions, les festivals ont dépassé les limites géographiques de leur champ d'action et ont atteint de nouveaux publics vivant dans d'autres villes que celles où ils ont habituellement lieu. Les documentaires-phares de 2020⁸⁷⁷ pour lesquels les producteurs ne pouvaient même pas espérer une sortie en salles, ont profité d'une visibilité croissante grâce à leur programmation par le Festival international du film d'Istanbul, le Musée d'Istanbul Modern et finalement, par la plateforme MUBI Turquie. Mais la multiplicité des événements virtuels organisés par des structures en Turquie mais aussi par celles d'autres pays incluant la Turquie dans la zone géographique de leur diffusion, a créé une surcharge de contenus en ligne obligeant chacun à faire des choix pour privilégier le visionnage de certains films au détriment des autres. Il serait donc intéressant de mener un travail de recherche sur la diffusion des documentaires (de résistance ou autres) pendant la période de la pandémie avec des études de cas spécifiques qui nous permettraient d'évaluer l'impact du changement des conditions de diffusion avec un basculement brusque vers le monde digital. Alors que s'achève l'écriture de cette thèse, nous observons l'augmentation du nombre de structures (festival, musée, plateforme de visionnage) qui développent des stratégies pour utiliser l'espace digital de manière efficace, en offrant une possibilité de diffusion aux films de fiction mais aussi aux documentaires, dans le cadre des programmations régulières définies, communiquées, promues. Pourtant, dans un pays où depuis

⁸⁷⁷ *Mimaroğlu* (Serdar Kökçeoğlu, 2020, 76 min), *Miss Holokost Survivor* (Eytan İpeker, 2020, 83 min), *Ah Gözel İstanbul* (Zeynep Dadak, 2020, 85 min), *Hayalimdeki Sahneler* (Metin Akdemir, 2020, 46 min).

2019, le Conseil supérieur de l'audiovisuel (RTÜK) régule aussi les contenus diffusés par les médias digitaux et les entreprises qui proposent des contenus par l'achat d'un service comme Netflix, MUBI, BluTV⁸⁷⁸, reste à savoir si le bourgeonnement de ces espaces pourra contribuer à la circulation des documentaires que nous qualifions de résistance.

Robert Bresson dit : « Ton film n'est pas tout fait. Il *se fait* au fur et à mesure sous le regard. Images et sons en état d'attente et de réserve. »⁸⁷⁹ Dans ce travail de recherche, la réception des documentaires étudiés par les divers publics a été un des points les moins abordés même si nous avons tenté d'inclure dans nos analyses, de manière systématique, des informations concernant la réaction des personnages/du groupe concerné, l'approche des médias dominants et/ou progouvernementaux, des anecdotes de projection ayant marqué les cinéastes ainsi que certains chiffres représentatifs comme le nombre de vues, le nombre d'entrée en salles ou de vente en DVD, recueillis essentiellement à travers les entretiens et échanges que nous avons réalisés. Les espaces de diffusion prioritaires des documentaires de résistance, à savoir les festivals alternatifs, les associations et les universités, nous permettent de relever les caractéristiques des publics auxquels s'adresse plus particulièrement ce type de films : cinéphile et/ou appartenant au groupe concerné et/ou jeune et/ou éduqué. Cependant, la mise en ligne des documentaires sur des plateformes de visionnage sans abonnement comme Youtube, Vimeo et Dailymotion accessibles à tous les internautes porte le potentiel de diversifier le public cible des documentaires de résistance dont certains, comme mentionné dans les diverses analyses, atteint des millions de vues.

La question de la réception nous emmène inévitablement sur l'impact de ces documentaires sur la société de Turquie au sein de laquelle ils voient le jour et à laquelle ils s'adressent. Contribuent-ils au changement ? Ont-ils des répercussions sur les mentalités et les comportements ? Comment relever spécifiquement les changements qu'ils provoqueraient ? Un film à lui seul ne pourrait probablement pas être l'élément déclencheur et le catalyseur d'une transformation sociale ou politique profonde, néanmoins, les témoignages de divers cinéastes révèlent que ces documentaires s'inscrivent, pour la plupart, dans le cadre des luttes en cours auxquelles ils apportent leur pierre en exposant au grand jour des sujets jusqu'ici condamnés au silence, en suscitant des débats publics sur des sujets difficilement abordables, en créant l'opportunité de partage d'expérience entre citoyens victimes de problèmes similaires ou en provoquant une prise de conscience chez certains spectateurs. Mais qu'en est-il des personnages

⁸⁷⁸ « RTÜK Dijital Yayınlarda Denetime Başladı », <https://m.bianet.org/bianet/medya/212557-rtuk-dijital-yayinlarda-denetime-basladi>, consulté le 29 septembre 2021.

⁸⁷⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Éditions Gallimard, 2016, p. 72.

dont l'image apparaît sur l'écran et dont les récits entrent en circulation dans le domaine public ? Quel impact la sortie de ces documentaires où ils prennent la parole, partagent leur expérience, expriment leur point de vue et dans certains cas, leur contestation, pourrait avoir sur leur vie ? N'ayant pas contacté les personnages pour mener une enquête auprès d'eux, il nous est difficile d'apporter une réponse précise à cette question. Néanmoins, vu la complexité des sujets abordés dans les documentaires de résistance, nous estimons que leur diffusion confère aux personnages et aux groupes auxquels ils appartiennent, une visibilité qui, à son tour, pourrait attirer l'attention des personnes/groupes qui s'y opposeraient de manière violente⁸⁸⁰ ou les flèches de la presse conservatrice qui incite ses lecteurs à la haine comme vu dans de nombreux exemples. C'est la raison principale qui pousse de nombreux documentaristes à s'abstenir de diffuser leurs documentaires sur Internet ou de modérer la diffusion de manière consciente. Exceptionnellement, dans le cas des documentaires comme *Pippa'ya Mektubum*, *Diyar*, *Ez Firiyam Tu Mayî Li Ci* où les personnages principaux sont les réalisatrices elles-mêmes, grâce aux entretiens donnés par ces dernières ou les rencontres organisées après les projections, les spectateurs trouvent l'opportunité de découvrir l'effet transformateur que l'aventure de la réalisation du film exerce sur les cinéastes qui partent à la recherche de réponses aux questions qui les préoccupent ou qui les hantent en se plaçant au cœur de l'enquête et du récit.

Les années 2000 constituent une période où s'annonce la fin du monopole de la chaîne publique TRT sur la production et la diffusion des documentaires. Pourrions-nous, pour autant, parler d'une démocratisation des moyens ? Pour répondre à cette question, il faudrait tout d'abord noter que même si les réalisateurs des documentaires de notre corpus présentent des profils variés, la majorité reste essentiellement des diplômés de l'université ou des étudiants. À partir de là, se pose la question de l'autoreprésentation et de la réappropriation de sa propre histoire : quels groupes ont accès à la caméra de manière plus facile et lesquels s'en trouvent généralement privés ?

Les femmes se manifestent clairement de manière plus assurée dans le domaine du documentaire que celui de la fiction mais comme mentionné dans le premier chapitre, très souvent, celles qui possèdent la caméra n'appartiennent pas au même groupe que celle(s) qu'elles filment (ouvrière, travailleuse domestique, victime du mariage forcé, *kuma*, adolescente dans un quartier populaire et conservateur) et donc, un rapport de force se crée

⁸⁸⁰ L'exemple extrême que nous avons noté reste celui du personnage de *Ez Ne Nexweş Im Dayê*, Serhat, un jeune homme gay vivant dans une petite ville conservatrice, qui aurait vu ses difficultés quotidiennes augmenter après la diffusion du documentaire et aurait demandé à la réalisatrice, Hatice Kamer, de le retirer de la circulation.

forcément entre les filmeuses et les filmées. Cependant, la motivation des documentaristes à « ouvrir la voix »⁸⁸¹ pour des femmes porteuses de multiples identités, offre à ces dernières, les moyens de raconter elles-mêmes leur propre histoire. Il faut aussi noter qu’au fil des années, diverses structures proposent (de manière plus ou moins régulière) des ateliers de cinéma destinés aux femmes (comme *Atölyemor* - « l’Atelier violet » organisé par Filmmor⁸⁸²) où des réalisatrices mettent leurs connaissances et compétences à la disposition des femmes motivées à apprendre à écrire un scénario, utiliser une caméra, réaliser un court-métrage, faire un montage.

Pour la communauté LGBTI+ marquée par un fort militantisme, le cinéma documentaire se présente comme un des piliers de la lutte menée pour la revendication de divers droits. En tournant leur caméra vers leur communauté, leur entourage proche ou vers eux-mêmes, les documentaristes LGBTI+ brisent les stéréotypes reproduits par les médias. En soulevant et en abordant des questions qui leur paraissent primordiales, ils contribuent à la création d’une mémoire collective audiovisuelle de la communauté. Chaque projection crée aussi un espace d’échange, en encourageant la prise de parole des personnes LGBTI+ qui trouvent ainsi l’occasion de s’exprimer dans un cadre plus sécurisant. Le partage du savoir-faire cinématographique promu entre autres par KuirFest⁸⁸³ relève de la culture de l’entraide et de la solidarité constituant l’une des forces motrices de la communauté.

En termes d’autoreprésentation et de réappropriation de leur histoire, les travailleurs se retrouvent en bas de la liste. Aucun documentaire de notre corpus abordant la question de l’exploitation des travailleurs ou de leur lutte n’a été réalisé par un travailleur ou un collectif de travailleurs⁸⁸⁴. À une époque où la majorité des téléphones portables permettent la capture d’images, pourquoi nous ne retrouvons aucun travailleur motivé de raconter son/leur histoire de son/leur point de vue ? Par manque de temps ? De moyen ? De compétence ? Mais de manière complémentaire, malgré la présence d’un nombre considérable de documentaristes sensibles à la condition ouvrière, attire notre attention l’absence d’une expérience comme celles

⁸⁸¹ Le titre du documentaire réalisé par la militante afro-féministe Amandine Gay, sur « les femmes noires issues de l’histoire coloniale européenne en Afrique et aux Antilles ».

⁸⁸² « Kadınların Sinema Atölyesi », *Filmmor*, <https://filmmor.org/kadinlarin-sinema-atolyesi/>, consulté le 4 octobre 2021.

⁸⁸³ En 2020, le festival organise un atelier de développement de projets de documentaire *queer* conduit par des cinéastes LGBTI+ dont Rüzgar Buşki (le réalisateur de *#direnayol*).

