

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 Arts et Médias.

Institut de Recherches en Cinéma et Audiovisuel-IRCAV

Thèse de Doctorat

Discipline : Études Cinématographiques et Audiovisuelles

Auteur :

Yilmaz OZDIL

**LA CONSTRUCTION VISUELLE
DES IDENTITES KURDES AU CINEMA - II**

Thèse dirigée par :

Kristian Feigelson

Soutenue le 25 Novembre 2013

Jury :

M. Hamit Bozarlan : Directeur d'études

à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS/Paris)

M. Kristian Feigelson : Maître de conférences habilité à diriger des recherches

à l'Université de Paris 3 (IRCAV)

M. Jean Mottet : Professeur à l'Université de Paris 1

Panthéon-Sorbonne

M. Mehmet Öztürk : Maître de conférences habilité à diriger des recherches

à l'Université de Marmara / Istanbul, rapporteur.

M. Jean-François Pérouse : Maître de conférences habilité

à diriger des recherches à l'Université Toulouse-II,

directeur de l'Institut français d'Etudes Anatoliennes (Istanbul), rapporteur.

CHAPITRE V

La construction de l'imaginaire national kurde dans le cinéma kurde

1. Comment définir le cinéma kurde en l'absence d'un Etat et d'une identité nationale kurde ?

1.1. Une proposition pour la détermination du cinéma kurde

Toute réflexion sur la définition d'un cinéma kurde finit par renvoyer à la question kurde, devenue la véritable thématique de la majorité des films produits par des réalisateurs d'origine kurde⁶³⁶ depuis Yilmaz Güney. Avec la multiplication des films kurdes, notamment dans les années 2000⁶³⁷, « le cinéma kurde » commence à être abordé dans son contexte professionnel⁶³⁸, impliquant la prise en compte des dimensions socioéconomiques, techniques et esthétiques. Cette relation étroite entre le cinéma et la question kurde est manifeste, notamment lorsque les tentatives pour définir un cinéma kurde se heurtent à l'absence d'un Etat et d'une identité nationale kurde. En effet, même si le terme de *cinéma national* a perdu son sens classique, cette absence d'identité nationale est à l'origine des débats sur la légitimité/ illégitimité d'un cinéma kurde. De même, d'autres facteurs comme l'appartenance des réalisateurs kurdes aux identités officielles, l'interdiction de l'usage de la langue ou l'absence d'un marché cinématographique kurde font que les films réalisés par des réalisateurs kurdes ont forcément un lien avec la question kurde.

Les films qui font de cette question leur thème principal adoptent généralement le discours nationaliste des mouvements kurdes. L'histoire récente marquée par les conflits entre les mouvements kurdes et divers acteurs politiques non-kurdes est le contexte général dans lequel ces films⁶³⁹, réalisés par des réalisateurs d'origine kurde, trouvent un sens commun. Nous y reviendrons après avoir proposé une définition du cinéma kurde.

⁶³⁶ Voir la liste de principaux réalisateurs kurdes dans l'Annexe-3.

⁶³⁷ Cf. Notre interview avec le producteur et réalisateur kurde Mehmet Aktaş, extrait présenté dans l'Annexe-8.

⁶³⁸ Cf. Müjde Arslan, op. cit., Voir aussi le numéro spécial de *Film Arası*, revue cinématographique mensuelle, « *Kürt Sineması* », no39, Istanbul, Sepya Yayıncılık, Mars/Avril/2013 et une série d'articles publiés sur le site d'Internet: www.sinemayakurdi.com

⁶³⁹ Voir les fiches techniques et synopsis de principaux films kurdes dans l'Annexe-5.

Alors qu'ils avaient adopté le théâtre dès 1920⁶⁴⁰, les Kurdes ne se sont pas approprié le cinéma dont la production exige des moyens techniques et financiers qui ne correspondaient pas à leur réalité socio-économique précédant les années 1990. Le cinéaste Yilmaz Güney constitue une exception notable dont nous parlerons plus loin. Avant de proposer une définition du cinéma kurde, il faut indiquer que nous le ferons par obligation méthodologique et non par souci de participer à l'historiographie cinématographique kurde qui, d'une certaine manière, croise les tentatives d'écriture d'une histoire nationale. Compte tenu du contexte politique que nous avons évoqué et qui a fortement marqué les réalisateurs kurdes, qu'ils soient engagés ou non, nous choisissons d'employer le terme de « *cinéma kurde* » dans le sens suivant : *le cinéma kurde est composé des films réalisés par des réalisateurs d'origine kurde dont la langue est majoritairement ou intégralement kurde et/ou dont le sujet porte sur un des aspects socioculturels, économiques ou religieux de la question kurde*⁶⁴¹.

1.2. Certains éléments caractéristiques des films kurdes

À cause de la complexité de la question kurde, la définition proposée ci-dessus ne peut s'appliquer à tous les aspects des films réalisés par des réalisateurs d'origine kurde. La « *kurdicité* » d'un film peut être due à son sujet mais aussi à l'identité kurde du réalisateur ou à son engagement vis-à-vis de cette identité. Comme le dit Devrim Kılıç, tous les films kurdes ne peuvent pas être aussi « *kurdes* » que ceux de Bahman Ghobadi, et tous ceux étudiés ici ne sont pas non plus tournés en kurde⁶⁴². Cependant, malgré leurs différences, il existe des éléments linguistiques, thématiques, esthétiques et politiques communs à la majorité des films kurdes et que nous pouvons considérer comme « *caractéristiques du cinéma kurde* », selon la définition proposée ci-dessus.

Tout d'abord, le traitement de la question kurde et l'usage de la langue ont un rôle primordial dans la définition d'un film kurde. En effet, même si les réalisateurs kurdes ont tous subi

⁶⁴⁰ Amir Hassanpour (1997), pp. 495-498. Il faut ajouter que le théâtre est adopté par les mouvements nationalistes kurdes, pas seulement dans un but de propagande, mais également comme loisir alternatif convenant à toutes sortes de conditions réelles de ces mouvements. Par exemple, l'on voit aujourd'hui, au sein même du PKK, des combattants interprétant des textes politiques dans une « *pièce comique* », en plein milieu de la montagne. De la même façon, dès le lancement de la première télévision kurde, Med Tv, fondée par le PKK, on assiste tout de suite à l'apparition du groupe de théâtre *Koma Ehmedê Xani* (Group d'Ehmedé Xani). Les pièces interprétées par ce groupe furent diffusées et rediffusées pendant longtemps par Med TV et Roj Tv.

⁶⁴¹ Cf. Yilmaz Özdiç, « *Hiner Saleem Sinemasında Kürdistan Manzarasının İnşası* », in *Kürt Sineması : Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, op. cit., pp. 220-224.

⁶⁴² Devrim Kılıç, « *Vatansız Bir Halkın Sineması : Kürt Sinemasının Yükselişi* », in, *Kürt Sineması : Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, op. cit., p. 4.

l'influence d'autres cinémas (comme le cinéma turc ou le cinéma iranien) et dépendent des mêmes conditions économiques, leurs films se distinguent par la façon dont ils traitent de la question kurde et de la « *kurdicité* », ainsi que par l'utilisation de la langue kurde, même si celle-ci n'est pas toujours la langue principale du film.

Par ailleurs, on trouve au cœur des histoires de ces films des personnages principaux kurdes, en fonction desquels la caméra se déplace et construit les lieux filmiques. Mettre l'identité kurde des personnages au centre du récit est la caractéristique qui différencie le plus souvent les films kurdes des films turcs parlant des Kurdes. Cette place centrale du personnage kurde inverse ou transforme la structure orientaliste présente dans la majorité des films turcs parlant des Kurdes, dans lesquels ces derniers sont souvent des personnages périphériques dans un sens dramaturgique comme idéologique.

Une autre particularité du cinéma kurde est que ses réalisateurs, bien que Kurdes, relèvent d'une identité nationale non-kurde. Certains sont même apatrides. C'était le cas de Yılmaz Güney, qui fut considéré comme réalisateur turc⁶⁴³ jusqu'à sa mort, alors que dans les faits, il avait été déchu de la nationalité turque par le gouvernement de l'époque, en 1982⁶⁴⁴, soit deux ans avant sa mort, et ce pour « *trahison de la patrie* ». Sa nationalité turque lui fut discrètement « *rendue* » en 1993. Mais ce n'est qu'en 2009 que les médias turcs ont révélé cette réalité⁶⁴⁵. Ahmet Zirek, qui avait interprété le personnage du *Gardien Cafer* dans le film *Le Mur* (1983) de Yılmaz Güney, est toujours apatride⁶⁴⁶ et vit actuellement à Paris. Il raconte son histoire dans son film *Pari(s) d'Exil*, tourné en 2009 et sorti en salle en France le 8 avril 2013.

La plupart des réalisateurs kurdes vivant en exil ont adopté la nationalité de leur pays d'adoption. Ainsi, Hiner Saleem, originaire du Kurdistan irakien, possède la nationalité française. Les réalisateurs kurdes irakiens Jano Rosebiani et Jay (Jalal) Jonroy ont la

⁶⁴³ Par exemple, dans le film *Chambre 666* (1984) de Wim Wenders, le réalisateur allemand dit qu'il vient de rencontrer un réalisateur turc qui a fui son pays et qui avait peur de venir tourner la séquence parce qu'il était suivi par des services de renseignement. Par la suite, Wim Wenders fait écouter l'interview de Yılmaz Güney en collant la photo du réalisateur sur l'écran d'un téléviseur, dans la chambre 666 d'un hôtel, à Cannes. Dans ce film, plusieurs réalisateurs reconnus sont interviewés par Wim Wenders sur l'influence de la télévision sur le Cinéma.

⁶⁴⁴ Cf. Tolga Akiner, « *Yılmaz Güney vatandaş olmuş, kimseler duymamış!* », article publié le 9 janvier 2009, dans le journal turc Radikal, disponible sur : http://www.radikal.com.tr/turkiye/yilmaz_guney_vatandas_olmus_kimseler_duymamis-916222

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ Pour plus d'information voir le site officiel du film : <http://www.parisdexil.com/>

nationalité américaine, et Hisham Zaman la nationalité norvégienne. Miraz Bezar et Yüksel Yavuz sont des Kurdes de nationalité allemande, originaires de Turquie. Mano Khalil et Shiar Abdi, Kurdes de Syrie, possèdent respectivement la nationalité suisse et allemande. En l'absence d'un Etat, les réalisateurs kurdes qui vivent dans les différentes parties du Kurdistan possèdent eux aussi des identités nationales non-kurdes. Ainsi, Kazim Öz, Zeynel Doğan, Hüseyin Karabey, Tayfur Aydın et Gani Rüzgar Şavata sont de nationalité turque, Shahram Alidi, Babak Emimi et Jamil Rostami, de nationalité iranienne, Shawkat Amin Korki, Hussein Hassan Ali, Massoud Arif, Hushyar Z. Nerwayi de nationalité irakienne. Quant à Bahman Ghobadi, kurde iranien possédant toujours la nationalité iranienne, il dut, après avoir réalisé son film *les Chats Persans* (2009), quitter son pays natal à cause de l'interdiction d'y tourner des films⁶⁴⁷.

Lors de notre entretien au Kurdistan irakien, Mahdi Omid (réalisateur du film *Cheval*, 2003, que nous allons analyser plus tard) nous a expliqué qu'il refusait depuis plusieurs années de participer aux festivals internationaux dans lesquels un de ses films avait été présenté comme irakien et arabe⁶⁴⁸. D'après Hamid Dabashi, historien du cinéma iranien, le fait que les réalisateurs kurdes aient une double identité n'empêche pas de considérer leurs films comme appartenant au cinéma kurde. En effet, « de par leur rapport à la langue, à la culture, à la politique, à leurs aspirations nationales (ulusal özlemler) et aux réalités quotidiennes, la topographie visuelle de ces réalisateurs incarne la réalité kurde et nous transmet beaucoup de choses sur cette réalité⁶⁴⁹. » Une autre caractéristique du cinéma kurde est qu'il reste généralement un cinéma d'auteur où le réalisateur joue un rôle plus important que le producteur dans le processus de production et de commercialisation du film. Les multiples difficultés pour produire un film au Kurdistan renforcent ce fait, d'autant que les maisons de production européennes en méconnaissent les réalités. Dans ce contexte, le réalisateur devient souvent lui-même le représentant de ces maisons de production. Ainsi, malgré la participation de deux maisons de production européennes (*AgatFilms*/ France et *RohFilms*/ Allemagne) à la production du film *My sweet pepper land* de Hiner Saleem (sorti en salle en 2013), le frère aîné du réalisateur, Fehmi Saleem, a remplacé le directeur de production durant tout le tournage au Kurdistan irakien, sans l'assistance d'aucun représentant des deux maisons de production.

⁶⁴⁷ Cf. Tableau-4 présenté dans l'Annexe-3.

⁶⁴⁸ Cf. Notre interview (enregistrée) avec Mahdi Omid, à Erbil au Kurdistan irakien, le 27 décembre 2012.

⁶⁴⁹ Hamid Dabashi, « Önsüz » (Préface), in, *Kürt Sineması : Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, op. cit., pp. ix-x

Dans le milieu du cinéma kurde, notamment dans la diaspora, on assiste à l'émergence d'une nouvelle élite artistique en relation permanente avec les élites politiques kurdes. Toutefois, même si leurs relations ne prennent pas systématiquement la forme d'une adhésion explicite aux organisations politiques kurdes - comme c'était le cas du réalisateur Halil Uysal (Dag), tué dans les rangs du PKK et dont nous allons parler plus tard -, ils peuvent appartenir aux cercles restreints de ces élites politiques kurdes. Ainsi, il est devenu presque banal de voir défiler, dans les génériques des films kurdes tournés au Kurdistan irakien, les noms de personnalités kurdes et de l'élite administrative/ gouvernementale du KRG. Le générique des films *Dol ou la vallée des tambours* (2007) de Hiner Saleem en est un exemple emblématique.

Remerciements Kurdistan

Karim SINCARI, Ebbas XEZALI, Karwan AKREYI, Syrwan BARZANI
Hamid AKREYI, Saywan BARZANI, Aziz WEYSI, Bahman GOBADI
Qereni CEMIL, Salih AMEDI, Leyle MELIK, Abdullah ALAGOZ
Dogan HEZER, Botan Tehsin MAHAMAD, Adil Omer EBDULA
Mihsin KISILKAYA
KOREK TELECOM
Centre pour les rescapés de ANFAL et le génocide kurde

Remerciements France

Elizabeth NEBOUT MEVEL, Olivier CHIAVASSA
Claudia LATORRE TAYLOR, Leila TOUATI, Michel FILIPPI
Akil MARCEAU, Vadettin DAS, Pauline GUZZENNE

Extrait du générique de fin de *Dol ou la vallée des tambours* (2007) d'Hiner Saleem

1.3. Un chevauchement historique : l'apparition des Kurdes dans les médias internationaux et la naissance du cinéma kurde dans les années 1990

À l'exception notable du cas du réalisateur Yilmaz Güney, la production cinématographique a commencé chez les Kurdes dans les années 1990, époque à laquelle fut aussi créée la première télévision kurde, MED TV, affiliée au PKK⁶⁵⁰. Dès les premiers films tournés en

⁶⁵⁰ La première chaîne de télévision Med TV est créée par le PKK en diaspora en 1995, dans une période sanglante de lutte armée contre l'armée turque. Si l'on ne considère pas la chaîne de télévision de *Kirkuk*, fondée en 1967 par le régime bassiste irakien et ayant commencé à diffuser en kurde au début des années 1970, comme une télévision kurde, Med Tv fut la première chaîne kurde - créée par une organisation politique kurde.

kurde par des réalisateurs kurdes, le cinéma est mis au service de la « *cause kurde* », au même titre que les autres outils de communication comme la radio, la presse et l'édition (l'imprimerie). Par le terme de « *cause kurde* », nous n'entendons pas seulement la reproduction des discours officiels des mouvements nationalistes kurdes, mais aussi la mémoire collective kurde, forgée par les conflits entre les Kurdes et leurs adversaires, car les traces de cette mémoire collective se retrouvent dans la majorité des films tournés par des réalisateurs kurdes, quels que soient leur thème et leur lieu de production, même s'ils ne sont pas porteurs d'un discours politique explicite.

Dans le débat portant sur la naissance du cinéma kurde, deux approches s'affrontent pour désigner le « *premier film kurde* ». Pour l'une, c'est l'utilisation de la langue kurde dans un film dont le réalisateur est lui-même kurde qui détermine la naissance de ce cinéma, qu'elle situe donc dans les années 1990. Pour l'autre, il convient de la faire remonter à la seconde moitié des années 1920, avec les premières apparitions de Kurdes (comme personnages) dans le cinéma, soit, bien avant la réalisation du film *Les Enfants de cette patrie* (1959) d'Atif Yılmaz, dans lequel Yılmaz Güney collaborait pour la première fois en tant qu'assistant et comédien⁶⁵¹.

Pour la première approche, le premier film à pouvoir être qualifié de film kurde est *Un chant pour Beko* (*Klamek ji bo Beko*)⁶⁵² de Nizamettin Ariç, réalisé en kurde en Arménie en 1991, et sorti en 1992. Le film *Siyabend et Xecê* (*Siyabend û Xecê*) de Şahin Gök, tourné la même année, avait dû être réalisé en turc à cause de l'interdiction de la langue kurde en Turquie⁶⁵³. C'est seulement l'année suivante qu'il avait été doublé en kurde dans les studios de la télévision allemande WDR, avant d'être projeté dans plusieurs festivals européens comme celui de Rotterdam ou de Londres. Outre cette différence linguistique, d'autres éléments différencient *Un chant pour Beko* de *Siyabend et Xecê*. Tout d'abord, l'histoire du film *Siyabend et Xecê* s'inspire d'une légende kurde, alors qu'*Un chant pour Beko*, qui traite pour la première fois du massacre d'Halabja⁶⁵⁴ au cinéma, porte sur un sujet politique engagé et

Aujourd'hui, dans toutes les parties du Kurdistan ainsi qu'en diaspora kurde, ce sont plus de trente chaînes de télévision kurdes toutes reliées, d'une façon ou d'une autre, à une organisation politique kurde. Cf. Amir Hassanpour « *Satellite footprints as national borders: med-tv and the extraterritoriality of state sovereignty* », in *Journal of Muslim Minority Affairs*, 18:1, 1998, pp. 53-72.

⁶⁵¹ Cf. Agâh Özgüç, *Bütün Filmleri ile Yılmaz Güney*, Istanbul, AgoraKitaplığı, 2005, p. 5.

⁶⁵² Voir le synopsis du film dans l'Annexe-5.

⁶⁵³ Voir article de Gülден Aydın, « *Kürt Romeo ve Juliet'i Siyabend ü Xece* », publié le 6 décembre 2009 dans le journal turc *Hürriyet*, disponible sur : http://www.hurriyet.com.tr/pazar/13122857_p.asp

⁶⁵⁴ La ville *Halabja* au Kurdistan irakien a été bombardée par des bombes chimiques par le régime baasiste de

victimisant la « *kurdicité* ». Ensuite, Nizamettin Ariç, le réalisateur d'*Un chant pour Beko*, est un compositeur kurde de Turquie exilé en Allemagne dans les années 1980 pour avoir chanté en kurde⁶⁵⁵, c'est-à-dire pour une raison politique, alors que le réalisateur du film *Siyabend et Xecê*, Şahin Gök, a vécu en Turquie jusqu'à sa mort en 2013. On relève aussi que les personnages principaux de *Siyabend et Xecê* sont des comédiens turcs célèbres, tandis que la majorité des comédiens d'*Un chant pour Beko* - tourné en Arménie - sont des Kurdes d'Arménie dont c'était la première expérience d'acteur.

Le film *Un chant pour Beko* est caractéristique de la relation qui existe entre l'apparition des Kurdes dans les médias internationaux et l'émergence d'un cinéma kurde. Ainsi, Devrim Kılıç estime qu'il existe une relation évidente entre le processus de libération du peuple kurde et le développement de son cinéma. Selon lui, la réalisation des premiers films kurdes, y compris ceux de Bahman Ghobadi et de Hiner Saleem, est étroitement liée à l'émergence « *du phénomène de kurdicité* » (Kürtlük olgusu) dans l'espace international. Kılıç écrit : « *Particulièrement après la première guerre du Golfe en 1991, le peuple kurde est devenu un sujet culturellement et politiquement séduisant pour la communauté internationale.* » Selon Devrim Kılıç « *ce sont ces conditions qui ont permis aux Kurdes d'exprimer leur état de non-reconnaissance (statüsüzlük) au moyen de l'art cinématographique*⁶⁵⁶. »

Pour la réalisatrice Müjde Arslan, les Kurdes ont commencé à s'intéresser au Cinéma après le succès des films de Hiner Saleem et de Bahman Ghobadi dans les festivals internationaux. La sélection de films kurdes, notamment dans les festivals de Cannes et de Berlin à partir des années 2000, a fait du Cinéma un instrument d'expression et de « *salut* » (kurtuluş)⁶⁵⁷ pour les Kurdes. Les interviews que nous avons réalisées avec des réalisateurs, acteurs et comédiens kurdes⁶⁵⁸, entre autres au Kurdistan irakien, confirment cette hypothèse. Ces entretiens montrent aussi que le souci de prouver l'existence des Kurdes par l'image a joué et joue encore un rôle fondamental dans l'essor du cinéma kurde.

L'acteur kurde irakien, Tarik Akreyi évoque un film tourné par Sadoun Younes, *Vers le Soleil* (*Berew Xûr*), qui aurait été selon lui la première tentative de réalisation d'un film kurde

Saddam Hussein le 16 mars 1988 et environ 5 000 Kurdes sont paisiblement morts en quelques minutes. Cf. le rapport publié par Middle East Watch, Département de Human Rights Watch, op. cit.

⁶⁵⁵ Cf. Burçin Demirtola Çelik, *Sürgünde Kürtler*, Istanbul, Aram Yayınları, 2013.

⁶⁵⁶ Devrim Kılıç, op. cit., p. 4.

⁶⁵⁷ Müjde Arslan, « *Önsüz* » (Préface) in, *Kürt Sineması : Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, op. cit., p. xi.

engagé. Il aurait été tourné au milieu des années 1970, dans des camps de combattants kurdes irakiens (peshmergas) en lutte contre le régime de Saddam Hussein. Selon lui, les pellicules du film auraient été envoyées en Iran pour une post-production. Mais après l'Accord d'Alger signé le 6 mars 1975 entre l'Iran et l'Irak, le gouvernement iranien aurait refusé de les restituer. Malheureusement, nous n'avons pu obtenir aucune autre information confirmant l'existence de ce film. Tarik Akreyi parle aussi du film *Narcisse est la mariée du Kurdistan* (Nergiz Bukê Kurdistan e) de Mekki Abdulla. Selon lui le tournage de ce film avait débuté en 1989⁶⁵⁹. Mais dans *Historical Dictionary Of Middle Eastern Cinema*, Terry Ginsberg et Chris Lippard indiquent qu'il fut achevé en 1992⁶⁶⁰, la même année, donc, qu'*Un chant pour Beko et Siyabend et Xecê*. D'après Amir Hassanpour, le tournage du film *Narcisse est la mariée du Kurdistan* a commencé en août 1990, le jour de l'occupation de Koweït par l'Irak. Amir Hassanpour souligne qu'à cause de la guerre, le tournage de ce film produit avec un financement privé n'a été achevé qu'après la « libération du Kurdistan ». Hassanpour qui ne donne pas de date précise pour la sortie de ce film, parle de Mekki Abdulla, non pas comme réalisateur mais en tant que producteur du film. Selon Hassanpour, ce film est projeté dans certains pays européens en 1993⁶⁶¹.

Amir Hassanpour parle de deux autres films kurdes tournés pendant cette période sans donner aucune date pour leur tournage. Ces films sont *Le Troupeau de loups* (Gelê Gurg) et *Le Tunnel* de Mahdi Omid. Selon des informations que Mahdi Omid nous a fournies lors de notre interview, dès 1988, il avait écrit le scénario du film *Tunnel* mais à cause d'un problème politique qu'il a eu à Moscou, il n'a pu commencer à réaliser ce film qu'en 1990, soit la même année que le tournage de son film *Le Troupeau de loups*. À cause de difficultés financières, Mahdi Omid ne finit ses deux films qu'en 1993, année où il présente le film *Tunnel* dans un festival de cinéma à Moscou. Il est important de souligner que ces deux films sont entièrement tournés, non pas au Kurdistan mais en Russie⁶⁶².

Les années 1990 marquent aussi le début des carrières cinématographiques des deux réalisateurs kurdes les plus connus. Hiner Saleem (Kurde irakien exilé en France) et Bahman Ghobadi (Kurde iranien interdit en Iran). Ce sont aussi les réalisateurs kurdes les plus

⁶⁵⁸ Voir les Annexes 8/9/10/11 et 12.

⁶⁵⁹ Ibidem.

⁶⁶⁰ Cf. Terri Ginsberg et Chris Lippard, *Historical Dictionary Of Middle Eastern Cinema*, Scarecrow Press Inc, Lanham, 2010, pp. 242-243.

⁶⁶¹ Cf. Amir Hassanpour, (2003), p. 126.

productifs, avec la réalisation de dix longs-métrages dont un télévisé pour Hiner Saleem, et de six longs-métrages pour Bahman Ghobadi. C'est en 1991 que Bahman Ghobadi réalise ses premiers courts-métrages, *V comme vie* (1991), *D'un autre point de vue* et *Golbaji*. Entre 1991 et 2000, année de réalisation de son premier long-métrage *Un temps pour l'ivresse des chevaux*⁶⁶³ (Zamani Bara-ye Masti Asba) - qui remporta la Caméra d'Or ainsi que le Prix de la Jeunesse au 53^e Festival de Cannes -, Ghobadi a réalisé une vingtaine de courts-métrages, documentaires et fictions⁶⁶⁴. Quant à Hiner Saleem, il tourne son premier film (moyen-métrage), *Un bout de frontière*, en 1992, dans une ambiance de guerre, représentée dans le film par des images d'archives témoignant de l'oppression des Kurdes irakiens par le régime de Saddam Hussein. Cinq ans plus tard, il réalise son premier long-métrage *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* (1997). L'année suivante, un réalisateur kurde de Turquie, Yüksel Yavuz, réalise à son tour, en Allemagne, un premier long-métrage, *Les enfants d'Avril* (*Aprilkinder*), deux ans après un film documentaire autobiographique, *Mon père, le travailleur immigré* (*Mein Vater, der Gastarbeiter*, 1995).

Entre 1990 et 1999, *Siyabend et Xecê* (1991) de Şahin Gök, *Un chant pour Beko* (1992) de Nizamettin Ariç, *Narcisse est la mariée du Kurdistan* (entre 1981 et 1992)⁶⁶⁵ de Mekki Abdulla, *Le Troupeau de loups* (1990-1993) et *Le Tunnel* (1990-1993) de Mahdi Omid, *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* d'Hiner Saleem et *Les Enfants d'Avril* de Yüksel Yavuz sont des principaux films longs-métrages réalisés par des réalisateurs kurdes.

Dans les années 2000, émerge une nouvelle génération de réalisateurs kurdes qui rejoignent celle des années 1990. On dénombre aujourd'hui des centaines de réalisateurs d'origine kurde, vivant aux quatre coins du monde et produisant chaque année une dizaine de longs-

⁶⁶² Cf. Notre interview (enregistrée) avec Mahdi Omid, op. cit.

⁶⁶³ Voir le synopsis du film dans l'Annexe-5.

⁶⁶⁴ Pour plus d'informations, voir le site officiel de la Maison de production de Bahman Ghobadi *MijFilm* : <http://www.mijfilm.com/filmography/>

⁶⁶⁵ Malgré nos recherches au Kurdistan irakien, en mars 2011 et en septembre 2012, nous n'avons réussi à trouver ni copie de ce film, ni document mentionnant son existence. En revanche, nous avons obtenu le témoignage de Tarik Akreyi, qui devait interpréter le personnage principal du film, mais n'a pas été accepté par (le réalisateur) Mekki Abdulla « en raison » d'une différence de dialectes du kurde. D'après Tarik Akreyi qui parle le dialecte *Kurmandji* du kurde, le film *Nergêz est la mariée du Kurdistan* est tourné en dialecte *Sorani*. Akreyi considère la décision du réalisateur du film Mekki Ebdulla comme un acte régionaliste car, à l'époque où le film fut tourné - au début des années 1990 - certains conflits politiques se transformaient parfois en violentes oppositions entre l'Union Patriotique du Kurdistan (UPK), dont la majorité des militants étaient Soran et le Parti Démocrate du Kurdistan (PDK), dont la majorité des militants étaient *Kurmançs*. Cf. notre Interview avec Tarik Akreyi, op. cit.

métrages de fiction, ainsi que des centaines de films documentaires et de courts-métrages⁶⁶⁶. La liste des principaux longs-métrages kurdes réalisés depuis 1991⁶⁶⁷ donne une idée de la capacité de production des réalisateurs kurdes. Nous avons choisi de n'inclure dans cette liste ni *Les toits de Paris* (2007) de Hiner Saleem, ni *Les chats persans* (2009) de Bahman Ghobadi, car ces films ne traitent pas des Kurdes. Par ailleurs, il convient d'indiquer qu'en raison du manque de documentation disponible et de l'absence de centre d'archives pour les films kurdes, cela reste une liste provisoire.

1.4. L'irrésistible désir d'enraciner l'histoire du cinéma kurde

Contrairement à ceux qui déterminent l'émergence d'un cinéma kurde par le fait d'utiliser la langue kurde dans un film, certains, notamment le chercheur Rohat Alakom⁶⁶⁸, le journaliste Ali Güler, le réalisateur-journaliste Bülent Gündüz, le responsable du Bureau du cinéma d'Erbil et le réalisateur Adnan Osman⁶⁶⁹, font remonter la naissance du cinéma kurde à la présence du traitement des Kurdes dans deux films réalisés dans les années 1920, par deux réalisateurs non-kurdes. Pour les tenants de cette thèse, la volonté d'ancrer le cinéma kurde dans une longue histoire l'emporte sur l'appartenance ethnique des réalisateurs. Rohat Alakom considère le film *Zareh* (1926), du réalisateur arménien Hamo Baknazarov, à la fois comme le « premier film kurde » et le « premier film parlant des Kurdes⁶⁷⁰ ». Ali Güler, qui souligne pourtant l'identité arménienne de son réalisateur⁶⁷¹, partage cette thèse et qualifie même *Zareh* d'« un des films classiques importants de l'histoire du cinéma kurde »⁶⁷². L'expression « film classique kurde » utilisée par le journaliste renvoie ainsi à une « longévité » de l'histoire du cinéma kurde, longévité imaginaire, à situer dans le contexte politique de l'historiographie nationaliste kurde, et qui tente de légitimer les revendications nationalistes kurdes par l'ancienneté du peuple kurde.

⁶⁶⁶ Cf. le Tableau-4 présenté dans l'Annexe-3.

⁶⁶⁷ Voir l'Annexe-4.

⁶⁶⁸ Cf. Rohat Alakom, « Kürtleri Anlatan İlk Film Zare », in *Kürt Sineması : Yurtsuzluk Sınır Ve Ölüm* op. cit., pp. 39-35.

⁶⁶⁹ Cf. Notre interview enregistrée avec Adnan Osman, le 24 novembre 2012 à Erbil, au Kurdistan irakien.

⁶⁷⁰ Pour voir d'autres articles considérant le film « *Zareh* » de Baknazaryan comme le premier film kurde :

Article1 : http://www.radikal.com.tr/kultur/ilk_kurt_film_i_zareye_yogun_ilgi-1040620

Article2 : <http://www.epress.am/tr/2011/02/14/if-festivalinde-ermenistandan-ilk-kurt-filmi.html>

Article3 : <http://politikfilm.net/1276-zare-ilk-kurt-filmi-izle.html>

⁶⁷¹ Voir l'article d'Ali Güler, « *Zerê 88 Sali ye* », disponible sur : <http://www.sinemayakurdi.com/film-gotar-makaleler/25-gotar-makaleler/1233-qzereq-88-sali-ye.html>

⁶⁷² *Ibid.*

La même controverse se reproduit autour du film documentaire *Grass : A Nation's battle for life* (1925) de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, deux réalisateurs américains qui réaliseront plus tard le célèbre film *King Kong* (1933). Ce film documentaire muet traite de la tribu nomade des Bakhtiari, tribu vivant en Iran et dont une grande partie des membres ne se considèrent pas kurdes⁶⁷³. Pourtant dans un article⁶⁷⁴ publié en 2012 dans le journal pro-PKK (*Yeni Özgür Politika*)⁶⁷⁵, le réalisateur du film documentaire *Ewdalê Zeynikê* (2011), Bülent Gündüz, désigne *Grass* comme étant le premier film kurde. Même s'il reconnaît dans cet article qu'une grande partie de la tribu des Bakhtiari ne parle pas la langue kurde, il justifie cette théorie en tentant, au moyen d'hypothèses conspirationnistes très aléatoires, d'intégrer le tournage du film dans l'histoire nationaliste kurde : « *Dans les années 1925, la République (turque) vient d'être proclamée et la révolte de Cheik Saïd est à peine déclenchée. Si le réalisateur (Marian C. Cooper) s'était rendu à Diyarbakir (ville la plus peuplée du Kurdistan de Turquie) quelques mois plus tard, il aurait probablement présenté au monde un véritable document sur cette révolte (...). Que faisait-il dans la région au moment de la révolte de Cheik Saïd, ce réalisateur déjà arrêté et accusé d'être un espion (en URSS) ? Etaient-ils là, ces deux mutilés de guerre, uniquement pour tourner un film ?* »

La désignation de ces deux films comme « *premiers films kurdes* » et la tentative de Bülent Gündüz de politiser le tournage du film documentaire *Grass*, rappellent deux cas étudiés auparavant. Elle rappelle d'abord la théorie d'Amir Hassanpour sur la naissance du nationalisme kurde. En effet, comme nous l'avons évoqué, Hassanpour estime que le nationalisme kurde est né avec le fameux livre *Mem û Zin* d'Ehmedê Xanî au XVII^e siècle, c'est-à-dire un siècle avant la Révolution française. Le désir de faire remonter l'histoire du cinéma kurde au début du XX^e siècle procède du même désir que celui d'Amir Hassanpour d'ancrer l'histoire du nationalisme kurde dans une histoire très ancienne⁶⁷⁶.

⁶⁷³ Selon Martin van Bruinessen, les Bakhtiari ne sont pas kurdes. Mais sur une carte que « *les nationalistes kurdes ont présentée aux Nations Unies* », ils sont considérés comme kurdes. Voir, Martin van Bruinessen, *Ağa, Şeyh, Devlet*, op. cit., p. 25, dans la note de bas de page, numéro-1.

⁶⁷⁴ Bülent Gündüz, « *Grass ilk kürt filmi mi ?* », publié dans le journal d'Özgür Politika, le 13 février 2012. Disponible aussi sur : <http://www.veniozgurpolitika.org/index.php?rupel=nivis&id=1184>

⁶⁷⁵ Il est important de souligner que le fait que Bülent Gündüz et Ali Güler soient deux journalistes travaillant pour les journaux pro-PKK renforce encore la relation entre l'historiographie cinématographique et les mouvements nationalistes kurdes. Gündüz écrit par exemple régulièrement dans le journal en ligne Özgür Politika, alors qu'Ali Güler travaille comme correspondant à l'ANF (Firat News Agency).

⁶⁷⁶ Dans le livre intitulé *La Question de l'identité, la Nationalité et « l'Identité Turque »* (*Kimlik Sorunu, Ulusallık ve « Türk Kimliği »*) de Suavi Aydın, les tentatives d'enracinement du nationalisme kurde dans une histoire antique sont comparées avec le nationalisme kémaliste et ses fameuses théories de l'Histoire et de la Langue solaire. Cf. Suavi Aydın, *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve « Türk Kimliği*, Ankara, Özgür Üniversite Kitaplığı, 1998, pp. 74-83.

La qualification de ces deux films de premiers films kurdes alors que réalisateurs et producteurs sont non-kurdes, rappelle aussi les débats autour du film *L'abolition du monument russe d'Ayastefanos* (1914) de Fuat Uzkınay, supposé être le premier film tourné par un Turc et marquant donc le début du cinéma national turc⁶⁷⁷. L'histoire officielle du cinéma turc exclut, au nom de l'identité nationale turque, trois films⁶⁷⁸ pourtant réalisés avant *L'Abolition du monument russe d'Ayastefanos* par des réalisateurs ottomans issus de minorités non musulmanes. Alors que le discours nationaliste turc exclut les minorités ethniquement non-turques, le discours officiel des mouvements nationalistes kurdes sur les minorités culturelles et religieuses a, au contraire, permis cette kurdification de films de réalisateurs non-kurdes, même si la « *kurdicité* » est censée rester l'élément déterminant de cette qualification. Mais de façon paradoxale, on reconnaît la même tentative de renforcement de deux imaginaires nationaux (kurdes et turcs), pourtant opposés dans leurs discours officiels, sur les minorités ethnoculturelles et religieuses, dans ces deux tentatives d'écriture d'un cinéma national.

Même s'ils s'inscrivent dans des périodes historiques différentes, on peut relever une ressemblance entre les deux, dans le sens d'un fonctionnement parallèle, contrastant avec des discours officiels opposés (discours des nationalismes turcs et kurdes). Ainsi, comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre de cette thèse, la destruction du *Monument russe d'Ayastefanos* avait été décidée par certains responsables du Comité d'Union et du Progrès, dans le but de « *provoquer des sentiments nationaux* »⁶⁷⁹, suite à la signature par Enver Pacha, sans accord préalable du Sultan ottoman, selon un accord concernant l'engagement du pays dans la Première Guerre mondiale, aux côtés de l'Allemagne et de ses alliés. Un contrat signé avec une maison de production autrichienne (Sascha-Meester Gesellschaft) qui devait réaliser « *L'abolition du Monument russe d'Ayasetafanos* » avait ensuite été annulé afin de faire filmer « *cet événement important par un réalisateur turc* »⁶⁸⁰. Cette période particulière marque aussi la transformation du nationalisme jeune-turc en nationalisme panturquiste⁶⁸¹, excluant ou exterminant les minorités non-musulmanes de l'Empire. Dans ce contexte, l'exclusion, dans l'histoire du cinéma turque, des réalisateurs ottomans issus des minorités

⁶⁷⁷ Cf. Premier chapitre de notre travail

⁶⁷⁸ Burçak Evren, op. cit. pp. 94-98.

⁶⁷⁹ *Ibid.* p. 66.

⁶⁸⁰ *Ibidem*

⁶⁸¹ Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye'de Siyasal Partiler* (İkinci Meşrutiyet Dönemi), Cilt-1, İstanbul, Hürriyet Vakfı

non-musulmanes, semble être intimement liée à la construction du nationalisme turc qui avait lieu à cette époque.

En revanche, un siècle plus tard, c'est dans une période marquée par une certaine déradicalisation, au moins dans les discours, des mouvements nationalistes kurdes, aussi bien de Turquie que d'Irak, que les débats sur le cinéma kurde se déroulent. Ce changement discursif se manifeste souvent par l'idée de visibilité et d'égalité des minorités religieuses dans l'espace politique kurde. Aujourd'hui, par exemple, il est possible de voir, dans les principales villes du Kurdistan irakien, par exemple à Duhok, plusieurs centres culturels et artistiques appartenant aux minorités religieuses et ethniques⁶⁸². Cette pluralité est traitée dans *Le temps des narcisses* et *A travers la poussière* dans un contexte de guerre et en tant que composante d'une identité kurde.

Ainsi après l'arrestation de son leader, Abdullah Öcalan, en février 1999, le PKK (Parti des Travailleurs du Kurdistan) annonça à diverses reprises avoir renoncé à l'objectif d'indépendance du Kurdistan, objectif principal de sa lutte armée, de 1984⁶⁸³ jusqu'à la seconde moitié des années 1990. Aujourd'hui, dans la presse kurde et chez les responsables des organisations politiques proches du PKK, une certaine « modernité démocratique⁶⁸⁴ » comme idéologie, et une « autonomie démocratique » comme système administratif, ont remplacé les projets d'indépendance ou de fédération kurde. Ainsi, lors du 9^e rassemblement général du KCK (*Groupe des Communautés du Kurdistan*, l'organisation suprême du PKK) qui s'est déroulé pendant la deuxième semaine de juillet 2013⁶⁸⁵, dans les Monts de Qandil au Kurdistan irakien, le PKK a déclaré que « mener une lutte politique efficace mettant en lumière la ligne de modernité démocratique du PKK au Kurdistan syrien » était un des principaux objectifs.

Même si les discours modérés du PKK, devenu le principal mouvement kurde en Turquie et en Syrie, ne signifient pas le rejet définitif d'une identité nationale kurde, les élites kurdes sont désormais en quête d'une « identité kurdistanî » (*Kurdistanaise*) basée sur la coexistence

Yayınları, 1984, pp. 28-31

⁶⁸² Cf. Notre interview avec Adil Abdurrahman, op. cit.

⁶⁸³ Cf. Sabri Cigerli et Didier Le Saout, *Öcalan et le PKK : les mutations de la question kurde*, Maisonneuve et Larousse, Paris, 2005, p. 47.

⁶⁸⁴ Cf. Abdullah Öcalan, *Kürt Sorunu ve Demokratik Ulus Çözümü*, Mezopotamya Yayınları, Istanbul, 2012

⁶⁸⁵ Voir le communiqué de presse publié le 12 juillet 2013, après le 9^e rassemblement du KCK : <http://www.Firatnews.biz/news/guncel/kck-ve-kongra-gel-den-siyasi-tutum-belgesi.htm>

et l'égalité entre les peuples d'origines ethno-confessionnelles diverses, vivant dans toutes les parties du Kurdistan. Dans la déclaration finale clôturant une série de conférences⁶⁸⁶ préconisées par Abdullah Öcalan, dans le cadre d'un processus de paix amorcé avec la Turquie, les organisations pro-kurdes telles que le HDK (l'Union Démocratique des Peuples) et le BDP, le parti légal kurde, revendiquent le respect des droits fondamentaux, au nom de « toutes les composantes du Kurdistan » (Kurdes, Arméniens, Assyriens, Arabes, Yézidis, Alevis, etc...). Malgré ce souci de créer une identité « *kurdistanî* » à la place d'une identité kurde homogène, la question des limites territoriales du Kurdistan en tant que « *patrie kurde* » reste primordiale. Lors de « *La conférence pour la paix et la démocratie* » qui s'est tenue à Bruxelles les 28 et 29 juin 2013, Hovsep Hayren, est ainsi intervenu au nom de *La fondation des démocrates arméniens* et a invité les intellectuels kurdes à prendre en considération la dimension éthique (ethnique) de la question kurde et à tenir compte du chevauchement territorial du « *Kurdistan du nord* » (Kurdistan de Turquie) et de « *l'Arménie de l'ouest* »⁶⁸⁷.

On peut aussi noter que le parti légal pro-kurde de Turquie, le BDP (Parti pour la paix et la démocratie), a présenté Erol Dora (avocat chrétien syriaque) comme candidat à Mardin (ville du Kurdistan de Turquie où cohabitent diverses communautés ethno-confessionnelles) lors des élections législatives de 2011. Le premier député chrétien syriaque de l'histoire de la Turquie républicaine, élu à l'Assemblée Nationale Turque (TBMM), l'a donc été en tant que candidat indépendant d'un parti pro-kurde⁶⁸⁸.