⁸⁸⁴ Rappelons que pour les tournages de *Limanların Uğultusu*, Aynur Özbakır confie une caméra à un docker pour qu’il puisse filmer des images dans des espaces auxquels elle n’a pas accès. Mais dans ce cas précis, la démarche d’Özbakır semble être motivée plus par le besoin que par une volonté explicite de collaboration.

des groupes Medvedkine, qui permettrait aux travailleurs de réaliser des films tout en étant encadrés, accompagnés, conseillés par des professionnels du cinéma⁸⁸⁵.

Dans le cas des documentaires faisant l'état des lieux des bouleversements écologiques ruraux et urbains, et suivant les luttes qui s'y opposent, nous nous retrouvons face à des documentaristes soucieux de la préservation de la nature, des espaces de vie et du patrimoine, qui marquent leur engagement et manifestent leur solidarité avec les populations locales à travers leurs films. Même si en donnant la parole aux habitants et aux militants, ils confèrent une certaine visibilité à leurs luttes et en proposent une représentation qui s'oppose aux discours des autorités qui les marginalisent et les criminalisent, néanmoins, les documentaristes restent les seuls à contrôler l'image, le son et le montage donc la narration de leurs films⁸⁸⁶. À notre connaissance, il n'existe qu'un seul documentaire signé par les résistants : *Özgürleşen Seyirci : Emek Sineması Mücadelesi* constitue une exception qui concrétise la volonté des militants de se réapproprier la narration de leur lutte en proposant un documentaire issu d'un travail collectif, croisant les images prises et paroles recueillies par de nombreux manifestants.

Dans le cas des Arméniens, la question de la réappropriation de sa propre histoire se pose de manière un peu plus nuancée. Notre corpus ne comporte, certes, qu'un seul documentaire réalisé par une cinéaste arménienne, néanmoins, le travail des deux réalisatrices, Berke Baş et Devrim Akkaya, elles-mêmes petites filles des Arméniens islamisés, qui partent à la recherche de leur histoire familiale comble d'une certaine manière, le vide créé par l'absence de perspective du point de vue des personnes concernées (ici, les Arméniens). Au contraire, les Kurdes activement engagés dans la lutte de la reconnaissance de leurs droits en

⁸⁸⁵ Il existe une « vidéo-documentaire » (*video belgesel*) du collectif Artkişler, *Hakkari'den Ankara'ya Kağıtçılar* (2007) [*De Hakkari à Ankara, les ramasseurs de papier*], qui ne fait pas partie de notre corpus mais qui illustre des fragments de la vie des ramasseurs de papier kurdes. Le générique de fin dévoile le nom d'une dizaine de personnes ayant utilisé la caméra, dont Alper Şen et Oktay İnce, membres du collectif, et des ramasseurs. « Nous avons une petite caméra toute simple, ils (les ramasseurs) la prenaient en disant 'Laisse-nous filmer aussi !' On s'est rendu compte que ces moments contribuaient à la création d'un langage plus sincère et réel. [...] Je ne me souviens plus quelle image a été filmée par qui. Moi, Oktay ou nos amis les ramasseurs ? [...] En s'emparant de la caméra, ils ont brisé la relation hiérarchique que la possession de la caméra imposait entre nous. » (Propos recueillis à partir de l'entretien réalisé avec Alper Şen par un appel sur Whatsapp, le 15 janvier 2020, traduits par moi-même.) Cependant, contrairement à ce qu'affirme Şen, la manière dont les images sont filmées et les dialogues donnent souvent des indices sur celui qui se trouve derrière la caméra. Cette « vidéo-documentaire » constitue quand même l'exemple d'une expérience de collaboration concrète entre les filmeurs qui incluent les filmés dans le processus de la réalisation.

Lire la critique de Nagehan Uskan Selvelli, « Kurdish Documentary Activism as a Means of Existence », dans Can Candan et Suncem Koçer (eds.), *op. cit.*, p. 209-229.

⁸⁸⁶ Dans *Ölmez Ağaç : Yırca Direnişi*, Kazım Kızıl utilise une quantité non négligeable d'images illustrant les moments-clés de la résistance, filmées en son absence par des personnes étant elles-mêmes sur place, à Yırca. Cependant, cette collaboration établie par nécessité, ne traduit pas forcément la volonté de Kızıl d'inclure les résistants dans le processus de la réalisation du documentaire.

tant que citoyens de Turquie, mobilisent tous les moyens possibles, pour devenir les narrateurs de leurs propres récits et donc d'écrire une contre-histoire qui s'opposerait à l'Histoire officielle nationale. Dans le domaine du cinéma, cette volonté se manifeste à travers l'émergence d'un vaste corpus de documentaires (et de films de fiction) présentant une diversité thématique et esthétique significative, mais aussi la mise en place des structures (ateliers, académies et ciné-clubs) visant à transmettre un savoir-faire entre les pionniers et les apprentis qui viennent, à leur tour, apporter leur pierre au cinéma kurde.

Même si chaque groupe comporte ses spécificités, ce rapide état des lieux nous permet de constater que l'accès à la caméra reste une question de classe sociale : les travailleurs et les populations locales en lutte dans les espaces ruraux (en général, paysans) vivant dans la précarité ou à son seuil, se retrouvent dépourvus de « capital culturel, social et économique »⁸⁸⁷ qui leur fournirait les ressources nécessaires à la réappropriation de leur histoire. Pour l'instant, le cinéma de résistance émergent ne déborde pas d'exemples de collaboration ou de passation de compétences, néanmoins, certaines pratiques adoptées par les réalisateurs portent le potentiel d'éroder les rapports de force et la hiérarchie dus à la possession de la caméra : confier la caméra aux personnages (Aynur Özbakır, *Artıkışler Kolektifi*), les aider dans leur travail quotidien (Kazım Kızıl, Cihan Savucu), laisser les personnages organiser la journée de tournages (Serdar Önal), organiser des projections test en présence des personnages (Umut Kocagöz, Özlem Işıl, Umut Vedat). « Un autre documentaire ? Et où est le précédent ? » demandait une paysanne dans *Akıntıya Karşı*. « Qu'est-ce que vous filmez, mon petit ? (Un documentaire, oncle.) C'est trop tard. Les morts ne reviendront pas. Au revoir. » disait un homme âgé intrigué par la présence d'une caméra dans les rues du district de Gever/Yüksekova (Hakkâri) après la période de couvre-feux⁸⁸⁸. La participation des personnes concernées dans le processus de tournage au-delà de leur présence sur l'image peut se révéler efficace pour les familiariser et les réconcilier avec le cinéma documentaire, et leur faire découvrir les possibilités qu'il pourrait leur offrir.

Reconnaître l'émergence d'un cinéma documentaire de résistance en Turquie, suivre son évolution, déterminer les tendances thématiques et esthétiques de ces pionniers, lui donner une place dans l'histoire du cinéma de Turquie et donc en garder la trace étaient au cœur de nos préoccupations quand nous avons entamé ce travail de recherche il y a cinq ans. Cependant, la question de la création des archives matérielles et digitales des films s'est posée rapidement pour ce cinéma documentaire de résistance qui s'invente, se crée et se développe en marge de

⁸⁸⁷ Amandine Gay, *Une poupée en chocolat*, Paris, Éditions la Découverte, 2021, p. 345.

⁸⁸⁸ Extrait d'un documentaire de 33 minutes réalisé en 2016, dont nous garderons le nom du réalisateur anonyme.

l'industrie dominante. Aujourd'hui, l'Union des documentaristes (BSB) possède des archives contenant plus de 2000 documentaires sous formats VHS, Betacam ou sous divers formats digitaux, dont une partie date de la période 2000-2015 où l'Union organisait le Festival international du film documentaire 1001⁸⁸⁹. Depuis 2015, les archives sont de moins en moins alimentées, les ajouts se résumant aux documentaires réalisés par les seuls membres de l'Union. Les archives semblent attirer un certain nombre d'étudiants, chercheurs et cinéastes qui peuvent venir visionner les documentaires au bureau de l'Union qui fait office d'une très modeste médiathèque. La liste des documentaires n'étant pas publique, nous ne sommes pas en mesure de savoir la proportion de documentaires de résistance qui feraient partie de ces archives. Le festival Documentarist qui, depuis 2008, a permis au cinéma documentaire de résistance de retrouver une audience croissante ne possède pas d'archives à proprement parler. En tout cas, à l'ère numérique où les cinéastes font parvenir leurs films à travers des liens de visionnage dont les mots de passe changent régulièrement ou des liens au nombre de visionnage réduit, en absence d'une stratégie, il n'est plus possible de compter sur la récolte des films par les festivals pour la constitution, par défaut, des archives. C'est ce qui nous a incités, dès le début de ce travail de recherche, à réfléchir sérieusement à la manière dont nous allions archiver les documentaires.

Pour les documentaires réalisés en début des années 2000, très souvent, nous avons dû nous contenter des copies DVD ou des fichiers digitaux de mauvaise qualité récupérés auprès des documentaristes qui, parfois, ont passé des mois à retrouver l'unique copie en leur possession. Dans certains cas, l'impossibilité d'entrer en contact avec le réalisateur ou l'absence d'une copie qui aurait survécu nous ont empêchés de visionner certains documentaires dont nous avons relevé les noms lors de la consultation des catalogues de divers festivals. Pour assurer la pérennité de notre modeste archive, au-delà des liens de visionnage (dont les mots de passe pourraient changer à tout moment ou qui pourraient simplement disparaître à la suite d'une censure, de l'autocensure du réalisateur ou de la demande d'un personnage), nous avons systématiquement essayé de récupérer une copie DVD ou un fichier digital avec la meilleure résolution possible. Un corpus grandissant à toute vitesse a nécessité la création d'un tableau qui nous permettrait de classer les documentaires tout en notant les données relatives à leur visionnage, comportant les colonnes suivantes : le titre du documentaire, le(s) réalisateur(s),

⁸⁸⁹ Les informations concernant l'archive de BSB ont été recueillies à travers l'échange réalisé avec Deniz Üstüner par mail, le 20 septembre 2021.

l'année de sortie, les mots-clés, la durée, les sous-titres, le(s) lien(s) de visionnage, le(s) mot(s) de passe, autres sources.