La reconnaissance encore timide du génocide arménien par les Kurdes est assez caractéristique d'une relation réactionnelle entre les nationalismes turc et kurde. C'est en partie par réaction à sa négation par le discours officiel turc que le discours officiel des Kurdes de Turquie a intégré une certaine forme de reconnaissance. Ainsi, dans les débats autour des films arméniens parlant des Kurdes, tels que *Zareh* (1925) de Hamo Baknazarov et *La Tragédie de l'Arménie sous le pouvoir des Kurdes*⁶⁸⁹ (1915), d'A. I. Minervine, il arrive que soit évoquée la collaboration de certaines tribus kurdes ayant combattu sous le drapeau des Légions d'Hamidiye (Hamidye Alayları) - organisation paramilitaire créée par le Sultan

⁶⁸⁶ Le texte intégral de la déclaration finale de cette conférence est disponible sur : <http://www.sendika.org/2013/06/kuzey-kurdistan-birlik-ve-cozum-konferansi-sonuc-bildirgesi-aciklandi/>

⁶⁸⁷ Voir, l'article d'Ayşe Hür « *'Hele kurulsun Ermenistan. Kürtlerden tek kişi kalmaz !* », publié dans le journal turc Radikal, 14/07/2013, disponible sur : http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse_hur/hele_kurulsun_ermenistan_kurtlerden_tek_kisi_kalmaz-1141699

⁶⁸⁸ Pour plus d'information, voir l'article d'Anne Guezengar, disponible sur le site Turquie européenne : <http://www.turquieeuropeenne.eu/turquie-le-premier-depute-syriaque-de-la.html>

Abdulhamid II⁶⁹⁰ - lors du génocide arménien. Dans son article intitulé « *Les couleurs kurdes dans le cinéma d'Arménie* » (Ermenistan Sinemasında Kürt Renkleri), Artsvi Bakhchinyan, universitaire arménien, fait plusieurs fois référence à ce rôle des Kurdes dans le génocide arménien⁶⁹¹. On peut dire que la publication de cet article dans le premier ouvrage⁶⁹² en turc sur le cinéma kurde a, d'une certaine façon, permis d'introduire le génocide arménien dans l'historiographie cinématographique kurde. D'après nous, « *cette ouverture d'esprit* » des Kurdes s'explique en partie par une volonté d'identification aux Arméniens en tant que « *victimes* » de la même histoire. Ce sentiment d'identification est nettement perceptible dans le film *Trace (Rêç/ İz, 2011)* de Tayfur Aydın. Dans ce film⁶⁹³, la question politique kurde et la question arménienne sont reliées de façon inattendue à travers l'histoire personnelle d'une femme arménienne (sa véritable identité n'est révélée qu'à la fin du film), mariée à un Kurde et dont le village est détruit par l'armée turque. Cette identification relative s'applique aussi aux autres minorités. Le film *David & Layla* (2005) de Joy Jonroy (de son vrai nom Jalal Jonroy), réalisé aux Etats-Unis, raconte l'amour d'une jeune danseuse kurde, Layla (Shiva Rose) et d'un animateur d'émission télévisée (*Sex and Happiness*), David (David Fine), jeune homme d'origine juive, que leur histoire personnelle rapproche, alors que leur religion respective les éloigne.

On peut supposer que les tentatives qui consistent à désigner comme premiers films kurdes, des films dont le réalisateur et les producteurs ne sont pas kurdes, n'émanent pas forcément d'une volonté délibérée d'élaborer une définition du cinéma kurde en parfaite cohérence avec les discours officiels du nationalisme kurde. Elles ont néanmoins pour effet de consolider un certain imaginaire kurde en construction, profondément marqué par les nationalismes officiels des Etats-nations dominant les Kurdes. Afin de ne pas créer de confusion et pour des raisons expliquées précédemment, nous étudierons le cinéma kurde selon la définition que nous avons proposée, la langue et /ou le traitement de la question kurde constituant les éléments déterminants permettant d'identifier un film produit par un réalisateur kurde, comme étant un film kurde. Dans ce sens, ce ne sont pas seulement les films parlant des Kurdes, réalisés par des réalisateurs non-kurdes, qui sont exclus de cette catégorie, mais aussi certains films

⁶⁸⁹ *Le Cinéma Arménien*, (dir) Jean Radvanyi, op. cit., p. 48.

⁶⁹⁰ Cf. Hamit Bozarslan (2009), op. cit. pp. 33-35.

⁶⁹¹ Artsvi Bakhchinyan, op. cit., pp. 40-55.

⁶⁹² Bien que le livre intitulé *Türk Sinemasında Kürtler* (Les Kurdes dans le cinéma turc) de Müslüm Yücel, ait été publié en 2008, avant l'ouvrage intitulé *Kürt Sineması : Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (Le cinéma kurde : l'apatride, la frontière et la mort), dirigé par Müjde Arslan, il parle déjà du traitement des Kurdes dans le cinéma turc.

réalisés par des réalisateurs kurdes engagés, tels que *Les toits de Paris* de Hiner Saleem (2006) ou *Les chats persans* (2009) et *la Saison des Rhinocéros* (2012) de Bahman Ghobadi. Ces films, dont les réalisateurs sont connus et souvent reconnus par les médias internationaux, en tant que « réalisateurs kurdes » ne peuvent pas être placés, d'après nous, dans la catégorie des films kurdes puisque leurs sujets ne portent pas sur les Kurdes et qu'ils ne sont pas tournés en langue kurde.

Plus généralement, même s'ils continuent de tourner des films kurdes, le langage cinématographique de ces réalisateurs est marqué par les différents cinémas nationaux au sein desquels ils produisent leurs films, avec les conditions sociopolitiques et économiques qui leur sont propres, les systèmes de production qui leur sont également propres, ainsi que des publics très sélectifs. C'est une réalité qui s'applique à tous les réalisateurs, qu'ils vivent dans la diaspora ou au Kurdistan. L'identité kurde du réalisateur, parfois non revendiquée par le réalisateur lui-même, n'est pas suffisante pour qualifier ses films de films kurdes. Ainsi, il est impossible de considérer comme tels la majorité des films de Yilmaz Güney, pourtant considéré comme le « père du cinéma kurde ⁶⁹⁴ ».

2. Cinéma kurde : entre l'engagement politique et l'industrie cinématographique

2.1. Les conditions sociopolitiques dans lesquelles les réalisateurs kurdes sont nés

Si la question kurde a une telle influence sur la structure thématique et discursive des films kurdes, c'est qu'elle constitue un contexte socio-historique dominant qui a fortement marqué les réalisateurs kurdes ⁶⁹⁵. Sur plus de cent réalisateurs kurdes (dont nous avons cité les noms, les dates et lieux de naissance ainsi que les pays de résidence dans l'Annexe-3 de notre travail), après Yilmaz Güney né en 1937 à Adana, Şahin Gök né en 1952 à Siirt, une province kurde de Turquie, est le réalisateur kurde le plus âgé. Sinon, la majorité de ces réalisateurs sont nés après 1970, c'est-à-dire dans une période historique extrêmement dure au cours de laquelle toutes les parties du Kurdistan ont subi de nombreuses formes de violence politique qui marqueront la mémoire collective kurde. En Iran, par exemple, la violence politique

⁶⁹³ Voir le synopsis du film dans l'Annexe-5.

⁶⁹⁴ Cf. Notre interview avec Mehmet Aktaş présentée dans l'Annexe-8.

⁶⁹⁵ Cf. Nos interviews avec Nazmi Kırık (le 25.24.2012, au Kurdistan irakien), Suat Usta (le 10.12.2012, au Kurdistan irakien) et Zeynel Dogan (le 15. 7. 2013, en ligne).

contre les Kurdes monte peu après la révolution khomeyniste de 1979⁶⁹⁶. Le PDKI (Parti démocrate du Kurdistan iranien) du Dr. Abdurrahman Ghassemlou est menacé par les forces militaires iraniennes, et de nombreux militants de ce parti, dont Ghassemlou lui-même, fuient l'Iran pour se réfugier à l'étranger. Baneh, la ville natale des réalisateurs Bahman Ghobadi, Jamil Rostami, Shahram Alidi, Babak Amini, Batin Ghobadi, Bijan Zamanpira et Hiva Aminnajad devient le théâtre d'une guerre entre le PDKI et l'armée iranienne⁶⁹⁷.

En Irak, à la fin des années 1980, en réaction à la lutte armée menée par le PDK (Parti Démocrate du Kurdistan) de Mustafâ Barzani, le régime baasiste de Saddam Hussein dévaste la région kurde par une série d'opérations militaires appelée Anfal, laquelle déporte et extermine une population kurde évaluée à 182 000 personnes - selon les organisations des droits de l'homme⁶⁹⁸. Durant cette période, les réalisateurs kurdes originaires du Kurdistan irakien, Shawkat Amin Korki⁶⁹⁹, Hiner Saleem⁷⁰⁰, Hisham Zaman⁷⁰¹, Jano Rosebiani, Jon (Jalal) Jonroy et Mahdi Omid s'exilent.

La Turquie entre dans les années 1970 par un coup d'Etat (1971) qui sera suivi d'une terrible violence politique prenant, à la fin de la décennie, les formes d'une quasi guerre civile. En 1978, la minorité religieuse alévie est victime de massacres dans les provinces de Malatya et Maraş. À Maraş, ce sont plusieurs centaines de Kurdes alévis qui sont massacrés par des groupes ultra-nationalistes et radicaux sunnites⁷⁰² et la majorité de la population alévie de cette province quittera ensuite la Turquie pour rejoindre l'Europe. Après le coup d'Etat du 12 septembre 1980, des centaines de milliers de militants de gauche sont arrêtés et torturés, parfois à mort. La gauche kurde nationaliste est particulièrement victime de cette répression et la prison de haute sécurité Diyarbakir au Kurdistan est alors une des pires prisons au monde⁷⁰³. Çayan Demirel parle de cette prison dans son film documentaire *La prison numéro*

⁶⁹⁶ Cf. Dr. Abdul Rahman Ghassemlou (Secrétaire Général). « *Le rapport du Comité Central du Parti Démocratique du Kurdistan d'Iran au 1^{er} Congrès, 1984* », source la Bibliothèque numérique de l'Institut Kurde de Paris, disponible sur : <http://bnk.institutkurde.org/catalogue/detail.php?pirtuk=1003>

⁶⁹⁷ Cf. Michelle Meyer, *Questions sur le Moyen-Orient*, Strasbourg, Editions Prospective21, 1992, pp-15-16

⁶⁹⁸ Middle East Watch, département de Human Rights Watch, op. cit. pp. 136-141.

⁶⁹⁹ Cf. Notre interview avec Shawkat Amin Korki, extrait présentée dans l'Annexe-9.

⁷⁰⁰ Hiner Saleem livre ses témoignages sur cette guerre dans son roman intitulé *Le fusil de mon père*, Les Editions du Seuil, Paris, 2004.

⁷⁰¹ Cf. Notre interview avec Hisham Zaman, Paris, le 12 février 2011.

⁷⁰² Cf. Benjamin Gourisse, op. cit. pp. 499-510.

⁷⁰³ Pour plus d'informations sur les conséquences socio psychologiques du coup d'Etat de 1980 sur les intellectuels kurdes et turcs voir « *Un exemple de mobilisation victimaire en Turquie: la Devrimci 78'liler Federasyonu et la mémoire générationnelle du coup d'État de 1980* », Rapport de recherche préparé par Paul Cormier en juin 2009 sous la direction de Magali Boumaza, disponible sur le site d'Institut Français d'Etudes

5 (*5 No'lu Cezaevi*, 2010) et c'est aussi le sujet que L. Rezan Yeşilbaş traite dans son film *Silencieux* (*Bêdeng*, 2012), Palme d'or du court-métrage de la 65^e édition du Festival de Cannes en 2012⁷⁰⁴. C'est l'époque à laquelle les réalisateurs kurdes Yilmaz Güney, Nizamettin Ariç et Ahmet Zirek fuiront la Turquie. Au Kurdistan turc, la violence politique ira croissante après 1984, année où le PKK (Parti des Travailleurs du Kurdistan) déclenchera sa lutte armée contre l'Etat turc.

Si une grande partie des réalisateurs présentés dans le tableau cité dans l'Annexe-3 vit au Kurdistan, ils sont nombreux aussi à vivre dans la diaspora, dans des pays comme l'Allemagne (plus de dix personnes), la Belgique, la France, la Suisse, la Suède, l'Angleterre ou les Etats-Unis. Cette dispersion géographique montre combien ils sont marqués par les conséquences de la question kurde. Cela peut expliquer leur désir de « victimiser » les Kurdes, puisqu'ils sont tous, en quelque sorte, des victimes de cette situation. Un extrait du livre intitulé *Le Fusil de mon père* de Hiner Saleem fournit un certain nombre d'indications sur le sentiment de « victimité »⁷⁰⁵ que l'on remarque souvent dans le cinéma kurde. Cet extrait emblématique du « récit victimaire » de l'auteur est utilisé, sur plusieurs sites internet, pour présenter le livre d'Hiner Saleem: « *Je m'appelle Azad Shero Selim. Je suis le petit-fils de Selim Malay Shero. Mon grand-père avait beaucoup d'humour. Il disait qu'il était né kurde, sur une terre libre. Puis les Ottomans sont arrivés et ils ont dit à mon grand-père : tu es ottoman, et il est devenu ottoman. À la chute de l'Empire ottoman, il est devenu turc. Les Turcs sont partis, il est redevenu kurde dans le Royaume de Cheikh Mahmoud, le roi des Kurdes. Puis les Anglais sont arrivés, alors mon grand-père est devenu sujet de Sa Gracieuse Majesté, il a même appris quelques mots d'anglais. Les Anglais ont inventé l'Irak, mon grand-père est devenu irakien, mais il n'a jamais compris l'énigme de ce nouveau mot : IRAK, et jusqu'à son dernier souffle, il n'a jamais été fier d'être irakien : son fils, mon père, Shero Selim Malay, non plus. Mais moi, Azad, j'étais encore un gamin*⁷⁰⁶. »

Anatoliennes: <http://www.ifea-istanbul.net/>

⁷⁰⁴Pour plus d'informations, voir le site officiel du Festival de Cannes: <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/artist/id/11226533.html>

⁷⁰⁵ Selon Pascal Pignol : « *Au-delà du dommage moral, la victimité contemporaine, s'est essentiellement conçue comme dommage psychique. En cela, elle est apparue non seulement comme une condition socialement rendue possible par un ensemble de transformations profondes dans l'ordre de l'espace socio-moral et socio-psychologique, mais aussi comme une dimension devenue constitutive de la subjectivité contemporaine : une modalité de rendre compte de soi à soi et à autrui, un mode de relation général particulier à l'aléa, ou à l'accident.* » Cf. Pascal Pignol, *Le travail psychique de victime : essai de psycho-victimologie*, Thèse soutenue le 10 décembre 2011, Université de Rennes 2 Haute Bretagne.

⁷⁰⁶ Cf. Hiner Saleem, op. cit. extrait de présentation du livre.

2.2. Les raisons internes et externes de l'absence d'un marché cinématographique kurde

Des conditions économiques et techniques à la construction d'une histoire filmique, du processus de commercialisation au discours officiel/ médiatique de son réalisateur, l'absence d'un marché cinématographique kurde influence toutes les dimensions du processus de production et de post-production des films kurdes. Si les années 1990 voient l'avènement du cinéma kurde (dans son sens actuel), elles sont également marquées par le début du processus d'établissement du Gouvernement Régional kurde au Kurdistan irakien, devenu désormais le *lieu principal* de la production cinématographique pour des réalisateurs kurdes venus de plusieurs continents. Mais selon Mehmet Aktaş, au Kurdistan irakien, il n'existe presque pas de producteurs kurdes, au sens professionnel. *MitosFilm*⁷⁰⁷, la maison de production de Mehmet Aktaş basée à Berlin, reste une des rares maisons de production kurdes, produisant ou coproduisant certains films réalisés au Kurdistan irakien. En raison de cette absence d'industrie cinématographique, le financement public accordé par le Gouvernement Régional du Kurdistan irakien (KRG) devient très important⁷⁰⁸. Ce financement est distribué par trois Bureaux du cinéma attachés au Ministère des affaires culturelles du Gouvernement Régional du Kurdistan irakien, un à Souleimaniyeh, un à Erbil (capitale gouvernementale) et un autre à Duhok.

Le directeur du Bureau du cinéma d'Erbil, Adnan Osman⁷⁰⁹ parle de la réalisation de « 35 films longs-métrages » et d'« à peu près 1000 films courts-métrages et documentaires » entre 2000 et 2012, dont le producteur essentiel est le Gouvernement Régional du Kurdistan irakien. Ces chiffres montrent une corrélation entre l'évolution qualitative et quantitative du cinéma kurde et la consolidation politique de la Région autonome kurde d'Irak. Comment expliquer alors l'absence d'un marché cinématographique au Kurdistan irakien ? Ce paradoxe révèle avant tout la non-destination du Kurdistan comme marché cinématographique, et des Kurdes comme spectateurs pour les réalisateurs kurdes, y compris pour Bahman Ghobadi⁷¹⁰ et Hiner Saleem⁷¹¹, dont plusieurs films ont pourtant été coproduits par le Gouvernement

⁷⁰⁷ Mehmet Aktaş, op. cit.

⁷⁰⁸ Voir à ce sujet des interviews présentées dans les annexes-8/9/10/11/12.

⁷⁰⁹ Cf. Notre interview avec Adnan Osman le 24/11/2012, Erbil, le Kurdistan irakien.

⁷¹⁰ *Les tortues volent aussi* (2004) et *Demi-Lune* (2006) sont les principaux films de Ghobadi, réalisés à l'aide d'un financement public kurde.

⁷¹¹ *Kilomètre Zéro* (2005), *Dol ou la vallée des tambours* (2007), *My sweet pepper land* (2012) sont des films d'Hiner Saleem coproduits par le gouvernement régional du Kurdistan irakien.

Régional du Kurdistan irakien (KRG). Bien qu'une des raisons essentielles de cette réalité soit l'absence de salles de cinéma et d'investissements privés dans la région autonome, d'autres raisons expliquent cette absence de marché cinématographique kurde.

Parmi ces premières raisons nous pouvons relever, les politiques assimilationnistes contre les Kurdes, c'est-à-dire l'interdiction de la langue kurde, l'arrivée tardive du cinéma au Kurdistan, ainsi que la diversité socioculturelle et territoriale des Kurdes (l'existence de plusieurs Kurdistan). Mais à côté de ces « *raisons externes* », il existe certaines « *raisons internes* » comme les politiques régionales du gouvernement du Kurdistan irakien, l'absence de communication et la concurrence invisible entre les réalisateurs kurdes, l'absence d'un public kurde et plus important encore, le fort désir de montrer « *la tragédie des Kurdes* » aux « *autres* » dans un cinéma engagé. Karim Gaffour (Kerimok), qui travaille au Bureau du cinéma d'Erbil et qui est également l'éditeur du premier magazine de cinéma en kurde, *Film*, remarque qu'il n'a jamais entendu Bahman Ghobadi. « *qui entretient de bonnes relations avec les autorités du Kurdistan irakien, déplorer dans les médias kurdes l'absence de salles de cinéma au Kurdistan* »⁷¹². Il faut souligner qu'à l'instar de Hiner Saleem et de Bahman Ghobadi, qui ont davantage de possibilités de financer leurs projets à l'étranger, la majorité des réalisateurs kurdes produisent leurs films pour des festivals, d'abord internationaux, ensuite pour une dizaine de festivals kurdes en diaspora ou au Kurdistan irakien et turc. Selon le comédien Tarik Akreyi, membre du *Syndicat des artistes kurdes* (Sendikayî Hûnermendanî Kurd) à Erbil, le rôle des festivals internationaux est déterminant dans la structuration des discours sur la « *kurdicité* » dans les films des réalisateurs kurdes. Il suppose que certains réalisateurs kurdes construisent leurs histoires filmiques selon les attentes sociopolitiques des festivals internationaux, tout en profitant du financement public au Kurdistan irakien⁷¹³. Nous reviendrons ci-après sur le rôle des festivals internationaux dans le cinéma kurde.

Face à la multiplication des réalisateurs kurdes faisant appel aux financements publics kurdes irakiens, les responsables des trois Bureaux du cinéma du Ministère de la Culture du Gouvernement Régional du Kurdistan irakien tentent de trouver les moyens de créer un marché cinématographique et de faire émerger un public dans leur région autonome. D'après

⁷¹²Cf. Notre interview (enregistrée) avec Karim Gaffour (Kerimok) le 19 Avril 2011, à Erbil au Kurdistan irakien.

⁷¹³Cf. Notre interview avec Tarik Akreyi op. cit.

Adil Abdurrahman⁷¹⁴, directeur du *Bureau du cinéma* de Duhok, « *même si les Kurdes se sont rendu compte de l'utilité communicative et politique ainsi que de la valeur artistique du cinéma, il n'existe pas encore de cinéma kurde mais seulement des films kurdes fonctionnant comme intermédiaire de la reconnaissance d'un cinéma kurde dans le monde entier* ». Selon lui, contrairement au cinéma américain, français ou à tout autre « *cinéma national* », le cinéma kurde n'a pas pu développer son propre langage et sa propre esthétique : « *Mais le plus important est que nous n'avons pas encore de marché cinématographique. Par exemple à Dohouk il n'y a pas de salle de cinéma. Comment alors pourrions nous convaincre les investisseurs privés d'investir dans le cinéma kurde ? De même si nous n'avons pas de société de distribution qui pourrait distribuer nos films, comment pourrions-nous avoir un cinéma ? Nous n'avons même pas encore de société de distribution*⁷¹⁵. »

D'après Adil Abdurrahman, le plus important est d'ouvrir le cinéma kurde au financement privé afin qu'il y ait une production cinématographique durable au Kurdistan irakien. Il a ainsi proposé à la Chambre de Commerce de Duhok d'inviter les hommes d'affaires de cette ville à la projection d'un film et d'organiser un séminaire sur le rôle du financement privé dans les marchés cinématographiques mondiaux. Les responsables des trois Bureaux de cinéma (Erbil, Souleimaniyeh et Duhok) ont aussi proposé aux autorités régionales d'imposer l'ouverture de deux salles de cinéma dans tous les centres commerciaux de la région autonome. Selon lui, le milieu d'affaire kurde a fini par comprendre que l'existence d'une salle de cinéma dans un centre commercial « *est quelque chose de moderne*⁷¹⁶ ».

Pour favoriser l'émergence d'un public kurde, le Bureau du cinéma de Duhok a un projet de « *cinéma voyageur* » destiné notamment aux élèves vivant dans les régions périphériques afin de leur transmettre « *la culture du cinéma* ». D'après Adnan Osman, directeur du Bureau de cinéma d'Erbil, « *(L)e plus grand problème du cinéma kurde n'est pas l'absence de matériel ou de personnel technique, scénaristes, réalisateurs ou acteurs. Le plus grand problème des professionnels du cinéma kurde est l'absence d'un pays, d'un Etat*⁷¹⁷ ». Adnan Osman ajoute qu'une des raisons essentielles d'absence d'un marché cinématographique kurde est la privation de toutes les activités culturelles dans la région kurde, à l'époque du régime dictatorial de Saddam Hussein. À cause des guerres internes et externes qui sévissaient en

⁷¹⁴ Cf. Notre interview avec Adil Ebdurrahman présentée dans l'Annexe-10.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

Irak, et également en raison des sanctions économiques, on projetait souvent les mêmes films, dans les salles de cinéma du Kurdistan irakien, et ces films restaient à l'affiche très longtemps, ce qui eut pour conséquence d'éloigner le public kurde. En outre, selon lui, la plupart des hommes d'affaires kurdes n'ont pas le bagage culturel suffisant pour investir dans le cinéma : « *Tout le monde essaie de gagner plus d'argent en travaillant moins et ils comprennent bien que le cinéma ne peut pas faire ça.* » Selon Adnan Osman, 25 salles de cinéma devraient ouvrir à Erbil avant fin 2013. Il n'y avait au jour de l'interview, le 24 novembre 2012, que six salles de cinéma pour toute la région autonome kurde irakienne, deux à Souleimaniyeh, trois à Erbil et une à Duhok⁷¹⁸.

Adnan Osman souligne que le financement public accordé par le Gouvernement Régional du Kurdistan irakien est loin de suffire car il est destiné à tous les réalisateurs kurdes (non pas seulement à ceux qui vivent au Kurdistan irakien). D'après Osman, le montant total des subventions accordées par le Ministère de la Culture du Gouvernement régional du Kurdistan irakien s'élève à un million de dollars par an pour chaque Bureau du cinéma, soit trois millions de dollars au total. Pourtant, il est difficile à ce jour de parler d'un véritable système de distribution de ce financement public cinématographique. Selon certaines règles établies en 2012, la distribution du financement public se fera désormais selon trois catégories (A, B, C). La catégorie C est destinée aux projets de premiers films et les catégories A et B à ceux de réalisateurs confirmés. La différence entre ces différentes catégories tient à l'importance du budget alloué. Selon Adil Abdurrahman, le budget maximum pour un film présenté dans la catégorie B est de 400 000 dollars, alors que dans certains cas, il est possible d'accorder un financement deux fois supérieur, soit 800 000 dollars, à des projets présentés dans la catégorie A. Ces subventions publiques sont attribuées par un jury composé de cinq personnes ayant de l'expérience dans la production cinématographique. Malgré une certaine opacité, ce système de distribution des financements publics répond à certaines règles. Selon une de ces règles, par exemple, il est interdit d'accorder un financement public à des projets « *contraires aux intérêts nationaux des Kurdes* ». Selon une autre, il ne peut pas être accordé à un projet de premier film dont le réalisateur n'a ni formation, ni expérience professionnelle. Adnan Osman estime que ce système provisoire ne répond pas aux besoins du cinéma kurde et qu'il va sûrement évoluer dans les prochaines années⁷¹⁹.

⁷¹⁷ Notre interview avec Adnan Osman réalisée le 24 novembre 2012 à Erbil au Kurdistan irakien.

⁷¹⁸ *Ibidem*

⁷¹⁹ *Ibidem*.

En Turquie, la situation du cinéma kurde est encore plus difficile car les réalisateurs kurdes sont confrontés à la fois à des problèmes politiques comme la censure ainsi qu'à une sévère concurrence du cinéma turc, qui possède son propre système commercial et son public, formé par une expérience du cinéma longue de presque un siècle. Il faut souligner cependant que certains films en kurde ont été subventionnés ces dernières années par le Ministère de la Culture de Turquie. Ce fut le cas, par exemple, pour *La Voix de mon père* (2011) de Zeynel Doğan, *Sur les chemins de l'école* (2008) de Özgür Doğan et Orhan Eskiköy, et *La Trace* (2011) de Tayfur Aydın. Il arrive aussi que des municipalités dirigées par le parti légal kurde, le *Parti pour la Paix et la Démocratie* (BDP), accordent des subventions. Ainsi *La Marche* (2010) de Shiar Abdi a obtenu le soutien des municipalités de Kızıltepe, de Nusaybin et de Diyarbakir.

Certaines villes kurdes périphériques comme Hakkari, Agri, Şırnak ou Bitlis n'ont plus de salle de cinéma. On n'y trouve que des salles de projection dans lesquelles sont projetés illégalement (ce qui ne signifie pas discrètement) des films, souvent américains, depuis des supports DVD ou VCD. La situation est loin d'être la même à Diyarbakir (la plus grande ville du Kurdistan de Turquie) qui possède de nombreuses salles de cinéma. La municipalité BDP finance aussi un centre culturel (Navenda Çand û Hûner Ya Cegerxwîn⁷²⁰) qui comporte une section de production audiovisuelle dirigée par le réalisateur Zeynel Doğan⁷²¹ ainsi qu'un festival de films kurdes (FilmAmed⁷²²).

La double appartenance des réalisateurs kurdes n'est pas toujours un obstacle, et peut devenir une opportunité dont certains, notamment ceux de la diaspora, profitent pour financer leurs projets. C'est le cas de Hiner Saleem, Hisham Zaman, Yüksel Yavuz ou Miraz Bezar. Ainsi, même si le box-office des films d'Hiner Saleem ne dépasse généralement pas 50 000 entrées⁷²³, il arrive à les produire grâce à une contribution importante⁷²⁴ du financement

⁷²⁰ Pour plus d'informations voir le site officiel du Centre Culturel et Artistique de Cegerxwin <http://www.cegerxwin.net/>

⁷²¹ Cf. Notre interview en ligne (enregistrée) avec Zeynel Doğan, le 15 juin 2013.

⁷²² Pour plus d'informations voir le site officiel du festival de FilmAmed : <http://www.filmamed.com/>

⁷²³ Par exemple, son film *Si tu meurs je te tue* a fait 15 290 entrées, pendant la première semaine (23 au 29 mars 2011) de sa sortie en salle. Source : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-189544/box-office/>

⁷²⁴ Nous avons tenté plusieurs fois d'obtenir, auprès des responsables des Bureaux du cinéma au Kurdistan irakien, des chiffres justes concernant le financement accordé aux films kurdes par le gouvernement régional. Mais en l'absence d'une loi systématisant la distribution de ce financement, nos démarches furent vaines, et ce malgré notre rendez-vous avec le ministre de la culture Kawa Mahmoud, en mai 2011.

public français ou européen qui s'ajoute à celle (déjà importante) du Gouvernement Régional du Kurdistan irakien. Son dernier film *My sweet pepper land*⁷²⁵ (2013), est une coproduction française (AgatFilms & Cie/ Ex Nihilo⁷²⁶), allemande (Rohfilm⁷²⁷) et kurde (HS : Hiner Saleem Production) et il est distribué en France par la Société de distribution Memento Films⁷²⁸. C'est aussi le cas d'autres réalisateurs kurdes de la diaspora comme Jano Rosebiani, Hisham Zaman, Viyan Mayi ou bien Bahman Ghobadi. Outre le financement kurde, les films de ces réalisateurs bénéficient d'un financement européen, accordé par des organisations comme le CNC (Centre National Cinématographique Française) ou Eurimages, des chaînes de télévision comme Arte et Canal Plus et ils profitent également de la contribution de plusieurs maisons de production et de sociétés de distribution européennes. Plusieurs festivals internationaux ont participé à la production du film *La Vie* (2002) de Jano Rosebiani. Dans le générique, il est indiqué que le Gouvernement Régional du Kurdistan, le Festival International du film de Rotterdam (Fonds Hubert Bals), le Festival International de Locarno et le Festival du film de Göteborg ont participé à la production de ce film qui parle du massacre d'Halabja.

2.3. Le rôle des festivals internationaux dans la productivité et la reconnaissance du cinéma kurde

Lors de notre interview, Adnan Osman a souligné l'importance du succès des films kurdes financés par le Gouvernement Régional kurde dans les festivals internationaux. Selon Osman, le nombre de prix obtenus s'élève à une centaine pour les 35 films longs-métrages et à 300 pour des films courts-métrages et les documentaires (plus de 1 000 au total) subventionnés par Erbil ou tournés au Kurdistan irakien. Il souligne que ces prix ont joué un rôle incontestable dans la « reconnaissance des Kurdes » à l'étranger. Il arrive aussi que ces festivals internationaux se transforment en « nouveaux lieux » de conflit politique kurde. Ainsi, Mahdi Omid, n'envoie plus ses films aux festivals internationaux depuis qu'un festival de cinéma en Iran a refusé l'un d'eux, qui était présenté au nom de la région autonome du Kurdistan irakien. Des réalisateurs nous ont aussi rapporté avoir eu des problèmes dans certains festivals pour faire reconnaître leur identité kurde. Ainsi, après avoir été présenté comme « un réalisateur irakien » dans un festival du film en Allemagne, Adnan Osman est intervenu en disant : « Si vous voulez dire par le mot Irak que je suis arabe, je ne suis pas arabe, je suis

⁷²⁵ J'ai participé au tournage de ce film en tant qu'assistant de réalisateur et comédien.

⁷²⁶ Voir le site officiel d'AgatFilms & Cie/Ex Nihilo : <http://www.agatfilms.com/>

⁷²⁷ Site officiel de RohFilm : <http://www.rohfilm.de/>

kurde et je viens du Kurdistan irakien ». Quant à Hussein Hassan Ali, coréalisateur du film *Le temps des narcisses*, il rapporte que lors d'un festival à Dubaï, un journaliste arabe lui a demandé : « Où se trouve le Kurdistan ?⁷²⁹ ».

Par ailleurs, certains films kurdes coproduits par le Gouvernement Régional du Kurdistan irakien ont pu être présentés dans les festivals internationaux en tant que « *coproduction kurde* » (au lieu de *coproduction du Kurdistan*). C'est le cas de deux films de Hiner Saleem coproduits par le Gouvernement Régional du Kurdistan irakien et sélectionnés au Festival de Cannes. Dans la fiche technique de *Kilomètre Zéro* (sélection officielle au festival de Cannes en 2005)⁷³⁰, le pays de production (d'origine) apparaît comme « *Kurde-France* » et dans celle de *My sweet pepper land* (sélectionné dans *Un Certain Regard* au Festival de Cannes en 2013), les pays de production portent la mention « *Kurde, France, Allemagne* ».

La participation de films kurdes à des festivals internationaux provoque parfois de vives réactions et peut même être l'objet de tentatives de censure politique. En 2008, par exemple, le film *My Marlon and Brando*⁷³¹ (Gitmek, 2007) d'Hüseyin Karabey a été censuré en Suisse : « (...) dans un festival financé pour moitié cette année par le ministère turc de la Culture, qui a menacé de mettre fin à toutes ses subventions si « *Gitmek* » (*My Marlon and My Brando*) du cinéaste Hüseyin Karabey était projeté, comme cela était prévu. Les organisateurs de « *CultureScapes* », qui avaient en 2008 la Turquie comme invitée d'honneur et partenaire, ont donc été contraints de modifier le programme à la dernière minute. Jurriaan Cooman, directeur du festival, ne nie pas les pressions : « Peut-être n'aurais-je pas dû transiger, reconnaît-il, mais je voulais sauver le festival. Sans les 400 000 euros de la Turquie, il n'aurait pas pu avoir lieu. » Jurriaan Cooman a averti le représentant du ministère turc que cette exigence ferait plus de mal que de bien à l'image du pays. Il juge aussi que l'ordre de censure ne vient pas du sommet de l'Etat et souligne la « nervosité » politique et sécuritaire observable actuellement dans ce pays. L'ambassade de Turquie à Berne a pris position vendredi en indiquant ne pas partager la critique de « certains cercles » à l'égard du programme du festival et avoir tenté de servir d'intermédiaire⁷³². »

⁷²⁸ Voir le site officiel de MementoFilms : <http://distribution.memento-films.com/>

⁷²⁹ Cf. Notre interview (enregistrée) avec Hussein Hassan Ali, Paris le 18 février 2012.

⁷³⁰ Pour plus d'information, voir le site officiel du Festival de Cannes : <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/ficheFilm/id/4280978/year/2005.html>

⁷³¹ Voir le synopsis du film dans l'Annexe-5.

Le film *My Marlon and Brando* raconte l'histoire d'une comédienne turque (Ayça Damgacı) qui tombe amoureuse d'un comédien kurde irakien (Hama Ali Khan) lors du tournage d'un film. L'histoire est inspirée de la véritable histoire d'amour des deux acteurs, Ayça Damgacı et Hama Ali Khan qui interprètent les personnages principaux. Pourtant, selon le directeur du Festival de CultureScapes, Jurriaan Cooman, le Vice-directeur du Bureau de la Publicité du Ministère de la Culture de Turquie, Ibrahim Yazıcı, lui a demandé de déprogrammer le film *My Marlon and Brando*, dans lequel, « *soi-disant, une fille turque tombe amoureuse d'un Kurde irakien*⁷³³ ».

La projection du film *La Marche* (Meş, 2011) réalisé par Shiar Abdi, Kurde de Syrie, dans le cadre de la 48^e édition du Festival International des Films de l'Orange d'Or, à Antalya (Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali), a provoqué de fortes réactions dans la salle. Ce film raconte le coup d'Etat de 1980, en Turquie, du point de vue d'un enfant (*Cengo*, interprété par Abdullah Ado) et de son meilleur ami *Xelilo, le fou* (Abdulselam Kılıgı). Certains spectateurs ont hué l'équipe du film, rendus furieux par une séquence dans laquelle le personnage principal *Xelilo le fou* frappe un militaire turc. Selon les médias turcs, cela a commencé par la réaction virulente d'une spectatrice qui travaillait dans la province kurde d'Hakkari à l'époque du coup d'Etat. Voici comment elle a interpellé l'équipe du film : « *Les Turcs et les Kurdes, nous sommes des frères qui se tiennent par la main. Nous sommes inséparables. Dans votre film, vous faites frapper un militaire turc par un « fou ». Je ne comprends pas comment certains ont pu applaudir cette séquence. Mon pays restera debout comme un arbre en 2011, comme en 2012...* »

Après ce discours, à d'autres spectateurs qui avaient réagi violemment eux aussi, Abdulselam Kılıgı (scénariste, producteur et acteur principal du film) a répondu par ce message de fraternité : « *Je ne me fâche pas contre vous. Je respecte vos idées. Les Kurdes et les Turcs se sont battus ensemble dans les Dardanelles (...) mais vivre ensemble, c'est comme un amour. Si vous agressez une personne, il faut s'en excuser mille fois. Vous ne pouvez pas à la fois m'agresser et me demander de vivre avec vous. Il faut vivre ensemble en paix*⁷³⁴. »

⁷³² Source l'Institut Kurde de Paris : <http://www.institutkurde.org/publications/bulletins/284.html>

⁷³³ Pour plus d'information consulter : http://www.radikal.com.tr/kultur/kultur_bakanligindan_sansur-906417

⁷³⁴ Pour plus d'informations voir l'article intitulé « *'Türk Askerine Tokat' Gerginliği* » (« La tension de la 'gifle au soldat turc' ») publié dans le journal *Milliyet*, le 13 Octobre 2011, disponible sur : <http://gundem.milliyet.com.tr/-turk-askerine-tokat->

Korhan Yurtsever, le réalisateur du film *Les esprits de l'Euphrate* (1978), dont nous avons largement parlé dans la première partie de notre thèse est lui aussi intervenu : « *Il y a 15 ans, je suis allé visiter avec Ihsan Yüce (coscénariste du film Les Esprits de l'Euphrate) l'Est et le Sud-est du pays (le Kurdistan de Turquie). En revenant nous avons honte de notre condition d'humain (insanlığımızdan utanıyorduk). L'Etat n'était pas souverain dans cette région. Par exemple, les terrains distribués aux villageois, lors de la « Réforme de la terre » (une réforme agraire inachevée mise en place en 1929 afin de distribuer les terrains aux villageois), étaient soit au bord des rivières, soit sur les montagnes, c'est-à-dire que soit ils étaient dévastés par l'eau, soit il n'y avait pas d'eau*⁷³⁵. » Korhan Yurtsever a ensuite expliqué de façon similaire au sujet de son film *Les Esprits de l'Euphrate*, comment « l'arriération » (geri kalmışlık) et le « féodalisme » (ağalık) étaient les deux causes de la question kurde⁷³⁶.

Le déclenchement de ce débat politique par une simple séquence de film montre avec quelle intensité les œuvres des artistes kurdes peuvent être perçues par les Kurdes et par leurs adversaires. La gifle donnée à un personnage filmique turc possédant un titre symbolique (un commandant militaire) par un personnage filmique kurde sans aucun titre social, et de surcroît déséquilibré, semble avoir blessé, si l'on peut dire, la « conscience nationale » de spectateurs d'origine turque. Alors que du point de vue de la causalité narrative, la réaction de *Xelilo, le fou* ne visait pas strictement le commandant, en tant que militaire turc, même si ce dernier est un personnage très négatif. En effet, dans plusieurs séquences précédentes, *Xelilo le fou* arrache des cigarettes de la bouche de quelques passants. Dans la séquence contestée, nous le voyons devant le commissariat au lendemain du coup d'Etat quand les arrestations se multiplient. Il en voit sortir le commandant et lui arrache aussitôt de la bouche la cigarette qu'il fumait. Il est insulté et frappé par le commandant et les soldats de son escorte. Et ce n'est que par réaction que *Xelilo le fou*, gifle en retour le commandant.

gerginligi/gundem/gundemdetay/13.10.2011/1450564/default.htm

⁷³⁵ *Ibidem.*

⁷³⁶ *Ibidem.*



Xeñilo, le fou (Abduselam Kılıç) gifle le commandant turc (*La Marche*, 2011)

Dans ce débat, on peut distinguer trois types de discours sur les Kurdes. Le premier discours est la réaction du public, c'est-à-dire celle de la spectatrice déclenchant le débat. Nous pouvons considérer cette réaction comme nationaliste et ordinaire. Nationaliste parce qu'elle renvoie au « *séparatisme kurde* » par les phrases « *Les Turcs et les Kurdes, nous sommes inséparables* » et « *Mon pays restera debout comme un arbre* ». Cette réaction est ordinaire parce que, malgré sa dimension collective (le nationalisme turc), elle reste « *individuelle* » et « *spontanée* ».

Le deuxième discours est celui de Korhan Yurtsever, représentatif du discours qui domine au sein de l'élite progressiste turque. Il renvoie à deux clichés : la « *féodalité* » et l'« *arriération* » kurdes. Dans son discours, Yurtsever emploie l'expression « *geri kalmışlık* » qui, en turc, signifie un retard socioculturel et non un retard économique. Il emploie généralement deux expressions, « *az gelişmişlik* » ou « *iktisadi geri kalmışlık* » qui peuvent être traduites en français par le terme de « *sous-développement* ». Par ailleurs, le film *La Marche* de Shiar Abdi ne recèle aucun élément, symbolique ou réel, renvoyant au féodalisme kurde. Par contre, on y trouve de forts signifiants visuels et narratifs décrivant les « *conditions précaires* » de la ville de Nisaybin, (Nisêbîn, en kurde) où se déroule l'histoire du film. Ensuite, contrairement à ce que prétend Korhan Yurtsever sur l'« *absence de souveraineté étatique dans la région kurde* », le sujet de *La Marche* porte sur l'envahissement par l'Etat, de la société kurde dans toutes ses dimensions après le coup d'Etat de 1980. Et pour les militaires de la junte qui prend alors le pouvoir, les ennemis à abattre étaient les mouvements socialistes⁷³⁷ et les

⁷³⁷ Cf. Paul Cormier, op. cit.

mouvements politiques kurdes, et non les aghas (chefs de clan) kurdes, qui selon Korhan Yurtsever auraient remplacé le pouvoir étatique.

Dans ce débat, le troisième discours caractéristique est celui de Abduselam Kılıgı (acteur principal, scénariste et producteur du film), représentatif de l'élite nationaliste kurde. Dans ses réponses aux spectateurs, comme dans son discours lors de la cérémonie de clôture du 48^e Festival d'Antalya (où son film est primé dans trois catégories : meilleure musique, meilleur chef du décor, prix spécial du jury⁷³⁸), Abduselam Kılıgı reproduit le discours dominant de la plupart des mouvements nationalistes kurdes. Pour parler de droits et d'égalité des Kurdes, il reproduit le discours de « *fraternité kurdo-turque* » en rappelant la collaboration de ces deux peuples à la guerre d'Indépendance turque (Kurtuluş Savaşı) après laquelle la République turque sera proclamée en 1923. Pourtant il y a dans le film *Marche* de fortes allusions à un imaginaire nationaliste kurde en contradiction avec ce discours de fraternité kurdo-turque. Par exemple, dans une séquence de ce film, l'ascension de la citadelle de Diyarbakir par Xelîlo, *le fou* (Abduselam Kılıgı) est accompagnée d'une chanson kurde dans laquelle le Kurdistan est désigné comme « *l'esprit et l'âme des Kurdes* » :

Welatê me Kurdistan e / Notre patrie est le Kurdistan
Cih û warê me Kurdan e / Il est le foyer des Kurdes
Welat ji me rih û can e / La patrie est notre esprit et notre âme
Kurd hemû bira ne / Tous les Kurdes sont des frères

Cette chanson interprétée instrumentalement (sans paroles) mais très connue, accompagne dans le film, pendant plus d'une minute et à diverses reprises, les mouvements panoramiques de la caméra montrant un « *paysage pictural* » (les jardins de Hevsel) depuis la citadelle de Diyarbakir, considérée comme symbole d'une civilisation millénaire dont les Kurdes font partie. L'arrivée du personnage *Xelîlo, le fou* à Diyarbakir a sans doute pour objectif de montrer « *ce signifiant historique* » (la citadelle) et la beauté du paysage qui l'entoure⁷³⁹. Il faut rappeler que Diyarbakir, dont la municipalité est dirigée par le BDP *Parti pour la Paix et la Démocratie*, le parti légal pro-PKK, et qui a participé à la production de ce film, est

⁷³⁸ Pour plus d'informations, voir le site officiel du Festival International des Films de l'Orange d'Or d'Antalya : <http://www.altinportakal.org.tr/tr/news/48-uluslararasi-antalya-altin-portakal-film-festivali-odulleri-sahiplerini-buldu-128.html>

⁷³⁹ Dans des séquences précédentes, on voit *Xelîlo, le fou* et son frère dans un bus se rendant à Mardin, une autre ville majoritairement kurde, mais soudain, on les retrouve à Diyarbakir.

considérée par certains mouvements nationalistes kurdes comme la capitale du « *Grand Kurdistan* ».