Produit inévitable de ce travail de recherche, la modeste archive en notre possession comporte ainsi l'ensemble d'images, de sons et de paroles qui ont retenu notre attention au fil de ces cinq années. Constitués des traces des signaux électriques et des vibrations mécaniques porteuses de récits dont nous ne pouvions être les témoins qu'indirectement, ces documentaires provoquent des mini-ruptures dans la narration très calculée de l'Histoire de la Turquie comme dans les débats actuels. Ils dirigent notre regard vers les angles morts de notre passé et de notre présent pour relever les failles du fonctionnement de l'État et de la société. « L'archive [...], ce n'est pas une question de passé, c'est une question d'avenir. L'archive ne traite pas du passé. Elle traite de l'avenir. »⁸⁹⁰ Garder ces images, sons et paroles, les laisser nous traverser, les revoir et les réentendre, les solliciter et les partager ne définissent pas seulement la manière dont nous considérons le passé mais la manière dont nous concevons aussi l'avenir. Ces documentaires (et bien d'autres que nous n'avons pu que mentionner dans le cadre de cette thèse) nous proposent des « promenades déviantes »⁸⁹¹ pour aller à la rencontre des corps et des vies mais aussi des territoires et des cultures *jetables*, usés, broyés, anéantis qui survivront à l'oubli à travers notre regard et notre reconnaissance. Tel un cairn construit pour marquer sa présence, repérer un point particulier, signaler un danger, faire un vœu⁸⁹² ou commémorer et dire « nous n'oublierons jamais », le cinéma documentaire de résistance en Turquie, menacé, demeure, certes, sur un terrain fragile, mais subsiste et évolue par le travail collectif des cinéastes qui nous réfléchissent leur croyance à ce monde, ce pays et cette société⁸⁹³.

⁸⁹⁰ Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art, op. cit.*, p. 62.

⁸⁹¹ L'expression que Cy Lecercf Maulpoix avait utilisée en dédicaçant à l'autrice de cette thèse, son livre intitulé *Écologies déviantes : voyage en terres queers*, Paris, Éditions Cambourakis, 2021.

⁸⁹² En Turquie, chez les Kurdes aléviés de Koçgiri, le rituel consiste à ajouter une pierre sur le cairn (*qurç*) et à embrasser une pierre de la pile. (Échange réalisé avec Gülfer Akkaya sur Facebook, le 12 octobre 2021).

⁸⁹³ « Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. On s'est souvent interrogé sur la nature de l'illusion cinématographique. Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d'être mauvais). » Gilles Deleuze, *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 223.

Filmographies principales et complémentaires

Filmographie – Chapitre I

- 70, 80, 90, Masum, Küstah, Fettan* (Melek Özman, 2010, 65 min)
Beton Park (Berke Baş, 2010, 61 min)
Bölge (Güliz Sağlam, Feryal Saygılıgil, 2010, 39 min)
Bu Ne Güzel Demokrasi! (B. Baş, B. Söylemez, H. Topaloğlu, S. Vardar, 2008, 75 min)
Evcilik (Bingöl Elmas, 2012, 56 min)
Eylül'ün Kadın Yüzleri (A. Ayben Altunç, 2014, 103 min)
Gündelikçi (Emel Çelebi, 2006, 50 min)
İsyan-ı Nisvan (Melek Özman, 2008, 58 min)
Kadınlar Grevde (Güliz Sağlam, Feryal Saygılıgil, 2010, 23 min)
Kafesteki Kuş Gibiydik (Güliz Sağlam, Feryal Saygılıgil, 2009, 30 min)
Kirasê Mirinê: Hewîtî / Ölüm Elbisesi Kumalık (Mizgîn Müjde Arslan, 2009, 45 min)
Külkedisi Değiliz! (Emel Çelebi, 2014, 53 min)
Pippa'ya Mektubum (Bingöl Elmas, 2010, 60 min)
Sanki Eşittik: 1960-70'li Yıllarda Devrimci Mücadelenin Feminist Sorgusu (G. Sağlam, 2012, 129 min)
Sulukule Mon Amour (Azra Deniz Okyay, 2017, 6 min)

Filmographie complémentaire – Chapitre I

- Arkadaşımı Merak Ediyorum* (Bağımsız Kadın İnisyatifi Sinema Atölyesi, 2014, 27 min)
Avcılar, Aracılar ve Kadınlar (Atölyemor Kollektifi, 2006, 22 min)
Bedensiz Ruhlar (Sabite Kaya, 2011, 60 min)
Bilge ve Öğrencisi / Bir Reji Asistanının Günlüğü (Belmin Söylemez, 2015, 22 min)
GülümsEMEK (Eylem Şen, 2014, 15 min)
Hani Meral (Melek Özman, 2012, 37 min)
Jinên Dengbêj (Atölyemor Kollektifi, 2007, 19 min)
Kaç Para? (Gülşah Keleş, Sara Durmuş, 2015, 27 min)
Kadınlara Yönelik Şiddete SON (Filmmor Kadın Kooperatifi, 2007, 33 min)
Kıyı Kıyı (Özlem Sarıyıldız et Bilge Demirtaş, 2013, 25 min)
Lilit'in Kızkardeşleri (Emel Çelebi et Necati Sönmez, 2008, 42 min)
Şiddetin Ötesine Yolculuk (Atölyemor Kollektifi, 2006, 24 min)

Filmographie – Chapitre II

- Ben ve Nuri Bala* (Melisa Önel, 2009, 43 min)
Benim Çocuğum (Can Candan, 2013, 82 min)
Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme (A. Atasay, İ. Aybastı et Z. Deniz, 2009, 24 min)
Devrim Beni Aramadı (Oktay İnce, 2006, 56 min)

Dikkat! Okulda Trans Var (Barış Sulu, 2013, 25 min)
Eksik Dilek (D. Altıngöz, M. Gültabak et S. Yıldız, 2004, 24 min)
Ez Ne Nexweş Im Dayê (Hatice Kamer, 2009, 28 min)
Gacı Gibi (Serkan Çiftçi, 2017, 72 min)
Gizli Özne (Çağnur Öztürk, 2013, 39 min)
Hala (Veysel Akşahin, 2012, 20 min)
Onur Hikâyesi (Deniz Buga, 2011, 12 min)
Travestiler (Aykut Atasay, 2007, 11 min)
Voltrans (Özge Özgüner et P. Ulaş Dutlu, 2014, 60 min)
Yürüyoruz (Aykut Atasay, 2006, 36 min)
« *Travesti Terörü* » (Aykut Atasay, 2005, 18 min)
#direnayol (Rüzgar Buşki, 2016, 55 min)

Filmographie complémentaire – Chapitre II

Çürüğüm, Askerim, Reddediyorum (Aydın Öztekin, 2009, 30 min)
Esmeray: Bir Direniş Öyküsü (Aydın Öztekin, 2009, 16 min)
Hayalimdeki Sahneler (Metin Akdemir, 2020, 45 min)
Her Yer Hiç Kimse (Zuhal Akmeşe, 2012, 27 min)
Moira (Nilgün Küçükbatman, 2016, 9 min)
Pembe Gri (Emre Yalgın, 2008, 25 min)
Velev Ki (A. Ulaş Dönmez, 2014, 60 min)
« *Devlet Henüz Bizi Görmüyor* » (Hüsniye Yıldız, 2012, 15 min)

Filmographie – Chapitre III

16 Ton (Ümit Kıvanç, 2011, 84 min)
Çöp (Burak Türten, 2012, 19 min)
Direnışçi (Murat Utku, 2010, 47 min)
Fazla Mesai (Gürcan Keltek, 2011, 20 min)
He Bû Tune Bû (Kazım Öz, 2014, 81 min)
İs (Cihan Savucu, 2014, 23 min)
Kum (S. Erzurumlu, E. Özgüven, P. Holzer, 2011, 46 min)
Limanların Uğultusu (Aynur Özbakır, 2008, 34 min)
Parça Başı Ostim (Sevgi Türkmen, 2015, 61 min)
Tekel İşçileri Direnişi (Artıkışler Kolektifi, 2015-2016, 80 min)
Tumba (İlkay Kopan, 2006, 15 min)
üçyüzbir (Alican Mansuroğlu, 2016, 29 min)

Filmographie compl mentaire – Chapitre III

- 100 Bin Kişiydiler* (Metin Kaya, 2008, 68 min)
4857 (Ethem  zg ven, Petra Holzer, 2008, 29 min)
70. Gün (Tamer Gören, 2010, 14 min)
Çıplak Ayaklı Aydınlık (Eylem Ően, 2012, 25 min)
DavutpaŐa'nın Külleri (Ayten BaŐer, 2011, 62 min)
Direnif SokaĐı (Aynur  zbakır, 2010, 21 min)
Direnifin Adı: Kent A.Ő. (İslam DaĐdeviren, Murat Bakır,  zkan Ulucan, 34 min)
Ellerimizin Rengi (Eylem Ően, 2011, 11 min)
GülümsEMEK (Eylem Ően, 2014, 15 min)
Hakkari'den Ankara'ya KaĐıtçılar (Alper Ően, 2007, 69 min)
Hep Sizi BeklemiŐtik (NHKM Ankara, 2010, 58 min)
İçimdeki Küller (Ayten BaŐer, 2019, 45 min)
Kadınlar Tekel (İdil S. Soyseçkin et Cevahir  zg ler, 2010, 24 min)
Kaza DeĐil Cinayet (Fatih Pınar, 2019, 37 min)
Mükellef (Elif Ergezen, 2010, 27 min)
Neredesin ArkadaŐım? (Kazım Kızıl, 2017, 23 min)
Sessiz Bir DireniŐ  yk s : Adana TEDAŐ DireniŐi (Kubilay Aksun, 2012, 37 min)
Suluk (Metin Kaya, 2015, 47 min)
Soma'da Sekiz Saat (Zeynep Oral et Devrim Taban, 2014, 18 min)
Son Nefes (Ömer AybaŐ, 2015, 41 min)
Son Vardiya: Serseri'den Sonra (M. C. Peksan, Taylan Akan, Oben Karasuil, 2016, 35 min)
Soyka (Serhat Altay, 2013, 21 min)
ŐiŐecam: Bir DireniŐe Bakmak (Anıl  izmecioĐlu, 2013, 9 min)
Tekel 51 ( lk  Akgün, NurŐen Bakır, Erdal Bilici, Vahap Bozay, Burak  z, Semin Sezerer, E. Ahmet Tonak, Cem Yıldırım, 2010, 52 min)
Yollara D Őt k (Deniz YeŐil, 2014, 56 min)