3. Source d'inspiration du cinéma kurde : Yilmaz Güney et son cinéma

3.1. Ressemblances et divergences entre le cinéma de Yilmaz Güney et les films kurdes réalisés après 1990

Quel est le rôle de Yilmaz Güney dans la naissance du cinéma engagé kurde ? Avant de tenter de répondre à cette question, il faut d'abord revenir sur la question de la représentation cinématographique des Kurdes par les Kurdes eux-mêmes. Nous avons essayé de montrer dans la première partie de notre thèse, comment la représentation des Kurdes dans le cinéma turc est marquée par les discours officiels turcs sur les Kurdes. Bien que ces liens entre les discours officiels/ kémalistes et le traitement des Kurdes dans le cinéma turc ne signifient pas toujours une collaboration du cinéma turc avec l'Etat turc, la représentation des Kurdes dans ce cinéma est souvent fondée sur des imaginaires entourant les Kurdes, produits à travers des rapports politiques conflictuels entre les Kurdes et l'Etat turc.

De même, dans la grande majorité des films tournés en kurde et/ou parlant de la question kurde, la représentation des Kurdes est strictement liée à la mémoire collective de la question kurde et à ses reproductions dans les discours officiels des mouvements nationalistes kurdes. Il n'est pas faux de supposer que les imaginaires kurdes produits par ces mouvements nationalistes déterminent en quelque sorte la « *kurdicité* » de l'univers diégétique d'un film kurde. En effet, dans la plupart des films réalisés par des réalisateurs kurdes, nous remarquons une conscience de la « *kurdicité* » se construisant sur le même mode que la représentation de la « *kurdicité* » en tant qu'imaginaire national kurde, dans les discours officiels des mouvements nationalistes. Dans les deux cas, cette « *kurdicité* » se construit d'abord au moyen de références à l'histoire récente kurde, c'est-à-dire par l'expression d'un sentiment d'oppression et d'innocence, tout en renvoyant à une « *ancienneté historique* » du peuple kurde qui finit par donner une vision exotique des Kurdes dans le cinéma, comme dans tous les récits destinés aux non-kurdes.

Que ce soit dans le récit d'un film kurde engagé, comme le *Temps des narcisses* (2006) d'Hussein Hasan Ali et de Massoud Arif ou dans les « récits d'origine », recomposés par les mouvements nationalistes kurdes, comme la fête de Newroz, souvent matérialisée par l'image d'un Kurdistan historique et unique, voire uni, devient lieu de commémoration de la « tragédie nationale » des Kurdes et d'une lutte politique pour un avenir glorieux⁷⁴⁰.

Dans des films kurdes - par leur langue comme par l'origine de leurs réalisateurs - tels que *Les tortues volent aussi* (2004) de Bahman Ghobadi, ou *Dol ou la vallée des tambours* (2007) de Hiner Saleem, les références historiques se transforment souvent en mémoire/ souvenir des personnages filmiques, laquelle témoigne de l'oppression subie par les Kurdes. Ce témoignage est renforcé par la force de l'image, c'est-à-dire par une visibilité de la violence produite par les « autres », et aussi par la symbolisation des personnages filmiques qui deviennent les représentants de tous les Kurdes. La politisation de certains éléments comme la langue, avec l'utilisation des mots *Kurde* et *Kurdistan*, joue un rôle important dans le renforcement de la « kurdicité » de la diégèse d'un film. Ainsi, contrairement à un film américain ou français, dans lequel la langue n'est qu'un simple instrument de communication, dans un film kurde l'utilisation du kurde peut devenir un acte politique, tant à cause des interdits pesant sur cette langue, que comme choix politique en cohérence avec certaines revendications des mouvements nationalistes kurdes (telles que celles du PKK concernant les droits culturels des Kurdes en Turquie). De Yilmaz Güney⁷⁴¹ au réalisateur turc Ümit Elçi⁷⁴², qui a réalisé le film *Mem et Zin* (*Mem û Zîn*, 1991), plusieurs réalisateurs ont donné comme motif de « non-utilisation du kurde » dans leurs films, son interdiction par l'Etat turc. Mais aujourd'hui, il est possible de voir des films entièrement tournés au Kurdistan de Turquie dont la langue intégrale est le kurde, sauf pour les personnages de militaires, policiers ou fonctionnaires turcs qui, bien sûr, s'expriment en turc. *Les Enfants de Diyarbakir* (*Min Dit*, 2010) de Miraz Bezar et *La Marche* (*Meş*, 2012) de Shiar Abdi, sont des exemples particulièrement représentatifs de cette intense utilisation de la langue kurde. Dans ces deux films tournés entièrement dans la région kurde de Turquie (le premier à Diyarbakir, le second dans la province de Mardin), les personnages principaux s'expriment quasi uniquement en kurde. Ce n'est peut-être pas un hasard si les réalisateurs de ces deux films, Miraz Bezar et

⁷⁴⁰ Cf. Oliver Grojean (2008), op. cit.

⁷⁴¹ Amir Hassanpour (2003), op. cit. p. 125.

⁷⁴² Voir l'article d'Osman Yakut, « *Mem û Zîn yönetmeni Elçi: Filmi silahların gölgesinde çektik* », publié le 28 février 2012, disponible sur : http://www.zaman.com.tr/gundem_mem-zin-yonetmeni-elci-filmi-silahlarin-golgesinde-cektilik_1251731.html

Shiar Abdi, sont tous deux Kurdes de la diaspora et s'ils vivent en Allemagne, pays où les réseaux politiques et associatifs kurdes sont particulièrement actifs.

3.2. Le rôle de Yılmaz Güney et de son cinéma dans la visibilité des Kurdes en Turquie

D'après Müslüm Yücel, l'amour des Kurdes, notamment des Kurdes de Turquie, pour le cinéma commence avec Yılmaz Güney : « *Yılmaz Güney n'offrit pas seulement des films aux Kurdes, mais aussi un esprit et une vie. Se coiffer comme lui, marcher comme lui, parler comme lui, se taire comme lui, en résumé (le faire) sortir de la pellicule et devenir lui... au point que, certaines personnes arrêtées après le coup d'état de 1980 ont donné deux raisons de devenir révolutionnaires : les films de Yılmaz Güney et les cassettes de Şivan Perwer*⁷⁴³. Si l'on replace tout cela dans le contexte de la question kurde, on peut dire que les Kurdes ont confiance en ce qu'ils voient et en ce qu'ils entendent⁷⁴⁴. »

Par ailleurs, il est possible de dire que, paradoxalement, cette fascination qu'exerce Yılmaz Güney sur les Kurdes ne vient pas forcément de ses films, dont le sujet porte sur les Kurdes ou sur les problèmes sociopolitiques en Turquie, puisqu'ils ont presque tous été censurés et donc projetés beaucoup plus tard, dans les années 1990. *Yol* (1982) a ainsi été projeté pour la première fois dans une salle de cinéma en Turquie le 12 février 1999, soit 18 ans après sa réalisation, et dans une version censurant l'intertitre « *Kurdistan* », dans une des séquences du film⁷⁴⁵. Quant au film *Le Mur* réalisé par Güney en 1983 en France, il fut diffusé en Turquie, pour la première fois, en 1995, par la chaîne de télévision turque Cine 5, et ce n'est que cinq ans plus tard, en 2000, qu'il sera enfin projeté dans des salles de cinéma turques⁷⁴⁶. Des années auparavant, le 17 avril 1979, une bombe explosait lors de la projection de *Troupeau* (1978)⁷⁴⁷ dans la salle de cinéma *Sureyya* à Kadiköy (quartier d'Istanbul), blessant plusieurs spectateurs⁷⁴⁸. Cette fascination ainsi que la légende du « *Roi laid* »⁷⁴⁹, comme on le surnommait, proviennent en réalité du succès des films réalisés avant *l'Espoir* (1968). Selon Agah Özgüç, si ces films, considérés par certains comme « *films poubelle* » ('trash' ya da çöp

⁷⁴³ Un chanteur kurde engagé et exilé en Europe depuis les années 1980.

⁷⁴⁴ Müslüm Yücel, op. cit., p. 127.

⁷⁴⁵ Agah Özgüç (2005), op. cit. p. 364.

⁷⁴⁶ *Ibid.* p. 368.

⁷⁴⁷ Voir le synopsis du film dans l'Annexe-6

⁷⁴⁸ Agah Özgüç (2005), op. cit. p. 357.

⁷⁴⁹ Cf. Le film documentaire de Claude Weisz, *On l'Appelait... le Roi laid*, réalisé en 1987.

filmleri) n'avaient pas existé, Yilmaz Güney n'existerait pas non plus, car la popularité de Güney leur est due⁷⁵⁰.

Le réalisateur turc Atif Yılmaz, avec lequel Yilmaz Güney a travaillé sur plusieurs films, découpe le parcours professionnel de ce dernier en cinq périodes⁷⁵¹ :

- 1) Son entrée dans le cinéma en tant qu'assistant et acteur, avec le film *Les enfants de cette patrie (Bu Vatanın Çocukları)* d'Atif Yılmaz en 1959.
- 2) Après sa première arrestation en 1963, son engagement dans les films à petits budgets, avec *Tous les deux étaient courageux (Ikisi de Cesurdu)*, 1963) de Ferit Ceylan.
- 3) La confirmation de son talent de réalisateur, avec la réalisation d'*Espoir (Umut)*, qui marque le début d'une nouvelle période dans l'histoire du cinéma turc (le social réalisme) en 1970.
- 4) Le début d'une série d'emprisonnements, lors du tournage de *L'Inquiétude (Endişe)* en 1974, année à laquelle il commence à faire réaliser ses scénarios détaillés par d'autres réalisateurs.
- 5) La réalisation du film *Le Mur (Duvar)* en 1983, coproduit dans un pays étranger (en France) après s'être échappé de prison en 1981 et avoir quitté la Turquie.

Yilmaz Güney étant le premier réalisateur d'origine kurde en Turquie⁷⁵², le traitement de la « kurdicité » ou de la question kurde dans son cinéma renvoie à la fois aux imaginaires produits par le nationalisme officiel et les élites étatiques turques sur les Kurdes et aux imaginaires que les Kurdes ont produits sur eux-mêmes. Source d'inspiration de la plupart des réalisateurs kurdes⁷⁵³, le cinéma de Yilmaz Güney est une fusion entre ces deux imaginaires

⁷⁵⁰ Agâh Özgüç (2005), op. cit., p. x

⁷⁵¹ Cité par Agâh Özgüç, *ibidem*

⁷⁵² Selon Müjde Arslan, Atif Yılmaz, un des réalisateur turc reconnu avec qui Yilmaz Güney avait travaillé pour la première fois en tant qu'assistant et comédien sur le tournage du film *Les enfants de cette patrie* (1958) avait timidement « reconnu » dans une de ses interviews qu'il était d'origine kurde. Müjde Arslan, op. cit., p. xiv.

⁷⁵³ Presque toutes les personnes interviewées dans le cadre de ce travail, ont souligné le rôle de Yilmaz Güney dans la naissance du cinéma kurde (voir par exemple l'interview de Mehmet Aktaş dans l'Annexe-8). Ainsi, la figure de Yilmaz Güney apparaît dans plusieurs films kurdes, tels que *Pari(s) d'Exil* (2013) d'Ahmet Zirek. Ahmet Zirek a dédié aussi son film à Güney, avec qui il avait travaillé en tant que comédien dans le film *Le Mur* en 1983. Dans une séquence du film, *La Marche* (2011) de Shiar Abdi, des soldats turcs viennent dans une salle de cinéma pour arrêter des gens, le soir même du coup d'Etat de 1980. Le public est en train de regarder un film de Yilmaz Güney. Quand certains spectateurs refusent de quitter la salle, des soldats tirent sur l'écran (rideau) et

(kurde et turc) à la fois opposés et semblables. Ayant travaillé longtemps dans des films commerciaux à « *petit budget pour des petites maisons de production* », le cadre du travail artistique de Güney reste longtemps limité aux codes généraux du cinéma commercial turc. Yeşilçam, qui lui offre son image de « *Roi laid* » (Çirkin Kral), tout en l'enfermant dans cette même image, devenue un véritable culte de star en Turquie. Yılmaz Güney explique ainsi comment il fut obligé, malgré lui, de réaliser son film *Seyithan* (1968), selon la forme des films de son époque de « *Roi laid* » : « *Seyithan est le premier film dans lequel je me suis engagé en tant que réalisateur avec toutes les responsabilités que cela comporte. C'est mon premier travail (en tant que seul réalisateur) et il est chargé de souvenirs inoubliables. Dans ma vie d'artiste, il signifie la fin d'une période et le premier pas vers une autre. Nourri de mes expériences précédentes, Seyithan est le nom d'une révolte qui eut lieu au début de 1968, contre les normes de Yeşilçam, notamment contre Yılmaz Güney en tant que Roi laid. Mais on ne peut pas dire qu'il ait rempli sa mission. D'inévitables engagements pris dans des conditions difficiles sous la pression des maisons de production, le conditionnement lié à mon époque de « Roi laid » ainsi que la pression de Yeşilçam, ont beaucoup diminué la valeur de ce film. Des prévisions incorrectes nous ont poussés à produire un film incomplet comportant beaucoup d'effets non désirés. Les côtés positifs et négatifs de ce film sont clairement visibles. Et ce n'est pas valable uniquement pour Seyithan, mais également pour tous mes films réalisés avant Camarade (Arkadaş, 1975)⁷⁵⁴. »*

3.3. Yılmaz Güney de l'époque Yeşilçam : une continuité discursive du cinéma turc :

Selon Agah Özgüç, Yılmaz Güney a travaillé dans 111 films dont 21 ont disparu comme réalisateur, assistant, acteur ou scénariste⁷⁵⁵. Dans la plupart de ceux tournés avant, et pour certains, après *l'Espoir* (1970), on trouve des sujets clichés du cinéma turc, tels que « *le banditisme* », « *le féodalisme* », « *la vendetta* » ou « *le crime d'honneur* », traités de même manière que dans les films turcs dont nous avons parlé dans la première partie de ce travail⁷⁵⁶.

l'image de Güney disparaît. Il est possible de dire que cette scène renvoie, non pas seulement à l'identité kurde de Yılmaz Güney mais aussi à la perturbation de son parcours de réalisateur et de comédien par ce régime militaire de la Turquie.

⁷⁵⁴ Müslüm Yücel, op. cit., p. 150-151.

⁷⁵⁵ Agah Özgüç (2005), op. cit., p. xi.

⁷⁵⁶ Cf. le Tableau-6 présenté dans Annexe-7. Voir aussi Müslüm Yücel, op. cit., pp. 127-178, et Agah Özgüç, op. cit., pp. 31-320.

Dans les films de Yılmaz Güney des années 1960 et de la première moitié des années 1970, le sujet de « *la vendetta* » revient presque aussi souvent que celui du banditisme. Tout comme dans les films turcs parlant des Kurdes, lesquels sont cités dans les chapitres concernant le cinéma turc, dans les films de cette époque aussi, ce sujet est souvent traité dans un contexte de féodalité, même s'ils ne parlent pas tous des Kurdes⁷⁵⁷.

La contrebande est le sujet de *L'Eloge* (*Ağıt*, 1971), de Yılmaz Güney, et de *la Loi des frontières* (*Hudutların Kanunu*, 1966) de Lütfü O. Akad, dont Güney est le scénariste et l'acteur principal. Dans ces deux films, le sujet de la contrebande est traité sous un angle plutôt politique et réaliste, mais toujours moderniste, qui établit une comparaison moraliste entre le « bon » Etat et le « mauvais système féodal kurde ». À la fin du film *L'Eloge*, le personnage principal Çobanoğlu (Yılmaz Güney), un « gentil bandit » recherché à la fois par les gendarmes et ses ennemis, descend dans le village pour dire adieu à la femme médecin qui l'avait soigné d'une blessure par balles. Il s'adresse ainsi à elle : « *Je suis venu pour te dire au revoir. Ne me comprends pas mal, la raison de ma venue ici n'est pas de voir tes beaux yeux. Mais c'est la première fois que nous voyons quelqu'un qui respecte la valeur de l'être humain (insan kıymetini bilen).* » Après lui avoir fait ses adieux, il se dirige vers les montagnes, puis on entend des coups de feu qui signifient sa mort.

Dans *La Loi des frontières*, le personnage principal *Hıdır* (Yılmaz Güney) est un célèbre contrebandier dont le frère vient d'être tué par des soldats, alors qu'il tentait de franchir la frontière turco-syrienne. Deux personnages, représentants de l'Etat, l'*institutrice* (Pervin Par) et le *lieutenant Zeki Ergun* (Atilla Ergün), sont des personnages idéaux dont la mission est d'« éclairer » la population de la région (les Kurdes), en luttant contre le « féodalisme ». Le *lieutenant* vient d'arriver au village pour remplacer son prédécesseur blessé par des contrebandiers. Il est décidé à mettre fin à la contrebande, mais ne parvient pas à empêcher *Hıdır* de franchir la frontière. C'est grâce au soutien de l'*institutrice*, elle aussi nouvelle venue dans ce village où il n'y a pas encore d'école, qu'il réussit à le convaincre de cesser cette activité, avec la promesse de distribuer aux villageois la terre occupée par l'*Agha* (« chef féodal »). *Hıdır* accepte cette proposition, entre autres pour que son fils dont il ne se sépare jamais, puisse étudier et ait un destin différent du sien. Tous les trois construisent alors une école dans le village de contrebandiers. Mais l'*Agha* du village sabote leur projet en faisant

⁷⁵⁷ Pour plus d'informations sur ces films voir Müslüm Yücel, op. cit., pp. 127-178 et Ağâh Özgüç, op. cit., pp. 31-320.

détruire tous les terrains cultivés par *Hıdır* et ses amis. À la fin du film, *Hıdır* saute sur une mine alors qu'il tentait de franchir la frontière après avoir tué l'*Agha* et tous ses hommes. Le fils d'*Hıdır*, que l'institutrice voulait adopter, traverse le champ de mines et rejoint son père mourant.

La volonté de Yılmaz Güney de faire des recherches sur place pour le scénario du film *La loi des frontières* (1966) de Lütfi Ö. Akad montre la quête d'une cohérence entre ses histoires filmiques et « la réalité » qu'elles racontent. Güney, qui est à la fois scénariste et personnage principal du film, est allé à Urfa (ville sur la frontière turco-syrienne) avec le réalisateur, afin de connaître de près la vie des contrebandiers kurdes. Auparavant, il s'était déjà rendu à Siirt (une autre ville du Kurdistan de Turquie) pour le film *Koçero* d'Ümit Utku, tourné en 1964. Avec le réalisateur, ils avaient enquêté sur la vie du bandit kurde Mehmet Ihsan Kilit, connu sous le pseudonyme de *Koçero* et dont l'histoire est adaptée dans ce film. Considéré comme « le père des opprimés, l'ennemi des oppresseurs⁷⁵⁸ », le bandit *Koçero* fut tué à la fin des années 1960 par des militaires turcs. Selon Müslüm Yücel, le nom de ce bandit (*eşkiya*) très connu dans les années 1960, est aujourd'hui adopté par une tribu kurde⁷⁵⁹. À travers ces deux exemples s'affirme déjà la volonté de Yılmaz Güney de fonder un « cinéma social réaliste » en Turquie, dont son film *Espoir* va marquer la naissance en 1971⁷⁶⁰.

Avant la réalisation de *Seyithan* (1968), censuré à cause de l'utilisation du prénom kurde, *Kejê*, du principal personnage féminin⁷⁶¹, et d'*Espoir* que Yılmaz Güney considérait comme « un film parlant des pauvres Kurdes⁷⁶² », le mot *Kurde* apparaît dans le film *Davudo* (1965) d'Hasan Kazankaya, dont Güney interprète le personnage principal (*Davudo*). Dans ce film, le personnage antagoniste *Karim le Kurde* (Kürt Kerim, interprété par Hayati Hamzaoğlu) est un bandit cruel qui tue des enfants, viole des femmes et vole l'aide donnée par l'Etat aux pauvres villageois. Après avoir tué le fils de l'*Agha*, qui menaçait sa mère et les terres de sa famille, *Davudo* (Yılmaz Güney) trouve refuge dans la montagne où il fait connaissance de *Karim le Kurde*. *Davudo* commence par accepter, par peur, l'oppression du bandit. Mais il finit par s'opposer à lui. Il parvient à restituer aux villageois l'argent du crédit que l'Etat leur avait fourni et que le bandit avait volé. Celui-ci se venge en tuant la mère de *Davudo*, avant que ce

⁷⁵⁸ Agâh Özgüç (2005), p. 68.

⁷⁵⁹ Müslüm Yücel, p. 133.

⁷⁶⁰ Cf. Time Kennedy, op. cit. p. 120.

⁷⁶¹ Müslüm Yücel, op. cit., p. 150.

⁷⁶² *Ibid.* p. 152.

dernier, aidé d'un autre bandit *Beko* (Kuzey Vargin), ne le tue à son tour, lui et toute sa bande.

Cette désignation d'un personnage négatif en tant que kurde n'est pas anodine. Comme nous l'avons déjà montré, dans le cinéma turc, l'invisibilité des Kurdes provient de l'absence de leur désignation. Dans ce film, cette désignation identitaire crée donc une visibilité kurde, mais avec une connotation péjorative, nourrie par une représentation des Kurdes réduite au banditisme et au féodalisme. On peut se demander pourquoi le personnage principal, *Davudo*, n'est pas, lui aussi, désigné comme kurde alors qu'il est interprété par un acteur kurde déjà populaire, Yilmaz Güney. En réalité, l'histoire de ce film se passe dans une diégèse censé d'être kurde, c'est-à-dire que, même s'ils ne sont pas désignés comme tels, tous les personnages du film, excepté les gendarmes, sont en réalité des Kurdes. Dans ce contexte kurde non-dit, la nomination du personnage antagoniste comme kurde n'a aucune fonction indicative et sa connotation péjorative en devient d'autant plus aiguë.

Quel que soit le rôle qui ait été le sien dans le processus de réalisation de chacun de ces films, le cinéma de Yilmaz Güney d'avant 1970 (sauf peut-être son film *Seyithan* tourné en 1968), apparaît clairement limité par les conditions socio-économiques et par les discours sociopolitiques du cinéma commercial turc. Yilmaz Güney explique souvent le décalage esthétique et politique entre ses films réalisés avant et après *l'Espoir*, comme le résultat inévitable d'une « stratégie » pour « prendre une place dans le cinéma turc ⁷⁶³ ». Quand Agâh Özgüç dit que « si ses films considérés comme films poubelle n'existaient pas, Yilmaz Güney n'existerait pas non plus ⁷⁶⁴ », il fait allusion aux films non-engagés de Güney, réalisés pour la plupart avant 1970. Cette stratégie de Yilmaz Güney est souvent expliquée par le besoin de trouver des financements et le désir de devenir assez populaire pour pouvoir réaliser ses films politiques, ce qui est vrai. Mais il faut aussi ajouter la difficulté d'exister en tant que Kurde et socialiste, dans le milieu du cinéma turc. Il fut, de fait, arrêté par la police, pour avoir écrit une nouvelle sur la pauvreté et l'inégalité, avant d'être condamné à un an et demi de prison et six mois de relégation à Konya, une ville d'Anatolie centrale ⁷⁶⁵, en plein tournage du film *Le Problème mignon* (*Tatlı Bela*, 1961) d'Atif Yılmaz dont il était l'assistant. Ce ne sera pas la dernière fois qu'il sera arrêté pour ses idées politiques, mais il relèvera « son pari », grâce à ses films non-engagés : « Güney a gagné son pari audacieux car il est effectivement devenu

⁷⁶³ Cf. Schofield Coryelle, « Yilmaz Güney : le cinéaste révolté », in *Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien*, 19/1995, disponible sur : <http://cemoti.revues.org/1709>

⁷⁶⁴ Agâh Özgüç (2005), op. cit., p. x

l'acteur le plus populaire du pays, jouant les rôles principaux dans de multiples films d'action et d'aventure. Représentant le plus souvent la force morale et le courage des "petites gens" contre les tracasseries et les manoeuvres des "gros" et des puissants, Güney était devenu un véritable mythe populaire sous le sobriquet du "Roi laid", titre d'un de ses films de l'époque. Dans les années 1960-1970, des posters à son effigie s'étaient étalés chez les marchands de journaux et sur les trottoirs d'Istanbul et d'Ankara⁷⁶⁶. »

3.4. Les racines kurdes de Yilmaz Güney et les difficultés politiques de l'accès au cinéma turc, des années 1950 aux années 1980

À propos des difficultés politiques en Turquie, à son époque, ainsi s'exprime Yilmaz Güney : *« Comme tous les créateurs de Turquie et du Kurdistan, nous avons rencontré sur notre chemin des difficultés dues à la nature oppressive du régime. Durant toute ma vie de créateur, j'ai été amené à chercher des moyens parfois détournés pour exprimer ma pensée, et je dois reconnaître avec franchise que toutes mes oeuvres jusqu'à ce jour n'ont pas totalement exprimé ce que je voulais, ni dans leur forme ni dans leur esprit. L'élément dominant de ces oeuvres, c'est qu'elles sont des solutions de compromis. "Le Troupeau", en fait, c'est l'histoire du peuple kurde, mais je n'ai même pas pu utiliser la langue kurde dans ce film. Si on avait utilisé le kurde, tous ceux qui ont collaboré à ce film auraient été mis en prison. Dans le cas de "Yol", l'essentiel devait être axé sur Diyarbakir, Ourfa et Siirt. Bien que le film ait été monté en Europe, je n'ai pas réussi à faire tous les doublages en kurde. J'ai essayé de créer cette atmosphère par des doublages, par la musique...⁷⁶⁷ »*

Güney, qui se considérait comme « kurde assimilé⁷⁶⁸ », confirme que les identités kurdes de son père et de sa mère n'ont pas eu d'impact politique profond sur lui, en tous les cas jusqu'en 1968 où, selon Müslüm Yücel, il commence à prononcer les mots « Kurde » et « Kurdistan », après avoir fait la connaissance de jeunes leaders des mouvements socialistes turcs, comme Mahir Çayan et ses amis⁷⁶⁹. De surcroît, malgré sa non-revendication d'une identité kurde, Yilmaz Güney est influencé par la culture orale kurde que ses parents lui ont fait connaître dans des conditions de vie précaires, à Adana. Dans un entretien avec Abdul A. Husseinov,

⁷⁶⁵ *Ibid.* p. 43.

⁷⁶⁶ Cf. Schofield Coryelle, op. cit.

⁷⁶⁷ Extrait d'interview de Chris Kutschera avec Yilmaz Güney, publié en janvier 1983 dans Middle East Magazine, disponible sur : <http://www.chris-kutschera.com/Yilmaz%20Gunev.htm>

⁷⁶⁸ *Ibidem.*

Güney explique ainsi cette influence : « *Ma mère, moi et Leyla (sa sœur), nous avons plusieurs fois marché d'Adana jusqu'à Yenice. Pendant ce trajet, ma mère pleurait en murmurant tristement des chansons en kurde. Ni moi, ni ma sœur ne savions bien parler notre langue maternelle, pourtant, nous comprenions ces chansons que notre mère chantait avec des larmes dans les yeux. Comme ma mère, mon père chantait lui aussi des chansons kurdes et il savait jouer du saz. Lorsque nos voisins pauvres invitaient mon père aux fêtes de circoncision, il m'y emmenait aussi. Cela me faisait tellement plaisir de l'entendre chanter. Pendant les longues nuits d'hiver, ma mère nous racontait des histoires kurdes captivantes. Il arrivait alors que notre maison se remplisse de voisins, prêts à rester jusqu'au matin, si nous les avons laissé faire. J'aurais bien aimé noter toutes ces histoires, mais je n'ai pas pu le faire*⁷⁷⁰. »

Les parents de Yilmaz Güney parlaient deux dialectes kurdes différents. Son père, originaire de Siverek, parlait le « *zazaki* » (zaza), tandis que sa mère, Gulê, s'exprimait en « *kurmancî* »⁷⁷¹. Gulê était issue d'une tribu kurde de la région de Muş dont le leader, Cibranli Halit Bey, fut exécuté en 1924, après avoir été condamné pour « *trahison à la patrie* » par le gouvernement de Mustafa Kemal Atatürk⁷⁷². Avant la proclamation de la République turque, Cibranli Halit Bey était un militaire de l'armée ottomane très connu du milieu intellectuel kurde. Il était en contact avec des organisations nationalistes kurdes comme *Kürt Teali Cemiyeti* (Le Comité d'Ascension du Kurdistan), créé en 1918 et qui revendiquait l'indépendance du Kurdistan⁷⁷³.

Dans les films de Yilmaz Güney, les traces de cette mémoire kurde transmise par ses parents ne sont pas toujours exprimées par un discours explicitement politique. Ainsi Müslüm Yücel indique que le sujet de *Seyithan* (1968) est une histoire d'amour inspirée d'une chanson populaire kurde⁷⁷⁴. Pourtant, ce film avait été censuré, uniquement parce que le principal personnage féminin, *Kejê* (Nebahat Çehre) portait un prénom kurde⁷⁷⁵. Cette influence de la culture orale kurde sur Yilmaz Güney a été encore renforcée par l'influence qu'a exercé sur lui le célèbre écrivain d'origine kurde, Yachar Kemal, qui, comme lui, avait grandi à Adana

⁷⁶⁹ Müslüm Yücel, op. cit., p. 127.

⁷⁷⁰ Cité par Müslüm Yücel *ibid.* p. 129.

⁷⁷¹ Cf. Chris Kutschera, op. cit.

⁷⁷² Müslüm Yücel, op. cit., p. 129.

⁷⁷³ Pour plus d'informations sur *Cibranlı Halit Bey* voir Ahmet Kahraman, op. cit. pp. 58-69.

⁷⁷⁴ Müslüm Yücel, op. cit., p. 150

⁷⁷⁵ *Ibidem.*

(une ville du Sud de la Turquie) et l'avait aidé à obtenir son premier travail d'assistant sur le tournage du film *Les enfants de cette patrie* d'Atif Yılmaz, (1959). Chez ces deux personnalités, la culture orale kurde apparaît comme la première source d'inspiration et elle marquera fortement leurs œuvres artistiques. Le dengbêj (barde kurde) Ehmed (Farqîni), qui interprète une chanson traditionnelle kurde (*Ehmedê Mala Musa*) dans *Yol* (1982), nous a rapporté comment Yılmaz Güney avait aimé cette chanson dès qu'il l'avait entendue : « *Quelqu'un de l'Institut kurde de Paris lui avait parlé de moi. Il m'a fait venir dans le studio où il travaillait au montage du film Yol. À peine étais-je entré dans la pièce où il était assis, qu'il m'a demandé de lui chanter quelques chansons kurdes traditionnelles. J'en ai chanté quelques-unes, qu'il n'a pas appréciées et il m'a demandé si j'en connaissais d'autres. J'ai un peu réfléchi et j'ai commencé à chanter la chanson d'Ehmedê Mala Muso. Il ne m'a pas interrompu. Et quand j'ai fini, il m'a pris dans ses bras en me disant : " C'était ça que je voulais entendre "*⁷⁷⁶. »

Güney a utilisé cette chanson dans plusieurs séquences marquantes de *Yol*. Ainsi, dans celle où Ömer (Necmettin Çobanoğlu), l'un des cinq personnages principaux du film, arrive dans son village, on entend cette chanson tandis qu'il embrasse la terre désignée, pour la première fois dans l'histoire du cinéma turc - dans un intertitre de la séquence précédente -, par le terme Kurdistan. Elle est présente aussi dans une des séquences du début du film, quand Ömer, allongé dans son lit de la prison d'Imrali, s' imagine galoper à cheval dans un paysage grandiose aux prairies fleuries de son village natal du Kurdistan.

L'intertitre « *Kurdistan* », dans *Yol*, renvoie en effet à une frontière invisible entre la « *Turquie turque* », si l'on peut dire, et le Kurdistan de Turquie. Le fait de désigner la région kurde comme un « *territoire autre* », dans un sens national ou ethnique, est cohérent avec les revendications nationalistes kurdes. Monté à Paris en 1981, alors que Yılmaz Güney vient d'arriver en France après s'être échappé d'une prison turque où il a passé sept ans, *Yol* marque un changement radical de ses opinions politiques. Lors de la fête de Newroz organisée à Paris en 1983, il appelle les révolutionnaires démocrates turcs, arabes et iraniens à soutenir le droit à l'autodétermination des Kurdes et l'unification des quatre parties du Kurdistan (*Grand Kurdistan*). « *Camarades, la douleur, l'oppression, les pleurs, le sang, la misère ne sont pas la destinée du peuple kurde. Nous refusons cette destinée. Nous ne l'acceptons pas. Nous ne*

⁷⁷⁶ Extrait de notre discussion avec Dengbêj Ehmed, en avril 2010, dans les locaux de la chaîne de télévision Kurd1, à Ivry-sur-Seine, (France).

*voulons pas être les enfants d'une patrie envahie dans ses quatre coins. Nous voulons être les enfants d'un pays kurde libre, uni et indépendant. Nous voulons être les enfants du Kurdistan. Nous voulons chanter nos chansons d'amour et de liberté dans notre langue maternelle, sur notre propre terre. Nous voulons modeler de nos propres mains notre monde et notre terre et les reconstruire. Nous voulons être libres et indépendants sur notre propre terre et sous notre propre drapeau.*⁷⁷⁷ »

Hormis dans ses films *Yol* (1982), *Le Troupeau* (*Sürü*, 1978) et *Le Mur* (1983), le traitement de la « kurdicité » dans les films politiques de Yılmaz Güney, notamment dans *L'Inquiétude* (1974), sera limité par l'influence des mouvements socialistes turcs des années 1960 et 1970, qui comptent de nombreux étudiants et intellectuels kurdes. Le discours politique des films de Güney fait référence plutôt à un discours égalitaire renvoyant à la lutte des classes qu'aux revendications identitaires ou nationalistes kurdes⁷⁷⁸. Ce n'est que dans *Yol* et *Le Mur* qu'apparaissent quelques signifiants de ces revendications nationalistes. Ainsi, dans *Yol*, la frontière invisible entre « la Turquie turque » et la région kurde de Turquie est indiquée par l'intertitre « Kurdistan », tandis que dans plusieurs séquences du film *Le Mur*, les mots « kurde » et « Kurdistan » font partie des slogans inscrits sur les murs de la prison où se déroule l'histoire filmique. À l'époque, ces deux films furent censurés en Turquie⁷⁷⁹. D'après Amir Hassanpour « ni la gauche, ni la droite turques n'ont accepté les films parlant des Kurdes de Yılmaz Güney. »⁷⁸⁰ »

Dans les autres films de Güney, y compris dans *Le Troupeau* (1978), le sous-développement économique de la région kurde est présenté comme cause principale des problèmes sociopolitiques des Kurdes, problèmes que le cinéma turc a essayé de montrer à travers les discours officiels, et le discours dominant de la majorité des mouvements socialistes turcs de l'époque. Cet imaginaire prenait la forme d'un certain « archaïsme kurde », dans un contexte de féodalité, réduite de façon caricaturale à l'oppression de la population rurale kurde, par les chefs de tribus (*agha*). Les conflits entre ces deux camps se déroulent généralement dans des

⁷⁷⁷ Voir l'extrait de son discours diffusé dans une émission télévisée par Kurd1 le 9 septembre 2012, disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=GhCmiMWUqRU>

⁷⁷⁸ Selon Nicolas Monceau « Jusqu'au milieu des années 90, la question kurde demeurait un sujet tabou, ou à peine effleuré, au sein du cinéma turc. Depuis lors, un nombre significatif de films ont peu à peu abordé cette question, souvent avec une approche courageuse et militante, en développant une problématique autour de l'identité nationale et de sa redéfinition dans un contexte en profonde évolution. », Cf. Nicolas Monceau (2000), op. cit. p. 93.

⁷⁷⁹ Agâh Özgüç, p. 364 et 368.

⁷⁸⁰ Cf. Amir Hassanpour, « Kürt Medya Kültürünün Yaratılması », op. cit., p. 127.

lieux filmiques ruraux, repliés sur eux-mêmes, où la religion s'allie à la féodalité, pour « réagir » (*irtica*) contre le « progrès apporté par l'Etat ». Jusqu'en 1981, date à laquelle Yilmaz Güney se réfugie en France après s'être échappé de prison, la question kurde sera traitée dans son cinéma selon un discours idéologique propre tant à la gauche turque qu'au kémalisme, et duquel les mouvements nationalistes kurdes de l'époque vont commencer à se différencier. Pour Mülüm Yücel, « dans *L'Inquiétude* (1974), on voit clairement que Güney a conscience que la question kurde existe, mais qu'il ne sait pas à quoi correspond cette question⁷⁸¹ ». Quant au producteur kurde Mehmet Aktaş, c'est Yilmaz Güney qui, selon lui, a projeté pour la première fois la question kurde telle qu'elle est réellement. Aktaş suppose qu'aujourd'hui encore, le cinéma kurde se limite aux thèmes déjà traités par Güney⁷⁸².

Dans le film *L'Eloge*, sur le tournage duquel Güney est arrêté pour avoir tué un procureur turc⁷⁸³, il traite le sujet de la vendetta à travers des journaliers kurdes venus dans la Tchoukourova pour travailler dans les champs de coton. Dans ce film reviennent deux des sujets principaux des films turcs parlant des Kurdes : la « vendetta » et le « prix de la mariée » (*baslik parasi*), autrement dit l'argent demandé à la famille du fiancé par celle de la fiancée. Le premier personnage *Cevher* (Erkan Yüce) est un Kurde d'Urfa venu travailler dans la plaine cotonnière afin de pouvoir payer le « prix du sang » (*kan parasi*) qu'il doit à ses ennemis. Il espère pouvoir régler la somme exigée (15 liras) à la fin de cette saison de travail. Au bout de quelques jours, tous les journaliers, sauf *Cevher* et sa famille, décident de cesser le travail pour protester contre des conditions pénibles et des salaires trop faibles. Malgré la pression des autres ouvriers, *Cevher*, qui veut régler sa dette, ne participe pas à cette grève. Ostracisé par les autres ouvriers, il se confie à *Çiftçi Başı* (Nizam Ergüden), chef d'équipe des journaliers (et représentant du propriétaire terrien). *Çiftçi Başı* lui propose de régler sa dette en échange de la main de sa fille *Beyaz* (Insel Ardan). *Cevher* refuse d'abord cette proposition car sa fille est trop jeune pour se marier. Mais quand il réalise que son travail ne lui permettra pas d'amasser cette somme, il finit par accepter. Apprenant la décision de son père, sa fille s'enfuit avec un ouvrier dont elle est tombée amoureuse. A la fin du film, *Cevher* voit arriver ses ennemis, venus pour le tuer.

Malgré sa dimension politique, ce traitement de la « kurdicité » dans *L'Inquiétude* montre

⁷⁸¹ Mülüm Yücel, op. cit., p. 155.

⁷⁸² Cf. Notre interview avec Mehmet Aktaş, op. cit. p.

⁷⁸³ Schofield Coryell, op. cit.

que, par le traitement de certains sujets prisés, tels que la vendetta et les crimes d'honneur, le parcours de Yılmaz Güney en tant que scénariste et réalisateur ressemble, par certains côtés, à celui d'un réalisateur turc non-engagé. Son nom en tant que scénariste apparaît même dans le générique de deux films historiques, *le Lion des sept montagnes* (*Yedi Dağın Arslanı*, 1966) et *le Retour des lions* (*Arslanların Dönüşü*) de Yılmaz Atadeniz, que l'on peut qualifier de films nationalistes turcs, tournés à la même période que la série des *Malkoçoğlu*, dont nous avons parlé dans les chapitres II et III. Dans les deux cas, Yılmaz Güney interprète aussi le personnage principal *Gökçen* qui combat « l'oppression byzantine » exercée sur les Turcs. Selon Agah Özgüç, en réalité, le vrai scénariste de ces deux films était Aydın Engin qui travaillait pour Güney comme scénariste salarié⁷⁸⁴. On peut noter que, tout aussi curieusement, dans plusieurs autres films, le nom de Yılmaz Güney est remplacé, à sa demande, par le nom d'un de ses assistants ou de ses techniciens. Özgüç remarque par exemple que, sur l'affiche du film *La balle ne me fait rien* (*Bana Kurşun İşlemez*, 1967), il est remplacé par celui d'Allattin Perveroğlu qui n'était pas réalisateur mais producteur⁷⁸⁵. Son assistant et co-réalisateur de *Yol* (1982), Şerif Gören, confirme que dans le générique de certains films réalisés par Yılmaz Güney, il arrive que le nom d'un assistant ou d'un technicien apparaisse comme celui du réalisateur : « *Dans le générique de certains des films qu'il a réalisés, il remplaçait son nom par celui d'un de ses assistants. Ce n'était pas quelque chose qui se voyait souvent dans le milieu de Yeşilçam* (Cinéma commercial turc). *Bien que ce soit lui qui ait réalisé les films Les Tripoteurs* (*Vurguncular*, 1971) et *La Cible vivante* (*Canlı Hedef*, 1970), c'est mon nom qui apparaît comme réalisateur dans les génériques. J'avais tourné certaines scènes en tant qu'assistant, mais le réalisateur de ces films, c'était bien lui.⁷⁸⁶ »

Dans son dernier film *Le Mur* (1983) réalisé entièrement en France, il exprime sa rage contre la junte militaire en Turquie. Lors d'une discussion à Paris avec Atif Yılmaz et Juan Solanas (réalisateur argentin), après une projection de ce film, il explique qu'il l'a réalisé pour « vomir la haine qui était en lui et afin de pouvoir faire d'autres films⁷⁸⁷ ». Dans son article concernant *Le Mur* de Yılmaz Güney, Schofield Coryell écrit : « *Ce dernier film n'avait pas l'impact artistique de certaines de ses autres œuvres, mais comme le disait son compatriote, le poète Nazim Hikmet "C'est un dur métier que l'exil", et le cinéaste révolté n'a sans doute pas trouvé*

⁷⁸⁴ Agâh Özgüç (2005), pp. 138-143.

⁷⁸⁵ *Ibid.* p. 2.

⁷⁸⁶ Cité par Agâh Özgüç, *ibid.* p. 3.

en France et dans la banlieue parisienne où il tournait "Le Mur", le contact dont il avait besoin avec son équipe familière et ses amis, ni les paysages de son pays d'origine⁷⁸⁸.

Quant au film *Le Troupeau*, il projette le monde rural kurde dans un lieu symbolique, Ankara, le cœur de la Turquie républicaine. À travers sa forte histoire filmique, ses costumes traditionnels soigneusement choisis et les prénoms kurdes de ses personnages, ce film traite d'une confrontation entre l'Etat turc et les Kurdes. Le chef d'une tribu kurde *Hamo* (Tuncer Kurtiz) et ses deux fils font remonter leur troupeau dans une avenue toute proche de l'Assemblée Nationale turque (Türkiye Büyük Millet Meclisi). Cette visibilité radicale des Kurdes et de leur ruralité dans la capitale turque causera la débâcle du clan de *Hamo* qui voulait juste vendre ses bêtes à Ankara afin de sauver sa tribu. Un de ses deux fils (Tarik Akan) y sera arrêté par la police après avoir tué un homme, tandis que l'autre s'enfuira discrètement en abandonnant son père âgé, vêtu de sa tenue traditionnelle kurde, au milieu d'une foule dont il ne connaît rien.

Si l'on prend en considération le critère d'utilisation du kurde, sur lequel plusieurs chercheurs insistent pour définir un cinéma kurde, on ne peut classer aucun des films de Güney dans cette catégorie. En effet, la langue kurde n'est utilisée ni intégralement, ni même principalement dans aucun de ses films. De même, l'identité kurde de Yilmaz Güney ne suffit pas à classer ses films comme *L'Inquiétude*, *Le Troupeau* et *Yol* dans la catégorie « films kurdes ». En effet, on se trouve confronté à un autre obstacle du fait que ces trois films, dont il a écrit les scénarios détaillés en prison, ont été réalisés par ses assistants Şerif Gören et Zeki Ökten qui ne sont pas d'origine kurde. Sans pouvoir classer ses films dans la catégorie « cinéma kurde », nous pouvons dire que le rôle de Güney dans la visibilité des Kurdes en Turquie et dans le cinéma turc est dû, d'une part à ses quelques films, réalisés à distance ou non mais qui sont enfin le fruit de ses réflexions sur les Kurdes, et d'autre part à Yilmaz Güney lui-même, en tant qu'acteur le plus populaire de son époque, c'est-à-dire à son image de « Roi laid » devenue le symbole de l'« autre » en Turquie. Mais il s'agit de l'« autre », dans un sens large, convenant à tous ceux qui étaient considérés comme « laids », dont les Kurdes, qui, avant Yilmaz Güney, n'avaient jamais été visibles en tant que « héros » dans le cinéma turc qui fabriquait des stars à l'occidentale pour une société orientale.

⁷⁸⁷ *Ibid.* p. 369.