Filmographie – Chapitre IV

- Akıntıya KarŐı* (Umut Kocagöz et  zlem IŐıl, 2012, 64 min)
Alethea (Hakikat) (Ethem  zg ven et Petra Holzer, 2008, 41 min)
BoĐaziçi Balıkları (Bahriye Kabadayı Dal et Burak Dal, 2013, 56 min)
Ekümenopolis: Ucu Olmayan Őehir (İmre Azem, 2011, 93 min)
G nd nd  (Nejla Demirci, 2012, 30 min)
Kara Atlas (Umut Vedat, 2016, 66 min)
KomŐu KomŐu! HUUU! (Bingöl Elmas, 2014, 53 min)
 lmez AĐaç: Yırca DireniŐi (Kazım Kızıl, 2015, 53 min)
 zg rleŐen Seyirci: Emek Sineması Mücadelesi (Emek Bizim İstanbul Bizim, 2016, 48 min)
Yeryüzü AŐkın Yüzü Oluncaya Dek (Reyan Tuvi, 2014, 107 min)

Filmographie compl mentaire – Chapitre IV

- Agoraphobia: Türkiye’de Kentsel D n şim İncelemesi* (İmre Azem, 2013, 53 min)
Ben Alemin Biberini Yemem (Şeref Pehlivan et  zcan Aktan, 2014, 23 min)
Bir Avu Cesur İnsan (R ya Arzu K ksal, 2011, 87 min)
Bir Lo Hikayesi (Umut Kocagöz et  zlem Işıl, 2013, 17 min)
Dilovası (Serdal Dođan, 2016, 20 min)
G zyaşı Yolu (Engin T rkyılmaz, 2016, 76 min)
İşte B yle ( zlem Sarıyıldız et Osman Şişman, 2012, 46 min)
Kara Biga, Son Kıyı (Mustafa  nl , 2018, 16 min)
Kötü Tohum (Ethem  zg ven, 2018, 46 min)
Lamekan: Metalaşan Kentin  k ş  (İmre Azem, 2015, 12 min)
Son Kumsal (R ya Arzu K ksal, 2008, 56 min)
S r: Bir Soylulaştırma Y ntemi Olarak Kamulaştırma (Artıkışler Kolektifi, 2016, 8 min)
Tarlataban (Mehmetcan İncedal, 2016, 28 min)
Vatandaş Mustafa (Remzi Kazmaz, 2007, 41 min)

Filmographie – Chapitre V

- Derdo Ana ve Ceviz Ađacı* (Serdar  nal, 2017, 68 min)
Diyar (Devrim Akkaya, 2014, 73 min)
Garod (Onur Günay et Burcu Yıldız, 2012, 53 min)
Milyonda 1 (Mahmut Wenda Koyuncu, 2015, 66 min)
Nahide’nin Türküsü (Berke Başı, 2009, 51 min)
Portakalın Uykusu (Eylem Şen, 2015, 57 min)
Saroyan  lkesi (Lusin Dink, 2013, 73 min)

Filmographie compl mentaire – Chapitre V

- 19 Ocak’tan 19 Ocak’a* ( mit Kıvanç, 2008-2009, 46 min)
Ali Deđil Ari Komutanım! (Deniz  zden, 2015, 21 min)
Bekleyiş (Umut Bozyıl, 2014, 26 min)
Gâvur Mahallesi (Yusuf Kenan Beysülen, 2015, 94 min)
Habap eşmeleri: Bir Restorasyonun  yk s  (Dilek Aydın, 2013, 60 min)
Kırlangıcın Yuvası (Bülent Arınlı, 2007, 21 min)
Međer (Uđur Egemen İres, 2013, 19 min)
Vank’ın Çocukları (Nezahat Gündođan, 2017, 69 min)
Yolun Başında (Somnur Vardar, 2013, 86 min)

Filmographie – Chapitre VI

- 38 (Çayan Demirel, 2006, 67 min)
Bakur (Çayan Demirel, Ertuğrul Mavioğlu, 2015, 92 min)
Bîra Mi' Têtin / Hatırlıyorum (Selim Yıldız, 2015, 38 min)
Cizre (anonyme, 2016, 58 min)
Dûr e... / Uzak mı... (Leyla Toprak, 2015, 16 min)
Ez Firiya Tu Ma Li Ci / Ben Uçtum Sen Kaldın (Mizgîn Müjde Arslan, 2012, 80 min)
Failî Dewlet / Faili Devlet (Weysî Altay, 2014, 59 min)
Min Rastî Nivîsand: Deftera Lîceyê / Lice Defteri: Gerçekleri Yazdım (Ersin Çelik, 2012, 48 min)

Filmographie complémentaire – Chapitre VI

- 5 No'lu Cezaevi: 1980-1984* (Çayan Demirel, 2009, 97 min)
Ağlama Anne, Güzel Yerdeyim (Ümit Kıvanç, 2012)
Ax û Welat (Hicran Ürün, Zana Kibar, 2017, 70 min)
Bağlar (Berke Baş, Melis Birder, 2016, 80 min)
Berroj (Ömer Leventoğlu, İhsan Kaçar, 2015, 66 min)
Beklerken (Hatice Kamer, 2010, 46 min)
Berxwedana 33 Salan – Dayika Berfo / 33 Yıllık Direniş – Berfo Ana (W. Altay, 2013, 51 min)
Bîr (Weysî Altay, 2018)
Bir Adım Ötesi... (Tülin Dağ, 2011, 44 min)
Bûka Baranê (Dilek Gökçin, 2013, 60 min)
Demsala Dawi Şewaxan / Son Mevsim Şavaklar (Kazım Öz, 2009, 92 min)
Dengê Bavê Min / Babamın Sesi (Orhan Eskiköy et Zeynel Doğan, 2012, 88 min)
Destaneke Serhildanê: Bêrivan / Bir Başkaldırı Destanı: Berivan (A. Orak, 2010, 51 min)
Dûr (Kazım Öz, 2004, 74 min)
Fecîra (Piran Baydemir, 2013, 41 min)
Goristan (Mehmet Salih Çelik, Sevgi Akdaş, 2012, 17 min)
Gözyaşına Yer Yok (Reyan Tuvi, 2017, 84 min)
Hay Way Zaman: Dersim'in Kayıp Kızları (Nezahat Gündoğan, 2013, 79 min)
Hayaller Birer Kırk Ayna (Özgür Doğan et Orhan Eskiköy, 2001, 18 min)
Her Mal Dibistanek / Her Ev Bir Okul (Ardîn Dîren, 2019, 57 min)
İki Dil Bir Bavul (Özgür Doğan, Orhan Eskiköy, 2008, 81 min)
İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları (Nezahat Gündoğan, 2012, 60 min)
Jıyan'ın Hikayesi (Haluk Ünal, 2017, 80 min)
Ji Hezaran Yek (Hatice Kamer, 2008, 31 min)
Kadınlar Cizre ve Silopi'yi Anlatıyor (Barış İçin Kadın Girişimi, 2015, 34 min)
Kara Vagon (Özgür Fındık, 2011, 65 min)

Kırmızı Mendil (Leyla Toprak, 2015, 16 min)
Küçük Kara Balıklar (A. H. Ünal, C. Terbiyeli, E. Akay, S. Güler, Ö. İnce, 2014, 79 min)
Li Durî Malê / Evden Uzakta (Güliz Sağlam, 2003, 30 min)
Maya (Rodi Yüzbaşı, 2012, 20 min)
Miraz (Rodi Yüzbaşı, 2010, 40 min)
Nû Jîn (Weysî Altay, 2015, 46 min)
Ölücanlar (Murat Özçelik, 2010, 90 min)
Pılava Binok / Nohutlu Pilav (Özkan Küçük, 2005, 46 min)
Roza: Welatê Dû Çeman / Roza: İki Nehrin Ülkesi (Kutbettin Cebe, 2016, 74 min)
Qelega Sure / Kırmızı Kalem (Özgür Fındık, 2010, 72 min)
Sara: Jiyana Min Her Şer Bû / Sara: Hep Kavgaydı Yaşamım (D. Zêrevan, 2016, 95 min)
Türkçe Pekiyi (Murat Bayramoğlu, 2012, 26 min)
Uçurtmam Tellere Takıldı (Ümit Kıvanç, 2010, 64 min)

Filmographie complémentaire – Conclusion

Ah (Mustafa Ünlü, 2016, 95 min)
Ah Gözel İstanbul (Zeynep Dadak, 2020, 85 min)
Amina (Kıvılcım Akay, 2019, 70 mn)
Aşfur (Eylem Şen, 2014, 21 min)
Ayrılığın Yurdu Hüzün: Kayaköy (Enis Rıza Sakızlı, 2001, 26 min)
Elif (Elif Ergezen, 2017, 79 min)
Hayalimdeki Sahneler (Metin Akdemir, 2020, 46 min)
Hermana (Enver Arcak, 2016, 28 min)
Kaç Para? (Gülşah Keleş, Sara Durmaz, 2015, 27 min)
Koloni (Gürcan Keltek, 2015, 52 min)
Las ultimas palabras (Rita Ender, 2015, 34 min)
Mazgal (Cemil Oğuz, 2013, 49 min)
Mezra Ezidiya (Rodi Yüzbaşı, 2008, 26 min)
Mimaroğlu (Serdar Kökçeoğlu, 2020, 76 min)
Miss Holokost Survivor (Eytan İpeker, 2020, 83 min)
Ofsayt (Reyan Tuvi, 2010, 51 min)
Sınırların Ötesinde (Eylem Şen, 2019, 33 min)
Sivas: Bitmeyen Yangının Şehri (Aynur Özbakır, 2007, 48 min)
Suriye İçin Ağıt (Eda Elif Tibet, 2017, 48 min)
Sürgünde Bir Yıl (Malaz Usta, 2020, 19 min)
Süveydiye'nin Çiçekleri (Zafer Özgentürk, 2015, 51 min)
Şafağın Göz Yangını - 19 Aralık Belgeseli (Özgür Fındık, ?, 54 min)
Tanrı Göçmen Çocukları Sever Mi Anne? (Rena Lusin Bitmez, 2019, 96 min)
Yeni Bir Yurt Edinmek (Enis Rıza Sakızlı, 2006, 64 min)
« Oğlunuz Erdal » (Tunç Erenkuş, 2010, 77 min)

Bibliographie principale

Cinéma de Turquie

- ARSLAN Müjde (ed.), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009.
- ARSLAN Savaş, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, New York, Oxford University Press, 2011.
- AYTAÇ Senem, DADAK Zeynep, GÖKÇE Övgü, GÖL Berke, ONARAN Gözde, TUNCER Aslı Özgen et YÜCEL Fırat (eds.), *Altyazı'nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*, İstanbul, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, n° 150, 2015.
- AYTAÇ Senem et ONARAN Gözde (eds.), *Young Turkish Cinema*, İstanbul, Altyazı Monthly Cinema Magazine, 2009.
- AYTEKİN Hakan, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*, İstanbul, BSB Yayınları, 2017.
- CANDAN Can, « Documentary Cinema in Turkey: A Brief Survey of the Past and the Present », dans Hakkı Başgüney and Özge Özdüzen (eds.), *The City in Turkish Cinema*, İstanbul, Libra Kitap, 2014.
- CANDAN Can et KOÇER Suncem (eds.), *Kurdish Documentary Cinema in Turkey : The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- DÖNMEZ-COLIN Gönül, *The Routledge Dictionary of Turkish Cinema*, New York, Routledge, 2014.
- GÖKÇE Övgü, *Turkish Cinema Now: New Prospects on Ambiguous Grounds*, İstanbul, Altyazı Monthly Cinema Magazine, 2007.
- KÖSE Hüseyin et İPEK Özgür (eds.), *Gözdeki Kıymık : Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
- ONARAN Gözde et YÜCEL Fırat (eds.), *Cinema Turkey: New Times, New Tendencies*, İstanbul, Altyazı Project Office, 2011.
- SERT Soner, *Devletsiz Bir Ulusun Sineması*, Ankara, Dipnot Yayınları, 2019.
- SUNER Asuman, *Yeni Türkiye Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- SUSAM Asuman, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- ŞEN Sebahattin, *Gemideki Hayalet: Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu*, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

Cinéma documentaire

- BRUZZI Stella, *New Documentary*, Londres et New York, Routledge, 2006.
- DEPREZ Camille et PERNIN Judith (eds.), *Post-1990 Documentary : Reconfiguring Independence*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.

- NICHOLS Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- NICHOLS Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2010.
- SARKAR Bhaskar et WALKER Janet (eds.), *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, New York, Routledge, 2010.
- SPENCE Louise et NAVARRO Vinicius, *Crafting Truth : Documentary Form and Meaning*, New Brunswick, New Jersey, et Londres, Rutgers University Press, 2011.

Cinéma politique / militant

- BAROT Emmanuel, *Camera Politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2009.
- BRENEZ Nicole, *Manifestations : écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, Réville, De L'Incidence Éditeur, 2019.
- CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty et VERGES Françoise (eds.), *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche, 2018.
- GRANT Paul Douglas, *Cinéma Militant. Political Filmmaking & May 1968*, New York, Columbia University Press, 2016.
- HENNEBELLE Guy (ed.), *CinémAction : Le cinéma militant reprend le travail*, Condé-sur-Noireau, CinémAction-Corlet, n° 110, 2004.
- HOMLUND Chris et FUCHS Cynthia (eds.), *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 1997.
- NAFICY Hamid, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey, Princeton University Press, 2001.
- NEVEUX Olivier et BIET Christian (eds.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic la Gardiole, L'entretemps éditions, 2007.
- ÖZGEN Ashi, « Sinemanın dekolonizasyonu ne ifade ediyor ? », *Altyazı Fasikül*, <https://fasikul.altyazi.net/dunya/sinemanin-dekolonizasyonu-ne-ifade-ediyor/>, consulté le 12 octobre 2021.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- RENOV Michael, *Theorizing Documentary*, New York, Routledge, 1993.
- ZABUNYAN Dork, *L'insistance des luttes: Images, soulèvements, contre-révolutions*, Paris, De L'Incidence Éditeur, 2016.
- Altyazı Fasikül: Özgür Sinema*, suppléments d'*Altyazı Sinema Dergisi* - n° 1 à 6 publiés entre juillet 2019 et juin 2020.
- Cahiers du Cinéma, Hors-série: Cinéma 68*, Paris, 1998.

Collection Ciné-discussions du Centre de films Mithat Alam

- Sinema Söyleşileri 2012*, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013.
Sinema Söyleşileri 2011, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2012.
Sinema Söyleşileri 2010, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
Sinema Söyleşileri 2009, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010.
Sinema Söyleşileri 2008, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009.
Sinema Söyleşileri 2007, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.
Sinema Söyleşileri 2006, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2007.
Sinema Söyleşileri 2005, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.
Sinema Söyleşileri 2004, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005.
Sinema Söyleşileri 2003, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2004.
Sinema Söyleşileri 2001, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002.

Sur la Turquie

- AKTAR Cengiz, *Le malaise turc*, Tharoux, Éditions Empreinte temps présent, 2020.
BOZARSLAN Hamit, *Histoire de la Turquie : De l'Empire à nos jours*, Paris, Éditions Tallandier, 2013.
BOZARSLAN Hamit, *Histoire de la Turquie Contemporaine*, Paris, Éditions de la Découverte, 2016.
PEROUSE Jean-François, *Istanbul Planète : La ville du monde du XXIème siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.
PERRIER Guillaume, *Dans la tête de Recep Tayyip Erdoğan*, Arles, Actes Sud, 2018.
HALE William et ÖZBUDUN Ergun, *Islamism, Democracy and Liberalism in Turkey: The case of the AKP*, Oxon et NY, Routledge, 2010.
INSEL Ahmet, *La nouvelle Turquie d'Erdogan : Du rêve démocratique à la dérive autoritaire*, Paris, La Découverte / Poche, 2017.
NİŞANYAN Sevan, *Yanlış Cumhuriyet. Atatürk ve Kemalizm Üzerine 51 Soru*, Istanbul, Everest Yayınları, 2013.
YESIL Bilge, *Media in New Turkey : The Origins of an Authoritarian Neoliberal State*, Urbana, Chicago, et Springfield, University of Illinois Press, 2016.

Philosophie

- DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2014.
DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 1998-2005.

Entretiens et échanges avec les cinéastes

Chapitre I

- Entretien réalisé avec Emel Çelebi à Çiftehavuzlar - Istanbul, le 28 août 2018.
Entretien réalisé avec Azra Deniz Okyay à Cihangir - Istanbul, le 29 août 2018.
Entretien réalisé avec Güliz Sağlam à Cihangir - Istanbul, le 30 août 2018.
Entretien réalisé avec Berke Baş à Moda - Istanbul, le 4 septembre 2018.
Entretien réalisé avec Melek Özman par Skype, le 4 octobre 2018.
Entretien réalisé avec Bingöl Elmas par Skype, le 9 octobre 2018.
Entretien réalisé avec Mizgîn Müjde Arslan par Skype, le 25 octobre 2018.
Échange réalisé avec A. Ayben Altunç par mail, le 14 janvier 2019.

Chapitre II

- Entretien réalisé avec Aykut Atasay à Kurtuluş - Istanbul, le 3 septembre 2018.
Échange réalisé avec Hatice Kamer par mail, le 5 mai 2019.
Échange réalisé avec Meryem Gültabak par mail, le 6 mai 2019.
Échange réalisé avec Oktay İnce par mail, le 6 mai 2019.
Échange réalisé avec Deniz Buga par mail, le 6 mai 2019.
Échange réalisé avec Melisa Önel par mail, le 7 mai 2019.
Échange réalisé avec Zeynep Oral par mail, le 13 mai 2019.
Échange réalisé avec Barış Sulu par mail, le 13 mai 2019.
Échange réalisé avec Veysel Akşahin par mail, le 15 mai 2019.
Échange réalisé avec Serkan Çiftçi par mail, le 20 mai 2019.
Échange réalisé avec Çağnur Öztürk par mail, le 11 juin 2019.
Échange réalisé avec Özge Özgüner par mail, le 12 juin 2019.
Échange réalisé avec Can Candan par mail, le 25 juin 2019.
Entretien réalisé avec Rüzgâr Buşki par Skype, le 24 août 2019.

Chapitre III

- Échange réalisé avec Cihan Savucu par mail, le 21 janvier 2020.
Échange réalisé avec Burak Türten par mail, le 16 janvier 2020.
Entretien réalisé avec Kazım Öz par un appel sur Facebook, le 26 avril 2020.
Échange réalisé avec Aynur Özbakır par mail, le 21 février 2020.
Échange réalisé avec Sevgi Türkmen par Facebook, le 24 février 2020.
Échange réalisé avec Ethem Özgüven par mail, le 24 février 2020.
Échange réalisé avec Murat Utku par mail, le 20 mars 2020.
Entretien réalisé avec Alper Şen par un appel sur Whatsapp, le 15 janvier 2020.
Entretien réalisé avec Ümit Kıvanç à Cihangir - Istanbul, le 19 septembre 2018.
Échange réalisé avec İlkey Kopan par mail, le 22 avril 2020.

Échanges réalisés avec Alican Mansuroğlu par Facebook, le 24-27 octobre 2019, et par Whatsapp, le 21 avril 2020.

Chapitre IV

Entretien réalisé par Skype avec Zeyno Pekünlü, le 22 mai 2017.

Entretien réalisé par Skype avec Fırat Yücel, le 23 mai 2017.

Entretien réalisé avec Umut Vedat à Kadıköy - Istanbul, le 28 août 2018.

Entretien réalisé avec İmre Azem à Ömer Hayyam - Istanbul, le 7 septembre 2018.

Entretien réalisé avec Umut Kocagöz à Kadıköy, Istanbul, le 17 septembre 2018.

Entretien réalisé avec Bingöl Elmas par Skype, le 9 octobre 2018, et échange réalisé par Facebook, le 14 octobre 2020.

Échange réalisé avec Ethem Özgüven par mail, le 1^{er} septembre 2020.

Entretien réalisé avec Nejla Demirci par Zoom, le 9 septembre 2020.

Échange réalisé avec Bahriye Kabadayı Dal par mail, le 11 septembre 2020.

Entretien réalisé avec Kazım Kızıl par Zoom, le 19 septembre 2020.

Entretien réalisé avec Reyhan Tuvi par Zoom, le 14 novembre 2020.

Chapitre V

Entretien réalisé avec M. Wenda Koyuncu par Skype, le 3 juin 2017, échanges réalisés par mail, le 24 novembre 2020, et par Whatsapp, le 26 novembre 2020.

Entretien réalisé avec Serdar Önal par Skype, le 3 juin 2017, et échange réalisé par mail, le 24 novembre 2020.

Échange réalisé avec Burcu Yıldız par mail, le 18 juin 2017.