⁷⁸⁸ Cf. Schofield Coryell, *op. cit.*

4. Visibilité des Kurdes : l'objectif commun des mouvements nationalistes et du cinéma kurde

4.1. Le traitement de la « kurdicité » dans le cinéma kurde à travers les termes de « refus/ négation » et de « destruction »

D'après Edward Saïd, « il y a un fort lien entre toutes les histoires du mouvement politique palestinien et le désir de ce peuple de devenir visible » (görünür olma arzusu)⁷⁸⁹. Cette remarque d'Edward Saïd peut s'appliquer aux discours officiels des mouvements nationalistes kurdes qui renvoient d'une façon assez semblable à la problématique d'invisibilité des Kurdes. En effet les termes de « *red* » (refus), « *inkar* » (négation), et « *imha* » (destruction) sont récurrents dans les discours nationalistes kurdes, construits en réaction aux politiques négationnistes et assimilationnistes étatiques. Et nous en trouvons les traces dans l'interview suivante de Hiner Saleem à propos de son film *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* (1997) : « *Le plus grand malheur du Kurdistan, c'est de n'avoir pu mobiliser l'opinion internationale alors que, depuis plus de soixante-dix ans, mon peuple est victime de l'apartheid. Et ce n'est pas la couleur de la peau qui est en cause. C'est notre race qui est niée dans l'indifférence générale.*⁷⁹⁰ »

Ces propos de Hiner Saleem montrent *combien* la question d'invisibilité des Kurdes est devenue importante pour les élites kurdes et *comment* la visibilité des Kurdes est imaginée par ces mêmes élites. L'« immobilisation de l'opinion publique », qui peut se traduire, dans notre cas, comme l'invisibilité des Kurdes, est considéré par Saleem comme le « *plus grand malheur du Kurdistan* », c'est-à-dire un malheur plus grand que « *l'apartheid* » ou que « *l'oppression* ». Saleem consolide son propos par la phrase de « (C)'est notre race (la race kurde) qui est niée dans l'indifférence générale⁷⁹¹ ». Même si dans le même article il se dit opposé au cinéma propagandiste parce qu'« *entre le film de propagande et la kalachnikov, il n'y a pas beaucoup de différence* », cette conception de la visibilité des Kurdes renvoie d'une certaine façon aux termes de « *refus/ négation* » et de « *destruction* », que nous pouvons considérer comme la base discursive du traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma kurde.

⁷⁸⁹ Edwar Said, « *Préface* » (Önsüz), in, *Filistin Sineması : Bir Ulusun Hayelleri* (dir.) Hamid Dabashi (traduit en turc par Osman Akinhay), Agorakitaplığı, Istanbul, 2006, pp. ix-x.

⁷⁹⁰ Cité par Pierre Murat dans sa critique sur *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* lors de sa sortie en salle, disponible sur : <http://www.telerama.fr/cinema/films/vive-la-mariee-et-la-liberation-du-kurdistan.44611.php>

Comme l'exprime Hiner Saleem, dans le cinéma kurde, la visibilité des Kurdes en tant que démonstration identitaire devient plus importante que leur « *destruction* », à la différence des cas palestinien⁷⁹², arménien⁷⁹³ ou juif, dans lesquels le terme de « *destruction* » est plus important que celui de « *refus/ négation* »⁷⁹⁴. Autrement dit, il tente avant tout de démontrer l'existence ethnoculturelle des Kurdes, avant de montrer leur « *souffrance/ oppression* ». Bien entendu, nous ne parlons pas d'une utilisation chronologique de ces termes dans les récits filmiques, mais de leurs fonctionnements idéologiques prioritaires. En effet, dans la plupart des films kurdes, le sujet de l'oppression des Kurdes devient un instrument politique, au service de la preuve de l'existence d'une « *kurdicité* »⁷⁹⁵ conçue comme une entité divisée ou séparée. Par exemple, dans une séquence du film *Le Temps des narcisses* (2005) d'Hussein Hassan Ali et de Massoud Arif Salih, le personnage principal *Jagar* (Hussein Hassan Ali) qui vient de rejoindre la résistance kurde au Kurdistan irakien et *le médecin du groupe* (Massoud Arif Salih) s'expriment ainsi :

Jagar : C'est très beau de voir vivre tous ces gens dans le cœur de ces montagnes !

Le médecin : C'est une beauté occultée, notre pays est une beauté entièrement occultée. Mais, le jour viendra sûrement où cette beauté surgira.

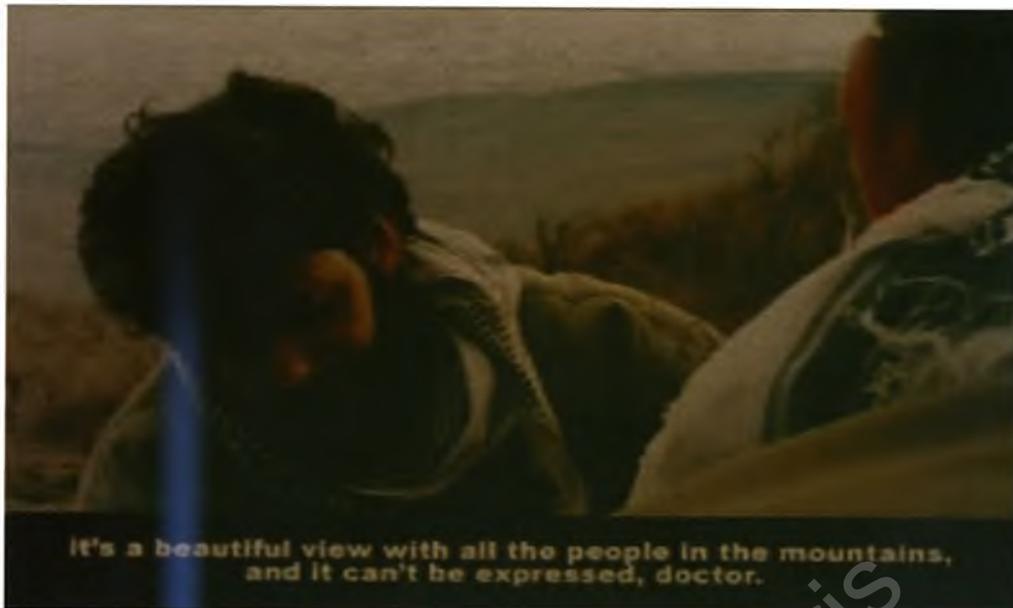
⁷⁹¹ *Ibidem.*

⁷⁹² Cf. Joseph Massad, « *Kültür Silahı : Filistin Kurtuluş Mücadelesinde Sinema* », in *Filistin Sineması Bir Ulusun Hayalleri*, op. cit., pp. 14-40.

⁷⁹³ Par exemple, dans le film *Ararat* (2002) d'Atom Egoyan, bien qu'il y ait l'idée de « *destruction* » avec une dimension ethnique forte, il s'agit de montrer le « *génocide arménien* » et non de prouver l'existence d'« *arménité* ».

⁷⁹⁴ Pour plus d'information sur le traitement cinématographique du génocide arménien et de la Shoah voir Sylvie Rollet, *Une éthique du regard : Le cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann Editions, 2011.

⁷⁹⁵ Cf. Notre interview avec Mehmet Aktaş, op. cit.



Deux plans d'une séquence de *Le temps des narcisses* (2006) de Hussein Hassan Ali et Massoud Arif

Alors que dans la plupart des films kurdes, les relations entre les Kurdes et les Turcs apparaissent conflictuelles, dans ceux du réalisateur kurde de Turquie *Gani Rüzgar Şavata*, la religion musulmane est présentée comme une composante essentielle de l'identité kurde et une valeur commune aux Kurdes et aux Turcs. Dans son film *Les soldats de Saddam* (2008), tourné principalement en langue turque et qui a bénéficié de financements du Ministère de la Culture de Turquie ainsi que du Gouvernement Régional du Kurdistan, il parle du massacre de Halabja en utilisant un discours anti-impérialiste plutôt islamiste⁷⁹⁶. Dans une séquence,

⁷⁹⁶ Dans une interview réalisée par la chaîne télévisée islamo-conservatrice Kanal 7, Gani Rüzgar Şavata répète

des personnages kurdes arrêtés et torturés par l'armée irakienne discutent de la probabilité que les Etats-Unis ou certains pays européens fournissent un soutien aux Kurdes. Alors que certains pensent que les Etats-Unis interviendront pour les sauver de la torture et de la prison, d'autres estiment que ce sont des pays européens qui viendront les aider. Certains croient même que Saddam Hussein ignore leur terrible situation. Cette conversation assez théâtrale se termine par une phrase d'Avdo (personnage principal interprété par Gani Rüzgar Şavata) qui vient de revenir à lui après une séance de torture : « *Mes frères, il faut que vous sachiez que le seul peuple qui nous soutient et notre véritable frère dans ce monde, c'est le peuple croyant de la Turquie.* »

Dans les films kurdes réalisés au Kurdistan, la similitude discursive entre les discours politiques et ceux du cinéma kurde devient encore plus visible. Cette similitude vient d'abord de la visualisation du Kurdistan en tant que « *décor politique* », matérialisé au travers de symboles nationalistes comme le drapeau, l'hymne national kurde ou des paysages politiques du territoire kurde (la frontière, les ruines, les mines etc.). Elle est aussi une conséquence de l'usage de la langue kurde et des histoires filmiques structurées autour des conflits sociopolitiques, qui se déroulent dans une ambiance kurde. Par ailleurs, les financements accordés par le Gouvernement Régional du Kurdistan jouent aussi un rôle. Par exemple, les films mentionnés ci-dessous, dont les thèmes se ressemblent par la manière directe de leur engagement pour la cause kurde, sont plusieurs des principaux films tournés au Kurdistan irakien et financés par le KRG :

La vie (2002) de Jano Rosebiani

Le Cheval (2003) de Mad Omed

Le temps des narcisses (2005) d'Hussein Hassan Ali et de Massoud Arif Salih

Le Kilomètre Zéro (2005), *Dol ou la vallée des tambours* (2006) et *My sweet pepper land* (2013) de Hiner Saleem

À travers la poussière (2006) et *Kick Off* (2009) de Shawkat Amin Korki

Les tortues volent aussi (2004), *Demi-Lune* (2006) de Bahman Ghobadi

plusieurs fois que son film ne parle pas seulement d'Halabja, mais aussi de la Palestine, de l'Afghanistan, même du Vietnam. Selon Şavata, dans son film interdit aux mineurs à cause des scènes de violence, « *il y a la vérité, le réel, l'homme, l'Islam, et de temps en temps des messages aux Etats-Unis* ». Selon Gani Rüzgar Şavata, la raison principale de l'interdiction de son film aux mineurs, c'est « *son identité kurde* » et « *le discours antiaméricain de son film* ». Source : le site Internet du journal virtuel *Habername*: <http://www.habername.com/haber/saddamin->

Les murmures du vent (2009) de Shahram Alidi

La cause (2011) de Viyan Mayi.

Où est le foyer (2012) de Hushyar Zêro

Les fleurs de Kirkouk (2010) Fariborz Kamkari

4.2. La victimisation de la « kurdicité » dans le cinéma kurde

Le sujet d'oppression/ destruction, présenté généralement comme justificatif des revendications nationalistes, n'est pas seulement traité dans un contexte politique. Dans la majorité des films kurdes étudiés dans le cadre de ce travail, ce sujet se matérialise par une transformation en histoire (visuelle) de la mémoire collective kurde. Que ce soit dans des films de propagande comme *Beritan* (2006), dont le réalisateur Halil Uysal (Dag) était militant du PKK, *Colline sacrée*, réalisé par Jwan Bamerni, ou dans des films engagés, cette visualisation de la mémoire collective se réalise d'abord par le traitement récurrent de certains thèmes politiques et historique. Parmi ces thèmes, ce sont le massacre d'Halabja, les opérations de l'Anfal⁷⁹⁷, le massacre des Kurdes alévis en Turquie ou la disparition de milliers de Kurdes en Irak et en Turquie qui sont le plus souvent traités dans le cinéma kurde.

La répression des Kurdes en Irak et en Turquie, par exemple, apparaît comme le contexte politique et historique de plus de 30 films de 58 films kurdes présentés dans l'Annexe -4 de cette thèse. Par ailleurs, quelque soit le sujet traité, la quasi totalité de ces 58 films kurde s'articulent d'une façon ou d'une autre avec une mémoire collective de la question kurde et/ou aux discours officiels des mouvements nationalistes kurdes. Sur les 19 films parlant de la période baasiste ou post-baasiste en Irak, six ont pour sujet le massacre de Halabja, alors que trois d'entre eux parlent de la situation sociopolitique des Kurdes dans la ville de Kirkouk, au sous-sol riche en pétrole, et revendiquée à la fois par les Turkmènes, les Arabes et les Kurdes d'Irak. La résistance, la guerre, les relations intra-kurdes sont les sujets de dix autres films parlant du Kurdistan irakien.

Le massacre des Kurdes alévis par l'armée turque dans la région de Dersim, dans les années 1930, avant et après la révolte de Dersim (1938), est traité dans cinq films documentaires

askerleri-filmine-18-vas-siniri-17792.htm

⁷⁹⁷ Plusieurs films documentaires kurdes réalisés par des Kurdes ou Etrangers, comme *Saddam's Road to Hell* (2006) de Gwynne Roberts et John Williams, et *The Lost Children* (2011) d'Akram Hidou parle de Massacre de

longs-métrages : *Dersim 38* (2006) de Çayan Demirel, *Le stylo rouge* (2010) d'Özgür Fındık, *Les jeunes filles disparues de Dersim* (2010) de Nezahat et Kazım Gündoğan, *Le wagon noir* (2011) d'Özgür Fındık, et *Le Massacre* (Tertelê, 2011) de Doğan Munzuroğlu. Le film, *La voix de mon père* (2012) de Zeynel Doğan fait allusion au massacre des Kurdes alévis dans la ville de Maraş en 1978.

Dans les films étudiés ici, les histoires filmiques s'exposent par des récits politiques sur le « refus ou la négation identitaires » des Kurdes, ainsi que par des images du massacre témoignant de la « destruction/ suppression physique » des Kurdes en tant qu'entité nationale, voire tentant de la prouver. Dans les films documentaires cités ci-dessus, la croyance alévie apparaît avec celle de l'identité kurde, ou parfois plus qu'elle, comme la « raison de l'oppression ». Parallèlement aux discours officiels des mouvements nationalistes kurdes, dans le cinéma kurde aussi les termes de « refus/ négation » peuvent traduire une revendication de reconnaissance des Kurdes, à laquelle le terme de « destruction » apporte un imaginaire de « Kurdes victimes de l'Histoire », tout en justifiant cette revendication.

Cette façon de justifier la cause kurde en puisant largement dans les « documents historiques » et les images d'archives, rappelle les tentatives d'écriture d'une histoire nationale kurde. Les documents historiques font partie de la structure visuelle et narrative de ces films, qu'ils soient documentaires ou de fiction. Par exemple, une grande partie du film *Cheval* (2003) de Mahdi Omid se déroule dans une ambiance de guerre, parmi des Kurdes irakiens fêtant sur une route la chute du régime de Saddam Hussein. Le sujet de ce film porte sur le retour d'une famille kurde originaire de la ville de Kirkouk, déportée par le régime de Saddam Hussein, et dont la maison est occupée par les enfants d'un militaire irakien, responsable de nombreuses exactions contre la population de la ville, notamment contre les Kurdes.

Dans le film *Après la chute* (2007) de Hiner Saleem, des images d'archives concernant Saddam Hussein sont projetées sur les murs de l'appartement du premier personnage *Azad* (*Nazmi Kırık*). Les personnages restent complètement « envahis » pendant plus d'une heure (sauf dans les dernières séquences du film) par ces images. On voit, par exemple plusieurs fois la tête de Saddam Hussein sur le corps même d'Azad qui regarde la télévision montrant

en direct la chute du régime de Saddam Hussein. Voici le synopsis de ce film : « *Les exilés kurdes célèbrent le plus beau jour de leur vie et Azad organise une grande fête où famille et amis arrivent, chargés de victuailles et d'alcool pour préparer une kyrielle de plats et de desserts. La télévision kurde diffuse en continu les images de liesse, les invités chantent, dansent et boivent. Peu à peu, l'alcool aidant, les querelles entre sunnites et chiïtes, kurdes et arabes, religieux et athées réapparaissent, au risque de gâcher la fête. L'arrivée d'un vieil ami, Ghassan, n'arrange rien: il a passé la nuit à l'Ambassade irakienne, où il a appris que le frère d'Azad les trahissait, collaborant avec le régime...*⁷⁹⁸ »



L'utilisation des images d'archive dans le film *Après la chute* (2009) de Hiner Saleem

De même, au début du film *À travers la poussière* de Shawkat Emin Korki, nous voyons des combattants kurdes, parmi lesquels se trouvent les deux personnages principaux - interprétés par Hussein Hassan Ali et Adil Abdurrahman - danser devant un téléviseur quand ils voient tomber la fameuse sculpture de Saddam Hussein, chute devenue le symbole de celle de son régime dictatorial. Des images d'archives sur les guerres du Golfe et sur le « massacre d'Halabja » sont montrées pendant une minute et 45 secondes dans le générique de début du film déjà évoqué, *Les soldats de Saddam*. Dans le court-métrage *Un bout de frontière* (1992) de Hiner Saleem et dans le film *Les tortues volent aussi* (2004) de Bahman

⁷⁹⁸ Source : <http://cineuropa.org/f.aspx?t=film&l=fr&did=111884>

Ghobadi, des images d'archives de l'armée irakienne qui bombarde, incendie les villages et massacre les villageois au Kurdistan irakien, sont utilisées à diverses reprises. Ce sont aussi des images d'archives concernant les accords d'Alger (1975) entre l'Iran et l'Irak, qui sont utilisées dans le générique de début du film *Le temps des narcisses* de Hussein Hassan Ali et de Massoud Arif Salih. Un film qui raconte : « (...) les aventures d'un groupe de militants kurdes appelés peshmergas. Après le célèbre accord d'Al-Géria conclu en 1975 entre le Shah d'Iran et Saddam Hussein, organisant la répression contre le peuple kurde par les deux Etats, ce groupe tente de vivre dans la paix et la dignité, tout en se dressant contre la répression et la tyrannie de Saddam. Ce groupe est composé de personnalités kurdes qui tentent de prouver au monde entier leur profond amour pour leur terre, leur vie paisible, leur sens de l'humanité ainsi que leur amour profondément enraciné pour la paix à venir.⁷⁹⁹ »



Extrait du générique du début de *Le temps des narcisses* (2004) de Hussein Hassan Ali et Massoud Arif Salih

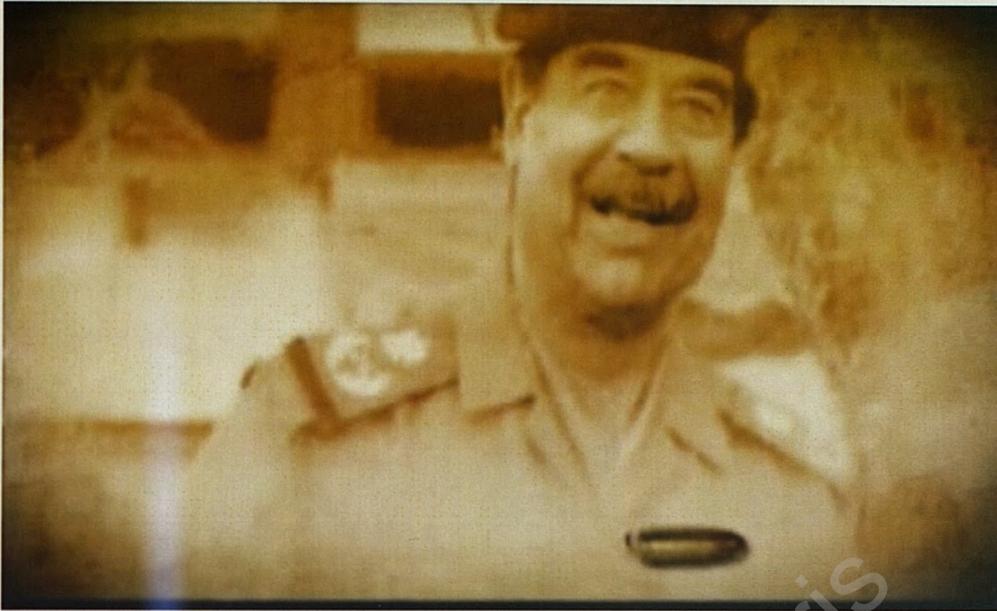
⁷⁹⁹ Source : http://cinema.lepalace.org/films/le+temps+des+narcisses_583.php



Extrait d'une séquence de *Les tortues volent aussi* (2004) de Bahman Ghobadi



Deux plans de la première séquence d'*A travers la poussière* (2005) de Shawkat Amin Korki



Extrait du générique de début de *Les soldats de Saddam* (2008) de Gani Rüzgar Şavata

Cet usage d'images d'archives, de documents historiques dans les films kurdes, notamment dans les cinq films documentaires déjà cités évoquant les « *massacres de Dersim* », fonctionnent comme « *preuve objective* » de la « *victimité* » des Kurdes. Comme le dit Sylvie Rollet, « (p)oser la question du regard du spectateur sur l'événement impose de s'interroger préalablement sur le rapport entre l'événement et les archives visuelles qui le "documentent". S'il s'agit de traiter les images comme telles, c'est-à-dire comme des médiations, c'est que notre vision dépend de notre capacité à les voir non comme de simples surfaces d'inscription, mais comme le produit d'un acte de prise de vue et d'une visée⁸⁰⁰. »

Les images et documents référencés dans les films kurdes sont très semblables aux références que l'on trouve dans certains travaux sur l'histoire kurde, par exemple dans le livre intitulé *Kürtlere vurulan Kelepçe : Şark Islahat Planı (Plan de réforme de l'Est : menotte entravant les Kurdes)* de Mehmet Bayrak⁸⁰¹. Du point de vue de leurs propos historiques, nous pouvons dire que ces films participent à l'écriture d'une histoire nationale pour les Kurdes, qui n'ont pas eu d'histoire écrite jusqu'au début du XX^e siècle (à part dans *Şerefname*, l'ouvrage de Şerefxane Bedlîsî⁸⁰²), mais l'ont transmise par le biais de leur culture orale. Par sa nature, l'image réunit l'histoire écrite et orale des Kurdes dans un même univers, qui est toutefois celui des catastrophes et des massacres. Par exemple, dans *Dersim 38* (2006), Çayan Demirel

⁸⁰⁰ Sylvie Rollet, op. cit., p. 64.

⁸⁰¹ Mehmet Bayrak, op. cit., pp. 231-257.

⁸⁰² Voir à ce sujet Hamit Bozarslan (2009), op. cit. p. 27.

présente des documents historiques comme l'ordre de lancer des opérations militaires contre la population de Dersim, signé par Atatürk (Président de la République de Turquie) ainsi que des témoignages personnels de survivants de ces opérations militaires. Cela est confirmé par la réalisatrice du film documentaire *Les jeunes filles disparues de Dersim* (2010), Nezahat Gündoğan qui considérait son film, lors de sa projection à Paris, comme le fruit d'un long travail sur l'histoire orale (sözlü tarih çalışması).

Il n'est sans doute pas incorrect d'affirmer que les propos historiques de ces films se ressemblent. Cette ressemblance est clairement visible dans leurs récits oraux comme dans leurs structures visuelles. Par exemple, certaines coupures de journaux et photos d'archives, notamment celles montrant Seyid Riza, chef de la révolte de Dersim et des groupes de « rebelles » rassemblés pour être exécutés, ou des clichés pris après leur exécution, reviennent à diverses reprises dans ces cinq films documentaires. Par ailleurs, les commentaires en voix-off de trois films (*Le stylo rouge*, *Les jeunes filles disparues de Dersim*, *Le wagon noir*) sont écrits par la même personne, Emir Ali Yagan, poète originaire de Dersim, exilé en France. Dans les génériques de fin de ces trois films, le nom de Hasan Saltık, musicien et producteur de musique, originaire, lui aussi, de Dersim, apparaît en première place parmi les noms de ceux qui ont ouvert leurs archives personnelles aux réalisateurs.

4.3. La diaspora kurde vue par le cinéma kurde

Le regard porté sur la question kurde par les réalisateurs kurdes n'est cependant pas homogène. Leur discours sur cette question peut varier selon les conditions socio-économiques dans lesquelles ils produisent et commercialisent leurs films. Les sujets de l'exil et de la vie en diaspora sont traités dans plusieurs films kurdes (13 films sur 58, selon la liste présentée dans l'Annexe-4. Des problèmes sociopolitiques liés à l'intégration des communautés kurdes en diaspora constituent le sujet de films comme par exemple *Pari(s) d'Exil* (2009) d'Ahmet Zirek, *La petite liberté* (2003) de Yüksel Yavuz, *Vinterland* (2007) de Hisham Zaman, *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* (1997)⁸⁰³, *Après la chute* (2007) et *Si tu meurs je te tue* (2010) de Hiner Saleem. En devenant le passé collectif des personnages ou la raison essentielle de leur exil, la question kurde reste le contexte mémoriel/

⁸⁰³ Voir à ce sujet Salih Akin « *Language and Cultural Contact: Vive la mariée et... la libération du Kurdistan* », in Verena Berger, Miya Komori, (dir.), *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Wien :LIT, 2010, pp. 111-124.

historique de leurs histoires. Mais à la différence des films kurdes tournés au Kurdistan et traitant cette question sous un angle plus ou moins semblable, la « *kurdicité* » s'y exprime soit comme une identité périphérique confrontée à d'autres identités, soit comme un univers clos dans lequel le personnage kurde est isolé. C'est le cas, par exemple, du film *Pari(s) d'Exil* d'Ahmet Zirek, dans lequel la rupture spatio-temporelle entre le « *passé kurde* » du personnage principal Zirek (Ahmet Zirek) et son « *présent d'apatride* » se récite à travers le voyage de son fils Alan (Simon Cohen) à Hakkari, sa ville natale au Kurdistan de Turquie.

Malgré sa note d'intention qui paraît assez personnelle⁸⁰⁴, dans le film autobiographique de Zirek, le voyage au Kurdistan de son fils se transforme en reconstruction du passé kurde du réalisateur dans un Kurdistan mémoriel visualisé/ reconstitué au moyen de photos prises dans les années 1970 et 1980. Cet aspect mémoriel du récit surgit dès la première séquence du film dans laquelle on voit Zirek dans son appartement parisien. Il montre à l'aide d'une bougie le dessin d'un village imaginaire censé être le sien. Ce dessin et des photos intimes du réalisateur deviennent l'intermédiaire entre son passé et son présent filmique, mêlant sa vie intime à son passé politique. À part quelques conversations téléphoniques enregistrées en France, rien ne lie la France au « *Kurdistan de Turquie actuel* », que son fils Alan est en train de découvrir. La rupture réelle entre le « *passé kurde* » et le « *présent apatride* » de Zirek s'annule lorsque son fils lui rapporte une poignée de « *sa terre natale* », à son retour du Kurdistan.

Les commentaires poétiques adaptés du livre de Zirek *Pense que*⁸⁰⁵, ainsi que certaines photos qui le montrent participant à des manifestations avec des amis⁸⁰⁶, imposent une lecture politique du film, occultant le côté personnel pourtant dramatique de l'histoire. Par exemple, sa solitude/ isolation d'exil exprimée dans son studio par des monologues souvent caricaturaux se politise lorsque Zirek ritualise sa « *kurdicité* » en revêtant des costumes kurdes traditionnels, en fumant *du tabac* et en mangeant *du miel* de « *chez lui* ». Dans une des dernières séquences, Zirek sort des journaux turcs parlant du coup d'Etat de 1980 en Turquie

⁸⁰⁴ Cf. La note d'intention du réalisateur disponible sur le site officiel du film *Pari(s) d'Exil* sous le rubrique « *Pourquoi ce film ?* » : <http://www.parisdexil.com/>

⁸⁰⁵ Zirek, *Pense que*, Paris, Editions Perriau, 2003.

⁸⁰⁶ Connu sous son nom, Zirek, Ahmet Zirek a été membre et militant de *Foyers culturels révolutionnaires de l'Est* (DDKD), une organisation politique kurde très active dans les années 1970 et 1980. Ayant travaillé à Paris avec Zirek pendant plusieurs années pour une chaîne de télévision kurde (Kurd1), et sur le tournage de son film *Pari(s) d'Exil* - en tant que comédien -, nous avons eu, à plusieurs reprises, la possibilité de discuter de son parcours professionnel en tant que comédien, mais aussi de ses expériences politiques.

et les accroche aux murs de son studio. Ces « *archives personnelles*⁸⁰⁷ » portant sur un fait historique, que Zirek désigne comme raison essentielle de son exil, deviennent avant tout signifiantes de la mémoire collective kurde, c'est-à-dire significatives du sentiment d'oppression et donc une preuve, dans les discours, de « *victimité des Kurdes* », dans le cinéma comme chez l'élite diasporique kurde.



Kenan Evren, chef de la junte militaire de 1980 en Turquie, dans *Pari(s) d'Exil* (2013) de Zirek

Dans les films de Hiner Saleem réalisés en diaspora, la « *kurdicité* » est traitée par rapport à une « *modernité occidentale* » à laquelle elle n'arrive pas à s'intégrer, tandis que dans ses films tournés au Kurdistan, ce sont les identités des adversaires des Kurdes qui sont traitées par rapport à la « *kurdicité* ». Les histoires de *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* et de *Si tu meurs je te tue*, deux films eux aussi réalisés en France, sont structurées, selon nous, d'un point de vue occidentaliste. Dans ces films, la « *kurdicité* » s'orientalise à travers un rapport d'opposition morale et culturelle entre les « *origines orientales* » des personnages kurdes et l'identité occidentale (française) en devenir. Le traitement de la question des « *droits de la femme* », auxquels Hiner Saleem fait souvent référence dans les entretiens donnés lors de la commercialisation de ses films⁸⁰⁸, s'expose comme une volonté de mise en avant de certaines « *valeurs occidentales* » face à la culture orientale kurde. Cette question

⁸⁰⁷ Il est important de souligner qu'Ahmet Zirek n'a pas eu de financement public, ni français ni kurde, pour la production de son film sorti en salle en 2013, soit quatre ans après sa réalisation en 2009. D'après nos discussions avec Zirek, nous pouvons dire que son envie pour la réalisation de ce film dont le langage/l'esthétique « *reste naïf* » demeure avant tout une sorte de désir de partage de son histoire à la fois personnelle et politique.

⁸⁰⁸ Dans une émission télévisée présentée sur *Canal Plus*, Hiner Saleem dit avoir fait ce film (*Si tu meurs je te tue*) « *pour rendre un hommage à la femme musulmane* », extrait de cette interview est disponible sur :

fait partie, comme nous l'avons étudié dans la première partie de notre travail, de l'image péjorative des Kurdes reproduite pendant presque un demi siècle (depuis des années 1950 jusqu'à la seconde moitié des années 1990) dans le cinéma turc.

Bien que l'opposition morale que nous constatons dans les films de Hiner Saleem tournés dans la diaspora vienne d'une certaine réalité sociale des Kurdes, elle fonctionne dans ces films comme un facteur de différenciation culturelle et morale entre les personnages kurdes (souvent masculins) et les personnages non-kurdes. Dans ces deux films, la quasi-totalité des personnages filmiques d'origine française et certains personnages kurdes francisés (souvent des femmes) deviennent (à l'opposé de la majorité des personnages kurdes masculins) les représentants d'un mode de vie moderne visualisé par les paysages urbains parisiens. Dans *Vive la mariée et la libération du Kurdistan*, c'est *Leyla* (Schahla Aalam), une « *belle Kurde occidentalisée* » parlant très bien français, qui sera à l'origine de la transformation du personnage principal féminin *Mina* (Marina Kobakhidzé) qui vient juste d'arriver du Kurdistan pour épouser *Cheto* (Georges Corraface), un fiancé qui la rejette car il la trouve trop laide et trop paysanne (il dit : « *A la place d'une gazelle, on m'a envoyé une chèvre* »). Les premières choses que *Leyla* demande à *Mina* sont de cesser de parler en kurde pour apprendre le français et de trouver un travail afin d'être respectée par *Cheto* et par les autres hommes. Au fur et mesure de l'évolution dramaturgique du film, on assiste à une transformation physique et mentale de *Mina*. En un laps de temps assez court, elle réalise sa « *francisation* », quitte le restaurant kurde où elle travaillait, puis son mari *Cheto*.

Cette transformation de *Mina* rappelle celle de *Kezban*, personnage principal de trois films turcs de la série de *Kezban*, dont nous avons parlé dans la première partie de notre thèse. Dans cette série de films réalisés par Orhan Aksoy à la fin des années 1960 et au début des années 1970⁸⁰⁹, *Kezban* (Hülya Koçyigit) est une jeune fille anatolienne que de riches stambouliotes humilient en se moquant de ses origines campagnardes (*taşra kızı*), dès son arrivée à Istanbul. Elle se transforme ensuite en « *véritable stambouliote* », c'est-à-dire en femme « *moderne* » et « *capable* » de danser, de sortir seule, de parler français (dans le premier film), de partir en voyage à Rome (dans le second film) et de se faire aimer par un Français à Paris (dans le troisième film).

<http://www.canalplus.fr/c-cinema/c-emissions-cinema-sur-canal/pid6301-interviews-cinema.html?vid=444868>

⁸⁰⁹ Le premier film de la série (*Kezban*) est réalisé en 1968, le deuxième (*Kezban est à Rome*) en 1970, et le troisième (*Kezban est à Paris*) en 1971.

Contrairement au film *Vinterland* de Hisham Zaman dans lequel les deux personnages principaux, masculin comme féminin, « se transforment » dans un lieu isolé (dans une maison éloignée de la ville, quelque part en Norvège), les personnages kurdes de ces deux films de Hiner Saleem sont très contrastés. Dans *Si tu meurs je te tue*, la virginité de *Siba* (Golshifteh Farahani) devient, par exemple, la préoccupation de *Mihyeddin* (Özz Nujen) et de ses frères qui se considèrent tous comme des patriotes et sont censés l'aider car elle aussi est « patriote », et de plus « vierge ». Ces deux « valeurs » étaient déjà présentes dans *Vive la mariée et la libération du Kurdistan*, le premier long-métrage de Hiner Saleem à propos duquel Pierre Murat écrit : « Les hommes y sont un peu ridicules, comme Cheto qui s'aperçoit, peu à peu, mais un peu tard, que sa femme « laide » est ravissante. Et futée. Les femmes, ici, sont vraiment l'avenir de l'homme, puisqu'elles osent lentement mais sûrement rejeter les préjugés et les traditions, pour créer, même en exil, un Kurdistan libre...⁸¹⁰ »

À partir de là, nous pouvons dire que la transformation de « *Mina, la paysanne laide* » en « *Mina, la moderne, la belle* », dans *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* et le désir de vivre à Paris de *Siba* (Golshifteh Farahani) dans *Si tu meurs je te tue*, renvoient au même imaginaire de modernité occidentale et établissent un rapport d'opposition morale entre les origines/ identités orientales des personnages et leurs identités occidentales en devenir.

D'autres films kurdes tournés en diaspora traitent aussi des problèmes sociaux des communautés kurdes, mais sans ce rapport d'opposition présente dans le cinéma de Hiner Saleem. Par exemple le film *La petite liberté* (2002) de Yüksel Yavuz raconte l'histoire d'un jeune réfugié kurde sans papiers, *Baran* (Çağdaş Bozkurt), vivant en Allemagne. En attendant l'expulsion qui le menace quand il aura atteint l'âge de 16 ans, il travaille comme serveur dans un café de Hambourg. Il y fait la connaissance de *Chernor* (Leroy Delmar), autre jeune réfugié d'origine africaine, devenu trafiquant de drogue pour pouvoir réaliser son rêve d'aller en Australie. Ils deviennent amis. Un jour *Baran* croise *Selim* (Necmettin Çobanoğlu), ancien « protecteur de village »⁸¹¹, lui aussi exilé en Allemagne, et qu'il considère comme

⁸¹⁰ Cf. Pierre Murat, op. cit.

⁸¹¹ Les gardes ou « protecteur » du village (köy korucuları) sont membres d'une organisation militaire créée par l'Etat turc, contre le PKK, et composée de civils kurdes. Selon des rapports d'associations des droits de l'homme, ils sont souvent mêlés à des affaires illégales, mafieuses et à des assassinats politiques contre les opposants kurdes. Pour plus d'information sur les protecteurs du village voir Hamit Bozarslan (2009), op. cit., p. 21.

responsable de l'assassinat de ses parents, tués lors de l'évacuation de leur village par l'armée turque, événement auquel *Selim* aurait collaboré. Alors que *Baran* s'apprête à venger ses parents, son amitié pour *Chernor* se transforme en amour⁸¹².

Même si dans tous les films kurdes réalisés dans la diaspora, le sujet n'apparaît pas comme aussi politique que dans celui d'Ahmet Zirek, la question kurde y reste généralement présente et visible. Par exemple, dans *Si tu meurs je te tue* et *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* de Hiner Saleem, le désir des personnages kurdes de se marier avec une « fille kurde patriotique et vierge », révèle un langage cinématographique mêlant « le burlesque » et le réel/ politique. Dans *Si tu meurs je te tue*, tout commence par l'arrivée en France d'*Ebdal* (Billy Demirtas), personnage principal, venu tuer un criminel de guerre irakien. Il renonce à sa mission avant de faire venir en France sa fiancée *Siba* (Golshifteh Farahani). Dans *Vive la mariée et la libération du Kurdistan*, l'association à laquelle appartient le personnage principal *Cheto* (Georges Corraface) est une organisation politique kurde qui ressemble beaucoup aux associations réelles du PKK.

Les enfants d'avril (1998) de Yüksel Yavuz parle de problèmes d'intégration tels que le mariage forcé et les difficultés de communication entre les diverses générations d'une famille kurde. Dans le film de *Suivre le duvet* (2004) de Nuray Şahin, le sujet porte sur la quête d'une adolescente kurde (Hèlin, interprété par Dilek Serindağ) pour retrouver sa mère et sa sœur parties vivre en Allemagne. Dans *En Garde* d'Ayşe Polat, les difficultés de l'immigration sont aussi évoquées à travers l'amitié entre une jeune réfugiée kurde, *Berivan* (Pinar Erincin), dans l'attente de la décision de l'Office d'immigration allemand, et *Alice* (Maria Kwiatkowsky), une Allemande soignée dans une institution catholique en Allemagne, pour des problèmes d'hyperacousie. Quant à l'histoire du film *David et Layla* (2005) de Joy Jonroy, elle porte, comme nous l'avons déjà mentionné, sur la relation amoureuse entre une danseuse kurde, *Layla* (Shiva Rose) et un animateur d'émissions télévisées d'origine juive, *David* (David Moscow).

⁸¹² Le sujet de l'homosexualité n'est devenu un sujet prisé par les cinéastes de Turquie, surtout de la diaspora, que quelques années après la réalisation de ce film. Ce sujet de l'homosexualité est très lié à l'image que ces réalisateurs veulent donner de l'Occident. Exemples : « *De l'Autre côté* » (2007) de Fatih Akin, « *Le Drap écarlate* » (2011, court-métrage réalisé en France) de Kudret Güneş, « *J'ai vu le soleil* » (2009) de Mahsun Kırmızıgül.

Cette variation thématique des films kurdes tournés en diaspora est liée à la réalité sociale de communautés diasporiques kurdes, ainsi qu'aux codes socioéconomiques des marchés cinématographiques européens et américains (dans le cas de *David et Layla*) dont dépend le cinéma kurde. À côté des « *raisons extérieures* » telles que les critères d'accès au financement cinématographique des pays européens, cette variété thématique et discursive est aussi une conséquence des discours modernistes de l'élite diasporique kurde qui joue un rôle incontournable dans les processus de fabrication des images/ imaginaires kurdes, par l'intermédiaire de ses intellectuels, de ses moyens de communication, de sa réserve politique ainsi que par son rôle de modernisateur.

4.4. La création des récits filmiques sur l'entité kurde

Avant de faire, dans le dernier chapitre de ce travail, une analyse thématique de la construction des paysages filmiques du Kurdistan, il est intéressant d'étudier la structure thématique de certains films kurdes traitant la « *kurdicité* » dans un contexte de division territoriale du Kurdistan. Voici les principaux films kurdes dont l'histoire renvoie à la division territoriale et socioculturelle des Kurdes :

Un chant pour Beko (1991) de Nizamettin Ariç

Un temps pour l'ivresse des chevaux (2000) de Bahman Ghobadi

Les chants du pays de ma mère (2003) de Bahman Ghobadi

Les tortues volent aussi (2004) de Bahman Ghobadi

Demi-lune (Niwemang, 2007) de Bahman Ghobadi

Dol ou la vallée des tambours (2006) de Hiner Saleem

My sweet pepper land (2013) de Hiner Saleem.

Herman (2009) de Hussein Hassan Ali

Où est le foyer (2011) de Hushyar Z. Nerwayi

Dans tous les films cités, la mobilisation des personnages, quelle qu'en soit la raison, sert à la « *découverte/ projection* » d'une certaine « *entité kurde* » ethnoculturelle et politique. Cette entité est réalisée par l'utilisation du kurde comme langue commune et par l'évocation de relations socioculturelles ou économiques (comme la contrebande) et politiques existant entre les diverses parties du Kurdistan. La ressemblance politique, qui crée un sentiment de « *nous* » chez les personnages, s'exprime par la violence étatique

contre les Kurdes et par leur résistance à ces oppressions d'Etat. Dans les films de Hiner Saleem, par exemple dans *Dol ou la vallée des tambours*, ces tentatives pour créer une ressemblance entre les Kurdes des quatre parties du Kurdistan sont l'objet de récits politiques, alors que dans le film *Un temps pour l'ivresse de chevaux*, de Bahman Ghobadi, l'histoire reste celle d'individus isolés et « apolitiques », mais les personnages deviennent d'autant plus emblématiques et représentatifs d'une réalité politique.

Dans *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem, les personnages originaires de diverses parties du Kurdistan ont tous à peu près le même destin. Ils se croisent dans la Région autonome du Kurdistan irakien, au cours de la fuite du personnage principal *Azad* (*Nazmi Kirik*), Kurde de Turquie. *Azad* se réfugie au Kurdistan irakien pour des raisons politiques : l'interdiction de la langue kurde et l'oppression des Kurdes par l'armée turque. Dans la séquence de la cérémonie du mariage d'*Azad* et de sa fiancée *Nazenin* (Sipel Doğu Lesar Erdoğan), un chanteur (Ciwan Haco) chante en kurde devant les invités. Mais le commandant (Tarik Akreyi) de la base militaire turque qui contrôle la zone frontalière où se trouve le village d'*Azad* et de *Nazenin* fait son apparition. Accusé d'avoir aidé les militants kurdes qui avaient attaqué la base militaire, et ayant été torturé pour ce motif, *Azad* ne se réjouit pas de cette arrivée. Le commandant tente d'empêcher le chanteur de chanter en kurde, ce qui provoque un chaos. Il insulte les villageois (kurdes) en les qualifiant de « peuple de merde » et l'un d'entre eux le gifle. Dans cette ambiance chaotique, *Azad* blesse le commandant et s'enfuit au Kurdistan irakien dans la remorque d'un camion, laissant sa fiancée au village.

À partir de ce moment *Azad* devient le passeur de récits sur l'oppression des Kurdes. Il nous montre d'abord la tragédie de *Jekaf* (Rojin Ülker) puis celle de *Cheto* (Abdullah Keskin), deux Kurdes d'Irak. *Jekaf* est une femme kurde qui avait été enlevée, il y a longtemps de cela, par des soldats irakiens du régime de Saddam Hussein et vendue à Bagdad. Elle vient de revenir dans un Kurdistan autonome (en 2005) où les soldats kurdes ont remplacé les soldats irakiens. Se sentant « salie », elle n'est pas très heureuse. Pourtant un soldat kurde lui déclare qu'il est prêt à l'épouser sans aucune condition et sans lui poser de questions sur son passé. Quant à *Cheto* qui vit en Europe, il est revenu au Kurdistan car le corps de sa sœur, exécutée par le régime baasiste, vient d'être retrouvé dans une fosse commune parmi des centaines d'autres cadavres. Il doit aller le récupérer avec son père.

La « dernière tragédie » qu'Azad nous transmet est celle d'une combattante kurde iranienne, *Taman* (Belçim Bilgin ErDoğan), qui lutte avec son organisation contre le gouvernement iranien. En attendant le retour de son fiancé - lui aussi combattant - pour se marier, *Taman* enseigne à des enfants kurdes réfugiés dans un camp, au milieu de nulle part, et travaille dans la station de radio de cette organisation politique, en pleine montagne. *Azad* vient de dépanner l'émetteur de cette station de radio quand le mariage a lieu. La cérémonie de mariage de *Taman* est interrompue elle aussi, mais cette fois par l'aviation iranienne qui bombarde le camp de réfugiés. Après cet événement, *Azad* décide d'aller chercher sa fiancée pour l'emmener au Kurdistan irakien. Mais alors qu'il arrive dans son village, il tombe dans une embuscade et se fait tuer par des soldats turcs.