Entretien réalisé avec Berke Baş par Skype, le 19 juin 2017, et échanges réalisés par Facebook, le 11 et le 14 décembre 2020.

Échanges réalisés avec Eylem Şen par mail, le 24 juin 2017, et par Whatsapp, le 30 novembre 2020.

Échanges réalisés avec Devrim Akkaya par mail, le 24 juin 2017, et par Facebook, le 7 mars 2018 et le 16 décembre 2020.

Échange réalisé avec Lusin Dink par mail, le 22 août 2017.

Chapitre VI

Entretien réalisé avec Weysî Altay à Istanbul, au siège de Mezopotamya Sinema, le 3 septembre 2018.

Entretien réalisé avec Ayşe Çetinbaş à Beşiktaş - Istanbul, le 5 septembre 2018, et échange réalisé par mail, le 21 avril 2021.

Entretien réalisé avec Leyla Toprak à Yeşilköy - Istanbul, le 9 septembre 2018.

Entretien réalisé avec Mizgîn Müjde Arslan par Skype, le 25 octobre 2018.

Échange réalisé avec Koray Kesik par mail, le 18 avril 2021.

Entretien réalisé avec Ersin Çelik par Skype, le 16 mai 2021.

Entretien réalisé avec Selim Yıldız par Zoom, le 23 mai 2021.

Entretiens et échanges complémentaires

Échange réalisé avec Yusuf Kenan Beysülen par mail, le 21 juin 2017.

Échange réalisé avec Deniz Özden par mail, le 26 juin 2017.

Échange réalisé avec Zeynep Danışman par Facebook, le 27 juin 2017.

Échange réalisé avec Nezahat Gündoğan par mail, le 8 juillet 2017.

Entretien réalisé avec Fatih Pınar à Cihangir - Istanbul, le 29 août 2018.

Entretien réalisé avec Serra Ciliv à Cihangir - Istanbul, le 30 août 2018.

Entretien réalisé avec Önder Özdemir à Şişli - Istanbul, le 4 septembre 2018.

Entretien réalisé avec Mert Kaya à Beşiktaş - Istanbul, le 5 septembre 2018.

Entretien réalisé avec Onur Bakır à Kadıköy - Istanbul, le 17 septembre 2018.

Entretien réalisé avec Mustafa Ünlü à Istanbul, au siège de l'Union des documentaristes (BSB), le 19 septembre 2018, et échange réalisé par Facebook, le 23 janvier 2019.

Entretien réalisé avec Gülşah Keleş par Skype, le 29 octobre 2018.

Échange réalisé avec Halime Güner par Whatsapp, le 10 novembre 2018.

Échange réalisé avec Emre Yalgın par mail, le 5 mai 2019.

Échange réalisé avec Zuhâl Akmeşe par mail, le 10 mai 2019.

Échange réalisé avec A. Ulaş Dönmez par mail, le 30 mai 2019.

Échange réalisé avec Aydın Öztekin par mail, le 30 mai 2019.

Échange réalisé avec Nilgün Küçükbatman par mail, le 9 juin 2019.

Échange réalisé avec Ayten Başer par mail, le 1^{er} mars 2020.

Entretien réalisé avec Eytan İpeker par Zoom, le 26 décembre 2020.

Entretien réalisé avec Zeynep Güzel par Skype, le 3 janvier 2021.

Échange réalisé avec Deniz Üstüner par mail, le 20 septembre 2021.

Bibliographie complémentaire thématique

Chapitre I

- ACAR-SAVRAN Gülnur, *Beden Emek Tarihi. Diyalektik Bir Feminizm İçin*, İstanbul, Kanat Kitap, 2013.
- ACAR-SAVRAN Gülnur et TURA Nesrin Tura Demiryontan (eds.), *Kadının Görünmeyen Emegi*, İstanbul, Yordam Kitap, 2016.
- ALTINAY Ayşe Gül (ed.), *Vatan, Millet, Kadınlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- ALTUN Ayşe et ÇELİKCAN Peyami, « Belgesel Sinema Aracılığıyla Kadın Emeginin Görünür Kılınması: Külkedisi Değiliz! », *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, n° 26, 2017, p. 179-201.
- BREY Iris, *Le regard féminin*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020.
- DAVIS Angela, *Sur la liberté: Petite anthologie de l'émancipation*, traduit par Cihan Gunes, Julie Paquette et Amandine Gat, Bruxelles, Éditions Aden, 2016.
- DELPHY Christine, *L'ennemi principal 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse, 2013.
- DELPHY Christine, *L'ennemi Principal 2 : Penser le genre*, Paris, Éditions Syllepse, 2013.
- DELPHY Christine, « Nos amis et nous », dans *Questions féministes*, n° 1, novembre 1977, p. 21-49.
- DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.
- KANDİYOTİ Deniz, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen*, vol. 16, 1975, p. 6-18.
- MUTLUER Nil (ed.), *Cinsiyet Halleri: Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, İstanbul, Varlık Yayınları, 2008.
- PHILLIPS Anne, *Demokrasinin Cinsiyeti*, traduit par Alev Türker, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- TAŞKAYA Merih et Emine Uçar İlbuğa (eds.), *Sinemada Kadın*, Antalya, AKSAV, 2012.

Chapitre II

- BUTLER Judith, *Rassemblement : Pluralité, performativité et politique*, traduit par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Chynthia Kraus, Paris, La Découverte / Poche, 2006.
- CONNELL R. W., *Masculinities*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 2005.

- ÇİÇEKOĞLU Feride et TURAN Ömer (eds.), *The Dubious Case of a Failed Coup : Militarism, Masculinities, and 15 July in Turkey*, Singapore, Springer Nature Singapore, 2019.
- ERDEM Azmi Mert, mémoire intitulé « *İbne, Gey, Lubunya : A Queer Critique of LGBTI+ Discourses in the New Cinema of Turkey* », soutenu dans le cadre du Master des Arts à City University of New York (CUNY), 2019.
- GÖRKEMLİ Serkan, *Grassroots Literacies : Lesbian and Gay Activism and the Internet in Turkey*, Albany, SUNY Press (coll. « Praxis : Theory in Action »), 2014.
- GROSS Larry, « Out of the Mainstream: Sexual Minorities and the Mass Media », *Journal of Homosexuality*, 1991, n° : 21(1-2), p. 19-46.
- KOÇER Suncem, « Belgesel Filmler Toplumsal Dönüşüme Etki Edebilir Mi ? Koalisyon Modeli ve Benim Çocuğum Örneği » dans *Global Media Journal : The Global Network of Communication Scholars*, vol. 5, n° 10, p. 208-226.
- ŞEKER Berfu (ed.), *Başkaldıran Bedenler : Türkiye’de Transgender Aktivizm ve Altkültürel Pratikler*, Istanbul, Metis Yayınları, 2013.

Chapitre III

- ASLAN Mustafa, « Les ouvriers saisonniers kurdes », dans *Hommes & migrations*, n° 1301, 2013, en ligne sur <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/1972>, consulté dernièrement le 11 février 2020.
- BÉNOLIEL Bernard, « Le cinéma à la porte de l’usine », dans *Cahiers du cinéma, Hors-série : Cinéma 68*, 1998, p. 20-23.
- CADÉ Michel, *L’écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Presses Universitaires de Perpignan, 2000.
- COLLAS Gérard, « Filmer le travail, montrer l’invisible », *Images Documentaires*, n° 24, 1996.
- ERDİNÇ Işıl, *Syndicats et politique en Turquie. Les ressorts sociaux du pouvoir de l’AKP (2002-2015)*, Paris, Éditions Dalloz, 2018.
- EYRAUD Corine et LAMBERT Guy (eds.), *Filmer le travail. Films et travail. Cinéma et sciences sociales*, Aix en Provence, Publications de l’Université de Provence, 2009.
- GAUNY Gabriel, *Le philosophe plébéien. Textes rassemblés et présentés par Jacques Rancière*, Paris, La Fabrique éditions, 2017.
- GÉHIN Jean-Paul et STEVENS Hélène (eds.), *Images du travail, travail des images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- GRANJON Fabien, *Mobilisations Numériques. Politiques Du Conflit et Technologies Médiatiques*, Paris, Presses des Mines, 2017.
- HATZFELD Nicholas, ROT Gwenaële et MICHEL Alain, « L’ouvrier en personne, une irruption dans le cinéma documentaire (1961-1974) », dans *Le mouvement social*, n° 226, 2009/1, p. 67-78.

- HATZFELD Nicholas, ROT Gwenaële et MICHEL Alain, « Le travail au cinéma. Un réapprentissage de la curiosité sociale », dans *Esprit*, n° 326 « Forces et faiblesses de la participation », 2006/7, p. 78-99.
- HATZFELD Nicholas, ROT Gwenaële Rot et MICHEL Alain, « Le travail en représentation dans les films militants. Caméras et micros dans les usines automobiles, 1968-1974 », dans *Histoire et Sociétés*, n° 9, « La sociologie du travail aujourd'hui et ses catégories », 2004, p. 118-131.
- HAUSTRATE Gaston, « Le cinéma ouvrier est-il possible ? », dans *Cinéma 72*, n° 164, 1972, p. 95-100.
- KORAY Meryem et Aziz Çelik (eds.), *Himmet, Fıtrat, Piyasa*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- MAGNY Joel, « Le monde ouvrier à l'écran », dans *Cinéma 80*, n° 261, 1980, p. 5-32.
- ODMAN Aslı, « Tuzla'da İşçiler, Gemiler, Sermaye, Tersaneler: Kaydıra Kaydıra Nereye? », dans *İstanbul*, n° 63, 2008, p. 2-7.
- ODMAN Aslı et AKDEMİR Nevra, « Tuzla Tersaneler Bölgesi'nde Örülen ve Üstü Örtülen Sınıfsallıklar », dans *Toplum ve Bilim*, n° 113, 2008, p. 49-89.
- REMILLET Gilles, *Ethno-cinématographie du travail ouvrier. Essai d'anthropologie visuelle en milieu industriel*, Paris, L'Harmattan, 2009.

- III. *Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Gazetesi*, Ankara, Halkevleri Derneği, 2008.
- V. *Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Gazetesi*, Ankara, Halkevleri Derneği, 2010.
- VI. *Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Gazetesi*, Ankara, Halkevleri Derneği, 2011.
- IX. *Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Gazetesi*, Ankara, Halkevleri Derneği, 2014.
- XI. *Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Gazetesi*, Ankara, Halkevleri Derneği, 2016.
- Images documentaires : Parole ouvrière*, n° 37/38, Paris, Association Images documentaires, 2000.
- Images documentaires : Filmer le travail*, n° 24, Paris, Association Images en bibliothèques, 1996.