Dans un sens andersonien, les personnages du film *Dol ou la vallée des tambours* (2006) de Hiner Saleem jouent le rôle de constructeurs d'un imaginaire national kurde, par le biais de la circulation des personnages filmiques kurdes issus des différents pays. Chacune des histoires personnelles des personnages fait allusion à un récit/ fait historique pouvant être considéré comme composante d'une « entité nationale kurde ». Le Kurdistan irakien tel qu'il est présenté ici, en tant que lieu de rencontre et donc d'exposition des « tragédies » des Kurdes, doit être analysé dans son contexte historique *hors champs*, comme la « partie libérée du Kurdistan ». Ayant sa propre armée, son Parlement, son système juridique et ses universités, cette région du Kurdistan est devenue « la maison de tous les Kurdes⁸¹³ ».

Dans la fiche technique du film, présentée sur le site officiel de la maison de production *MitosFilm*⁸¹⁴ qui a coproduit ce film, se trouve une chronologie des « événements historiques » du Kurdistan irakien et des conflits entre les Kurdes et les Turcs. Cette chronologie est présentée sous deux titres : « Information sur le contexte du Kurdistan irakien » (*Background Information on Iraqi Kurdistan*) et « Information sur le contexte du conflit turco-kurdes » (*Background Information on the Turkish-Kurdish Conflict*). Toutes les informations fournies dans cette fiche technique concernent des événements historiques ayant eu lieu entre les Kurdes et leurs adversaires, comme la date du gazage de la ville d'Halabja

⁸¹³ Expression employée par Adil Abdurrahman, directeur du Bureau du cinéma à Duhok. Cf. Notre interview avec Adil Abdurrahman, op, cit.

⁸¹⁴ Voir la fiche technique et le synopsis de *Dol ou la vallée des tambours* d'Hiner Saleem, dans l'Annexe-5. La maison de production *MitosFilm* appartient à Mehmet Aktaş, Kurde de Turquie exilé en Allemagne. Aktaş a longtemps travaillé pour la première chaîne de télévision kurde *MED TV*. Pour plus d'information sur *MitosFilms* consulter: <http://www.mitosfilm.com/pdf/presskit-dol.pdf>

(1988) ou celle du traité de Lausanne (1923) qui a partagé le territoire kurde entre différents pays. Cette chronologie ne comporte aucune information sur les conflits intra-Kurdes, par exemple, sur les guerres entre les différents mouvements politiques du Kurdistan irakien, le PDK (Parti Démocrate du Kurdistan irakien) et l'UPK (l'Union Patriotique du Kurdistan), ou entre ces deux mouvements et le PKK (Parti des travailleurs du Kurdistan) dans les années 1990, ce dont parle le film *Beritan* (2006) de Halil Uysal (Dag). Cette présentation des « informations historiques », dans la fiche technique de *Dol ou la vallée des tambours*, renvoie à l'imaginaire d'une « kurdicité » unique et homogène, quoique divisée en quatre parties, excluant toute information historique sur les conflits intra-Kurdes, qui puisse « troubler » cet imaginaire national.

L'idée d'une « kurdicité » unifiée et homogénéisée par la « mémoire de l'oppression » apparaît en réalité dès le premier film tourné en kurde, *Un chant pour Beko* (1992) de Nizamettin Ariç. L'histoire de ce film porte sur la quête de *Beko* (Nizamettin Ariç), Kurde de Turquie, pour retrouver son frère *Cemal* (Cemalê Jora) disparu alors qu'il tentait d'échapper au service militaire dans l'armée turque. *Beko* est frappé par les soldats turcs. Il ne rentre pas au village et part à la recherche de son frère. Il prend le chemin de l'Irak en passant par la Syrie. C'est un voyage réalisé dans des conditions difficiles car la période est dramatique pour les Kurdes. On est en 1988, année où la guerre entre l'Iran et l'Irak vient de se terminer et où Saddam Hussein fait bombarder la ville de Halabja, au Kurdistan irakien, avec des armes chimiques. Après avoir séjourné quelque temps au Kurdistan syrien, *Beko* se rend au Kurdistan irakien dans un camp de réfugiés kurdes déplacés par la guerre entre l'Irak et l'Iran. Espérant obtenir des nouvelles de son frère par des combattants kurdes, il reste dans ce camp où il s'occupe d'enfants victimes de la guerre et fait la connaissance d'une petite fille (*Bêzara Arsen*). Il est alors témoin du gazage d'Halabja par l'aviation irakienne. Mais il survit à l'attaque chimique, de même que *Zinê* qu'il va sauver. Plus tard, il rejoint une communauté d'exilés kurdes en Allemagne et c'est là qu'il apprend enfin ce qui est arrivé à son frère : *Cemal*, qui s'était fait prendre par l'armée turque, avait été incorporé de force. Il s'est fait tuer lors d'une opération contre la guérilla kurde du PKK ; c'était pour éviter de participer à ces opérations qu'il avait tenté d'échapper au service militaire.

La mobilisation des personnages dans le cinéma kurde, nous rappelle la remarque de Benedict Anderson sur le rôle des pèlerins dans la création d'une conscience religieuse au sein des différentes communautés partageant la même religion. D'après Benedict Anderson : « *Le fait n'est pas simplement que, dans l'esprit des chrétiens, des musulmans ou des hindous, Rome, La Mecque ou Bénarès étaient au centre des géographies sacrées : leur centralité était « vécue » et « réalisée » (au sens qu'à ce terme dans la mise en scène) par l'afflux constant des pèlerins venus de localités lointaines et, par ailleurs, sans aucun lien les unes avec les autres. En un sens, à vrai dire, c'étaient les pèlerinages qui déterminaient les limites extérieures des anciennes communautés religieuses de l'imagination.* ⁸¹⁵ »

La circulation des personnages filmiques dans le cinéma kurde détermine, en quelque sorte, l'intériorité d'une entité kurde en tant que « nation », c'est-à-dire comme « *une camaraderie horizontale et profonde malgré les inégalités qui la dominent* ». Dans le sens d'une recentralisation du Kurdistan divisé et devenu périphérie de « *centres non-kurdes* ⁸¹⁶ », il ne s'agit pas de personnages/pèlerins « *venus de localités lointaines* » mais de personnages partageant un « *destin semblable* », en quête de l'esprit/centre/sens de leur « *kurdité* ». Autrement dit, le personnage traversant le Kurdistan devient lieu d'une « *parcourabilité* ⁸¹⁷ » représentant une certaine similitude ethnique, à la fois dans le sens de la fiction et dans celui de l'imaginaire, d'une entité kurde homogène. Cette recentralisation du Kurdistan est fréquente aussi chez les bardes (dengbêj) kurdes, comme l'exprime le dengbêj Abdulkadir Kızılkaya quand il parle de « *toucher toute terre où les Kurdes vivent et tout l'air que les Kurdes respirent* ⁸¹⁸ ». L'exposition d'une ressemblance intra-Kurdes, par des images sur l'oppression des Kurdes, rend accessible l'« *entité kurde* », grâce à la force de ces images qui lui confèrent une « *certitude* » en la réalisant cinématographiquement. Ces tentatives de concrétisation de l'« *entité kurde* » fonctionnent de la même façon que les cartes géopolitiques unifiant les quatre parties d'un Kurdistan divisé. Pour être précis, il y a analogie entre l'unicité imaginaire du territoire kurde, dans le sens de patrie, et l'exposition dans les films cités de communautés kurdes vivant dans différentes parties du Kurdistan en tant que « *composantes homogènes* » d'une « *entité kurde* ».

⁸¹⁵ Benedict Anderson, op. cit. p. 65.

⁸¹⁶ *Ibid.* p. 21.

⁸¹⁷ Maurice Brock, « *L'invention du paysage: Le voyage des Rois-Mages dans la peinture toscane de la Renaissance* », in Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris, Champ Vallon, 1999, pp. 11-23.

⁸¹⁸ Cf. Notre entretien avec Abdulkadir Kızılkaya, dans le film documentaire *Ribat* (2001) réalisé par Özgür E.

L'analogie entre la circulation des personnages kurdes et certaines cartes géopolitiques, utilisées par exemple dans des émissions historiques de télévisions kurdes est flagrante dans les films de Bahman Ghobadi ayant pour fil conducteur la frontière géopolitique. Nous verrons dans le chapitre suivant comment, dans son cinéma, les personnages sont en circulation permanente le long des frontières qui divisent le Kurdistan. D'un point de vue esthétique, chez Bahman Ghobadi, le territoire kurde est un « *non-lieu*⁸¹⁹ » qui se transforme en territoire politique, par des allusions à la question kurde dans le récit. L'identification du Kurdistan divisé comme « *pseudo-lieu* », s'effectue par la représentation de sa « *violation* », à l'aide de « *signifiants politiques* » tels que des fils barbelés, des mines et surtout des enfants et des femmes handicapés, violés, abandonnés⁸²⁰, victimes de la guerre ou qui « *souffrent* » à cause de leur identité kurde.

Dans le cinéma kurde, que le sujet du film soit politique ou non, la « *kurdicité* » s'expose à travers cette souffrance généralisée. Par exemple, le sujet du film *Où est le foyer* (2012) de Hushyar Z. Nerwayi porte sur la culture polygamique et patriarcale kurde, un sujet largement traité dans le cinéma turc des années 1970 et 1980, dans un contexte de féodalité, et ce en écho à l'imaginaire d'une turcicité moderne⁸²¹. Dans ce film tourné entièrement en kurde au Kurdistan irakien (dans la province de Duhok), *Bêvar* (Hussein Hassan Ali) possède des terrains traversés par la frontière entre deux Kurdistan (irakien-turc). *Bêvar* et son épouse *Bahar* (Dîlber Doskî) ont deux petites filles, mais pas de fils. *Bêvar* est décidé à prendre une seconde épouse. Alors qu'il travaille sur ses terres situées de l'autre côté de la frontière, il fait connaissance d'*Awaz* (Delfa Orfî Fares), jeune femme sourde muette qui vit dans un village du Kurdistan de Turquie, sur la frontière irakienne. *Bahar* finit par accepter ce mariage sous la pression de la famille de son époux. Mais pendant la cérémonie de mariage qui a lieu dans le village d'*Awaz*, le village est bombardé par l'armée turque. Avec les villageois, ils se

Arik, Değer Kavaz : Plus d'informations disponibles sur : <http://ilef.ankara.edu.tr/film/yazi.php?yad=3291>

⁸¹⁹ Cf. Jean Mottet, « *Avant Propos* », in Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, op. cit. p. 7.

⁸²⁰ Par exemple, le titre original de son film *Les chants du pays de ma mère* (2002) est *Gomgashtei dar Aragh*, c'est-à-dire « *oubliée* » ou « *perdu* » en Irak.

⁸²¹ Le sujet de la polygamie, repoussé dans l'espace kurde de la Turquie républicaine, fait partie en effet, dès le début du XX^e siècle, des sujets controversés au sein même des relations entre l'Empire ottoman et la France. Dans une lettre destinée à Georges Clemenceau, en 1896, Abdulhamid II, Sultan de l'Empire ottoman, dispute avec l'homme d'Etat français sur cette culture de polygamie : « *Chargés, pour la plupart, de plusieurs faux ménages, ils se scandalisent que l'Europe tolère la polygamie des Musulmans : comme si tous les Occidentaux n'étaient pas polygames !... Seulement, nous le sommes en vertu de notre religion, tandis que vous l'êtes au mépris de la vôtre, en violation de vos lois. À la polygamie, vous ajoutez la polyandrie, inconnue en Turquie ; vos femmes ont autant d'amants que vous avez de maîtresses ; en même temps qu'adultères, vous êtes cocus. Mes Turcs ne le sont point. Chez qui le scandale ?* ». Cf. « *Les Massacres d'Arménie. Réponse du Sultan à M. Clemenceau* », Des Idées, No 5, (Traduite par Urbain Gohier), Chamuel –Éditeur, 5 rue de Savoie, Paris, 1896,

réfugient alors dans une caverne où ils trouvent un petit garçon dont les parents ont été tués lors du bombardement. *Bahar* adopte l'enfant et retourne au Kurdistan irakien rejoindre ses deux filles. Quant à *Bêvar*, il se met à la recherche d'*Awaz* qui a profité de l'événement pour s'enfuir, car elle ne veut pas l'épouser. *Bêvar* est quitté en même temps par *Bahar*, son épouse, et *Awaz*, la jeune fille sourde et muette, sur la frontière de deux Kurdistan.

L'adoption par *Bahar* du petit garçon trouvé à la frontière turco-irakienne, à côté de ses parents tués lors du bombardement de l'armée turque, fait dévier le thème du film de son contexte initial. C'est ainsi que, malgré son sujet en apparence non-politique, ce film *Où est le foyer* d'Hushyar Z. Nerwayi, reste dans la continuité discursive du cinéma kurde, en unifiant, par leur identité d'opprimés, les Kurdes vivant des deux côtés de la frontière. Encore une fois, le traitement de la « *kurdicité* » se fait par une victimisation des Kurdes, tels qu'ils sont apparus dans les médias occidentaux, notamment dans les années 1990.

4.5. La représentation des Kurdes et de « leurs ennemis » dans le cinéma kurde : oppositions morales ou « charité des Kurdes »

Dans certains films kurdes tournés en diaspora, le traitement de la « *kurdicité* » varie selon les discours modernistes de la diaspora kurde et les attentes des marchés cinématographiques occidentaux. La structure narrative des films turcs parlant des Kurdes évolue généralement selon une contradiction morale et culturelle entre des personnages principaux (souvent non-kurdes) et leurs antagonistes (souvent kurdes). Par contre, dans la majorité des films kurdes tournés au Kurdistan irakien, les conflits dramaturgiques et les contradictions morales s'articulent selon un rapport politique entre des personnages kurdes (qu'ils soient principaux ou non), souvent présentés comme « victimes », et leurs antagonistes (non-kurdes) souvent présentés comme « oppresseurs ». Nous pouvons dire que, dans ces films, la caméra, en suivant les personnages principaux, porte le « regard du Kurde » sur l'« autre » et sur « lui-même ». Dans la structure conflictuelle de l'univers diégétique de ces films, ce remplacement du regard - celui de « l'autre » - sur les Kurdes par le regard du Kurde sur « l'autre », débouche sur une représentation de la « *kurdicité* » comme une forme de l'intériorité/ esprit, par opposition à « l'autre », conçu comme « extériorité menaçante ». Par ces rapports conflictuels, la « *kurdicité* » devient, dans les récits de ces films, un système de valeurs

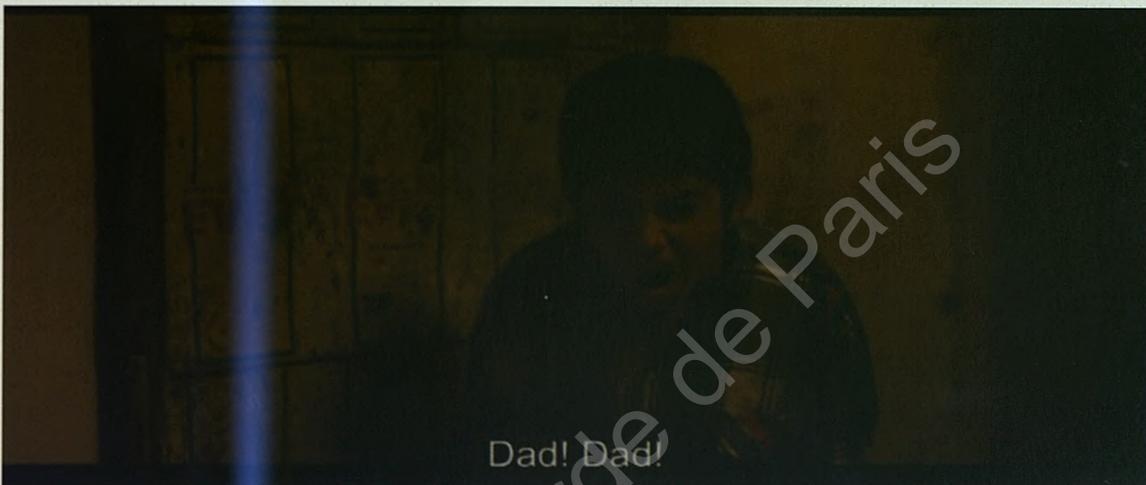
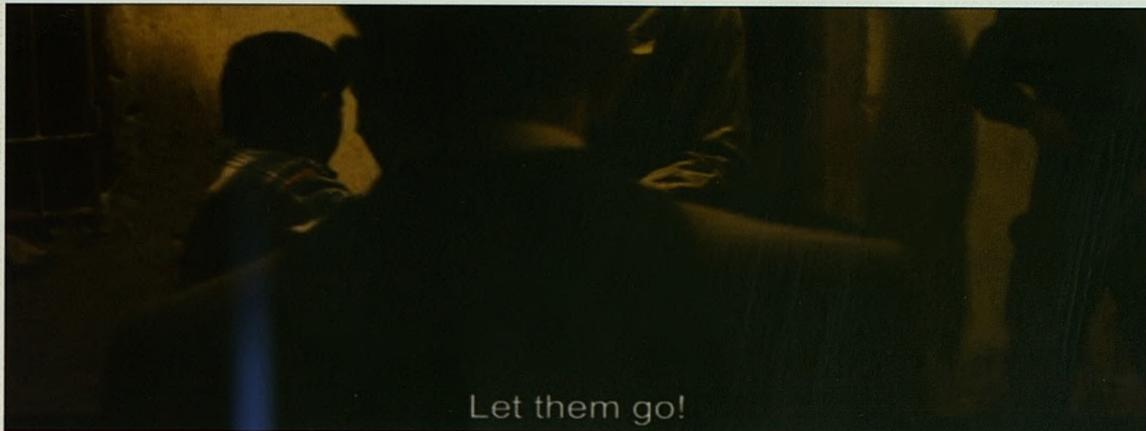
socioculturelles et morales, selon lequel le « mal » est identifié à l' « autre » et le « bien » au « nous ». Cette façon de présenter les Kurdes ne peut être considérée comme un simple hasard. Lors des interviews que nous avons réalisées dans le cadre de ce travail, presque toutes les personnes interviewées⁸²² ont souligné la nécessité dans le cinéma kurde d'une distinction entre les Kurdes et les autres, à travers le traitement de sujets « *plus humains et non-violents* »⁸²³. Sur ce sujet, Tarik Akreyi, comédien et réalisateur kurde, s'exprime ainsi : « *Pour faire passer un message politique sur la question kurde, on n'est pas obligé de traiter de grands sujets historiques. Dès fois, le traitement d'un sujet simple autour d'un problème quotidien peut signifier : " Si les Kurdes avaient un pays (Etat), ce problème n'existerait pas ". Et ça, c'est un message politique pour moi. La construction d'un tel message dans un film dépend du talent du réalisateur, c'est-à-dire de la qualité artistique de son langage. On n'est pas obligé de parler de Saladin, de Xanê Lepzêrin (une légende kurde) ou de Qazî Muhammed (leader d'une révolte kurde et fondateur de la République de Mahabad créée en Iran en 1946) pour demander au monde de nous créer un Etat. Au lieu de ça, je peux dire " Regardez combien je suis contre l'extrémisme et le chauvinisme, combien je suis pour les droits des femmes et des minorités ". C'est comme ça qu'on peut montrer qu'on mérite plus d'avoir un Etat que certains de nos voisins qui en ont un.* »⁸²⁴

Dans une séquence du film *La Marche* de Shiar Abdi, deux militants kurdes, *Salih* (Talat Ekinci) et *Firat* (Murat Elmas), se rendent devant la maison d'un commandant turc (Giyasettin Şehir) pour le tuer. Mais au moment où *Salih*, frère aîné de *Cengo* (Abdullah Ado), personnage principal du film, va appuyer sur la gâchette, la fillette du commandant sort de la maison et embrasse son père. Pour ne pas le tuer devant sa fille, *Salih* et *Firat* annulent leur opération et quittent le jardin de la maison du commandant réalisant de « *façon cruelle* », les ordres de l'armée turque qui vient de faire un coup d'Etat contre le gouvernement en place. Quelques séquences plus tard, un groupe de militaires, conduits par le même commandant, se rendent chez *Salih* pour l'arrêter mais il n'y trouvent pas *Salih* qui est caché chez un de ses parents. Le commandant ordonne alors aux soldats d'exécuter son père (voir la première photo ci-dessous). En entendant les coups de feu, *Cengo*, le petit frère de *Salih*, et *Xezal* (Tülay Musiki), sa petite sœur, veulent entrer dans la pièce. Un des soldats tente de les arrêter, mais le commandant fait entrer les enfants dans la pièce où leur père vient d'être tué

⁸²² Cf. Voir la liste des personnes interviewées dans l'introduction de notre travail.

⁸²³ Voir nos interviews avec Adil Abdurrahman, et Shahram Alidi dans les Annexes-10 et 12.

⁸²⁴ Voir un extrait de notre interview avec Tarik Akreyi dans l'Annexe-11.



Deux plans de la séquence dans laquelle le père de *Cengo* est assassiné, dans *La marche* (2010) de Shiar Abdi

Dans cet exemple, la réaction de *Salih* et *Firat* face à la famille du commandant et celle du commandant face à celle de *Salih* déterminent un rapport de contradiction morale à travers lequel les Kurdes ne deviennent pas seulement victimes mais aussi plus « humains » que leurs adversaires politiques. Par cette contradiction morale, la « victimité » des Kurdes est d'autant plus soulignée que « l'image d'opresseur » de leurs adversaires devient visible et « inhumaine ». Bien que dans certains films kurdes comme *My sweet pepper land* (2013) de Hiner Saleem, le personnage antagoniste soit kurde, cela ne perturbe pas pour autant ce processus moral de victimisation des Kurdes, puisqu'il ne s'agit pas d'une victimisation des Kurdes en tant qu'individus mais d'une victimisation de la « kurdicité ». Par exemple, contrairement aux films *Si tu meurs je te tue* et *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* dont nous avons largement parlé, dans *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem, la « kurdicité » se distingue de l'« arabicité » par un rapport de « victimité » et d'« oppression » à travers le personnage de *Jekaf* (Rojin Ülker).

Après avoir été enlevée par un officier du régime baasiste à l'âge de 15 ans, lors de l'évacuation de leur village, *Jekaf* est forcée à travailler dans des cabarets de Bagdad, avant d'« être vendue » aux Américains lors de la seconde guerre du Golfe. Aidée par des Américains, elle réussit à revenir au Kurdistan. Mais elle ne veut pas rester à cause de son passé douloureux et rêve d'aller vivre en Europe (en France). Elle rejoint la frontière entre la Région autonome du Kurdistan irakien et la Turquie et se réfugie dans la remorque d'un camion où *Azad* (*Nazmi Kırık*), le personnage principal du film, est déjà caché. Mais le chauffeur (*Bahman Hacı*) est venu à la frontière pour chercher *Cheto* (*Abdullah Keskin*), exilé kurde d'Irak vivant en France. La raison du retour de *Cheto* au Kurdistan irakien est similaire à celle de la fuite d'*Azad* du Kurdistan de Turquie et à celle pour laquelle *Jekaf* souhaite quitter le Kurdistan irakien. *Cheto* est venu pour assister aux funérailles de sa sœur - exécutée par le régime de Saddam Hussein - dont les restes viennent d'être découverts dans une fosse commune près de Kirkouk. Le chauffeur ignore la présence des deux clandestins dans son camion, mais à un check-point des soldats kurdes découvrent *Jekaf* et *Azad* dans la remorque. *Ahmet* (*Ahmed Qeladizî*), un officier kurde, les interroge et *Jekaf* lui confie son histoire ou sa « tragédie » : *Jekaf* : « J'avais à peine 15 ans quand les soldats irakiens ont déporté tous les gens de mon quartier. Le commandant m'a prise pour lui, car j'étais belle. Il m'a emmenée à Bagdad. Quelques années après il m'a abandonnée. Alors on m'a placée dans un cabaret. Je chantais en arabe, mais j'avais l'accent kurde. Après la chute de Saddam, on m'a offerte aux Américains et on a fait de moi une... Puis les Américains m'ont aidée à fuir. Je suis allée à la frontière dans le but de me rendre en Europe. En France. Je suis un fruit pourri. Je ne veux plus voir aucun de mes proches. »



Extrait d'une séquence de *Dol ou la vallée des tambours* (2007) de Hiner Saleem

Suite à cette conversation, une amitié va naître entre *Jekaf* et *Ahmet*. Ce dernier, qui a invité la jeune femme à dîner, lui avoue qu'il est tombé amoureux d'elle et qu'il veut l'épouser. Mais lorsqu'il la présente à sa famille, son frère (Hiner Saleem) s'oppose à ce mariage car il considère *Jekaf* comme « une prostituée ». *Jekaf* quitte furieusement la table. La conversation entre *Ahmet* et son frère est assez emblématique, en ce sens qu'elle révèle une notion d'honneur déjà « nationaliste » :

Ahmet : *J'ai invité Jekaf à notre table*

Son frère : *Tu veux faire de notre maison un bordel ?*

(*Jekaf* quitte la table, le frère d'*Ahmet* aussi. *Ahmet* suit son frère)

Ahmet : *Pourquoi tu as fait ça ?*

Son frère : *Il n'y a plus de filles dans ce pays ? Toute l'armée de Saddam a couché avec elle !*

Ahmet : *Elle était leur prisonnière, c'est une victime !*

Son frère : *Tu acceptes que la mère de tes enfants soit une pute ?*

Dans l'histoire de *Jekaf* à laquelle s'ajoutent celle de *Cheto*, celle de *Taman* (Belçim Bilgin ErDoğan), militante dans une organisation kurde iranienne, et celle d'*Azad*, l'image du Kurdistan en tant que « *pays en construction* » (phrase répétée plusieurs fois dans le film) est exprimée par le remplacement de l'officier irakien ayant enlevé *Jekaf* par l'officier kurde, *Ahmet*, qui veut l'épouser. Cette contradiction morale entre *Ahmet* et l'officier irakien est renforcée par l'opposition de son frère à ce projet de mariage, d'abord parce que cette opposition souligne « *la victimité* » de *Jekaf*, et ensuite parce que le motif pour lequel le frère d'*Ahmet* s'oppose à leur mariage apparaît comme plus nationaliste (« *Toute l'armée de Saddam a couché avec elle* ») que moral. Puisque la réaction du frère d'*Ahmet*, officier kurde, est présentée comme une conséquence de l'enlèvement de *Jekaf* par « *(toute) l'armée de Saddam* », le contraste moral entre *Ahmet* et son frère n'est pas comparable à l'« *immoralité* » de l'officier irakien ayant enlevé *Jekaf*. Contrairement aux personnages féminins de *Vive la mariée et la libération du Kurdistan* et de *Si tu meurs je te tue*, qui cherchent leur liberté *en dehors* de la communauté kurde diasporique, dans *Dol ou la vallée des tambours*, le personnage de *Jekaf*, qui se sent comme un « *fruit pourri* », veut quitter le Kurdistan à cause de « *sa violation* » par des soldats irakiens. Par ce procédé, le Kurdistan et les Kurdes deviennent, dans la structure morale du film, des « *fruits* »

frais » (pays en construction) auxquels *Jekaf* ne veut pas se mêler, peut-être pour éviter de les « pourrir ». La « fraîcheur » du Kurdistan est aussi exprimée dans une autre séquence où *Azad* demande à *Taman*, militante dans une organisation politique kurde iranienne, si elle accepterait de l'emmener dans les montagnes du Kurdistan iranien où des combattants kurdes luttent contre l'Etat iranien. *Taman* lui répond par une autre question : « *C'est une nouvelle époque pour le Kurdistan (irakien), pourquoi tu veux partir ?* ». Ce sentiment revient dans d'autres séquences, telle celle où un cousin de *Cheto* (Bahman Haci) parle à *Cheto et Azad* du Kurdistan irakien : « *Aujourd'hui c'est la reconstruction. Malgré cela, à chaque coup de pelle on trouve une fosse commune. Mais on se sent bien, on est libre !* »

Cette (re)présentation du Kurdistan comme un « à paradis à vivre », dans ce film qui parle du « Kurdistan libre » (après 2003), devient « un paradis violé par les ennemis des Kurdes » dans d'autres films qui évoquent la période antérieure aux années 2000 au Kurdistan irakien. C'est le cas de *Les tortues volent aussi* et *Les chants du pays de ma mère* de Bahman Ghobadi, *Le temps des narcisses* de Hussein Hassan Ali et de Massoud Arif, *Herman* de Hussein Hassan Ali et *Où est le foyer* de Hushyar Z. Nerwayi. Avant d'aborder, dans le chapitre 6, ce sujet en tant que construction du paysage politique du Kurdistan, nous pouvons déjà dire que l'image du Kurdistan comme « patrie-paradis » se construit à travers des récits héroïques, moraux ou victimaires sur la « kurdicité ».

Par exemple, *La colline sacrée* (2000) de Jwan Bamerny raconte la résistance d'un groupe de combattants de l'*Union Patriotique du Kurdistan* (UPK, l'un des deux principaux partis politiques au Kurdistan irakien) contre l'armée irakienne de l'époque de Saddam Hussein. L'antagonisme entre les Kurdes et les Arabes s'y construit à travers des signes, des discours et des valeurs nationalistes, dans un contexte de conflit militaire. Cet antagonisme se moralise par la légitimité de défendre la « terre sacrée du Kurdistan⁸²⁵ » contre l'illégitimité de l'armée irakienne qui veut « exterminer » les Kurdes et occuper/ violer leur « terre sacrée ». Dans ce film dont la plupart des comédiens sont de vrais combattants, un petit groupe de combattants kurdes, qui défend une colline au milieu d'un désert, est attaqué par des soldats irakiens. Malgré la supériorité numérique de ces derniers (des centaines de soldats bien équipés et

⁸²⁵ Lors de notre interview, Jwan Bamerny a expliqué que dans son film, la colline défendue représente les quatre parties du Kurdistan, c'est-à-dire « la terre sacrée des Kurdes ». Selon Bamerny, son film ne parle pas des combattants d'un seul parti politique kurde mais de tous les combattants kurdes résistant contre l'oppression. Cf. notre interview en ligne (enregistrée) avec Jwan Bamerny, le 10 juin 2013.

disposant de canons à longue portée), le groupe de combattants kurdes est déterminé à défendre cette colline sans arbre ni pierre, mais « *kurdiflée/ nationalisée* » par un drapeau kurde. L'attaque dure plusieurs jours. Les combattants kurdes tombent les uns après les autres, mais leur commandant leur ordonne de ne pas laisser les pieds de l'ennemi fouler cette terre sacrée. Grâce au renfort d'une nouvelle garnison, les soldats irakiens parviennent à mettre pied sur la colline sacrée. Mais au moment où le drapeau kurde tombe, des soldats kurdes de l'armée irakienne se révoltent et rejoignent leurs « *frères kurdes* », ce qui contraint les troupes irakiennes à reculer. Ces soldats irakiens d'origine kurde sont exécutés plus tard dans une séquence sonorisée avec l'hymne national kurde, rappelant de vraies images d'exécution de Kurdes et d'autres opposants, par le cousin de Saddam Hussein, Ali le Chimique, images qui ont circulé dans les années 2000 dans tout le Kurdistan irakien et probablement dans les autres parties de ce pays.

Dans *My sweet pepper land*, le personnage principal *Govend* (Golshifteh Farahani) dit à ses frères venus pour la tuer afin de « *nettoyer l'honneur de leur famille* » : « *Vous êtes pires que les soldats de Saddam* ». Cette comparaison entre ces « *mauvais Kurdes* » et les soldats de Saddam fait oublier la réalité de l'identité kurde de ces personnages, grâce à une valorisation de la « *kurdicité* », représentée par le personnage de *Govend*, institutrice « *moderne, belle, idéaliste* » et, le plus important, « *nationaliste* ». En effet, contrairement à certains personnages kurdes irakiens qui s'opposent à la présence des militants du PKK au Kurdistan irakien, *Govend* apparaît comme le premier personnage possédant un imaginaire national de la « *kurdicité* » car elle considère les Kurdes de toutes les parties du Kurdistan comme « *égaux et frères* ». C'est par amour pour *Govend* que l'autre personnage principal du film, *Baran* (Korkmaz Arslan), décide de soutenir les militants du PKK en combattant un *agha* kurde irakien qui collabore avec les « *ennemis* », c'est-à-dire avec les Turcs et les Iraniens et auparavant avec les Arabes.

De façon générale, le positionnement actuel des films kurdes tournés en diaspora a tendance à devenir « *auto-orientaliste* », dérivant d'un certain imaginaire de modernité occidentale. Dans ceux tournés au Kurdistan, un positionnement négatif de leurs adversaires politiques crée une hiérarchie morale implicite dans laquelle les Kurdes apparaissent comme « *justes* » et « *charitables* ».

CHAPITRE VI

Du récit oral à l'image cinématographique les descriptions paysagères du Kurdistan

Jean Mottet souligne que la « *recherche d'une nouvelle signification dans la nature coïncide* » en Amérique « *avec la menace de sa destruction* ⁸²⁶ ». Si nous transposons cette idée au cas du cinéma kurde, nous pourrions dire que l'attribution d'un sens national dans le paysage du Kurdistan trouve son origine dans la destruction même de cette géographie. Étroitement lié à l'absence d'un Etat kurde, le sujet d'invisibilité des Kurdes se trouve obligatoirement au cœur des débats territoriaux renvoyant à la mémoire collective des divisions de la géographie kurde. Pourtant, dans les discours officiels des mouvements politiques et dans la culture orale kurdes, les descriptions paysagères du Kurdistan sont basées généralement sur l'image d'une géographie vierge, voire quasi-sauvage. Dans ces descriptions paysagères, des récits historiques, politiques et mythologiques font également parties de la présentation du Kurdistan en tant que « *territoire ethnique* » voire « *national* » à travers l'imaginaire d'une certaine succession/héritage ethnoraciale de la « *terre kurde* ». Dans ce sens, il est possible de dire que cette revendication territoriale se réfère à la fois aux discours nationalistes et au système de possession de la terre dans la culture tribale kurde. Cette fusion entre la revendication nationaliste du territoire qui est avant tout une conception moderne et ce système patriarcal de possession/héritage de la terre dans les discours des mouvements politiques et dans la culture orale kurdes a une certaine ressemblance avec les paysages cinématographiques du Kurdistan (dans le cinéma kurde) qui sont à la fois politiques et intimes. En effet, le système d'héritage de la terre, chez les Kurdes, est essentiellement fondé sur sa possession et son exploitation par les membres de la même famille-tribu ⁸²⁷, tandis que les idéologies nationalistes revendiquent la souveraineté étatique d'une nation/ethnie sur un territoire déterminé par la frontière ⁸²⁸. Aujourd'hui encore, dans les récits des mouvements kurdes (par exemple dans les chansons propagandistes du PKK), comme dans la culture orale, ces deux aspects presque contradictoires de l'appartenance territoriale coexistent.

⁸²⁶ Jean Mottet, *L'invention de la scène américaine : cinéma et paysage*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 16.

⁸²⁷ Cf. Lale Yalçın-Heckmann, op. cit.

⁸²⁸ Cf. Yvon Pesqueux, « *La notion de territoire* », Manuscrit auteur, publié dans "Colloque Propedia - Observatoire économique des banlieues, Paris : France, 2009", disponible sur : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/47/97/94/PDF/Notion_de_territoire.pdf

1. La « déterritorialisation »⁸²⁹ des Kurdes ou la destruction de leur visibilité

1.1. Le cas du Kurdistan de Turquie

« Les hommes, en habitant leur territoire, deviennent ce territoire » dit Joël Bonnemaïson⁸³⁰. Comment les Kurdes deviennent-ils « leur territoire », alors que celui-ci est autant divisé ? Selon Jean-François Pérouse : « Tout essai de délimitation du Kurdistan s'appuie, d'une façon ou d'une autre, sur une lecture ou une vision du passé de la région. Ce passé, parfois éloigné, est ainsi convoqué avec une honnêteté inégale pour légitimer un découpage plutôt qu'un autre. Procédé courant. Cependant, force est de reconnaître qu'il n'a jamais existé, aussi loin que l'on remonte dans le passé, un Kurdistan politiquement unifié, de quelque façon que ce soit. Cette nécessaire restriction faite, nous nous garderons, contrairement à certaines histoires officielles non kurdes (et assez malintentionnées), d'en déduire quoi que ce soit quant à une quelconque "incapacité structurelle" des Kurdes à dépasser le stade de l'organisation tribale (primaire). Stéréotype pourtant vivace.⁸³¹ »

Philippe Boulanger remarque que « la complexité de la question kurde réside dans un contexte historique et géopolitique qui l'attend, à la fois dans le temps et dans l'espace » et il ajoute plus loin que « les Kurdes se trouvent à la frontière des mondes arabe, turc et persan : religions, langues, ethnies, nationalismes s'y côtoient et s'y affrontent⁸³² ». Frontière naturelle et politique des empires ottoman et perse, le Kurdistan est historiquement un lieu de conflits (impériaux) gravé dans la mémoire politique de la région, d'autant que la ligne frontalière entre l'Iran et la Turquie actuelle a été le résultat « des rapports de force⁸³³ » durant des siècles entre l'Empire Ottoman et l'Empire Perse.

Le Kurdistan qui était devenu le théâtre de terribles violences contre les minorités non musulmanes, comme les Arméniens et ou les Assyro chaldéens au tournant du XXe siècle⁸³⁴, se transforme en lieu de souffrance et de résistance pour les Kurdes, notamment, à partir de la seconde moitié des années 1920. Le sociologue Mesut Yeğen souligne que dans la Turquie

⁸²⁹ Jean-François Pérouse, « Le Kurdistan : quel territoire pour quelle population ? », in Joël Bonnemaïson, Luc Cambrézy, Laurence Quinty Bourgeois (ed.), *Le territoire, lien ou frontière ? : 2. La nation et le territoire*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 32.

⁸³⁰ Cité par Chantal Blanc-Pamard et Laurence Quinty-Bourgeois, « Introduction », in *Les territoires de l'identité : le territoire lien ou frontière ? Tome 1*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁸³¹ Jean-François Pérouse (1999), op. cit. p. 20.

⁸³² Philippe Boulanger, op. cit. p. 106.

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ Hamit Bozarslan (2009), op. cit. p. 2.

républicaine, après « l'élimination » des minorités chrétiennes, le peuple kurde, pourtant majoritairement musulman, a été considéré comme l'obstacle essentiel (çibanbaşı) au processus de nationalisation/modernisation du pays⁸³⁵. Les élites kémalistes qui tentaient de créer une unité nationale par un projet étatiste de modernisation/nationalisation, étaient convaincues que le réaménagement territorial du Kurdistan et l'assimilation culturelle des Kurdes devaient résoudre ce problème⁸³⁶. Et dès les années 1920 les Kurdes commencent à être confrontés aux politiques d'assimilation du nouvel Etat-nation turc, imposées par la force militaire. Ce contexte conflictuel engendre une période de révoltes kurdes successives qui touchent presque toutes les régions du Kurdistan de Turquie. Ces politiques d'assimilation de l'Etat turc étaient liées aux stratégies nationalistes qui ont durement frappé toutes les minorités non-turques et non-musulmanes et tout particulièrement les Arméniens. Dans son article « *La loi de déportation des Kurdes en Turquie* » (1934), Herekol Azizan, relève que : « *les unionistes avaient déjà élaboré, pendant la grande guerre, une loi de déportation d'une dizaine d'articles qui fut signée par le khalife Sultan Mohammed Réchad V, afin d'exclure les Kurdes des pays de leurs ancêtres* »⁸³⁷. Avec la révolte de Cheik Saïd qui éclate en février 1925, le gouvernement kémaliste, auquel prennent part des unionistes qui avaient mené la campagne de « *nettoyage* » du peuple arménien, a l'opportunité d'intervenir au Kurdistan. Un accord militaire est conclu avec la France nouvelle puissance mandataire en Syrie d'importants moyens sont mobilisés pour écraser cette révolte. Selon Hamit Bozarşlan, « *près de 15 milles personnes vont trouver la mort* », dont la majorité des rebelles kurdes et leurs dirigeants⁸³⁸. Le 24 septembre 1925, le plan « *Şark Islahat Planı* » (Conseil de réforme de l'est) est mis en place par le gouvernement présidé par Mustafa Kemal Atatürk qui considérerait la répression de la révolte de Cheik Saïd comme « *une guerre idéale* »⁸³⁹. À propos du comité ayant préparé ce plan, Jean-François Bayart souligne que « *le kémalisme s'est arrogé une 'mission civilisatrice' dont la violence n'a pas été que symbolique et culturelle. Et, vis-à-vis des Kurdes, il a poursuivi la politique d'« ingénierie sociale » qu'avait amorcé le Comité Union et Progrès, sur la base des recommandations d'un Conseil de réforme de l'est (Şark Islahat Encümeni, 1925) composé d'anciens unionistes, qui préconisèrent la déportation vers les provinces de l'ouest des tribus récalcitrantes et l'assimilation ou l'annihilation des élites culturelles kurdophones, au nom de la promotion de*

⁸³⁵ Cf. Mesut Yeğen, op. cit. pp. 10-11.

⁸³⁶ Cf. Mehmet Bayrak, op. cit.

⁸³⁷ Herekol Azizan, « *La loi de déportation et de dispersion des Kurdes* », in *De la question kurde* (Hejmar 8), disponible à la bibliothèque numérique de l'Institut kurde de Paris.

⁸³⁸ Hamit Bozarşlan, *Türkiye'nin Modern Tarihi*, Istanbul, Avesta Yayınları, 2004, p. 62.

la « civilisation (medeniyet) »⁸⁴⁰. Avec le déclenchement de ce plan, les Kurdes de certaines régions du Kurdistan, comme Malatya, Bingöl ou Elazig seront définis comme des «*Turcs montagnards* » qui auraient oublié leur langue maternelle : le turc.

Cette politique qui marque le début d'un processus étatique de structuration de l'invisibilité des Kurdes est constituée, selon Hamit Bozarslan, de deux volets: « *l'assimilation et l'exclusion* »⁸⁴¹. L'évacuation de la région peut être considérée comme la première étape de ce projet. En effet, le déplacement de la population kurde vers les provinces turques permettait de créer une rupture entre la population et son territoire, nécessaire à la turquisation des Kurdes ainsi qu'à l'installation de populations turques dans les régions kurdes évacuées. *Le Conseil de réforme de l'est* ordonnait un remplacement immédiat par des populations turques des « *tribus kurdes désobéissantes* » dont les membres ont été déportés vers les grandes villes turques. L'article 5 du plan prévoyait que « *les réfugiés (Turcs) de Yougoslavie, d'Albanie, d'Iran ou du Caucase soient installés dans les lieux inoccupés depuis la disparition des Arméniens* »⁸⁴², mais interdisait aux Kurdes de s'y installer⁸⁴³.

Assimiler les Kurdes en les mêlant aux Turcs était un projet d'assimilation à long terme. Cette politique gouvernementale s'est radicalisée avec les révoltes kurdes qui se succédaient dans les années 1930. Une loi de déportation appelée « *Iskan Kanunu* »⁸⁴⁴ votée en 1934, visera à obtenir un résultat immédiat avec la déportation des Kurdes. Après l'écrasement de la révolte de Dersim en 1938, qui à l'origine s'opposait à une loi prévoyant l'évacuation complète de cette région⁸⁴⁵, la ville a été renommée Tunceli (« *la main de fer* », en turc). Cette ville dont la majorité des habitants est kurde alévie représentait une double menace pour le nouveau régime turc. En effet, elle n'appartenait à la nouvelle identité nationale ni d'un point de vue religieux (non sunnite), ni d'un point de vue ethnique (non turc). Le jeune Etat turc n'a pas tardé à la définir comme un problème essentiel à régler « *pour donner l'exemple à tous les autres*

⁸³⁹ Ibid. p. 62.

⁸⁴⁰ Cf. Jean-François Bayart, « *L'Islam républicain en Turquie : de l'économie nationale au néolibéralisme* », Seminar in Politics and Society Collegio Carlo Alberto, November, 9th 2009.

⁸⁴¹ Hamit Bozarslan, « *Persécution des Kurdes en Irak, Iran, Syrie et Turquie. Étude comparative* », in Chris Kutschera (dir.), *Le livre noir de Saddam Hussein*, Paris, Éditions Oh, 2005, p. 323.