Chapitre IV

- AKSU Cemil, ERENSÜ Sinan et EVREN Erdem (eds.), *Sudan Sebepler*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- BARONE Sylviane et Pierre-Louis Mayaux (eds.), *Les politiques de l'eau*, Issy-les-Moulineaux, Lextenso éditions, 2019.
- BENLISOY Foti, *Gezi Direnişi : Türkiye'nin 'Enteresan' Başlangıcı*, Istanbul, Agora Kitaplığı, 2013.
- CHANSIGAUD Valérie, *Les combats pour la nature. De la protection de la nature au progrès social*, Paris, Buchet / Chastel, 2018.
- DIONET-GRIVET Suzanne, *Géopolitique de l'eau*, Éditions Ellipses, Paris, 2014.

- DURMAZ Nihal, « The implications of environmental risk assessments on urbanization in İstanbul: The Disaster Law », dans *Turkish Review*, vol. 5/4, 2015, p. 280-289.
- ERDI Gülçin et MARCHAL Hervé (eds.), *Citoyenneté en ville. L'épreuve des inégalités spatiales et des identités*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017.
- ERDI LELANDAIS Gülçin, « 'It's a Question of Prestige' : Climate Change as Public Policy in Turkey », dans *Turkish Review* 5, n° 4, 2015, p. 270-278.
- ERDOĞAN Erkin, YÜCE Nuran et ÖZBAY Özdeş (eds.), *Teoriden Mücadeleye Müşterekler Siyaseti*, İstanbul, Sivil ve Ekolojik Haklar Derneği, 2018.
- ERGİN Nezihe Başak, « Urbanization and the 'right to the city' in İstanbul », dans *Turkish Review*, vol. 5/4, 2015, p. 290-297.
- GEMENNE François, RANKOVIC Aleksandar et Atelier de cartographie de Sciences Po, *Atlas de l'Anthropocène*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019.
- HARVEY David, *Villes Rebelles : Du droit à la ville à la révolution urbaine*, traduit par Odile Demange, Paris, Libella, 2015.
- KURTİÇ Ekin, « Manifestations rurales et contestation politique autour des centrales hydro-électriques en Turquie », dans *L'Homme & la Société*, n° 187-188, L'Harmattan, 2013, p. 17-38.
- LECERF MAULPOIX Cy, *Écologies déviantes : Voyage en terres queers*, Paris, Éditions Cambourakis, 2021.
- LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville*, Paris, Éditions Anthropos, 1968.
- LORRAIN Dominique (ed.), *Métropoles en Méditerranée. Gouverner par les rentes*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017.
- MATHIVET Charlotte (ed.), *De quoi le droit à la ville est-il le nom ? Représentations, usages et instrumentalisation du droit à la ville*, Paris, Ritimo, 2016.
- NIXON Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Massachusetts, et Londres, Harvard University Press, 2011.
- NORA Pierre (ed.), *Les lieux de mémoire, Tome I. La République*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- PÉROUSE Jean-François, *Istanbul Planète. La ville du monde du XXIème siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.
- PÉROUSE Jean-François, « La gouvernance énergétique dans les villes turques : un état des lieux », dans *Flux*, n° 93-94, Juillet-Décembre 2013, p. 70-76.
- PÉROUSE Jean-François, « Hybristanbul. Les grands projets d'aménagement urbain en Turquie », <https://laviedesidees.fr/Hybristanbul.html>, consulté dernièrement le 7 octobre 2020.
- PÉROUSE Jean-François, « La ville périphérique. İstanbul à la marge », dans *Théorème*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, n° 10, 2007, p. 183-190.

- PÉROUSE Jean-François, « Le parc Gezi : dessous d'une transformation très politique », *Métropolitiques*, 24 juin 2013, <http://www.metropolitiques.eu/Le-parc-Gezi-dessous-dune.html>, consulté dernièrement le 29 octobre 2020.
- PÉROUSE Jean-François, « Les tribulations du terme gecekondü (1947-2004) : une lente perte de substance. Pour une clarification terminologique. », dans *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue n°1, 2004.
- PÉROUSE Jean-François, MORVAN Yoann et MARTIN Cilia, « Évolutions de l'offre commerciale et transformations urbaines à Istanbul », dans *Les Annales de la recherche urbaine*, n°108, 2013, p. 46-55.
- PERREAULT Tom, BRIDGE Gavin et MCCARTHY James (eds.), *The Routledge Handbook of Political Ecology*, Londres et New York, Routledge, 2015.
- PIERRON Jean-Philippe (ed.), *Écologie Politique de l'eau. Rationalités, Usages et Imaginaires*. Hermann Éditeurs, Paris, 2017.
- TOPÇU Sezin et YALÇIN-RIOLLET Melike, « La transition énergétique turque : analyseur d'un nouveau régime politique ? », dans *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 24, n° 1-2, 2017, p. 127-157.
- WALLENHORST Nathanaël, *Anthropocène Décodé Pour Les Humains*, Paris, Le Pommier Humensis, 2019.

Chapitre V

- ALTINAY Ayşe Gül et ÇETİN Fethiye, *Les Petits-Enfants*, traduit par Célin Vuraler, Arles, Actes Sud, 2011.
- ALTINAY Ayşe Gül et ÇETİN Fethiye, *Torunlar*, Istanbul, Metis Yayınları, 2013.
- AVEDIKIAN Serge et Tigrane Yégavian, *Diasporalogue*, Marseille, Éditions Thaddée, 2017.
- AYTAÇ Onur, « Belgesel Sinemada Kişisel Olandan Toplumsal Olana Geçmişle Yüzleşmek : Saroyan Ülkesi », dans *Türkiye'de Geçiş Dönemi Adaleti : Dönüşen Özneler, Yöntemler ve Araçlar*, Istanbul, Hakikat Adalet Hafıza Merkezi, 2021.
- BİLİCİ Kumru, mémoire intitulé *Post-Exilic Armenian "Homecoming Films": Working-through the Traumatic Postmemory of 1915*, soutenu en 2016 à Carleton University (Canada) dans le cadre d'un Master en études cinématographiques.
- BOZARSLAN Hamit, Vincent Duclert et Raymond H. Kévorkian, *Comprendre Le Génocide Des Arméniens. 1915 à Nos Jours*, Paris, Éditions Tallandier, 2015.
- BOZARSLAN Hamit, « Les minorités en Turquie », dans *Pouvoirs*, n° 115, 2005/4, p. 101-112.
- ÇETİN Fethiye, *Anneannem*, Istanbul, Metis Yayınları, 2005.
- DİNK Hrant, *Être Arménien En Turquie*, traduit par François Skvor, S. Estèbe, Geoffrey Vaillant et Reynald Beaufort, Reims, Éditions Dominique Fradet, 2007.
- DİNK Hrant, *İki Yakın Halk, İki Uzak Komşu*, Istanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2008.

- GÜNAL Asena et ÖZENGİ Önder (eds.), *Bir Daha Asla! Geçmişle Yüzleşme ve Özür*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- KAYA Evrim, « Yüz Yıl Sonra Sinemanın Boğazında Bir Bıçak », dans ÇUBUKÇU Aydın, ONARAN Nevzat, ZARİÇ C. Hakkı et ÖZTÜRK Onur, *Utaç ve Onur : 1915-2015 Ermeni Soykırımı'nın 100. Yılı*, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2015.
- MARCHAND Laure et PERRIER Guillaume, *La Turquie et Le Fantôme Arménien*, Arles, Actes Sud, 2013.
- RITTER Laurence et SIVASLIAN Max, *Les Restes de l'épée*, Paris, Éditions Thaddée, 2012.
- SANCAR Mithat, *Geçmişle Hesaplaşma. Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- SUCIYAN Talin, *The Armenians in Modern Turkey. Post-Genocide Society, Politics and History*, Londres et New York, I.B.Tauris, 2016.

Chapitre VI

- BOZARSLAN Hamit, *Conflit Kurde*, Paris, Éditions Autrement, 2009.
- BUTLER Judith, *Défaire le genre*, traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.
- BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit par Joëlle Marelli, Paris, Éditions La Découverte, 2010.
- BUTLER Judith, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, traduit par Jérôme Rosanvallon et par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.
- COMOLLI Jean-Louis, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2016.
- ÇAĞLAYAN Handan, *Analar, Yoldaşlar, Tanrıçalar. Kürt Hareketinde Kadınlar ve Kadın Kimliğinin Oluşumu*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- GROJEAN Olivier, *La révolution kurde. Le PKK et la fabrique d'une utopie*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.
- JAMES Boris et GORGAS Jordi Tejel, *Les Kurdes. Un peuple sans état en 100 questions*, Paris, Éditions Tallandier, 2018.
- KAPLAN E. Ann et WANG Ban (eds.), *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong, Hong Kong Univeristy Press, 2008.
- ÖCALAN Abdullah, *Confédéralisme démocratique*, traduit par Initiative internationale, Londres, International Initiative Edition, 2011.
- SONTAG Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003.
- SUSTAM Engin, *Art et Subalternité Kurde*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- ŽIZEK Slavoj, *Vous avez dit totalitarisme ?*, traduit par Delphine Moreau et traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

Catalogues des festivals

Catalogues papier du Festival international de films de femmes Filmmor (Uluslararası Filmmor Kadın Filmleri Festivali) : de 2003 à 2005.

Catalogues papier du Festival international itinérant de films de femmes Filmmor (Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali) : de 2006 à 2018.

Catalogues numériques du Festival de films de femmes Uçan Süpürge (Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali) : de 1998 à 2002.

Catalogues numériques du Festival international de films de femmes Uçan Süpürge (Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali) : de 2003 à 2014 et de 2017 à 2018.

Catalogues papier de Pink Life QueerFest (Pembe Hayat KuirFest) : 2011, 2013, de 2015 à 2019.

Catalogues numériques du Festival international des films ouvriers (Uluslararası İşçi Filmleri Festivali) : de 2006 à 2019.

Catalogues numériques du Festival international de documentaire écologique de Bozcaada (Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali, BIFED) : de 2017 à 2020.

Catalogues papier du Festival international du film indépendant !f Istanbul : de 2001 à 2018.

Catalogues numériques du Festival international du film documentaire 1001 (Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali) : de 2003 à 2007 et de 2010 à 2012.

Catalogues papier du Festival international du film documentaire 1001 (Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali) : de 2007 à 2014.