⁸⁴² Clémence Scalbert-Yücel « *Le peuplement du Kurdistan bouleversé et complexifié : de l'assimilation à la colonisation* », in *L'Information géographique* 1/2007 (Vol. 71), p. 63-86.

⁸⁴³ Mehmet Bayrak, op. cit., pp. 35-41.

⁸⁴⁴ Clémence Scalbert-Yücel, op. cit. p. 68.

⁸⁴⁵ Cf. Hamit Bozarslan (2004), op. cit., pp :62-63, et le film documentaire de Nezahat Gündoğan *Les jeunes filles perdues de Dersim*. (Iki tutam saç, Dersim'in Kayıp Kızları, 2010)

Kurdes»⁸⁴⁶. Après la répression de la révolte de Dersim considérée comme « un génocide » par Martin van Bruinessen⁸⁴⁷, les noms en kurde des villes, villages et régions du Kurdistan de Turquie seront interdits les uns après les autres. Philippe Boulanger parle d' un « dispositif mémoriel » : « (...) après la révolte de Dersim, le Kurdistan turc est « pacifié », « turquifié » et « kémalisé » : des bustes des portraits de Moustafa Kemal, qui meurt en 1938, la même année que l'écrasement du soulèvement de Dersim, apparaissent dans chaque ville et village kurdes. Ce dispositif mémoriel assure le chevillage symbolique de la Turquie moderne. Les mots « kurdes » et « Kurdistan » deviennent tabous et interdits. Les régions kurdes sont tenues en laisse par le régime kémaliste »⁸⁴⁸.

La dernière opération de déportation et d'évacuation de la population kurde du Kurdistan de Turquie débute dans les années 1980, avec la guerre entre l'armée turque et les militants du PKK, le Parti des travailleurs du Kurdistan. Durant cette guerre, au moins « 4 000 villages ont été évacués par l'armée turque »⁸⁴⁹ ce qui signifie la déportation d'une population de « 4 185 000 personnes »⁸⁵⁰ selon un rapport de Mazlum-Der, une association de défense des droits de l'homme. Hamit Bozarslan souligne que la « stratégie nationale » de l'armée turque durant la guerre contre le PKK, a été de « brûler la terre kurde »⁸⁵¹. Gérard Chaliand ajoute que : « la déportation a commencée dès les années 1927, peu après la révolte de Cheikh Saïd de Piran, durement réprimée. Elle aurait affecté un nombre considérable de Kurdes transférés vers l'ouest de la Turquie. En 1934, les déportations, jusqu'alors sous l'autorité de l'inspecteur général, sont officialisées par une loi qui régit l'implantation de la culture turque et la déportation des populations kurdes. (...). En 1980 par exemple, une loi autorise la déportation des membres de famille d'un prisonnier politique jusqu'au quatrième degré. De la même façon, le gouvernement tente de vider des zones stratégiques (frontalières) »⁸⁵².

Deux projets récents montrent le prolongement de la politique d'assimilation des Kurdes en Turquie. L'un d'eux est celui des « cités-villages » (*Köykent Projesi*, en turc) que le gouvernement de Bülent Ecevit a essayé de mettre en œuvre dans les années 1970⁸⁵³. Ce

⁸⁴⁶ Ibid, p. 63.

⁸⁴⁷ Cité par Hamit Bozarslan (2004), op. cit. p. 63.

⁸⁴⁸ Philippe Boulanger, op. cit., p. 45.

⁸⁴⁹ Cf. Hamit Bozarslan (2009), op. cit. p. 70.

⁸⁵⁰ Cité par Sabri Cigerli (1999), op. cit., pp. 76-80.

⁸⁵¹ Hamit Bozarslan (2004), op. cit., p. 112.

⁸⁵² Gérard Chaliand, op. cit., p. 75.

⁸⁵³ Elif Çolakoğlu, « Kırsal Kalkınma Problemine Bir Çözüm Arayışı Olarak Köy-Kent Projesi », in ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt-3, Numura 6, 2007, pp. 187-202.

projet prévoyait le rassemblement de villages voisins, notamment dans la région kurde⁸⁵⁴, dans de petites villes construites par l'Etat où seraient concentrées les institutions étatiques nécessaires à « éduquer et contrôler » la population. Le second projet est un rapport du Président de la République Turgut Özal intitulé « *La question kurde : la situation au sud-est de l'Anatolie et les conseils qui peuvent aider à la solution* »⁸⁵⁵. Il proposait (en 1992) l'évacuation des villages et des bourgs du « sud-est d'Anatolie » se situant en zones montagneuses « en commençant par les lieux les plus critiques, ainsi que la déportation d'« une population dont le nombre ne dépasse pas les 150 000 ou 200 000, qui aide à l'organisation terroriste du PKK à l'ouest du pays en les disséminant dans plusieurs villes selon un programme »⁸⁵⁶. La même année des centaines de villages et certaines villes kurdes comme Şırnak et Çukurca seront évacués par l'armée turque. Cette destruction provoquera le déplacement d'une population kurde de 125 000 personnes à l'intérieur de la Turquie et au Kurdistan irakien⁸⁵⁷.

1.2. Dans les autres parties du Kurdistan

Les méthodes utilisées lors du processus de déterritorialisation du Kurdistan restent, néanmoins, semblables dans les autres parties du Kurdistan, en Irak, Syrie ou Iran. À partir de début des années 1970, le gouvernement irakien a utilisé, par exemple, les mêmes méthodes pour « arabiser » le Kurdistan irakien. On estime que 250 000 personnes vivant dans les zones frontalières du Kurdistan irakien au milieu et à la fin des années 1970 ont été déplacées de force : « (...) des centaines de villages furent détruits, dans les gouvernorats de Nineweh (Ninive) et Dohouk, et environ une quinzaine dans le gouvernorat de Diyala, contrefort méridional du Kurdistan irakien, où se trouvaient également des gisements pétroliers »⁸⁵⁸. L'Etat irakien a déporté des populations kurdes et assyriennes vers les déserts du sud de l'Irak. D'après Gérard Chaliand : « l'arabisation fut engagée dans trois régions : Sindjar, Kirkuk et Khanaqin. Les villages kurdes furent rasés et la commission de réforme agraire ne donna de titres de propriété qu'aux paysans »⁸⁵⁹.

⁸⁵⁴ Ibid. p. 190.

⁸⁵⁵ Titre en turc de ce rapport est : "Kürt Sorunu-Güneydoğu Anadolu'daki durum ve çözüme yardımcı olabilecek öneriler".

⁸⁵⁶ Cité par Hasan Cemal, op. cit. p. 127.

⁸⁵⁷ Cf. « *La situation au Kurdistan de Turquie* », Bulletin de liaison et d'information de l'Institut kurde de Paris, Numéro Spécial, Novembre 1992, disponible sur :

http://www.institutkurde.org/publications/bulletins/pdf/speciaux/nsp_turquie.pdf

⁸⁵⁸ Rapport du Middle East Watch Département de Human Rights Watch, op. cit., pp. 38-67.

⁸⁵⁹ Gérard Chaliand, op. cit., p. 139.

Selon le rapport de Middle East Watch, durant la campagne d'Anfal qui a duré du 23 février au 26 août 1988, 132 villages kurdes « ont disparu »⁸⁶⁰ de la carte du Kurdistan. Au dire des rebelles kurdes, 4000 villages ont été détruits et 182 000 personnes déplacées durant l'année 1988. Appliquant un projet très similaire à celui du premier ministre turc Bülent Ecevit, le régime de Saddam Hussein, rassemblait les Kurdes déportés dans des locaux contrôlés par les militaires que les autorités irakiennes nommaient « villages modernes »⁸⁶¹.

Des politiques semblables ont été appliquées au(x) Kurdistan syrien et iranien. En Syrie, par exemple, en 1975, deux ans après avoir décidé de la construction du barrage de Tabqa sur l'Euphrate, le gouvernement syrien dirigé par le parti Baath, décide d'installer 7 000 familles arabes « sur les terres kurdes »⁸⁶². Ce gouvernement qui, en 1962, avait déjà retiré leur nationalité syrienne à 150 000 Kurdes vivant dans les villages frontaliers du Kurdistan syrien, avait entamé une politique d'arabisation et créer une « ceinture arabe »⁸⁶³. Ces Kurdes, qui n'ont pas pu récupérer leurs cartes d'identité syrienne jusqu'en 2011, représentent à notre égard de véritables exemples de « l'invisibilité kurde ». Bien qu'ils vivent toujours en Syrie, où ils sont considérés comme « étrangers », ils n'ont jamais eu le droit ni de voter ni d'étudier, ni de travailler officiellement jusqu'à aujourd'hui. C'est après le déclenchement de la guerre interne en Syrie, après le « Printemps Arabe » que « (...) Bachar El-Assad a émis (...) un décret octroyant la citoyenneté syrienne aux Kurdes de Hassaké, région située dans le nord-est du pays (...). Cette mesure concerne 100 000 Kurdes enregistrés comme étrangers depuis le recensement de 1962 ». Mais « il reste encore dans le pays près de 200 000 Kurdes privés de la nationalité syrienne »⁸⁶⁴.

Par ailleurs, même si le territoire du Kurdistan iranien n'est pas aussi altéré que celui du Kurdistan de Turquie et d'Irak, une population kurde a été déportée au Khorassan au début de XVIIe siècle par Shah Abbas afin de protéger les frontières de l'Empire perse. Selon Gérard Chaliand, cette population déportée en dehors du Kurdistan iranien est estimée actuellement à environ 600 000 personnes⁸⁶⁵. Il faut noter que la province renommée officiellement « Kurdistan » ne concerne qu'une partie du territoire (dans un sens culturel et

⁸⁶⁰ Rapport du Middle East Watch Département de Human Rights Watch, op. cit., pp. 397-399.

⁸⁶¹ Ibid. p. 38.

⁸⁶² Gérard Chaliand, date, op. cit., p. 169.

⁸⁶³ Cf. Hamit Bozarslan (2009), op. cit. p. 113.

⁸⁶⁴ Source *Courrier international*, disponible sur: <http://www.courrierinternational.com/breve/2011/04/08/la-nationalite-syrienne-accordee-aux-kurdes>

⁸⁶⁵ Gérard Chaliand, op. cit. p. 162.

démographique) du Kurdistan iranien⁸⁶⁶. Et d'après Philippe Boulanger : « *le Kurdistan iranien demeure une zone sur militarisée, volontairement appauvrie par le gouvernement central. Ensuite les zones kurdes, notamment les plus fertiles, sont infestées de mines : entre mars 2002 et mars 2003, 500 personnes ont été tuées et 800 autres blessées à la suite d'explosions de mines enfouies dans les régions frontalières du Kurdistan iranien. Celui-ci recèlerait encore seize millions de mines désamorçées (15 % du chiffre mondial)* »⁸⁶⁷. Ce territoire réel « *sur militarisé* » est le paysage du cinéma du réalisateur kurde iranien Bahman Ghobadi.

1.3. L'interdiction du mot *Kurdistan* en Turquie

L'interdiction du terme *Kurdistan* en Turquie, est un autre aspect de l'intervention étatiste sur le territoire kurde. Ce terme qui signifie *le pays des Kurdes* en persan créé par le sultan Sandjar à l'époque de l'Empire seldjoukide sera interdit à partir de 1925⁸⁶⁸. Avec l'adoption du *Conseil de réforme de l'Est* (Şark İslahat Planı) en 1925⁸⁶⁹, le terme *Kurdistan* deviendra presque un tabou. Actuellement encore, l'utilisation du terme « *Kurdistan* » comme désignation du territoire kurde ou comme revendication des Kurdes sur ce territoire, déclenche toujours de véritables polémiques, même lorsqu'il s'agit du Kurdistan irakien pourtant reconnu comme région autonome. Dans un article paru en 2007 dans le journal *Libération*, Kendal Nezan, président de l'Institut kurde de Paris, s'insurge contre les termes employés par le chef d'état major turc Yaşar Büyükanıt. Selon Kendal Nezan : « *L'armée turque procède à des concentrations de troupes massives aux frontières et son chef, le général Büyükanıt, ne cesse de revendiquer le droit d'envahir militairement «le nord de l'Irak» et de « punir ses chefs de tribu ». L'un de ces « chefs » est le président élu du Kurdistan, Massoud Barzani, l'autre, le président élu de l'Irak, Jalal Talabani. Pour les Turcs qui, dans leurs écoles et leurs casernes apprennent que leurs ancêtres ont inventé les grandes civilisations universelles et qu'« un Turc vaut tout l'univers » (maxime d'Atatürk), les Kurdes ne peuvent être que des tribus arriérées et sauvages que la Grande Nation turque doit civiliser, ou des terroristes à abattre. Le prétexte invoqué est précisément « la lutte contre le terrorisme du PKK »*⁸⁷⁰.

⁸⁶⁶ *Ibid*, p. 33.

⁸⁶⁷ Philippe Boulanger, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁶⁸ Cf. Salih Akin, *Désignation du peuple, du territoire et de la langue kurdes dans le discours scientifique et politique turc*, Thèse Doctorale, Sciences du Langage, Université de Rouen, 1995.

⁸⁶⁹ Cf. Mehmet Bayrak, *op. cit.*

⁸⁷⁰ Kendal Nezan, « *Le Kurdistan irakien menacé* », article publié 12 Juillet 2007 dans le journal français *Libération*, disponible sur : <http://www.institutkurde.org/info/rebonds-le-kurdistan-irakien-menace-->

Avec l'emploi de l'expression « *Irak du Nord* » au lieu de Kurdistan irakien et la façon de désigner de « *chefs de tribu* » les dirigeants de la région autonome et de l'Irak, une dissimulation courante des termes symboliques de la visibilité kurde est mise en œuvre. Ce langage, qui s'est structuré à partir de 1925, est officialisé par les discours des institutions étatiques ainsi que par les médias. Le remplacement des mots *Kurde* et *Kurdistan* par des termes péjoratifs⁸⁷¹ afin de les détacher l'un de l'autre et de les faire disparaître et d'étatiser le territoire culturel kurde est créateur d'absence symbolique de « *kurdicité* ». La transformation du terme Kurdistan en « *nord, sud, sud-est...* » d'un Etat-nation est une tentative d'assimiler les Kurdes aux « *autres* ». La dissolution du Kurdistan dans le territoire national turc et la transformation des Kurdes en Turcs procèdent d'un même mouvement. Cette volonté inébranlable d'empêcher la réapparition des mots *Kurde* et *Kurdistan* semble être destinée à supprimer toute probabilité mémorielle de l'appartenance territoriale des Kurdes au Kurdistan. Selon Clémence Scalbert-Yücel: « *Les Kurdes, qui ne sont généralement pas reconnus par les discours officiels, ne sont donc pas nommés en tant que tels. Les contextes dans lesquels les déplacements de population – voire les massacres – sont organisés, obligent les gouvernements à nommer les populations concernées en évacuant le terme ethnique, et à insister sur des prétextes de sécurité. Les Kurdes, groupes minoritaires situés aux marges des territoires nationaux ont souvent constitué des mouvements armés qui ont pu s'opposer à la volonté de l'État d'intégrer ses périphéries territoriales – c'est le cas notamment des révoltes kurdes dans les premières décennies de la République turque – ou viser, plus récemment, l'autonomie ou l'indépendance du Kurdistan (c'est le cas des mouvements du PKK – Partiya Karkerên Kurdistan – Parti des travailleurs du Kurdistan – en Turquie, ou du PDK – Parti démocratique du Kurdistan, en Irak). Dans les deux cas, toutefois, les États ont tenté de pacifier et/ou d'homogénéiser leurs marges territoriales. C'est souvent dans ces contextes de « pacification » ou de guerre (de 1975 à 1990 en Irak ; dans les années 1920 et 1930 et de 1984 à 1999 en Turquie) que les déplacements de population ont eu lieu. On peut parler alors, pour reprendre l'expression de S. Rosière (2006), de « nettoyage de translation territoriale et de périphérie ».*

Même si les conséquences juridiques et politiques de l'utilisation du terme de Kurdistan ont varié selon la conjoncture en Turquie, son utilisation publique a été considérée comme un engagement politique pour la cause kurde jusqu'aux années 2010. Depuis le programme d'« *ouverture démocratique* » mené par le gouvernement AKP (Parti pour la Justice et le Développement), le mot « *Kurdistan* » commence à être utilisé timidement dans les médias turcs, le plus souvent pour désigner le Kurdistan autonome d'Irak, beaucoup plus rarement le Kurdistan de Turquie. Mais malgré cette modeste réapparition du mot « *Kurdistan* », les institutions étatiques turques, notamment la justice, considèrent toujours l'usage du terme « *Kurdistan* » comme un « *interdit juridique et politique* ». En 2010, Ahmet Atış, un kurde de Turquie d'Urfa, qui avait donné le nom « *Kurdistan* » à sa fille, a été accusé d'avoir fait « *la propagande d'une organisation terroriste* », c'est-à-dire la propagande du PKK⁸⁷².

2. Les paysages oraux du Kurdistan dans la culture orale kurde

2.1. Le rôle des dengbejs et du dengbêjî

*« Je descends le sentier du haut des montagnes
Vers la plaine, qui abrite ma cabane
Je m'éloigne pas à pas du ciel étoilé
Où l'on m'a chanté les premières berceuses... »*⁸⁷³
(Chanson populaire kurde).

La langue kurde qui subit de terribles oppressions politiques pendant plus d'un siècle⁸⁷⁴, conserve la réserve la plus riche de descriptions orales de la géographie kurde. Ces descriptions qui sont modifiées et enrichies par des expériences sociopolitiques et historiques du peuple kurde au fil des siècles donnent de véritables indices sur la perception des paysages du Kurdistan chez les Kurdes ainsi que sur leur identification territoriale au Kurdistan. Contenant des récits culturels, religieux et politiques sur la terre kurde, la culture orale kurde a transmis des milliers de chants populaires par le biais des *dengbêjs* et *çirokbêjs* dont le rôle est incontournable dans l'évolution et la survie de la langue kurde.

Nous pouvons considérer les *dengbêjs* comme des poètes, et le *dengbêjî* (profession des

⁸⁷² Source: <http://www.firatnews.nu/index.php?rupel=nuce&nucelID=25143>

⁸⁷³ Citée par Joyce Blau, op. cit. 1984, p. 140.

⁸⁷⁴ Cf. Sabri Cigerli (2000), op. cit. p. 81-92.

dengbêjs) comme de la poésie et la musique traditionnelle kurde. Le mot *dengbêj* est composé de deux mots différents: *deng* (voix, en kurde) et *bêj* (conjugaison du verbe *dire*). Selon l'écrivain kurde Mehmet Uzun (1953-2007), ce mot *dengbêj* désigne donc ceux dont « *les voix disent* ». Selon lui, les *dengbêj* sont ceux « *qui donnent une forme à la voix, qui lui offrent un esprit, (...) qui respectent la voix en tant qu'espace de leur vie* »⁸⁷⁵. Le mot *dengbêjî* renvoie aussi à une forme de musique traditionnelle que les *dengbêj* ont inventée en chantant toujours leurs récits devant un public. Cette musique a fait partie des paysages cinématographiques du Kurdistan dès le début du cinéma kurde. Nous constatons sa présence pour la première fois dans le film « *Yol* » (Permission) de Yilmaz Güney où elle délimite *le paysage du Kurdistan* et les paysages « *non-kurdes* » de ce film⁸⁷⁶.

Depuis Yilmaz Güney, la culture orale kurde qui se transmet par les chants des *dengbêj* est devenue un élément constructeur du paysage filmique et de l'identité des personnages dans le cinéma kurde par moyen de l'utilisation de la langue et de la musique traditionnelle kurde dans le cinéma et du traitement du *dengbêjî* comme thème cinématographique (surtout chez Bahman Ghobadi, Shahram Alidi et dans le cinéma documentaire kurde).

Selon Mehrdad R. Izzady, les chansons et les histoires des *dengbêj* portent sur ces quatre thèmes : l'héroïsme, l'amour, la religion et actuellement la politique⁸⁷⁷. Pour A. Kadir Kızılkaya, *dengbêj* depuis 40 ans, le *dengbêjî* a pour mission la socialisation des nouvelles générations : « *Les dengbêj n'apprennent pas leur profession. Ils n'ont pas besoin de l'apprendre. Parce qu'ils la sentent. Ils ne racontent pas n'importe quelle histoire. Ils construisent les mots dans la langue, comme des architectes qui édifient un beau mur. Ils ont une grande mission : ils racontent les histoires d'un peuple, avec sa langue interdite, pour socialiser les nouvelles générations. Ils doivent donc toucher toutes les terres où les Kurdes vivent, tous les territoires auxquels les Kurdes aspirent.* »⁸⁷⁸

Lorsqu'il dit : « *ils doivent toucher toutes les terres où les Kurdes vivent, tous les territoires auxquels les Kurdes aspirent* » nous retrouvons la relation directe entre les *dengbêj* et la géographie kurde qui se construisait autrefois avec l'expérience vécue des *dengbêj*. A. Kadir

⁸⁷⁵ Mehmet Uzun, *Dengbejlerim*, Istanbul, Gendaş Yayınları, 2001, p. 11.

⁸⁷⁶ Cf. Notre discussion avec Dengbêj Ahmed, op. cit.

⁸⁷⁷ Cité par Abidin Pariltı, *Dengbejler : Sözü'n yazgısı*, Istanbul, Ithaki Yayınları, 2006, p. 66.

⁸⁷⁸ Notre entretien avec Dengbêj A. Kadir Kızılkaya pour le film documentaire *Ribat*, Ankara, Université d'Ankara, Faculté de la Communication, 1999.

Kızılkaya qui a mémorisé plus de 1400 couplets de chansons kurdes explique cette expérience comme une obligation de découvrir le « pays » et la vie des Kurdes. Les *dengbêjs* ne voyageaient pas seulement pour connaître mieux la réalité kurde dont ils s'inspiraient, mais aussi pour leur trouver un public⁸⁷⁹. Ils profitaient souvent pour leur activité publique d'espaces privés s'appelant « *diwan* » ou « *diwanxane* » dont le propriétaire était un agha, un cheik ou un autre notable de la société kurde. Certains *dengbêj*, comme Evdalê Zeynikê, s'installaient parfois chez ces personnalités,⁸⁸⁰ chantaient pour leurs invités et créaient des chants sur la vie de leur hôte. Ces opportunités semblent leur avoir permis d'avoir une connaissance fine des relations souvent conflictuelles de ces élites kurdes avec leur environnement et les Etats de la région.

La circulation des *dengbêj*, à travers toutes les parties du Kurdistan, nous rappelle les commentaires de Maurizia Natali sur le rôle des artistes nomades dans la construction du paysage américain⁸⁸¹ et l'« invention du paysage » à travers le « voyage des Rois-Mages dans la peinture toscane de la Renaissance⁸⁸² ». Nous pouvons dire qu'en poétisant leurs observations géoculturelles et politiques sur le Kurdistan, les *dengbêj* sont les premiers constructeurs des paysages du Kurdistan et les porteurs de la mémoire de ces paysages. Philippe Boulanger qui a traduit en français, le mot « *dengbêj* » par « *barde* » et le mot « *çirokbêj* » par « *conteur* », considère les *dengbêj* comme une « bibliothèque » : « *Les contes et chansons kurdes sont déclamés par les bardes (dengbêj), dont le rôle est essentiel dans la vie sociale des Kurdes, et les conteurs (çirokbêj), un cran au-dessous des bardes, (sont) généralement illettrés mais rarement dénués de panache. Ils sont les auteurs des « biographies orales » du groupe. Leurs récits et leurs contes sont assez « particularistes », en ce sens qu'ils ne traitent que de la vie des Kurdes au Kurdistan, à travers des thèmes classiques de la littérature universelle: l'honneur, l'amour, la vengeance, l'amitié, la guerre, la souffrance, la joie. Lorsqu'un barde ou un conteur meurt, c'est une bibliothèque qui brûle* »⁸⁸³.

Dans un sens général, les paysages poétiques et politiques du Kurdistan créés par les *dengbêjs* sont toujours liés à la question kurde (qui domine depuis un siècle l'identité kurde) ou à un

⁸⁷⁹ Cf. Abidin Parilti, op. cit.

⁸⁸⁰ Voir le film documentaire *Evdalê Zeynikê* réalisé en 2010 par Bülent Gündüz.

⁸⁸¹ Maurizia Natali, op. cit., p. 85.

⁸⁸² Cf. Maurice Brock, « *L'invention du paysage: Le voyage des Rois-Mages dans la peinture toscane de la Renaissance* », in Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, op. cit., pp. 11-23.

imaginaire de « kurdicité ». Ces paysages sont essentiellement construits sur des descriptions orales de la géographie du Kurdistan à travers des récits musicaux à la fois privés et politiques qui portent sur les thèmes classiques du dengbêjî. Dans ces récits, le paysage est décrit comme lieu/espace où se déroule l'histoire, mais il y devient aussi narratif que le conflit essentiel pour l'évolution des personnages. Par exemple, la comparaison entre les descriptions du paysage et la beauté du corps humain ou la destruction de cette beauté détermine toujours ce paysage en tant qu'élément narratif de ces histoires. La fusion physique créée par cette comparaison fait du paysage *un territoire* ou *lieu* du pouvoir et de l'existence des personnages. Dans de nombreuses chansons kurdes, le corps humain, souvent le corps féminin, apparaît comme un territoire de vécu (sentimentalement/sexuellement) ou comme un territoire à vivre/conquérir⁸⁸⁴. Il arrive même que pour les dengbêj la nature soit un personnage qui parle, voit ou témoigne un sentiment personnel ou un événement politique. Ainsi, dans une chanson appelée « *Dilber* » (La belle) Dengbêj Reşo fait parler les montagnes du Kurdistan.

*« Lê lê dilber (ô ma belle), lève-toi !
 (Regarde) la montagne hèle la montagne :
 Que ta maison soit détruite,
 Autrefois toutes ces terres,
 Ces plateaux fourmillaient de nomades! »
 Pourquoi sont-ils si vides aujourd'hui?⁸⁸⁵ »*

Dans ces « *chants de la terre* »⁸⁸⁶ il y a un certain traumatisme mémoriel qui est strictement lié à la violence physique de la question kurde. Dans les récits oraux concernant l'immigration/déportation de la population ou l'évacuation d'un lieu, c'est-à-dire, « *la déterritorialisation du Kurdistan*⁸⁸⁷ » les paysages sont construits au moyen de descriptions d'une nature/lieu détruite ou déformée. « *La maison brûlée* », « *la terre vidée* », « *les*

⁸⁸³ Philippe Boulanger, op. cit., p. 28.

⁸⁸⁴ Cf. Heciyê Cindî&Eminê Evdal, op. 2008.

⁸⁸⁵ Lê lê Dilber rabe îro çîya badikir çîya

Hey malxirabo van erd û zozanê hanê

Temamê wan Koçer bûn, îro çîya man çîra xalî"

Cité par : Nedim Dit, « *Reso ve dengbejlik* », Disponible sur: www.mezrabotan.de/dengbej_reso.html

⁸⁸⁶ « *C'est le chant de la terre qui passe dans toutes les chansons de l'homme, même les plus tristes, et se recompose dans le grand chant révolutionnaire* », Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 246.

⁸⁸⁷ Jean François Pérouse, « Le Kurdistan : quel territoire pour quelle ethnie ? » in, Joël Bonnemaïson, Luc Cambrezy, Laurence Quinty-Bourgeois (dir.), *La Nation et le Territoire: le territoire, lien ou frontière ?* Tome 2, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 19.

montagnes fumeuses » et « *les fontaines qui coulent en sang* »⁸⁸⁸ sont les descriptions les plus fréquentes de ce genre de récits. Ce point présente une véritable similitude entre le cinéma kurde et la culture orale. Dans les deux cas, il s'agit bien d'une reproduction de la terre kurde en tant que lieu de souffrance politique ou d'une résistance héroïque qui sert à mettre en relief et à généraliser la « *kurdicité* », le côté tragique de l'histoire racontée. Dans une chanson très populaire, qui raconte l'exécution du Cheik Saïd, (le chef de la première grande révolte kurde contre la Turquie républicaine), et de cinquante-trois de ces partisans à Diyarbakir le 20 avril 1925⁸⁸⁹, nous retrouvons une composition emblématique du paysage politique kurde telle qu'elle est présentée dans presque dans tous les films kurdes. Il s'agit de *Mirê Min* (Mon prince) chanson très connue et chantée par Dengbêj Maruf :

*Je te supplie mon prince lève-toi !
 Je t'ai cherché dans la montagne de Bingöl brûlée
 Là où il y a la neige et la brume de nos cœurs
 Que le feu du chagrin tombe dans la maison de Misto Kemal (Atatürk)
 Qui a ordonné la mort des Kurdes
 Et l'exécution des cheiks et des leaders »⁸⁹⁰.*

2.2. Les « *paysages bouleversés* »⁸⁹¹ du Kurdistan ou le resurgissement de la mémoire de guerre

Dans ces paysages multi dimensionnels qui décrivent le territoire du Kurdistan sous une forme poétique et musicale, il y a une mélancolie que Thomas Bois « *trouve étonnante pour un peuple guerrier* »⁸⁹². Engendrée peut-être par la confrontation douloureuse des dengbêjs avec la réalité politique du pays, cette mélancolie fait toujours partie d'une mémoire qui est, à notre égard, identitaire et qui définit les paysages oraux du Kurdistan comme territoires politiques, même s'ils restent souvent bucoliques. En mémorisant des témoignages personnels sur les intérieurs des Kurdistan(s) devenus des zones militaires, sur les frontières extra et intra-kurdes et sur la nature sauvage du Kurdistan, cette culture orale kurde représente une

⁸⁸⁸ Les livres de la poésie kurde traduit par K. Bedirxan.

⁸⁸⁹ V. F. Minorsky, T. Bois, D.N. Mac Kenzie, *Kürtler ve Kürdistan*, İstanbul, DOZ Yayınları, 1996, p. 108.

⁸⁹⁰ Tiré de l'album *Mirê Min* de Dengbej Maruf, KOM Muzik, İstanbul, sorti en 2002 :

Miro de rabe bi çiyayê Bîngola şewitî diketim
 Ji dilê min û tera bi mije lê bi dûmane,
 Lê belkî agirê kulê têkeve mala Misto Kemale
 Çawa rakirin fermana serî Kurda
 Birîna serê Şêxan û melane. (...)

⁸⁹¹ Cf. Jean Mottet (1998), op. cit. p. 205.

⁸⁹² V. F. Minorsky, T. Bois, D.N. Mac Kenzie, op. cit., p. 159.

sorte d'histoire à la fois politique et intime des Kurdes. Elle contient par exemple, les récits sur les guerres, « *lawikên siwaran, heyranok* », ⁸⁹³ les mobilisations, les révoltes, les rituels culturels, les conflits religieux ⁸⁹⁴ etc...

Joyce Blau considère « *l'analphabétisme* » comme la raison essentielle de l'existence et de la perpétuation de la culture orale kurde : « *La littérature orale est prédominante chez les Kurdes. L'analphabétisme presque généralisé dans le Kurdistan a engendré ce phénomène. Cette littérature orale est accompagnée de la prédominance de la poésie sur la prose. « Tout Kurde, homme et femme, est poète »* remarquait déjà au siècle dernier l'écrivain et pédagogue arménien Katchatur Abovian ⁸⁹⁵. Ici, il s'agit donc en même temps d'une transmission orale de l'histoire kurde et d'une communication interactive/face à face dont les Kurdes sont producteurs, porteurs, récepteurs et sujets. À l'aide de cette reproduction permanente et grâce à la mémorisation et la citation orale des événements, elle a été loin d'être détruite, même si elle a été aussi la cible des politiques d'assimilation, comme le souligne Sabri Cigerli : « *Tout ce qui symbolise la culture kurde est souvent soigneusement détruit : l'usage des noms et prénoms kurdes a été interdit de nombreuses fois dans l'histoire. Les chansons kurdes ont souvent été interdites. Les noms des villes et villages ont été retranscrits en langue turque, persane, arabe* » ⁸⁹⁶.

Pour Philippe Boulanger, la culture orale kurde « *n'est pas folklorique* », et elle est comme « *une arme de soutien à la résistance kurde* ». Boulanger souligne que : « *classiquement la lutte armée s'oppose à la politique d'assimilation oppressive. La résistance passive soutenue par la culture orale prend le relais : elle contrecarre les politiques d'assimilation. On peut détruire une culture écrite, on n'efface pas une culture orale. Le conte est, tout autant que la kalachnikov, un acte de résistance. Voilà pourquoi la culture orale kurde, aussi riche que dominée – ou peut-être riche parce que dominée – n'est pas folklorique : chaque petit vers d'un poème, chaque petite histoire de village a son importance. C'est une archive de la mémoire* » ⁸⁹⁷. Finalement qu'elle soit une littérature orale comme le dit Joyce Blau, ou une « *arme de soutien à la résistance kurde* », la culture orale représente ainsi une mise en contact de toutes les parties séparées du Kurdistan grâce à un langage poétique ayant une influence

⁸⁹³ Parilti, op. cit., p. 123.

⁸⁹⁴ Ibid.

⁸⁹⁵ Joyce Blau, op. cit., p. 13.

⁸⁹⁶ Sabri Cigerli, op. cit., p. 29.

⁸⁹⁷ Philippe Boulanger, op. cit., p: 32.

déterminante sur la mémoire artistique et commune des Kurdes. En effet, le *dengbêjî* (profession des *dengbêj*) a servi pendant des siècles⁸⁹⁸ de moyen de communication autant que d'art de loisir en lieu et place des autres outils de communication : média, littérature écrite, théâtre etc. Ceci continue jusqu'à l'ère de la télévision et de l'Internet dont les Etats-nations de la région et les mouvements kurdes profitent efficacement avec des objectifs contradictoires. Comme le dit Maxime Rodinson : « *la langue et la littérature kurde ont naturellement partagé l'effacement relatif du peuple kurde dans l'histoire devant les peuples voisins plus nombreux, plus puissants, plus favorisés par la conjoncture* »⁸⁹⁹. C'est justement par cette *réserve* historique et politique que la culture orale kurde peut représenter un témoignage sur la déconstruction de la géographie ethnoculturelle kurde et le processus de sa reconstruction imaginaire, souvent dans le sens d'un territoire national. Qu'il s'agisse d'une identification nationaliste au territoire du Kurdistan ou une appartenance culturelle, dans la culture orale kurde les récits sur le Kurdistan s'opposent radicalement aux discours de souveraineté des Etats-nations turc, iranien, irakien et syrien. Par exemple, dans une chanson kurde qui s'appelle « *Le départ* » nous retrouvons assez d'indices montrant l'appartenance/l'identification culturelle des Kurdes à leur terre.

« Ô ma taille svelte, ma belle blanche, ma gracieuse blonde,
Si je t'abandonne à l'ombre de cet arbre
Où j'ai senti se poser sur moi ton premier regard,
Si je t'abandonne devant cette fontaine qui murmure
Pour envoyer de frais saluts au gazon,
Devant cette fontaine où tes yeux
Me sourient pour la première fois,
Si je t'abandonne près de cette source jaillissante
Où tu t'es assise à côté de moi pour la première fois,
C'est que mon cœur triste te dit :
« Lis dans mes yeux un serment
D'autant plus sincère que mes lèvres ne l'expriment pas.
Crois en cet homme dont le cœur est digne de ton amour,
Et digne de l'amour de son peuple »⁹⁰⁰.

⁸⁹⁸ Cf. Abidin Parilti, op. cit.,

⁸⁹⁹ Préface de Maxime Rodinson, in Joyce Blau, *La mémoire du Kurdistan*, op. cit., p. 8.

⁹⁰⁰ *Ibid*, p. 96.

Ici la nature est « *war* », le foyer, lieu de vivre pour les Kurdes. En kurde, le mot « *war* » signifie à la fois la trace d'un lieu vécu et la terre sur laquelle on vit et dont on a le droit de propriété. Par exemple il est utilisé dans la région de Hakkari au Kurdistan de Turquie et dans la région de Bahdinan du Kurdistan irakien⁹⁰¹, dans le sens de *foyer* et de *base/fond* des champs de pâturage d'été des nomades kurdes. L'expression de « *warên bab û kalên me* » qui signifie en kurde « *le foyer/creuset de nos ancêtres* » et qui est souvent utilisée chez les Kurdes⁹⁰² à la place du mot « *Kurdistan* », peut se traduire par « *territoire ancestral/patriarcal* ». Par rapport au sens culturel du mot « *war* », le mot « *welat* » d'origine arabe est plutôt employé dans les discours politiques kurdes dans le sens du territoire « *ethnique* » ou « *patrie* ». Il se distingue du mot « *war* » par son allusion à un territoire politique, voire national. Dans certaines chansons des *dengbêjs*, nous rencontrons en même temps ces deux expressions. ce que signifie le double caractère des paysages du Kurdistan dans la culture orale kurde.

Dans la formulation de la transformation du territoire kurde en récit chez les *dengbêj*, il existe un processus répétitif qui, à notre avis, présente beaucoup de liens et de points communs avec les discours politiques présents dans les films des réalisateurs kurdes engagés. Essentiellement basé sur la narration d'histoires réelles tragiques kurdes, ce processus cite souvent un conflit politique, culturel ou religieux, l'affrontement des héros kurdes avec leurs ennemis lors de ce conflit dans un lieu (paysage) bien précis, ainsi que la victoire (très rarement) ou de la défaite sanglante (souvent) des héros, et il se caractérise par l'emploi de métaphores et de codes culturels pour raconter leurs tragédies.

Parallèlement à la contradiction morale dans le cinéma kurde dont nous avons parlé dans le Chapitre V, il y a toujours dans des récits des *dengbêj* de nombreux préceptes « *moraux* »⁹⁰³ qui renforcent l'identité, qu'elle soit féodale ou non, du héros kurde tout en affaiblissant celle des personnages contre-héros, souvent non kurdes. Par exemple, dans les chants évoquant des

⁹⁰¹ Le titre de film de Hushyar Z. Nerwayi est « *Ka war ?* » (Où est le foyer ?) et il est traduit en anglais comme « *Where is the land ?* »

⁹⁰² Dans le documentaire « *Le vide et la trace* » réalisé en 2011 par Yilmaz Özdil pour la chaîne télévisée KURDI, nous voyons un groupe de Kurdes dont le village a été évacué par l'armée turque en 1995, venus ramasser des herbes sauvages comestibles dans une vallée près de leur ancien village. La plupart d'entre eux considèrent cette vallée comme le lieu des « *traces des ancêtres* » (*şîna bab û kalên me*) ou comme la « *base des ancêtres* » (*warê bab û kalên me*). Pour toutes informations : www.kurdi.com . Voir à ce sujet Thomas Bois (1965), op. cit. pp. 115-140.

⁹⁰³ Abidin Parilti, Ibid. p. 97.

révoltes kurdes et les récits mythologiques sont souvent cités les noms des personnages considérés comme « traîtres », comme « *Mehmudê Alekani* » dans le récit poétique de l'histoire mythologique de « *Kelha Dimdim* » (La citadelle de Dimdim) ou comme le personnage « *Beko* » dans l'histoire de « *Mem û Zin* » (Mem et Zin)⁹⁰⁴.

2.3. La montagne : figure symbolique des paysages du Kurdistan

Dans les descriptions orales des dengbêj, le paysage du Kurdistan est souvent symbolisé par l'image de la montagne qui devient la surface, le « lieu du vivre et du résister » ou encore « du souffrir » pour les personnages⁹⁰⁵. Cet élargissement poétique et politique de la montagne est reproduit par le cinéma kurde. Dans les deux cas, la montagne devient signifiante d'un univers paysager vertical à la fois politique et culturel, qui réduit le Kurdistan à un pays de montagnes/aux paysages montagneux où les Kurdes vivent, aiment, se révoltent et/ou se cachent dans une nature sauvage. Dans ces récits, la montagne représente ainsi une frontière symbolique et naturelle entre les « autres » en tant qu'envahisseurs du Kurdistan et les Kurdes comme les propriétaires/souverains de ce pays « sublime ». Mais cette analogie entre les Kurdes et la montagne dépasse la culture kurde. Dans l'introduction de son livre (*Gulusar : Contes et légendes du Kurdistan*) André Brunel évoque le voyage qu'il a fait au Kurdistan en 1938 : « *C'est à l'aube de ce voyage que m'apparurent pour la première fois, sur un ciel clair, les montagnes du Kurdistan que le soleil caressait de teintes mauves et carminées. Un matin de novembre j'arrivais à Nisibin aux portes du Kurdistan. La grandeur sauvage du paysage par le cadre unique formé par une chaîne ininterrompue dont les sommets recouverts de neige resplendissaient* »⁹⁰⁶. Par ailleurs Philippe Boulanger souligne que ces montagnes du Kurdistan « (...) constituaient un obstacle délicat pour l'armée régulière. Les Roumains, les Byzantins, les Ottomans y furent arrêtés à plusieurs reprises, et aujourd'hui c'est au tour de la soldatesque turque de trébucher »⁹⁰⁷.

Comme nous le voyons dans les propos d'André Brunel, de Philippe Boulanger ou encore de Noam Chomsky qui affirmaient que « *les Kurdes n'ont que leurs montagnes comme amis* »⁹⁰⁸ lors d'une visite en Turquie, la montagne fait partie d'un certain imaginaire kurde politique

⁹⁰⁴ Cf. Roger Lescot, *Textes kurdes*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1940.

⁹⁰⁵ Voir par exemple les chansons populaires « *Ez ne berf im* », « *Hesen* », « *Kinê çîya bilind e* », « *Siabend û Xecê* » in, Heciyê Cindî & Emînê Evdal, op. cit. pages : (407-408), (417-418), (438-439), (574-576).

⁹⁰⁶ André Brunel, *Gulusar : Contes et légendes du Kurdistan*, Paris, Les Editions de Sfelt, 1946, pp. 9-10.

⁹⁰⁷ Philippe Boulanger, op. cit., p. 248.

(déjà) populaire. « *Dures et belles, les montagnes comme lieu de vie forment l'écrin et le symbole de l'histoire tourmentée du peuple kurde* »⁹⁰⁹.

La figure de la montagne, qui se transforme en signifiant identitaire dans les discours politiques littéraires et artistiques des Kurdes, existe aussi dans les discours officiels turcs concernant les Kurdes, mais cette fois dans un sens péjoratif. Par exemple, le discours qui consiste à vouloir faire « descendre les Kurdes de leurs montagnes » de la République turque, valorise une urbanité moderne/moderniste par rapport à la ruralité kurde et aussi une identité nationale turque à laquelle il faut obligatoirement appartenir. La distance géographique et politique entre les différentes parties des Kurdistan séparés et les capitales gouvernementales des Etats-nation qui été un obstacle géographique considérable dans la procédure de l'étatisation/nationalisation de ces Kurdistan(s), est symbolisée par la figure de la montagne. Finalement cette distance géo-idéologique a fini par créer un imaginaire de « *non ressemblance* » entre les Kurdes et les peuples voisins s'identifiant aux Etats-nation. Nous pouvons même dire que cette distance a été parmi les éléments déclencheurs de l'invention d'un langage/imaginaire contre les Kurdes chez les peuples voisins. Ce langage a fait partie des discours étatiques qui ont tenté d'effacer toutes apparences kurdes positives. En Turquie par exemple, à partir de 1925, après la révolte de Cheik Saïd, les Kurdes ont été renommés dans les discours officiels « *le peuple turc montagnoux* ». Dans un de ces discours très connus, en 1930, juste après la révolte kurde d'Ararat, le ministre de la justice Mahmut Esat Bozkurt disait : « *C'est mon avis, et je veux que tout le monde, ami et ennemi, même les montagnes sachent que le « Turc » est le seul souverain de ce pays. Ceux qui ne sont pas de la race pure turque ont un seul droit, le droit d'être serviteur, d'être l'esclave* »⁹¹⁰. Plus tard, en 1960, Cemal Gürsel, le quatrième président de la République turque ajoutait : « *si le peuple turc montagnard qui est inaméliorable ne reste pas docile, que l'armée n'hésite jamais à bombarder et à brûler leurs bourgs et leurs villages. Tant le sang va couler qu'eux et leur pays vont se noyer* »⁹¹¹. Il faut souligner que dans cette déclaration officielle malgré la présence du terme *inaméliorable*, c'est la description du *peuple montagnard* qui est mise en relief et permet « comprendre » en réalité de quel « peuple turc montagnard » il est question.

⁹⁰⁸ Disponible sur : <http://www.firatnews.com/index.php?rupel=nuce&nucelID=34335>

⁹⁰⁹ Sarah Elkaïm, « *Chronique pour un Kurdistan libre : Dol ou la vallée des tambours* » critique de « Dol ou la vallée des tambours », disponible sur : <http://www.critikat.com/Dol-ou-la-vallee-des-tambours.html>

⁹¹⁰ Cité par Hamit Bozarslan (2004), op. cit. p. 59.

⁹¹¹ Cité par : Irfan Akaan, *Zehir ve panzehir, Kürt Sorunu : faşizmin şartı kaç ?* Ankara, Dipnot Yayınları, 2006,

3. La construction des paysages du Kurdistan dans le cinéma kurde

3.1. La frontière comme élément fondateur des paysages cinématographiques du Kurdistan

Stéphane Patrice souligne que la référence à la géographie est toujours : « (...) déjà structurée par des idées, des textes (...) par une histoire, une culture, des valeurs, et des idéologies »⁹¹². Étroitement liés à l'absence d'un territoire étatique kurde, tous les projets de création d'une identité nationale kurde commencent par des tentatives de détermination du Kurdistan en tant que territoire politique, voire national. La conception du paysage cinématographique du Kurdistan dans les films des réalisateurs kurdes engagés est basée elle aussi sur ces déterminations territoriales du Kurdistan qui paradoxalement se construisent à travers les démarcations et divisions étatiques des Kurdistan(s) réels. Cette association entre les discours politiques et le cinéma kurde nous rappelle les propos de Maurizia Natali, qui désigne les fonds paysagers comme : « (...) les symptômes d'une lutte iconologique pour la mise en effigie définitive de la nature, une lutte qui ne fait qu'accompagner l'histoire des conquêtes réelles pour la mise en carte idéologique et politique de la terre entière »⁹¹³. En se référant aux discours politiques kurdes et aux descriptions géographiques du Kurdistan dans la culture orale, les réalisateurs kurdes se situent souvent dans la continuité d'une lutte politique qui dure depuis plus d'un siècle et qui a pris pour nom « la question kurde ». Par leurs engagements politiques et leur esthétique néoréaliste, ils renforcent la relation entre la réalité historique du Kurdistan et son paysage cinématographique. Ainsi, la ruralité kurde, qui est un élément dominant des paysages descriptifs/oraux des dengbêj se transforme, dans le cinéma kurde, en paysage à la fois narratif et pictural d'un Kurdistan authentique, innocent mais opprimé. Nous entendons par le terme de « paysage narratif » un paysage intégré à la narration et à la dramaturgie du film comme le définit Sandro Bernardi⁹¹⁴. La coexistence de ce paysage narratif qui renvoie à l'« espace diégétique », et du « paysage pictural » qui lui renvoie à des lieux qui ne font pas forcément partie de la diégèse⁹¹⁵, crée une fusion spatiale

p. 52.

⁹¹² Stéphane Patrice, « Paysages imaginaires dans le cinéma de Duras » in Susanne Dürr, Almut Steinlein (édit) *Der Raum im Film (L'espace dans le film)*, Frankfurt, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002, p. 229.

⁹¹³ Maurizia Natali, op. cit. p. 61.

⁹¹⁴ Sandro Bernardi, *Antonioni : personnage paysage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes (PUV), 2006, p. 21.

⁹¹⁵ « Alors que le regard pictural s'intéresse à la description des lieux, descriptions ouvertes aux significations possibles, le regard narratif tend au contraire à la transformation d'un lieu en espace diégétique destiné à une action, lui attribuant un sens défini, précis, efficient pour l'histoire racontée. » Sandro Bernardi, *ibid.* p. 22.

intemporelle entre le Kurdistan diégétique et le Kurdistan réel. En outre, dans le cinéma kurde le paysage du Kurdistan s'impose comme un univers complet, « *un tout* » par et dans lequel l'histoire filmique rejoint l'histoire réelle et politique des Kurdes. Il y a également dans le cinéma kurde engagé une cohérence entre les paysages et les Kurdistan(s) réel(s), car pour des raisons politiques et économiques⁹¹⁶, la plupart des films kurdes dont l'histoire se déroule au Kurdistan sont tournés soit dans une seule partie du territoire, souvent au Kurdistan irakien, soit dans plusieurs parties, souvent au Kurdistan iranien et irakien⁹¹⁷. Par la présence réelle du Kurdistan irakien, seule partie reconnue du Kurdistan, et par leurs thèmes politiques, les paysages de ces films kurdes deviennent des « *territoires symboliques* »⁹¹⁸. Dans la création de ces territoires, les traces/cicatrices de la défiguration *réelle* du territoire kurde se transforment en composants essentiels de la reconstruction des paysages du Kurdistan. Ce désir de récréation du (des) *Kurdistan(s) symbolique(s)* par des éléments politiques comme la frontière, le drapeau, les soldats et les images d'archive montre que parallèlement aux discours politiques kurdes, et malgré les ambiguïtés réelles, pour la plupart des réalisateurs kurdes engagés, le Kurdistan reste comme une *évidence dissimulée*, c'est-à-dire une réalité historique dont l'apparence est effacée par autrui. Particulièrement dans les films des réalisateurs kurdes Bahman Ghobadi et Hiner Saleem dont nous parlerons plus tard, les paysages du Kurdistan sont fortement déterminés par la matérialisation de la frontière géopolitique, c'est-à-dire par la représentation d'un Kurdistan fragmenté par les Etats-nation. Cette construction politique du paysage cinématographique du Kurdistan montre à quel point le cinéma kurde est déterminé par l'histoire politique kurde.

Par rapport à la pluralité poétique des paysages du Kurdistan dans la culture orale kurde, l'« *évidence* » de l'image cinématographique impose une représentation *plus concrète/visuelle*. L'appartenance territoriale féodale kurde exprimée dans les récits oraux semble être remplacée dans le cinéma, par une revendication nationaliste sur le territoire kurde, revendication strictement liée aux discours politiques modernes kurdes et aux codes sociopolitiques du marché cinématographique européen dans lequel le cinéma kurde s'inscrit. De Yilmaz Güney à nos jours, dans la plupart des films kurdes, la ruralité kurde est traitée dans des contextes politiques similaires, plus ou moins porteurs d'un même discours dans lequel le Kurdistan est réduit aux paysages/lieux de l'oppression des personnages kurdes.

⁹¹⁶ Cf. les Annexes-8/9/10/11/12.

⁹¹⁷ Pour plus d'information sur les lieux de tournages des films kurdes voir Tableau-5 présenté dans l'Annexe-4.

⁹¹⁸ Maurizia Natali, op. cit. p. 37.

Cette réduction semble être le résultat d'une adaptation de la mémoire du Kurdistan au langage moderne, voire moderniste, du cinéma et elle ressemble à une tentative de concrétisation/détermination du Kurdistan par l'image cinématographique.

Provoqué par le besoin d'une (re)détermination *précise* du territoire kurde afin de créer son univers politique, le cinéma kurde invente donc dans les paysages du Kurdistan un intérieur identitaire, voire national, dans lequel les personnages « *deviennent Kurdes* » ou « *souffrent parce qu'ils sont Kurdes.* » Le fait que le personnage opprimé soit toujours kurde est révélateur, à notre avis, de l'exclusion des autres ethnies dans la mémoire du Kurdistan, alors que celle-ci est en réalité une mémoire des « *territoires à peuplement composite, territoires de brassages, d'immigrations, d'émigrations, de nomadismes, d'entrecroisements et de mixages identitaires* » comme l'écrit Jean-François Pérouse⁹¹⁹. Par ailleurs nous supposons que cette exclusion provient de la crainte d'une déstabilisation de cet *intérieur politique du Kurdistan entier* créé par le paysage cinématographique, qui devient l'espace identitaire de *personnages kurdes représentatifs*. L'existence des personnages opprimés non-kurdes pourrait ainsi empêcher l'identification du monde extérieur (des spectateurs) aux paysages politiques du cinéma kurde qui *représentent* à la fois le Kurdistan et la cause kurde. Par exemple, le paysage du Kurdistan est rarement filmé depuis un intérieur spatial, comme une fenêtre ou une porte qui « *sont les ressources qui satisfont un regard séparé du lointain, mais capable d'imaginer celui-ci au-delà du cadre* »⁹²⁰. Une fusion est créée entre le Kurdistan réel et son paysage et il est difficile de parler d'une rupture entre le cadre et au-delà du cadre dans les films kurdes où les personnages sont toujours filmés dans le paysage (à l'extérieur). Dans la majorité des films kurdes tournés au Kurdistan, nous remarquons une coexistence du personnage et du paysage, grâce à laquelle ils deviennent des références identitaires d'une reconnaissance politique mutuelle. On peut dire que ce(s) Kurdistan(s) paysagers en tant qu'espace plastique du film⁹²¹ et lieu de l'oppression du personnage kurde ont pour fonction de renforcer la visibilité ou la représentabilité de Kurdistan comme territoire réel. C'est un inter-paysage qui « *naît de plusieurs traces antérieures* » comme le note Maurizia Natali⁹²².

⁹¹⁹ Jean-François Pérouse (1999), op. cit., p. 33.

⁹²⁰ Maurizia Natali, op. cit., pp. 101-111.

⁹²¹ « L'espace plastique de l'image en mouvement : il s'agit d'un espace audiovisuel fait de points, de lignes, de formes en mouvement, de contrastes, de couleurs, de nuances, de dégradés de lumières, de grains de pellicule, de rythmes, de sons aigus ou graves, continus ou discontinus, ayant une masse, une texture, une dynamique. Mais derrière les formes, point d'objets, derrière les sons, ni voix ni bruits. On décrit l'image pour elle-même et non pour ce qu'elle figure ou représente. » Anne Goliot-Lete, « *L'espace plastique* » in, *Der Raum im Film (L'espace dans le film)*, op. cit., p. 15.

⁹²² Maurizia Natali, op. cit., p. 75.

La relation entre l'atmosphère et le personnage comme le dit Christian von Tschiltschke, « *se manifeste dans la mesure où l'atmosphère devient interprétable comme résultat d'un transfert de l'émotion du personnage à l'espace, comme objectivation de ses sentiments, comme projection de ses désirs et de ses craintes* »⁹²³. Pour donner un exemple, la sauvagerie naturelle dans le cinéma de Bahman Ghobadi représente rarement à elle seule un obstacle conflictuel empêchant le personnage de réaliser sa mission. Au contraire, elle est souvent représentée comme l'espace pictural d'une circulation libre des personnages kurdes. Elle ne devient dangereuse qu'au moment où le pouvoir étatique est symboliquement ou physiquement présent dans le champ. Limités à la réalité sociohistorique de la non-reconnaissance du territoire kurde, ces paysages cinématographiques du Kurdistan s'imposent donc comme une reconstruction symbolique du territoire kurde auquel les personnages s'identifient en tant que victimes et témoins de l'histoire du peuple kurde. Ce phénomène se répète, avec quelques nuances, dans les films de Hiner Saleem, de Shawkat Amin Korki, de Hussein Hassan Ali et de Shahram Alidi.

3.1.1. Le traitement de la frontière dans les cinémas de Hiner Saleem et de Bahman Ghobadi

Eric Rohmer désigne le paysage cinématographique comme une « *représentation plus ou moins fidèle (...) du monde extérieur* »⁹²⁴. Dans le cas du cinéma kurde, le Kurdistan politiquement et réellement ne représente pas un « monde extérieur » déterminé. Son apparence physique se construit en tant que paysage cinématographique du Kurdistan par la mémoire (histoire) kurde, toujours présente dans le récit. Cette mémoire rend *réceptive* l'apparence physique du territoire dans des formes politiques des paysages du Kurdistan. Autrement dit, la reconnaissance du territoire kurde en tant que paysage politique cinématographique du Kurdistan ne se réalise qu'à l'aide d'une *syntaxe mémorielle et historique* basée sur la langue et la culture orale kurde. Si nous nous référons aux remarques de Christian von Tschiltschke sur les fonctions de l'espace dans le théâtre, nous pouvons dire que dans la configuration de l'espace filmique du cinéma kurde, le paysage a une fonction symbolisante qui repose « (...) sur un rapport d'analogie et correspondance entre

⁹²³ Christian von Tschiltschke, « *L'intérieur dans l'extérieur* », in *Der Raum im Film (L'espace dans le film)*, (dir.), Susanne Dürr, Almut Steinlein, op. cit. p. 174.

⁹²⁴ Eric Rohmer, op. cit. p. 11.

l'espace et l'état intérieur du personnage », ⁹²⁵ mais aussi entre l'espace filmé en tant que paysage, le personnage et l'état extérieur (l'histoire) du territoire réel du Kurdistan. Pour que cette fonction « symbolisante de l'espace puisse se réaliser (...) il suffit que le spectateur établisse le lien suggéré par l'image » dit Tschiltschke. ⁹²⁶ Dans le cas du cinéma kurde, le film entier a besoin de se référer à la mémoire/histoire kurde pour établir le lien suggéré par l'image. Si nous revenons à la remarque d'Eric Rohmer, dans le cinéma kurde, il s'agit donc d'un paysage qui est plutôt fidèle tant à la mémoire « du monde extérieur » qu'à « son apparence physique ». En renvoyant systématiquement aux divisions politiques réelles du territoire, le paysage cinématographique du Kurdistan devient une tentative de déconstruction de l'invisibilité des Kurdes que l'absence d'un territoire national/étatique kurde avait engendrée. Quelle que soit l'image par laquelle ces paysages cinématographiques se reproduisent, un contexte politique domine l'image paysagère et devient plus visible que celle-ci dans l'ensemble filmique. La construction des paysages des Kurdistan(s) ou des Kurdistan(s) paysagers par la mise en relation avec l'histoire kurde pousse le cinéma à être aussi un acteur (moderne) de la reproduction de l'histoire et de la mémoire kurde.

« Cet espace de l'action inconsciente est bien le fond, le paysage comme fond, qui revient escamoté derrière les actions humaines représentées, l'espace profond qui persiste derrière les corps du cinéma. (...) Sous sa forme la plus commune, que ce soit un fond une fenêtre, un raccourci (et malgré sa nature immédiate d'"index" photographique) toute image de paysage est citationnelle, ressemblante, spectrale. Ce sont des clichés inconscients qui reviennent en elle, dont le sens n'est ni fixé par l'analogie photographique, ni arrêté par le texte narratif, mais mis en mouvement par l'infini de ses ressemblances » ⁹²⁷.

Comme nous avons étudié dans le chapitre précédent de notre thèse, la majorité des films kurdes, notamment ceux de Hiner Saleem et de Bahman Ghobadi, parle d'histoires dans lesquelles les personnages kurdes circulent entre le(s) Kurdistan délimités, militarisés et bloqués par les frontières étatiques. La représentation des « Kurdistan séparés » par la frontière se trouve donc à l'origine des paysages cinématographiques de ces films. La frontière géopolitique représente, par exemple, la continuité thématique des quatre films de

⁹²⁵ Christian von Tschiltschke, op. cit. p. 175.

⁹²⁶ *Ibidem*.

⁹²⁷ Maurizia Natali, op. cit. p. 74-75.

Ghobadi⁹²⁸, *Un temps pour l'ivresse des chevaux* (2000), *Les chants du pays de ma mère* (2003), *Les tortues volent aussi* (2004), *Demi-lune* (2007).

Bien que le traitement de la frontière ne consiste pas à proprement parler le thème des films de Hiner Saleem, dans *Kilomètre Zéro* et surtout dans *Dol ou la vallée des tambours* les frontières réelles ou symboliques restent signifiantes de la division du territoire kurde. Ce sujet est aussi traité, comme nous l'avons déjà évoqué, dans *Un chant pour Beko* (1992) de Nizamettin Ariç et *Où est le foyer ?* (2011) de Hushyar Z. Nerwayi. En commençant par les premières séquences de *Dol ou la vallée des tambours* (2006) nous tenterons de définir la construction du paysage du Kurdistan dans le cinéma de Hiner Saleem.

3.1.2. La « Kurdistanisation » des « non-lieux » dans *Kilomètre Zéro* (2005) et *Dol ou la vallée des tambours* (2006) de Hiner Saleem

Dans la première séquence de *Dol ou la vallée des tambours*, la caméra fait un mouvement panoramique accompagné par la voix d'une mélodie traditionnelle kurde depuis un village situé dans une petite vallée. Outre les poteaux du réseau d'électricité qui tracent une ligne de fils vers le village tout au début du mouvement, il n'y a dans le champ que la vallée située en contrebas de quelques collines vides, des rochers presque dispersés sur ces collines et un drapeau turc dessiné sur une des collines au-dessus d'une maxime d'Atatürk écrite en pierres de calcaire sur la terre. Le mouvement de caméra continue pendant une minute et 28 secondes en suivant un petit chemin qui nous conduit jusqu'à cet immense drapeau turc. La caméra ne s'arrête pas sur le drapeau et le mouvement continue encore quelques secondes. Puis on passe en contrechamp à un plan serré dans lequel nous voyons le dos d'une vache. À la fin de ce plan, la caméra s'arrête sur la tête de la vache qui regarde en face d'elle. On passe à nouveau au plan général du même axe dans lequel nous voyons la colline sur laquelle le drapeau turc et la maxime d'Atatürk sont inscrits. En sous-titre, on indique cette maxime d'Atatürk : « *Heureux celui qui se dit turc !* ». Puis à nouveau, on passe en contrechamp et on voit la vache en gros plan pleurer en regardant le drapeau turc. L'image se fond en noir. Le titre de film apparaît. Dans la séquence suivante, la caméra est posée à terre. La mélodie devient plus rythmique. Nous voyons dans le premier plan (large) la vache « *morte de chagrin* »⁹²⁹

⁹²⁸ Voir les fiches techniques et synopses de ces films dans l'Annexe-5.

⁹²⁹ Cette phrase apparaît dans le synopsis officiel du film *Dol ou la vallée des tambours* sur plusieurs sites internet comme http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=120588.html et

allongée par terre devant la caméra. Au loin sur la colline, il y a le drapeau et la maxime d'Atatürk. Entre la vache et le drapeau nous remarquons des chaises en plastique rouge posées en cercle près d'un poteau électrique. Cinq personnes en costumes traditionnels kurdes entrent dans le champ dans l'axe de la caméra. Elles essaient de traîner la vache morte vers les chaises. Puis de tous côtés arrivent une dizaine de personnages qui les aident dans cette tâche. Dans le plan suivant le cadavre de la vache est allongée par terre au milieu des personnages qui sont assis sur les chaises. Une voiture entre dans le champ. Personne ne parle, tout le monde est triste. Un villageois en vêtement traditionnel kurde descend de la voiture et se dirige vers la vache. Après l'avoir observé désespérément il regarde le drapeau turc. Dans le plan suivant la caméra est passée derrière l'homme. Celui-ci continue à regarder le drapeau qui se voit de loin. Juste en face il y a quatre autres villageois (dont deux assis sur des chaises) qui regardent la caméra. Dans le plan suivant qui est plus serré nous ne voyons plus ni le drapeau, ni le propriétaire de la vache, mais seulement trois villageois que nous avons vus dans le plan précédent. Un fil de fer barbelé passe entre la caméra et eux. C'est donc avec ce dernier plan que nous remarquons le fil de fer barbelé qui sépare ce groupe de personnages de l'espace où le cadavre de la vache est posé.





Cinq plans de *Dol ou la vallée des tambours* (2006) de Hiner Saleem

Parmi tous les films de Hiner Saleem *Dol ou la vallée des tambours* (dont le conflit essentiel de l'histoire porte sur l'interdiction de la langue kurde par l'Etat turc⁹³⁰) semble être son film le plus politique, voire propagandiste. Bien que la frontière soit au centre de la construction des paysages symboliques de ce film, elle ne domine pas l'esthétique de Hiner Saleem. Dans les premières séquences, la frontière physique fait partie d'une organisation burlesque et métaphorique de l'espace filmique. Sa présence physique dans le champ est réduite à un

⁹³⁰ Lors de la cérémonie du mariage d'*Azad*, les deux commandants de la patrouille rejoignent les villageois qui sont en train d'écouter un musicien kurde. Le commandant demande au musicien qui chante en kurde de chanter en turc. Mais le musicien répond au commandant qu'il ne sait pas parler turc. Un des commandants insulte alors les villageois en les considérant comme « le peuple de merde ». Dans une ambiance chaotique *Azad* blesse le

usage politique secondaire qui ne fait pas forcément partie de l'histoire, mais qui devient une métaphore du sujet du film. Cette séquence d'ouverture, qui est indépendante de la continuité dramaturgique du film, fonctionne comme une introduction au contexte politique. Elle est indépendante, car c'est une séquence dans laquelle nous ne voyons aucun personnage principal et dont le conflit (la mort de la vache) n'a pas d'autre fonction dans la construction de l'histoire que ses significations métaphoriques. Dans cette séquence la frontière n'est pas mise en relief, que ce soit par un mouvement de caméra ou une lumière exceptionnelle, ou par le contraste. Et le fil de fer barbelé négligemment posé dans le champ est loin d'être réaliste et crédible. Dans cette séquence, le drapeau turc dont la vache « *souffre de la présence* » devient l'élément essentiel du « *repérage* » du paysage en tant que *Kurdistan*.

Cette façon de politisation du paysage faisant transformer un « *un lieu banal*²³¹ » en *Kurdistan* se répète dans une autre séquence de *Dol ou la vallée des tambours* à travers les dialogues du commandant turc, qui parle au téléphone avec sa femme. Dans un plan large ayant pour fond un paysage montagneux dans lequel se trouvent trois arbres, le commandant turc (Tarik Akreyi) assis dans son fauteuil posé en plein air décrit le Kurdistan, comme « *le triangle de Bermudes*, et « *l'enfer* ». Il poursuit : « *Ici, c'est la Turquie. D'un côté des montagnes c'est l'Iran, de l'autre c'est l'Irak. Il n'y a même pas un bar. Il n'y a que les Kurdes arriérés. La moitié sont des trafiquants et le reste sont des séparatistes.* » Dans ces dialogues, qui renvoient au contexte politique kurde en Turquie, le Kurdistan est décrit comme un paysage montagneux, espace des arriérés kurdes et espace de croisement de frontières/souverainetés étatiques.



Le commandant turc (Tarik Akreyi) décrit le Kurdistan dans *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem.

commandant et fuit le village pour aller au Kurdistan irakien puis vers le Kurdistan iranien.

De même dans *Kilomètre Zéro* de Hiner Saleem, des paysages cinématographiques sont ainsi territorialisés en tant que Kurdistan par le biais des références à la figure de Saddam Hussein, c'est-à-dire à l'aide des éléments historiques et réels. Dans une des séquences de ce film, *Ako* (Nazmi Kırık), le personnage principal du film et un conducteur arabe (Eyam Ekrem) sont dans une voiture qui roule vers le Kurdistan irakien pour y conduire « *la dépouille d'un martyr de guerre kurde* » tué à la frontière irako-iraniennne lors de la guerre entre l'Irak et l'Iran. Alors qu'*Ako* dort, un chant de *dengbêj* envahit soudain l'image. Dans le plan suivant nous comprenons qu'*Ako* rêve de sa femme et de sa ville natale. Nous voyons Selma (Belçim Bilgin), la femme d'*Ako* marchant dans la rue d'une ville, au milieu d'une dizaine de cavaliers et d'un troupeau de chevaux qui traversent une immense affiche de Saddam Hussein. Cette affiche de Saddam Hussein est posée au milieu d'une rue bordée de bâtiments construits selon une architecture traditionnelle kurde. La voix de chanson s'amplifie. Le plan du rêve se termine lorsque Selma s'arrête près de la caméra. Dans les séquences suivantes la voiture grimpe une route sinueuse de montagne. Quelque part sur la montagne la voiture s'arrête. *Ako* descend de voiture et embrasse la terre avant d'en prendre une poignée qu'il jette en l'air. Puis le chauffeur arabe descend lui aussi de la voiture. Il a l'air impressionné par le paysage et parle le premier.

Le chauffeur : « *C'est le paradis.* »

Ako : « *C'est le Kurdistan.* »

Le chauffeur : « *Le Kurdistan ? C'est l'Irak, l'Irak !* »

(...)

Dans cette séquence, le paysage est désertique, sans aucun arbre, ni eau. Les seuls éléments qui correspondent aux descriptions des paysages dans la culture orale kurde, sont le coucher de soleil et l'altitude du lieu où la voiture est arrêtée, c'est-à-dire la montagne. La présence de la montagne dans cette séquence de *Kilomètre Zéro*, film entièrement tourné au Kurdistan d'Irak⁹³², témoigne de la seule différence notable entre la plupart des endroits qui ont été parcourus dans les séquences précédentes du voyage et sont présentés comme l'Irak arabe. Malgré le désert qui domine, la montagne permet de déterminer le paysage en tant que Kurdistan. Elle matérialise le conflit politique entre *Ako* et le chauffeur arabe. L'admiration de ce dernier (*l'autre du film*) qui désigne le Kurdistan comme paradis et la mélancolie

⁹³¹ Jean Mottet, « *Avant Propos* » in Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, op. cit. p. 7.

⁹³² J'ai participé au tournage de ce film en 2005 en tant qu'assistant de réalisateur.

identitaire d'*Ako* qui embrasse la terre, sont deux autres éléments permettant de définir le paysage comme étant le Kurdistan.

Dans le film *Dol ou la vallée des tambours*, le village désert d'*Azad* (Nazmi Kırık) situé au carrefour des frontières dans une vallée perdue du Kurdistan turc s'appelle *Balliova*. Dans la version française finale du film, le nom du village est traduit en français par « *la vallée du miel* », alors qu'il signifie en turc « *la plaine du miel* »⁹³³. Le décalage esthétique entre l'appellation en turc de ce village kurde⁹³⁴ et sa « *beauté naturelle* »⁹³⁵ fonctionne comme un élément indicatif de l'appartenance territoriale de chacun des personnages du film. En effet ce paysage/Kurdistan désert devient la justification de l'appartenance territoriale des personnages kurdes. Cette conversion du nom kurde du village en turc est aussi révélatrice d'un certain regard orientaliste, voire colonial, de l'Etat turc sur le Kurdistan. Hiner Saleem qui est très sensible à la question de l'interdiction de la langue kurde en Turquie⁹³⁶ insiste sur le nom turc de ce village dans une séquence dans laquelle *Azad* et sa fiancée se dirigent vers le village où apparaît le panneau indicateur sur lequel sont inscrits le nom turc et le chiffre de la population.



Le nom turc du village dans le film *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem

⁹³³ Dans le synopsis du film, le nom du village est mal traduit en français. « *Balliova* » ne signifie pas « *la vallée du miel* ». La traduction correcte est « *le plateau du miel* ». En effet, en turc le mot « *ova* » signifie « *plateau* ». Mais le remplacement du mot « *plateau* » par celui de « *vallée* » peut être provoqué par le sens du nom original du film. En effet « *Dol* » en kurde signifie à la fois « *vallée* » et « *tambour* ». Cela indique aussi une petite modification qui est provoquée par le caractère du paysage du Kurdistan que nous voyons dans ce film. Car, dans le « *Dol* » le lieu réel de l'emplacement du village montre une vallée, et non pas un plateau.

⁹³⁴ Il est possible de considérer le nom en turc de ce village (*Balliova*) comme une critique envers l'interdiction des noms en kurde des villes et villages kurdes en Turquie.

⁹³⁵ Voir à ce sujet Jean Mottet (1998), op. cit. pp. 73-107.

⁹³⁶ Saleem dans ces interviews intervient souvent sur ce sujet. Voir interview de Sophie WITTMER avec Hiner Saleem, disponible sur : <http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-dossier/interview-hiner-saleem-dol-ou-la-vallee-des-tambours-page-1-4968678-760.html>

Malgré leur omniprésence, les soldats, représentants du pouvoir étatique turc, dans les premières et les dernières séquences de *Dol ou la vallée des tambours* ne sont pas identifiés au paysage. Ils sont toujours filmés à l'extérieur et sont traumatisés par la présence intime et profonde des personnages kurdes dans le paysage. La conversation qui se déroule dans une séquence de *Dol ou la vallée des tambours* entre deux commandants turcs est très significative du rapport des personnages non-kurdes (militaires) avec ce « *paysage devenu le symbole du trouble* »⁹³⁷. Le commandant qui vient d'arriver au Kurdistan demande à son collègue, tout en regardant le paysage:

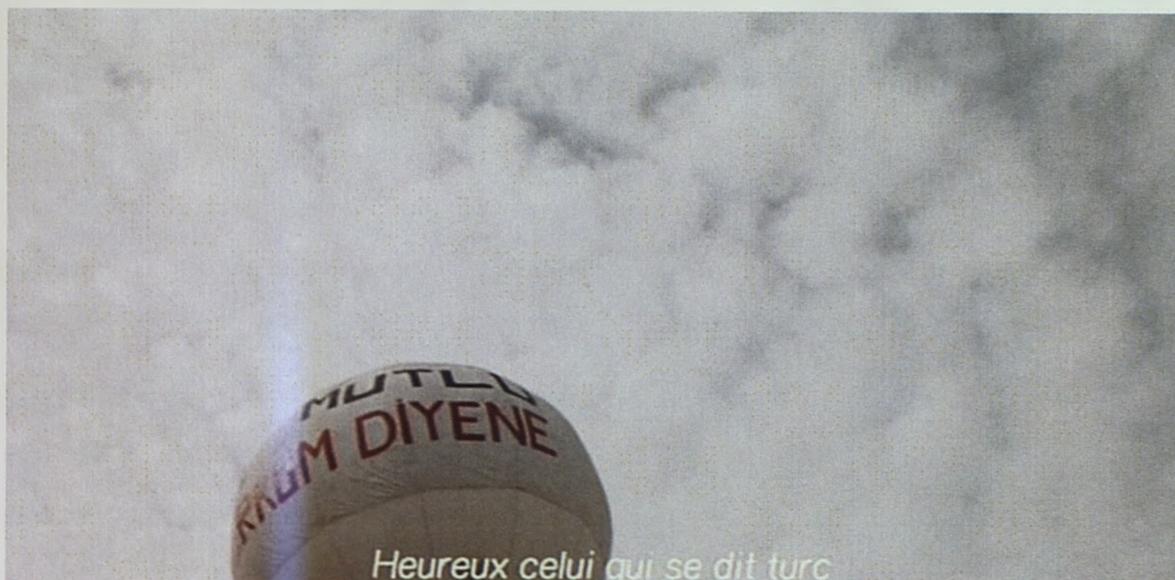
Commandant 1 : « *La vie est toujours aussi dure ici ?* »

Commandant 2 : « *Oui à cause des rebelles kurdes ! Depuis 80 ans, on n'a pas réussi à résoudre ce problème. Mais nous, on va y arriver. (En montrant le paysage) Ils sortent de partout comme des djinns !* »

Dans le paysage, ce sentiment de défiance devient une « *intervention étatique* » matérialisée par le drapeau turc gravé sur la montagne, le cœur du Kurdistan, et par l'inscription de la maxime d'Atatürk « *Heureux celui qui se dit turc* » à des fins mémorielles propagandistes. En effet, comme nous l'avons expliqué, la désignation des Kurdes comme Turcs et l'interdiction de leur langue font partie des politiques de déportation et de déterritorialisation du Kurdistan. Dans l'ensemble filmique de *Dol ou la vallée des tambours* ces deux éléments renvoient symboliquement à la violence historique de l'Etat turc contre les Kurdes, alors que la frontière renvoie à l'existence d'autres Kurdes et Kurdistan(s) exposée à travers le voyage fuite d'*Azad* dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Dans ce film, une métaphore peut expliquer cette intensification politique du langage cinématographique de Hiner Saleem : dans une séquence au début du film, quelques soldats gonflent un immense ballon tandis que la voix-off du commandant les félicite en leur disant « *Bravo les enfants ! La patrie a besoin de vous* ». Nous ne comprenons pas bien alors de quel ballon il s'agit. Il ne réapparaît qu'à la fin du film. Dans la dernière séquence, au moment où *Azad* est tué par les soldats, ce même ballon s'envole de l'autre bout du village. Une fois montré en plan serré, nous voyons que sur ce ballon géant est inscrit : « *Heureux celui qui se dit turc* »⁹³⁸.

⁹³⁷ « Selon une expression de Gadamer, le paysage serait devenu le 'symbole' du trouble dans lequel nous nous rencontrons nous-même et nous rencontrons notre monde toujours étrangement inquiétant ». Cité par Maurizia Natali, op. cit. p. 65.

⁹³⁸ Maxime d'Atatürk souvent critiquée par sa connotation raciste. Cf. Kendal Nezan (2007), op. cit.



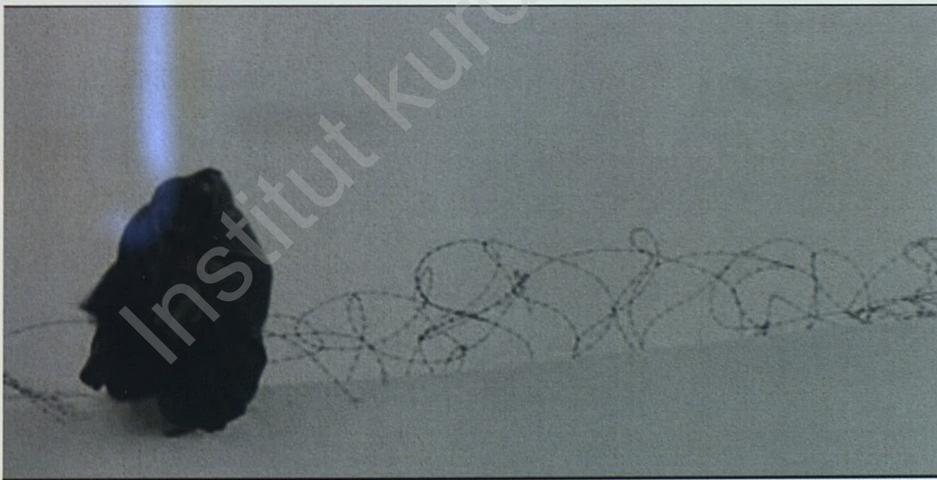
La dernière séquence de *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem

3.2. Le Kurdistan absorbé par la frontière dans le cinéma de Bahman Ghobadi

Les quatre films de Bahman Ghobadi dont nous avons cité les noms, se terminent par une scène chaque fois rejouée, dans laquelle les personnages soit traversent la frontière en sortant du cadre, soit au contraire restent près de cette frontière matérialisée par un fil de fer barbelé. Dans ces séquences, il existe une relation entre l'invisibilité du territoire kurde délimité et les personnages perdus dans les zones militaires absorbant le Kurdistan. Renvoyant à la double signification (séparation/unification), c'est-à-dire à « *l'ambiguïté de la frontière*⁹³⁹ », Ghobadi réinvente la frontière étatique dans toutes les dimensions de ces films. Celle-ci fait partie de la composition politique des paysages du cinéma de Ghobadi comme symbole des divisions du Kurdistan ; elle représente une menace permanente pour les personnages du film ; elle matérialise politiquement la séparation du paysage du Kurdistan iranien de celui du Kurdistan irakien. Par exemple, dans son premier film long métrage *Un temps pour l'ivresse des chevaux*, et dans son second film *Les chants du pays de ma mère*, le passage d'un côté à l'autre de cette frontière est signifié par la présence d'éléments politiques souvent hors-champ, qui lui sont toujours liés comme le fil de fer barbelé, la voix des avions militaires, les coups de feu ou les soldats. En revanche, à l'inverse de cette diversification politique du paysage, il y a dans les films de Ghobadi une ressemblance physique/picturale entre les différentes parties du Kurdistan toujours représenté comme une nature vierge/sauvage

⁹³⁹ Pierre Jean Thumerelle, « *Les frontières la migration internationale* », in Jean-Pierre Renard (dir.), *Le géographe et les frontières*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 102.

composée de montagnes, de neige et de brouillard. Dans *Un temps pour l'ivresse des chevaux*, la cérémonie du mariage de la sœur de *Ayoub* (*Ayoub Ahmadi*), le personnage principal, incarne une ressemblance culturelle/morale qui renforce celle des paysages du Kurdistan. Dans une série de séquences successives, nous voyons les personnages kurdes iraniens accompagner la sœur d'*Ayoub* jusqu'à la frontière où attendent les proches du jeune marié (Kurdes irakiens). C'est le croisement du Kurdistan iranien et du Kurdistan irakien où la frontière limite la circulation des personnages. Dans ce paysage, la chaîne de montagnes, la neige et le brouillard sont omniprésents. La rencontre des deux groupes a lieu en pleine nature. Seuls la ligne de démarcation de la frontière, les mines et les carabiniers (toujours hors champs) tracent cette frontière. Rien ne diversifie ces personnages kurdes : ils sont vêtus des mêmes costumes traditionnels et parlent le même dialecte (sorani) kurde. La cérémonie du mariage se déroule donc dans un paysage qu'ils connaissent et selon des codes et des coutumes respectés par tous. Mais malgré cette même identité socioculturelle et l'absence de conflit⁹⁴⁰ entre eux, la frontière est le seul élément qui détermine politiquement le paysage en tant que Kurdistan. Elle domine la structure filmique en la reliant à un contexte politique hors champ. En outre elle devient le seul élément qui, en se multipliant dans le temps et dans l'espace, crée le paysage politique du cinéma de Ghobadi.



La dernière séquence de *Les chants du pays de ma mère* (2003) de Bahman Ghobadi

⁹⁴⁰ Le seul conflit moral qui existe entre les personnages est le suivant: la sœur d'*Ayoub* avait accepté de se marier à condition que la famille du marié se charge de soigner son frère malade. Mais, dans la séquence de la rencontre des personnages, la mère du marié refuse de le faire soigner. Ce conflit doit être considéré comme un signifiant de la pauvreté qui est liée, elle aussi, à la question kurde.



La dernière séquence d'*Un temps pour l'ivresse des chevaux* (2000) de Bahman Ghobadi

À l'exception du film *Les tortues volent aussi*, dans les films de Bahman Ghobadi le **paysage** est dominé par un contraste très fort entre la neige et la terre. Le fil de fer barbelé apparaît souvent dans ce contraste comme une ligne noire allongée sur la neige. À l'inverse du cinéma de Hiner Saleem dans lequel le paysage du Kurdistan a un intérieur symbolique qui permet aux personnages de s'identifier, dans celui de Bahman Ghobadi ces paysages sont dominés par le traitement très direct de la frontière et deviennent des « *non-lieux* » ou des zones militaires vides dans lesquels les personnages sont nomades, passagers ou perdus. Cependant, chez Ghobadi l'identification des personnages se réalise par un usage symbolique et poétique des éléments naturels comme la terre, la boue, la neige, le brouillard, les rochers qui sont filmés de façon très directe, souvent avec une caméra d'épaule. En utilisant la caméra d'épaule qui bouge et suit les personnages, Ghobadi met en relief la « *véracité* » de ses paysages cinématographiques alors qu'il les impose en tant qu'élément essentiel de son langage symbolique cinématographique. Par exemple, dans une scène des *Chants du pays de ma mère*, nous voyons en gros plan un tamis dans les mains d'une femme. La poussière remplit le cadre. En même temps nous entendons une mélodie kurde jouée à la flûte. La poussière de la terre associée à la mélodie montre une fusion du corps humain, de la terre et de la pauvreté. Ici la poussière ressemble beaucoup au brouillard présent dans tous les films de Bahman Ghobadi. Ces éléments naturels sont devenus les composants d'un langage filmique via au moyen d'un montage accéléré.

Tout ce que nous voyons dans cette séquence est rythmé : les mains des femmes grattant la terre, le mouvement ordonné du pisé, le rythme du travail, le piétinement des enfants dans la boue qui ressemble à une danse et finalement un enfant qui fait voler son cerf-volant. Ghobadi poétise tous ces éléments dans un montage alterné, en utilisant des gros plans courts pour accentuer la dramaturgie. La scène se termine par le même gros plan, celui du tamis dans les mains d'une femme. Ensuite, *Barat* tourne la tête et revient à la réalité et nous comprenons que cette séquence est montrée à travers le point de vue du personnage *Barat* (Faegh Mohammadi) un dengbêj en visite chez son père *Mirza* (Shahab Ebrahimi) lui aussi dengbêj et qui enseigne la musique kurde aux enfants du village. Plus encore que le traitement à la fois esthétique et politique (comme signifiant du territoire kurde) de la neige et du brouillard, l'utilisation de la terre dans le cinéma de Ghobadi fait partie du discours politique du film.

La terre donne souvent aux personnages la possibilité de s'homogénéiser symboliquement avec les paysages du Kurdistan par la couleur et la plasticité de la poussière et de la boue. Cette relation montre une fusion entre les personnages et la terre, mais aussi la double face des paysages cinématographiques du Kurdistan. Dans une séquence de *Demi-lune* (2007) de Bahman Ghobadi, le personnage principal *Mamo* (Ismail Ghaffari) se repose dans une tombe avant de commencer son voyage au « *Kurdistan libre* » (Kurdistan irakien) où il doit donner un concert. Dans ce film où apparaissent des traces du soufisme kurde, l'intérieur du paysage du Kurdistan est devenu lieu d'une fusion spirituelle entre le personnage et la terre, c'est-à-dire, entre l'homme et Dieu. Cette relation « sacrée » entre le paysage et le personnage principal revient à plusieurs reprises, comme dans la séquence où *Mamo* vient d'apprendre qu'il ne doit pas se rendre au Kurdistan d'Irak. Cette séquence rappelle les récits des dengbêj dans lesquels les montagnes « parlent », lorsque *Mamo* crie en regardant une grande montagne : « *Qui peut m'empêcher d'aller au Kurdistan ? Ça fait 35 ans que j'attends ce jour-là* ». La voix de *Mamo* est réverbérée par la montagne puis cet écho devient une chanson qui lie cette séquence à la séquence suivante.



Mamo (Ismail Ghaffari) se repose dans une tombe dans *Demi-lune* (2007) de Bahman Ghobadi.

Il faut parler également d'autres scènes dans lesquelles on retrouve une identification claire entre le territoire kurde et le personnage. Dans une scène d'*Un temps pour l'ivresse des chevaux* (2000) de Bahman Ghobadi nous remarquons au premier plan un paysage pictural qui semble être dissocié de la structure politique du film. Nous voyons dans ce paysage, des hautes montagnes enneigées, une vallée profonde et, entre ces montagnes, un ruisseau qui coule dans la profondeur de la vallée. Ce plan fixe donne une impression de carte postale. On entend le bruit du ruisseau qui coule dans la profondeur du champ. Plus tard nous entendons cinq fois un bruit (la hache), synchronisé avec cinq autres plans fixes dans lesquels nous voyons des arbres dans un contraste aigu avec la blancheur de la neige. La synchronisation du bruit de la hache avec ces paysages picturaux fonctionne comme une relation entre *la nature sauvage* et *Ayoub* (Ayoub Ahmadi), le personnage principal du film. Dans les cinq plans précédents, le paysage évoque une nature sauvage, représentée comme presque vierge. Par exemple, nous ne voyons même pas les traces des pas d'*Ayoub* sur la neige. Mais, avec l'apparition d'*Ayoub* qui est représenté comme un enfant capable d'y survivre dans le sixième plan, le paysage redevient narratif tout en conservant son caractère pictural. Autrement dit, dans le sixième plan en tranchant un arbre *Ayoub* joue le rôle d'intermédiaire qui politise ce paysage pictural sans le domestiquer pour autant. De plus, en embarquant des morceaux de bois sur son dos, il devient lui aussi comme un arbre en mouvement dans la blancheur de la montagne et fait partie de l'harmonie/contraste entre la neige et les arbres.