Catalogues numériques du Festival international des films d'architecture et des films urbains d'Istanbul (İstanbul Uluslararası Mimarlık ve Kent Filmleri Festivali) : de 2007 à 2020.

Rapports, études, statistiques

- ALTINAY Ayşe Gül et ARAT Yeşim Arat (ed.), *Violence against women in Turkey: A nationwide survey*, Istanbul, Punto, 2009.
- AMNESTY INTERNATIONAL, *Gezi Parkı Eylemleri*, Uluslararası Af Örgütü Yayınları, 2013.
- ARAT Yeşim et ALTINAY Ayşe Gül, *Violence against women in Turkey: A nationwide survey*, Istanbul, Punto, 2009.
- BAŞYİĞİT Veli, *Türkiye'deki Film Festivalleri ve Sanatta İfade Özgürlüğü*, Istanbul, Siyah Bant, 2016.
- BİANET, « bianet is Monitoring Male Violence », <http://bianet.org/english/gender/134394-bianet-is-monitoring-male-violence>, consulté le 27 février 2019.
- BIDDH (Bureau des Institutions Démocratiques et des Droits de l'Homme de l'OSCE), *Les Lois sur les Crimes de Haine: Guide pratique*, Varsovie, 2009.
- BIDDH (Bureau des Institutions Démocratiques et des Droits de l'Homme de l'OSCE), *Les crimes de haine : Prévention et Réponses Guide de référence pour les ONG de la zone OSCE*, Varsovie, 2012.
- BONNET Florence, VANEK Joann et CHEN Martha, « Women and Men in the Informal Economy: A Statistical Brief », Manchester, WIEGO, 2019.
- ÇELİK Aziz, *Türkiye İşçi Sınıfının Görünümü: İşçilerin Çalışma ve Yaşam Koşulları ile Kanaat, Deneyim ve Tutumları Alan Araştırması*, Istanbul, DİSK Yayınları, 2019.
- DİSK-AR (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu Araştırma Merkezi), *AKP Döneminde Emek DİSK Raporu*, Istanbul, 2018.
- DİSK-AR (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu Araştırma Merkezi), *Türkiye'de Sendikalaşma, Toplu İş Sözleşmesi Kapsamı ve Grevler (2013-2019)*, Istanbul, 2019.
- DSİ (Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü), *2019 Yılı Faaliyet Raporu*, Ankara, 2020.
- FAO (Food and Agriculture Organization of the United Nations), *In Brief. The State of World Fisheries and Aquaculture. Sustainability in Action*, 2020.
- GÖRAL Özgür Sevgi, IŞIK Ayhan et KAYA Özlem (ed.), *Konuşulmayan Gerçek : Zorla Kaybetmeler*, Istanbul, Hakikat Adalet Hafıza Merkezi, 2014.
- GREENPEACE AKDENİZ, *Türkiye'nin Gıda ve Tarım Sistemi. İstanbul'un Gıda Tedarik Zinciri. Eğilimler, Sorunlar ve Alternatifler*, Istanbul, 2019.
- GREENPEACE INTERNATIONAL, *Ekolojik Tarım. Merkezine İnsanları Koyan Bir Gıda Sisteminin Yedi İlkesi*, traduit par Greenpeace Akdeniz, Pays-Bas, 2015.
- GÜNAL Asena (ed.), *Sanatta Sansür, Farklı Aktörler ve Mekanizmalar*, Istanbul, Siyah Bant, 2012.
- HDP (Halkların Demokratik Partisi), *Cizre Raporu*, 2016.
- HRANT DİNK VAKFI, *Medyada Nefret Söylemi ve Ayrımcı Söylem 2019*, Istanbul, 2020.

- ILO (Uluslararası Çalışma Örgütü) TÜRKİYE, *Türkiye Kömür Madenciliği Sektöründe Sözleşmesel Düzenlemeler : Gerçekleşme Biçimleri, Boyutları, Nedenleri, Yasal Nedenleri ve İSG Üzerindeki Etkisi*, Ankara, 2015.
- KANZLER Martin, *L'industrie cinématographique en Turquie - Développements majeurs de 2004 à 2013*, Strasbourg, Observatoire européen de l'audiovisuel (Conseil de l'Europe), 2014.
- KAOS GL DERNEĞİ, *2018 Yılında Türkiye'de Gerçekleşen Homofobi ve Transfobi Temelli Nefret Suçları Raporu*, Ankara, Kaos GL Derneği, 2019.
- KARAN Ulaş et BAŞARAN Pelin, *Sanatsal İfade Özgürlüğü Kılavuzu*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi İnsan Hakları Hukuku Uygulama ve Araştırma Merkezi et Siyah Bant, 2016.
- KARAN Ulaş, *Sanatta İfade Özgürlüğü, Sansür ve Hukuk*, İstanbul, Siyah Bant, 2013.
- KEİG (Kadın Emeği ve İstihdamı Girişimi Platformu), « Türkiye'de Kadın Emeği ve İstihdamına Yönelik Politikalar. Kadın Emeği ve İstihdamına Dair Politika ve Faaliyetlerin 12 İlde Değerlendirilmesi », İstanbul, 2013.
- KURBAN Dilek et YOLAÇAN Serkan, *Kürt Sorununun Çözümüne Dair Bir Yol Haritası. Bölgeden Hükümete Öneriler*, İstanbul, TESEV - Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etüdler Vakfı, 2008.
- MİGA (Mevsimlik İşçi Göçü İletişim Ağı), *Tarımda Mevsimlik İşçi Göçü. Türkiye Durum Özeti*, İstanbul, Friedrich-Ebert-Stiftung Türki, 2012.
- RSF (Reporters sans frontières), *Media Freedom Is Part of the Solution to the Kurdish Issue / Turkey October 2015*, sur <https://rsf.org/>, consulté dernièrement le 23 mai 2021.
- SUSMA 24 (Sansüre ve Otosansüre Karşı Platform), *Türkiye'de Sansür ve Otosansür: Ocak 2019 — Kasım 2019*, İstanbul, 2019.
- SUSMA 24 (Sansüre ve Otosansüre Karşı Platform), *Türkiye'de Sansür ve Otosansür: Aralık 2019 — Aralık 2020*, İstanbul, 2020.
- T. C. ÇALIŞMA VE SOSYAL GÜVENLİK BAKANLIĞI, *Meslek Hastalıkları*, Ankara, 2013.
- T. C. TARIM VE ORMAN BAKANLIĞI, *Su Ürünleri. Sektör Politika Belgesi 2019-2023*, Ankara, 2019.
- TBMM, « Erken yaşta evlilikler hakkında inceleme yapılmasına dair rapor », https://www.tbmm.gov.tr/komisyon/kefe/docs/komisyon_rapor.pdf, consulté le 15 février 2019.
- TBMM, « Çocuk Cinsiyeti Nedeniyle Kadın Üzerinde Oluşturulan Psikolojik Şiddet, Başlık Parası ve Geleneksel Evlilikler Hakkında Komisyon Raporu », https://www.tbmm.gov.tr/komisyon/kefe/docs/komisyon_rapor_no_5.pdf, consulté le 15 février 2019.
- TMMOB Çevre Mühendisleri Odası, *Dünya Çevre Günü Türkiye Raporu_Haziran 2019*, <http://www.cmo.org.tr/odamiz/raporlar.php>, consulté dernièrement le 7 septembre 2020.

- TMMOB İstanbul İl Koordinasyon Kurulu, « Tuzla Tersaneler Bölgesi'ndeki Çalışma Koşulları ve Önlenebilir Seri İş Kazaları Hakkında Rapor », İstanbul, 2008.
- TMMOB Maden Mühendisleri Odası, *Madencilikte Yaşanan İş Kazaları Raporu*, Ankara, 2010.
- TMMOB Makine Mühendisleri Odası, *Türkiye'de Termik Santraller 2017*, sur <https://enerji.mmo.org.tr/>, consulté dernièrement le 2 octobre 2020.
- TÜİK (Türkiye İstatistik Kurumu), « İstatistiklerle Kadın, 2012 », sur <https://www.tuik.gov.tr>, consulté le 21 novembre 2018.
- TÜİK (Türkiye İstatistik Kurumu), « İstatistiklerle Çocuk, 2017 », sur <https://www.tuik.gov.tr>, consulté le 15 février 2019.
- TÜZÜN Gürel (ed.), *Ders Kitaplarında İnsan Hakları II: Tarama Sonuçları*, İstanbul, Tarih Vakfı, 2009.
- UN (Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights), *Report on the human rights situation in South-East Turkey - July 2015 to December 2016*, 2017.
- UNION INTERPARLEMENTAIRE, « La nouvelle carte de l'UIP et d'ONU Femmes montre que la représentation des femmes en politique stagne », sur <https://www.ipu.org/fr/>, consulté le 9 janvier 2019.
- WWF (World Wildlife Found), *Living Planet Report. 2018: Aiming higher*, Gland, 2018.
- WORLD BANK (International Bank for Reconstruction and Development), *Turkey's Energy Transition : Milestones and Challenges*, Washington DC, 2015.

Sites Internet consultés régulièrement

Cinéma

Box Office Türkiye : <https://boxofficeturkiye.com>
Altyazı Fasikül : <https://fasikul.altyazi.net>
Altyazı Sinema Dergisi : <https://altyazi.net>
Internet Movie Database (IMDB) : <https://www.imdb.com>
Kamera Arkası : <http://www.kameraarkasi.org>
Susma 24 : <https://susma24.com>

Actualité Turquie

Agos : <http://www.agos.com.tr/tr/anasayfa>
Bianet : <https://m.bianet.org/>
Birgün : <https://www.birgun.net>
Evrensel : <https://www.evrensel.net>
Gazete Duvar : <https://www.gazeteduvar.com.tr>
Hürriyet : <http://www.hurriyet.com.tr>
Radikal : <http://www.radikal.com.tr>
T24 : <https://t24.com.tr/>

Dictionnaires

Cambridge English Dictionary : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/>
CNTRL – Centre national de ressources textuelles et lexicales : <https://www.cnrtl.fr>
Larousse : <https://www.larousse.fr>
TDK – Türk Dil Kurumu Sözlükleri : <https://sozluk.gov.tr>

Références juridiques

La Constitution turque : https://anayasa.gov.tr/media/6382/gerekceli_anayasa.pdf
Le Code pénal turc : <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.5237.pdf>
Le Journal officiel turc : <https://www.resmigazete.gov.tr>