Malgré une contradiction dramatique/morale entre le travail qu'il accomplit et son âge d'enfant, le rapport entre *Ayoub* et la nature n'est pas un rapport de domination, puisque la nature sauvage devient l'espace de survie de cet enfant dont le père a été tué par une mine à la frontière. Nous retrouvons la même relation entre le paysage et les personnages dans une autre séquence. Au début du film, une dizaine d'enfants qui travaillent au marché de la ville retournent à leurs villages dans une petite camionnette. Dans un plan fixe qui met en relief un fil de fer barbelé, la camionnette traverse la rue et sort du cadre. La présence du fil de fer barbelé en pleine nature signale le commencement de la transformation du paysage en « *frontière-extérieure* ». En effet cette présence du pouvoir étatique représentée par l'apparition de fil de barbelé indique une zone de danger, un non-lieu politique pour certains de ces enfants : quelques instants plus tard le conducteur de la camionnette signale aux enfants kurdes irakiens qu'ils doivent sauter de la camionnette avant d'arriver à hauteur de la patrouille de soldats. Un groupe d'enfants saute alors de la camionnette encore en mouvement, et s'enfuit en courant vers la montagne. La montagne est de nouveau préférable à la route qui devrait être un lieu de libre circulation. Dans une des séquences suivantes, après l'arrestation du conducteur de la camionnette, des enfants, kurdes iraniens eux aussi, se dirigent vers la montagne et courent dans la blancheur de la neige et du brouillard. Dans la séquence suivante nous ne voyons que le blanc de la neige et le brouillard. Puis les enfants entrent dans le cadre et courent dans la blancheur très forte de la neige qui donne une impression d'espace en une seule dimension. Dans cette scène, Ghobadi fait courir ses personnages enfants en quatorze plans. Dans leur course, on ne voit aucune trace, aucune route, aucun chemin. Ce sont eux qui ouvrent un nouveau chemin dans la neige en fuyant les soldats (voir quatre plans ci-dessous). Au milieu des cris des loups et sous la tempête, ils arrivent à se rendre jusqu'à leur village. Cette scène est suivie du plan-séquence d'une vallée entourée de hautes montagnes sous un ciel rougeoyant et des nuages sombres. Dans ce plan transitionnel la blancheur de la neige laisse place à une image sombre, comme si était annoncée la scène suivante dans laquelle sera amené le cadavre du père d'*Ayoub* qui vient de sauter sur une mine. Comme nous l'avons déjà noté, la représentation des paysages du Kurdistan par l'image de la montagne enneigée, se reproduit dans le cinéma kurde à peu près de même façon que dans la culture orale. Dans les deux cas, elle devient très vite le rappel, voire un « *signifiant mythique* » du territoire ethnique kurde mais aussi un « *signifiant socioculturel* »⁹⁴¹ des Kurdes.

⁹⁴¹ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Editions du Seuil, 1975, pp. 493-518.



Séquence de la course des enfants dans *Un temps pour l'ivresse des chevaux* (2000) de Bahman Ghobadi

3.3. Les fosses communes : l'intérieur profond des paysages cinématographiques du Kurdistan

Comme nous l'avons vu dans la séquence de la fabrication du pisé citée auparavant, les personnages de Ghobadi ne sont pas seulement *sur la surface* du paysage mais aussi dans *son intérieur*. Dans plusieurs films kurdes comme *A travers la poussière* (2005) de Shawkat Amin Korki, *Les murmures du vent* (2009) de Shahram Alidi et dans les films de Bahman Ghobadi et Hiner Saleem cités dans ce chapitre, cet intérieur du paysage a autant d'importance que sa surface dans « *sa localisation*⁹⁴² » en tant que Kurdistan. Dans une séquence du film *Les chants du pays de ma mère* de Bahman Ghobadi par exemple, une centaine de personnages, femmes et enfants ouvrent une fosse commune pour chercher les cadavres de leurs proches tués à Halabja, au Kurdistan irakien, par le régime de Saddam Hussein. Nous y entendons les pleurs et les chants élegiaques des femmes ainsi que les bruits des avions militaires hors champs. Cette scène est visuellement reliée à celle de la production des pisés par les femmes et les enfants. À nouveau les personnages sont mêlés à la boue et à la terre, mais cette fois-ci pour trouver les corps de leurs proches. On constate que les cadavres « *inconnus* » et enterrés dans une fosse commune vont être ensuite (ré)enterrés dans des tombes « *reconnues* » après une identification des victimes par leurs familles qui devient une identification du territoire du

⁹⁴² Marcel Martin, *Le langage cinématographique*. Paris, Les Editeurs français réunis, 1977, p. 242.

Kurdistan et de « *la tragédie nationale* » des Kurdes⁹⁴³. En identifiant les cadavres et en les reliant au crime d'Halabja, cette terre devient un territoire par la mort comme le dit Zehra Ayman⁹⁴⁴.



Séquence de la fosse commune dans *Les chants du pays de ma mère* (2003) de Bahman Ghobadi.

Ce rapport politique entre la terre et le paysage est répété dans d'autres films de Ghobadi. C'est le cas par exemple dans le film *Les tortues volent aussi* qui parle de personnages enfants travaillant à déminer des champs. Dans l'histoire, la plupart de ces enfants sont handicapés à cause des mines et la fillette, personnage principal, a été violée par les soldats irakiens du régime de Saddam Hussein. La terre blessée, violée par les mines est montrée par le prisme des histoires de ces enfants. Plusieurs des acteurs sont des victimes de la guerre et ont réellement été blessés par des mines. Cette analogie à la fois réelle et filmique fait allusion à une mutation/violation de la nature et des personnages (kurdes) par les puissances étatiques.

Nous voyons aussi dans *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem ce traitement de l'intérieur des paysages du Kurdistan en tant que lieu de la mémoire kurde. Ainsi, dans une séquence, Çeto (Abdullah Keskin) qui habite en France est venu rendre visite à son père Evdal (Omer Chaw Shin) au Kurdistan irakien. Ils sont dans la maison familiale :

⁹⁴³ Après le processus de négociation entre le gouvernement turc et el PKK, plusieurs « cimetières de martyres » (şehitlik) ont été construits dans des villes du Kurdistan de Turquie comme Bitlis et Hakkari. Des cadavres des combattants du PKK tués auparavant par l'armée turque et enterrés dans des montagnes par le PKK ont été (r)enterrés dans ces cimetières en présence d'une population civile après des cérémonies très propagandistes. Ce phénomène représente, à notre égard, un véritable exemple de la construction d'une visibilité kurde à travers une appropriation nationaliste du territoire kurde. À propos de l'« ouverture » d'un de ces cimetières, voir l'article publié dans le journal en turc *Evrensel*, « 'Xerzan Şehitliği' törenle açıldı », disponible sur : <http://www.evrensel.net/haber/70325/xerzan-sehitligi-torenle-acildi.html#.UmPVWRzafcU>

⁹⁴⁴ Zehra Ayman, op. cit. pp. 161-165.

Evdal (le père) : « *Mon fils tu es marié* » ?

Çeto : « *Non, mais j'ai une copine.* »

Evdal : « *Elle est kurde ?* »

Çeto ; « *Non, elle est française mais d'origine espagnole.* » Çeto montre une photo d'elle à son père.

Après avoir regardé la photo, le père continue en pleurant :

Evdal : « *Elle ressemble à ta sœur... À Kirkuk on a découvert une fosse commune. Ta sœur est peut-être là-bas. Peut-être que vendredi ils nous rendront des os. Pour le reste de la famille, on ne sait toujours rien.* »

Çeto regarde la photo de sa sœur accrochée au mur, tandis que son père pleure. Dans la séquence suivante les personnages sont filmés à l'extérieur dans un paysage de montagne. Un des personnages donne des informations sur la mort de la sœur de Çeto : « (...) *Aujourd'hui c'est la reconstruction. Malgré ça à chaque coup de pelle, on trouve une fosse commune (...)* » Dans les trois séquences qui suivent, nous assistons au voyage de la famille qui se rend sur les lieux où se trouve la fosse commune. Le lieu ressemble bien au paysage vide, désert de la première séquence du film. Dans un plan serré, on gratte la terre et on sort des os. Une chanson triste traditionnelle kurde se fait entendre dans le deuxième plan, un plan général, dans lequel Çeto emporte dans un sac les os de sa sœur en passant au milieu de personnes qui attendent désespérément dans le vide du paysage.



Séquence de la fosse commune dans *Dol ou la vallée des tambours* (2006) de Hiner Saleem



Séquence de la fosse commune dans *A travers la poussière* (2005) de Shawkat Amin Korki.

À la différence du cinéma de Hiner Saleem qui construit des paysages du Kurdistan en transformant les symboles politiques en langage filmique personnel, dans celui de Bahman Ghobadi le paysage du Kurdistan se politise par une exposition très directe et réaliste de la frontière, qui symbolise la division du territoire kurde par les Etats-nations. Chez Ghobadi ces paysages généralisent une ruralité kurde, ce qui risque de donner une seule visibilité des paysages (dans le sens pictural) et des identités kurdes. Dans le cinéma de Hiner Saleem, ils sont toujours représentés dans un cadre plus structuré, photographique et personnel. Comme dans son film *Dol ou la vallée des tambours*, la caméra est souvent fixe et les séquences sont rarement découpées en plusieurs plans. Dans les films de Bahman Ghobadi l'histoire se passe souvent en pleine nature et le paysage est généralement filmé depuis une caméra d'épaule en suivant les mouvements des personnages. En suivant les personnages souvent interprétés par des acteurs amateurs avec une caméra mobile, Bahman Ghobadi développe dans le champ une présence synchronisée du paysage et des personnages. Dans les plans fixes de Hiner Saleem, le paysage pictural devient narratif au fur et à mesure de la pénétration du personnage et de son déplacement indépendant de la caméra dans le champ. Saleem crée ainsi un espace filmique parfois surréaliste par une mise en place symétrique des personnages ou des accessoires (objets), comme les chaises plastiques posées en pleine nature qui reviennent dans plusieurs séquences de *Dol ou la vallée des tambours*.



L'« organisation » du paysage dans une séquence de *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem



Une séquence de *Dol ou la vallée des tambours* (2006) de Hiner Saleem



Les chaises posées en pleine nature dans *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem

Chez Bahman Ghobadi le paysage évoque un « *territoire sauvage* » composé de brouillard, de neige, de hautes montagnes et de vallées profondes, transformées en zone militaire par la présence de la frontière étatique. La couleur ocre du Kurdistan désertique dans le cinéma de Hiner Saleem laisse place à un contraste très fort entre le blanc de la neige et le noir de la terre qui caractérise l'esthétique de celui de Ghobadi. Mais malgré les esthétiques différentes de ces deux cinéastes, le paysage fonctionne toujours, suivant l'expression de W.J.T. Michell « *comme focus d'identité.* »⁹⁴⁵. En effet les paysages qu'ils créent dans leurs films sont déterminés par le même contexte politique, reproduit de manière plus ou moins similaire et dominant leurs esthétiques.



Une séquence d'*Un temps pour l'ivresse des chevaux* (2000) de Bahman Ghobadi



Une séquence de *Les chants du pays de ma mère* (2003) de Bahman Ghobadi

⁹⁴⁵ Maurizia Natali, o p. cit. p. 93



ne séquence des *Tortues volent aussi* (2004) de Bahman Ghobadi

De même, on trouve dans ces deux cinémas des points communs entre la culture orale kurde et les paysages du Kurdistan⁹⁴⁶. Par exemple, la division du Kurdistan montrée par la circulation des personnages principaux qui revient dans tous ces films rappelle les paroles d'Abdulkadir Kizilkaya qui explique qu'il est nécessaire de connaître la terre du Kurdistan (« *toucher toute terre où les Kurdes vivent* ») pour « *être dengbêj* »⁹⁴⁷. Il s'agit de la même circulation « *inter-kurde* » à travers des frontières géopolitiques. Dans les quatre films de Ghobadi et dans *Kilomètre Zéro* et *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem, l'enchaînement des paysages s'impose comme une expérience obligatoire à vivre pour les personnages. Cette expérience permet d'homogénéiser les personnages kurdes, qu'ils soient passeurs, contrebandiers, voyageurs, nomades, migrants ou combattants. Les paysages du Kurdistan se construisent donc par cette expérience/connaissance géographique des personnages dont les identités politiques se construisent à travers des allusions à la division du Kurdistan. Il faut noter aussi que la sauvagerie naturelle, celle surtout de la montagne présentée comme un lieu/refuge où les Kurdes (vivent et) se défendent contre les interventions modernes des Etats qui divisent le Kurdistan, permet de faire un autre lien entre les récits des dengbêj et les paysages cinématographiques dans les films de Ghobadi et de Hiner Saleem.

⁹⁴⁶ À propos de cette influence de la culture orale sur les réalisateurs kurdes voir notre interview avec le réalisateur Shahram Alidi présentée dans l'Annexe-12.

⁹⁴⁷ Cf. Notre interview avec Abdulkadir Kizilkaya pour le film documentaire *Ribat*, op. cit.

L'utilisation de la langue et de la musique traditionnelle kurde joue un rôle incontournable dans la construction des paysages cinématographiques chez ces deux cinéastes chez qui les chansons des dengbêj (*klam*) ont toujours un aspect mémoriel dans la « kurdification » du paysage et du personnage. Ce phénomène qui est à l'origine de la majorité des films kurdes gagne en importance, notamment dans le film *Les murmures du vent* (2009) de Shahram Alidi parlant de la culture orale kurde⁹⁴⁸ et dans les films de Hiner Saleem. Chez Hiner Saleem la chanson traditionnelle kurde permet toujours de faire surgir des « souvenirs identitaires » liés à un espace kurde ou à un événement important, comme la perte de la liberté, l'amour, la mort, l'honneur ou l'oppression. Nous voyons clairement, par exemple, cet effet politique de la musique dans la séquence du rêve d'*Ako* (Nazmi Kırık), le personnage principal de *Kilomètre Zéro* (citée auparavant) ou dans la première séquence, ainsi que dans celle de la découverte de la fosse commune de *Dol ou la vallée des tambours*. Dans les films de Hiner Saleem, la musique est souvent utilisée hors-champ et fait rarement partie de l'histoire⁹⁴⁹ alors que dans *Les chants du pays de ma mère* et dans *Demi-lune* de Bahman Ghobadi, dont les personnages principaux sont musiciens, elle fait partie intégrante de l'histoire et est jouée par des personnages souvent dans le champ. *Les chants du pays de ma mère* et *Demi-lune* de Ghobadi sont deux films dans lesquels nous voyons comment les dengbêj kurdes jouent un rôle essentiel dans la construction du paysage politique du Kurdistan. En effet dans ces deux films, des musiciens kurdes désespérément perdus dans les zones frontalières sont confrontés aux conséquences tragiques de l'histoire réelle du Kurdistan.

Malgré les différences esthétiques de ces deux cinémas, l'extériorité de l'espace filmique ne se définit pas par rapport à une intériorité architecturale. Chez ces deux réalisateurs, les paysages du Kurdistan comme territoire kurde/patrie imposent un intérieur chargé d'une dimension tant symbolique que proprement politique qui, par son épaisseur et ses contrastes, devient une « une totalité enveloppante ⁹⁵⁰ » pour les personnages qui s'y meuvent auxquels les spectateurs sont invités à s'identifier. Dans les films de Ghobadi et dans *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem, par exemple, l'extérieur devenu l'intérieur en tant qu'espace de campement, refuge, lieu d'études se déconstruit et se reconstruit selon le va-et-vient des

⁹⁴⁸ Cf. Notre interview avec Shahram Alidi, op. cit.

⁹⁴⁹ Il est possible de voir, de temps en temps, une utilisation directe de la musique dans le cinéma de Hiner Saleem comme dans la première séquence de *Vodka Lemon* (2003) ou dans la séquence du mariage d'*Azad* dans *Dol ou la vallée des tambours* dans laquelle un musicien kurde (Ciwan Haco) chante dans le champ. Ciwan Haco est un musicien kurde renommé et engagé et exilé en Europe.

personnages et la présence du pouvoir étatique dans le champ. Outre des fosses communes, des campements de réfugiés kurdes et les voyages permanents des personnages dans des paysages *vides*, nous voyons ainsi dans les quatre films de Bahman Ghobadi et dans *Dol ou la vallée des tambours* de Hiner Saleem, au moins une fois des personnages enfants étudiant à l'extérieur, en pleine nature. Cette image est associée aux Kurdes dès 1926 dans le film *Zareh* (Zerê) du réalisateur arménien Hamo Bek-Nazarov parlant d'un village kurde yézidi de l'Arménie. Cette transformation du paysage en intérieur identitaire est donc aussi liée à la ruralité des Kurdes qui se trouve à l'origine de tout paysage oral et cinématographique du Kurdistan.

Finalement que ce soit dans les films étudiés ici ou dans d'autres films kurdes, le rapport des personnages kurdes à leur environnement (paysage) est dominé par la présence du pouvoir étatique (avions, soldats, barbelés, etc.) et celle d'une mémoire collective de l'histoire récente kurde. Nous pouvons considérer cette façon du traitement de paysages du Kurdistan comme une tentative de la construction d'une visibilité nationale des Kurdes et de « territorialisation » du Kurdistan réel représenté par des paysages marqués par la frontière.



Les enfants kurdes dans *Zareh* (Zerê, 1926) de Hamo Bek-Nazarov.

⁹⁵⁰ Raffaele Milani, *Esthétique du paysage : art et contemplation*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 51.



Une séquence de *Les chants du pays de ma mère* (2003) de Bahman Ghobadi. L'instituteur du camp de réfugiés et ses élèves sont venus dans la montagne pour observer les avions.



Une séquence de *Demi-lune* (2007) de Bahman Ghobadi (Les élèves sont en train d'écouter l'institutrice)



Une séquence de *Dol ou la vallée des tambours* (2006) de Hiner Saleem. Taman (Belçim Bilgin) et les enfants du camp de réfugiés kurdes iraniens discutent d'un tableau juste avant le bombardement des avions iraniens.

CONCLUSION

Trois résultats tangibles peuvent marquer la conclusion de notre travail : la manière dont les Kurdes et les Turcs ont pu s'approprier une certaine réception symbolique du Cinéma et une utilisation politique d'une culture de l'image ; la continuité de la question politique kurde comme référence dominante du traitement cinématographique des Kurdes, et enfin, l'institutionnalisation d'un nouveau cinéma kurde axé autour de cette question centrale du politique qui a déterminé, finalement, toute leur histoire en profondeur.

Tout d'abord dans cette relation à l'idéologie du nationalisme, la période de naissance du cinéma kurde rappelle l'époque de l'émergence du cinéma national turc. Dans les années 1990, période de constitution d'un cinéma kurde plus autonome, les Kurdes de Turquie et d'Irak sont en état de guerre, notamment en Turquie, à cause de la violence politique engendrée par la guerre entre le PKK et l'Etat turc. De manière similaire, autour de l'année 1914, période historique à laquelle le « *cinéma national turc* » est apparu, les élites jeunes-turques avaient déjà décidé, en réaction à d'autres nationalismes ethnocides et particulièrement après la perte des Balkans, de se fourvoyer dans une sorte de « *turcicité* » ethnique, fondement de leur nationalisme, pour aussi s'efforcer de « sauvegarder » l'Empire ottoman, en éradiquant « *l'autre* ». Ce nationalisme exacerbé, alors vecteur d'une certaine modernité, a contribué sur plus d'un siècle, et dans les deux communautés, à ce qu'elles s'approprient le cinéma, de manière à la fois symbolique et utilitaire. En effet, dans les deux cas, la fonction symbolique du cinéma, liée à ses origines occidentales, se construit parallèlement à sa valeur d'usage, communicative et propagandiste. Dans le cas turc, avant que le cinéma ne soit institutionnalisé pour son utilité propagandiste mise au service des organisations militaires à la demande d'Enver Pacha⁹⁵¹, en 1915 -soit la même année que le génocide arménien- il est déjà considéré par ces « *progressistes turcs* », dès son apparition dans l'Empire ottoman, comme un « *facteur civilisationnel* » (*medeniyet unsuru*). De nombreuses interviews consultées ou réalisées dans le cadre de ce travail auprès de comédiens, réalisateurs, et producteurs kurdes, nous ont montré qu'aujourd'hui encore, les Kurdes désignent le cinéma comme un des moyens les plus efficaces pour montrer à l'extérieur leur « tragédie nationale ». En réalité l'Occident apparaît visé, à la fois comme destination spontanée des récits politiques du cinéma kurde, et comme lieu de reconnaissance

⁹⁵¹ Cf. Notre premier chapitre.

de la « *Nation kurde* ». Il renvoie beaucoup à cet imaginaire ambigu de l'Occident que les élites progressistes turques désignaient, au début du XX^e siècle, comme « civilisation et berceau » du cinéma.

L'imaginaire d'une modernité occidentale, engendrée ou renforcée par les formes nouvelles du nationalisme, semble avoir joué un rôle actif dans l'évolution du traitement cinématographique de cette « *kurdicité* » qu'on retrouve tant dans le cinéma kurde que turc. Comme nous l'avons étudié dans la première partie de notre travail, les stéréotypes produits sur les Kurdes dans les discours officiels turcs, et reproduits dans le cinéma turc, renvoient, sans aucune exception, à un imaginaire d'une certaine modernité occidentalisée, conçue ici comme forme de « turcicité », fondement de l'identité nationale turque. Au travers de cette idée, ce sont non seulement le régime de l'invisibilité des Kurdes mais aussi celui de la visibilité des Turcs, participant à une construction identitaire nationale, qui se sont constitués au cinéma, comme dans les autres médias audiovisuels relayés par la littérature de la Turquie républicaine⁹⁵². Les premières désignations de Kurdes en tant que Kurdes au cinéma, mais aussi dans l'espace public des années 1990, sont tardives et croisent les vifs débats pointant une solution (démocratique) à la question kurde, dans le cadre de la candidature de la Turquie à l'Union Européenne.

D'une façon générale, le cinéma kurde, composé de films réalisés par des réalisateurs d'origine kurde vivant dans plusieurs pays, est marqué lui aussi par cet imaginaire empreint de modernité occidentale, rappelant celui inventé par le cinéma turc dans un contexte nationaliste. Ils se font en quelque sorte écho telle la double face de Janus⁹⁵³. Cet imaginaire se manifeste d'abord (cf l'analyse détaillée dans la seconde partie de notre travail) au sein des marchés cinématographiques et des festivals internationaux où se structurent de nouveaux thèmes, vecteurs, aujourd'hui, de la globalisation, comme le droit des femmes, l'homosexualité, l'exil, la recherche identitaire qui vont apparaître dans les films de réalisateurs kurdes, tournés plutôt en diaspora. Le cinéma kurde déjà moins isolé, même s'il reste encore, en termes de marché, ultra-minoritaire au regard d'un cinéma mondialisé, va donc lui aussi s'appropriier ces thèmes⁹⁵⁴. Si certains réalisateurs kurdes, comme Gani Rüzgar

⁹⁵² Cf. Umut Tümay Arslan-Yegen, op. cit.

⁹⁵³ À propos du cinéma face à son spectateur, c'est Edgar Morin qui fonde cette idée, reformulant les frontières entre le réel et l'imaginaire in *Le cinéma et l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Éditions Minuit, Paris, 1956.

⁹⁵⁴ Cf. Kristian Feigelson (2011), op. cit. pp. 186-226.

Şavata, traitent, de temps à autres, de la question kurde à travers des discours islamistes, la majorité de ces réalisateurs portent sur elle, dans leurs films, un regard plus ou moins modernisé ou laïc lié à cette « *kurdicité* ». Il est par exemple emblématique de noter que dans le « *film de propagande* », *Bêritan* (2006) d'Halil Uysal Dag (membre du PKK, tué par l'armée turque en 2008) tourné entièrement avec les militants et dans des camps de combattants d'un parti considéré comme illégal, on ne parle pas d'une histoire nationaliste, mais de l'histoire héroïsée d'une militante féministe luttant même au sein du PKK contre « *l'archaïsme*⁹⁵⁵ » en vigueur.

Ensuite, dans les médias comme dans le cinéma turc et kurde, le traitement des Kurdes reste encore visiblement sous l'influence d'une mémoire collective dans sa manière de relater la question kurde⁹⁵⁶. En effet, dans la détermination du rejet ou de la réception d'un film traitant la question kurde, cet aspect politique et mémoriel de cette question à joué, jusqu'ici, un rôle plus important que la qualité esthétique du film. La censure du film *Yol* (1982) de Yılmaz Güney (après le coup d'Etat de 1980) et l'attribution par le Ministère des Travaux Publics et du Logement (Bayındırlık ve İskan Bakanlığı) de Turquie en 2010⁹⁵⁷ à un film sans musique sur la question kurde, *Sur les chemins de l'école* (2008) d'Özgür Dogan et Orhan Eskiköy, du « *prix de la meilleure musique* », représentent deux exemples contradictoires de cette influence politique de la question kurde sur le traitement de la « *kurdicité* » en Turquie. Le film docu-fiction, *Sur les chemins de l'école*, critiquant l'obligation de l'éducation en langue turque au Kurdistan de Turquie, c'est-à-dire, l'assimilation des enfants kurdes en Turquie, est sorti au moment où le gouvernement de l'AKP avait lancé un processus de négociation avec le PKK et déclaré son fameux projet « *d'ouverture démocratique* » afin de « *trouver une solution définitive à la question kurde* ».

⁹⁵⁵ L'histoire de ce film est inspirée de la vie d'une militante du PKK connu sous le pseudo de Bêritan (Gülnoz Karataş), qui s'est suicidée en 1991 lors d'une coopération militaire de l'armée turque et des Kurdes irakiens, pour ne pas se rendre après avoir été arrêtée. Dans une chanson intitulée « *Bêritana Min* » chantée plus de cinq minutes au début et à la fin du film par Sakina Teyna, *Bêritan* est considérée comme quelqu'un « *qui condamne l'archaïsme* » (Cenga jinê te xweş dikir Bêritana min/Wekî pêlan êriş dikir Bêritana min/Çeper nedida ber xwe dida Bêritana min/Paşverûtî mehkum dikir Bêritana min). Dans le film, le personnage *Bêritan* (Bêritan Jînda) s'oppose, par exemple, à une autre militante qui demande à ses amies de porter le voile.

⁹⁵⁶ Cette question de la mémoire collective prête aussi à controverses, susceptible de générer une guerre des mémoires. Voir l'ouvrage collectif *Les guerres de mémoires dans le monde*, revue *Hermès* 52 (dir) Pascal Blanchard, Marc Ferro, Isabelle Veyrat Masson, éd CNRS, Paris, 2008.

⁹⁵⁷ Pour plus d'information voir l'article de Buhar Çuhadar « *İki Dil Bir Bavul İmkansizi Basardı* », publié dans le journal *Radikal*, le 11.02.2010, disponible sur :

Dans un rapport d'opposition, ces deux types de représentations des Kurdes ou de « *kurdicité* » que nous avons étudiés à travers le cinéma turc et kurde représentent le noyau des discours politiques greffés sur la question kurde. En écho aux discours officiels turcs sur la question kurde, le traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma turc d'avant 1990, semble relever d'une sorte de simulation identitaire, pour en devenir sa face cachée, alors que celui du cinéma kurde engagé est conçu d'après un certain imaginaire politique/national de « *kurdicité* », homogénéisant, au final, les diversités socioculturelles d'une communauté kurde dispersée dans plusieurs pays depuis un siècle. Autrement dit, si l'invisibilité des Kurdes dans le cinéma turc correspond aux discours officiels et négationnistes turcs à propos des Kurdes, pointant une absence de cette « *kurdicité* » comme forme ethnique, la visibilité des Kurdes dans le cinéma kurde correspond à une image partielle de leur « *kurdicité* ». Elle peut se lire également comme un réductionnisme socioculturel, clivé sur le plan identitaire entre des formes dominantes et dominées dans la mesure où les kurdes ont toujours, par delà les contrées où ils demeurent, difficilement accès, soit à la production, soit à la diffusion d'images cinématographiques. De fait, et paradoxalement, le cinéma kurde a pu résonner, aussi, de par son absence.

Par ailleurs, dans le cas des Kurdes, dominés par une culture de l'oralité jusqu'à une époque récente, cette réduction de l'image de la « *kurdicité* » au cinéma et dans d'autres médias audiovisuels comme la télévision, peut aussi représenter une certaine forme de renouveau de la mémoire collective, relayée jusqu'ici par la langue et non pas vraiment par l'image animée. Ce pluralisme, rappelé autrefois dans les chansons des dengbêj kurdes, est désormais repris et reformulé dans les vidéoclips et le cinéma kurde. Cette imagerie nouvelle peut aussi se déployer dans les médias audiovisuels kurdes alternatifs, au travers de symboles nationalistes comme les drapeaux, les images de guerre ou les icônes personnifiant des leaders politiques, afin de fonctionner en boucle au service de récits ou messages politiques répétitifs et idéologisés. Cette « *kurdicité* » conçue au fil des siècles dans l'oralité et la voix, revêt désormais les parures de l'image, dont les Kurdes n'ont toutefois pas encore acquis une véritable culture du maniement. La discontinuité entre la « *kurdicité* » conçue à travers la voix dans la culture orale kurde, et celle structurée à travers de l'image, ne provient pas seulement de la réduction nationaliste d'une forme de « *kurdicité* » dans l'image, mais aussi de ces manques et absences d'une véritable culture visuelle apparue finalement récemment chez les

Kurdes. En contrepartie, les Kurdes, faute de territoires reconnus, se sont finalement appropriés ces territoires de l'image⁹⁵⁸.

Dernièrement, la question kurde est devenue le sujet *sine qua non* d'un cinéma kurde financé à la fois par le gouvernement régional du Kurdistan irakien, et des institutions cinématographiques de certains pays occidentaux comme la France et l'Allemagne. Au sein de ce cinéma, apparaît une nouvelle élite qui s'appuie sur une activité cinématographique basée sur un certain contexte politique, afin de s'attribuer une « *mission patriotique* » au service de la « *cause kurde* ». Autrement dit, aujourd'hui, la majorité des réalisateurs kurdes légitiment leurs intérêts commerciaux pour la production de films au discours plus patriotique, par la possibilité d'accéder ainsi plus facilement à des financements publics au Kurdistan et, de devenir, dans leurs pays de résidence, notamment dans la diaspora, des « *artistes représentatifs* » des Kurdes.

Dans la région autonome du Kurdistan irakien, où les Kurdes disposent d'institutions politiques et de véritables moyens financiers, de nouveaux discours portant sur la nécessité de privilégier l'art du cinéma dans le processus de reconnaissance nationaliste des Kurdes, sont désormais indissociables des demandes de financement public auprès du Gouvernement régional du Kurdistan irakien (KRG). Comme nous l'avons déjà évoqué, au Kurdistan d'Irak, il est aujourd'hui impossible, d'attribuer officiellement un financement public à des projets contraires aux intérêts nationaux kurdes⁹⁵⁹. Toutefois, l'argent octroyé au cinéma est souvent détourné de sa destination initiale, pratique de recyclage devenue courante dans le Kurdistan irakien⁹⁶⁰.

Le rôle du cinéma dans la reconnaissance nationaliste des Kurdes en Occident semble également survalorisé. Malgré tous les enjeux et les effets symboliques produits, il convient de relativiser sa fonction. Des réalisateurs kurdes dispersés dans le monde entier ont pu se rendre au Kurdistan irakien pour, d'après Jwan Bamerny, « *obtenir l'argent des orphelins du*

⁹⁵⁸ La notion de « *Territoires* » pourrait ici faire écho à celle de discontinuité abordée par le philosophe Gilles Deleuze et Félix Guattari in *Milles plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

⁹⁵⁹ Cf. Notre interview avec Adnan Osman, réalisateur et directeur du Bureau du cinéma à Erbil, réalisée le 24 novembre 2012 à Erbil au Kurdistan irakien.

⁹⁶⁰ Ainsi, Jwan Bamerny, réalisateur du film *La Colline Sacrée* (2000) nous a parlé, lors de notre entretien, « *d'un conducteur de taxi ayant obtenu plus de 500 000 dollars pour un projet de film jamais publiquement projeté au Kurdistan, ni dans aucun autre pays.* » Selon Jwan Bamerny, cette personne dont il ne voulait pas mentionner le nom, « *s'est fait construire avec cet argent une maison de trois étages à Erbil, dans la capitale du Kurdistan irakien.* Cf. Notre interview avec Jwan Bamerny, réalisée (enregistrée) sur Skype, le 10.07.2013.

génocide kurde », et selon certains autres, pour contribuer à la reconstruction de cette partie libre du Kurdistan. Mais quelles que soient leurs raisons, ils agissent finalement d'une façon comparable à celle des *Pêcheurs d'Images*, envoyés dans le monde entier au début du XX^e siècle par les Frères Lumière, pour capter, avant tout, des images sur des coutumes ou des lieux inconnus, sinon exotiques, afin de les montrer au monde. Grâce à ces images produites, réalisées et récoltées, les Kurdes ont aussi acquis peu à peu un minimum de reconnaissance, chez eux, comme à l'extérieur. Visibles et capables de se définir à l'écran, ils semblent moins isolés aujourd'hui, dans cette culture mondialisée de l'image.

Institut kurde de Paris

BIBLIOGRAPHIE

A) SOURCES GÉNÉRALES

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Editions La Découverte&Syros, 2002.

BLANC-PAMARD. Chantal, QUINTY-BOURGEOIS, Laurence (dir.) *Les territoires de l'identité : le territoire lien ou frontière ?* Tome 1, Paris, L'Harmattan, 1999.

BONNEMAISON, Joël, CAMBREZY, Luc, QUINTY-BOURGEOIS, Laurence (dir.), *La Nation et le Territoire : le territoire lien ou frontière?*, Tome 2, Paris, l'Harmattan, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

CHRISTINE HABBARD. Anne « *De l'illégitimité de la frontière ou La frontière nationale comme dernière frontière de la métaphysique* ». Colloque International, Université de Lille III, 9 et 10 juin 2005.

COGNET, Marguerite, « *L'identité à l'épreuve de l'expérience migratoire* », Colloque d'Identité(s). Maison des Sciences de l'Homme et de la Société. 23-25 Janvier 2002, Poitiers, Université de Poitiers. Centre National de la Recherche Scientifique, 2002.

CUCHE, Danys. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, Edition La Découverte, 1996.

FERRO, Marc. BLANCHARD, Pascal, VEYRAT-MASSON, Isabelle (dir.) *Les guerres de mémoire dans le monde*. in Hermès-52, Paris. Editions CNRS, 2008.

FERRO, Marc, *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde*, Paris, Editions Payot, 1983.

FERRO, Marc, *Histoire des colonisations*. Editions Seuil, Paris 1996.

FROMKINE, David, *A Peace to end all Peace : creating the modern Middle-East 1914-1922*, New-York. Henry Holt, 1989.

HARTOG, François, *Evidence de l'histoire*, Paris, Editions Gallimard, 2005.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et Mémoire*, Editions Gallimard, 1988.

MAYEUR-JAOUEN, Catherine (dir.), *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain*, in Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

PESQUEUX, Yvon « *La notion de territoire* », Manuscrit auteur, publié dans "Colloque Propedia - Observatoire économique des banlieues, Paris, 2009 »,

disponible

sur :

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/47/97/94/PDF/Notion_de_territoire.pdf

PIGNOL, Pascal *Le travail psychique de victime : essai de psycho-victimologie*, Thèse doctorale, Université de Rennes 2 Haute Bretagne, 2011.

THUMERRELLE, Pierre Jean, « *Les frontières la migration internationale* », in Jean-Pierre Renard (dir.), *Le géographe et les frontières*, Paris, L'Harmattan, 1997.

B) SOURCES SUR LA TURQUIE ET LE KURDISTAN

ADIVAR, Halide Edip, *Vurun Kahpeye*, Istanbul, Remzi Kitapevi, 1943.

AHMEDZADE, Hashim, *Romana Kurdi û Nasnema*, Istanbul, Avesta Yayınları, 2011

AKIN, Salih Désignation du peuple, du territoire et de la langue kurdes dans le discours scientifique et politique turc. Thèse Doctorale. Sciences du Langage, Université de Rouen, 1995.

AKTAN, Irfan, *Zehir ve panzehir, Kürt Sorunu : faşizmin şartı kaç?* Ankara, Dipnot Yayınları, 2006.

AKTAR, O. Cengiz. *L'occidentalisation de la Turquie*. Paris, l'Harmattan, 1985.

ALAKOM, Rohat, *Yaşar Kemal'in Yapıtlarında Kürt Gerçeği / Çukurova-Van Karşıtlığının Çatısı, Fırat Yayınları*. Istanbul, 1992

ALLISON, Christine. KREYENBROEK, Philippe G., (dir.) *Kürt Kimliği Ve Kültürü*, İstanbul, Avesta Yayınları, 2003.

ASLAN, Taner « *İttihâd-ı Osmani'den Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne* », in Bilig (Türk Dünyası Sosyalbilimler Araştırma Dergisi), sayı 47, Güz/2008,

AYDEMİR, Şevket Süreyya *Tek Adam: Mustafa Kemal (1881-1919)*, Cilt-1, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

AYDIN, Suavi *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve « Türk Kimliği*, Ankara, Özgür Üniversite Kitaplığı, 1998.

AYKOL, Hüseyin, *Susturulamayanlar : Özgür Basın Geleneği*, İstanbul, Aram Yayınları, 2012

BAYART, Jean-François « *L'Islam républicain en Turquie : de l'économie nationale' au néolibéralisme* », Seminar in Politics and Society Collegio Carlo Alberto, November, 9th 2009.

BAYRAK, Mehmet, *Şark Islahat Planı: Kürtlere Vurulan*

Kelepçe, Ankara, Öz-Ge Yayınları, 2009.

BEDIRXAN, Celadet Ali (Herekol Azizan), « *La loi de déportation et de dispersion des Kurdes* », in *De la question kurde*, Numéro 8, Istanbul, 1934, disponible à la bibliothèque numérique de l'Institut kurde de Paris : <http://bnk.institutkurde.org/images/pdf/5BEK6LYOVJ.pdf>

BEŞİKÇİ, İsmail *Kürdistan Üzerinde Emperyalist Bölüşüm Mücadelesi 1915-1925, Volume 1*, Ankara, Yurt Yayınları, 1992.

BESIKÇI, İsmail, *Orgeneral Mustafa Muğlalı olayı: 33 kurşun*, İstanbul, Belge Yayınları, 1991.

BESIKÇI, İsmail, *Türk Tarih Tezi ve Kürt Sorunu*, Stockholm, Dengê Komal, 1986

BLAU, Joyce *La mémoire du Kurdistan*, Paris, Findakly, 1984

BOIS, Thomas, *Connaissance des Kurdes*, Beyrouth, Khayats, 1965.

BOULANGER, Philippe, *Le destin des Kurdes*, Paris, l'Harmattan, 1998

BOZARSLAN, Hamit « *Révolution Française et Jeunes-Turcs* », in *Revue du Monde musulman et de la Méditerranée*, Numéro-1, Volume 52, 1989.

BOZARSLAN, Hamit *Histoire de la Turquie : De l'Empire à nos jours*, Paris, Editions Tallandier, 2013.

BOZARSLAN, Hamit *Türkiye 'nin Modern Tarihi*, İstanbul, Avesta Yayınları, 2004.

BOZARSLAN, Hamit, *Conflit kurde : le brasier oublié du Moyen-Orient*, Paris, Editions Autrement, 2009.

BOZARSLAN, Hamit, *La question kurde*, (dossier), Paris, La documentation Française, 1993.

BRUINESSEN, Martin van, *Ağa, Şeyh, Devlet*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

BRUNEL, André, *Gulusar : Contes et légendes du Kurdistan*, Paris, Les Editions de S.F.E.L.T, 1946.

BULUT, Faik, *Türk Basınında Kürtler*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005.

CEMAL, Hasan *Kürtler*, İstanbul, Doğan Kitap, 2003.

CHALIAND, Gérard, *Le malheur kurde*, Paris, Seuil, 1992.

CIGERLI, Sabir, « *La reformulation de l'idéologie officielle turque et la langue kurde : L'autorisation d'un prénom kurde* », in *Confluences Méditerrané*, No34, Paris, l'Harmattan, Été-2000.

CIGERLI, Sabri *Les Kurdes et leur histoire*, Paris, l'Harmattan, 1999.

CIGERLI, Sabri, LE SAOUT, Didier, *Öcalan et le PKK : les*

mutations de la question kurde, Maisonneuve et Larousse, Paris, 2005

ÇOLAKOĞLU, Elif « *Kırsal Kalkınma Problemine Bir Çözüm Arayışı Olarak Köy-Kent Projesi* », in ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt-3, Numura 6, 2007.

COPEAUX, Etienne « *Esquisses sur la Turquie des années 1990 (6) Corps exposés: Une courte étude sur la représentation du corps et de la dépouille de l'ennemi dans la presse des années 1990* », article publié le 8 Mai 2013 sur le blog personnel de l'auteur, le 5 Septembre 2010, disponible sur: <http://www.susam-sokak.fr/article-esquisses-sur-la-turquie-des-annees-1990-6-corps-etendus-106480900.html>

COPEAUX, Etienne : « *Esquisse n° 38 - La guerre : une décennie particulière, 1991-1999* », article disponible sur le blog personnel de l'auteur, disponible sur: <http://www.susam-sokak.fr/article-esquisse-n-38-la-guerre-une-decennie-particuliere-1991-1999-117656449.html>

COPEAUX, Etienne. « *Esquisse n° 39 : La guerre - Les équipes spéciales (Özel tim)* », article publié le 27 Mai 2013 sur le blog personnel de l'auteur, disponible sur : <http://www.susam-sokak.fr/article-esquisse-n-39-la-guerre-les-equipes-speciales-ozel-tim-118080292.html>

COPEAUX, Etienne. « *La Turquie des années 90 : Naissance de la société civile* », article publié le Mercredi 1er février 2012 sur le blog d'Étienne Copeaux sous le titre : « *Esquisse n° 23 - Naissance de la société civile* » (Dernières modifications : 29 février 2012) disponible sur : <http://www.turquieeuropeenne.eu/5176-la-turquie-des-annees-90-naissance-de-la-societe-civile.html>

COPEAUX, Etienne. *Une Vision Turque du Monde. à travers les cartes, de 1931 à nos jours*, Paris, Editions CNRS, 2000.

CORMIER, Paul « *Un exemple de mobilisation victimaire en Turquie: la Devrimci 78'liler Federasyonu et la mémoire générationnelle du coup d'État de 1980* », rapport de recherche préparé sous la direction de Magali Boumaza. 2009, disponible sur le site d'Institut Français d'Études Anatoliennes: <http://www.ifea-istanbul.net/>

COUPEAUX, Etienne, *Espaces et temps de nation Turque : Analyse d'une historiographie nationaliste (1931-1993)*, Paris, Editions du CNRS, 1997.

DEMIRTOLA ÇELİK, Burçin. *Sürgünde Kürtler*, Istanbul, Aram Yayınları, 2013.

DORIN, Bernard, *Les Kurdes : Destin Héroïque, Destin Tragique*, Paris, Lignes de repères, 2005.

DORRONSORO, Gilles, « *Les Kurdes de Turquie : revendications identitaires, espace national et globalisation* », in Les études du CERI, No62, janvier

2000.

DUMONT, Paul *Mustafa Kemal invente la Turquie moderne*, Bruxelles, les Editions Complexe, 2006.

EFILOĞLU, Ahmet, *İttihat ve Terakki'nin Azınlıklar Politikası*, (Thèse doctorale), Istanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bilim Dalı, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Ana Bilim Dalı, 2007.

EVDAL, Eminê, CINDI, Heciyê, *Folklor Kurmanca*, Istanbul, Avesta Yayınları, 2008.

GHASSEMLOU, Abdul Rahman, « *Le rapport du Comité Central du Parti Démocratique du Kurdistan d'Iran au VIe Congrès, 1984* », source la Bibliothèque numérique de l'Institut Kurde de Paris, disponible sur : <http://bnk.institutkurde.org/catalogue/detail.php?pirtuk=1003>

GÖKALP, Altan, (dir.), *La Turquie en Transition : Disparités, Identités, Pouvoirs*, Paris, Maisonneuve et Larousse, 1986.

GOURISSE, Benjamin *L'Etat en jeu Captation des ressources et désobjectivation de l'Etat en Turquie (1975-1980)*. Thèse doctorale. Université Paris I – Panthéon Sorbonne, Ecole doctorale de Science Politique, 2010

GROJEAN, Oliver . « *L'engagement Politique à Distance* ». Colloque SEI "Les solidarités transnationales" – 21/22 octobre 2003, disponible sur : <http://www.afsp.msh-paris.fr/activite/sei/seicoll03/sei03grojean.pdf>

GROJEAN, Oliver. « *La production de l'Homme nouveau au sein du PKK* », in European Journal of Turkish Studies, Thematic Issue N° 8 . No. 8 | Surveiller, normaliser, réprimer, URL: <http://www.ejts.org/document2753.htm>

GROJEAN, Oliver. « *La production de l'Homme nouveau au sein du PKK* », European Journal of Turkish Studies [Online], 8 | 2008, Online since 30 December 2008

HAKIM, Halkawt. « *Le nationalisme du poète Koyi (1817-1897)* » in Confluences Méditerrané, Revue trimestrielle, No34, Editions l'Harmattan ,2000, pp. 21-26.

HASANPOUR, Amir, *Kürdistan'da Dil ve Milliyetçilik*. Istanbul. Avesta Yayınları, 2005.

HASSANPOUR, Amir, « *Satellite footprints as national borders: med tv and the extraterritoriality of state sovereignty* », in Journal of Muslim Minority Affairs 18:1, 1998.

HASSANPOUR, Amir, *Kürdistan'da Milliyetçilik ve Dil : 1918-1985*, Istanbul, Avesta Yayınları, 1997.

JMOR, Salah, *L'origine de la question kurde*, Paris, L'Harmattan, 1994,

KAHRAMAN, Ahmet, *Kürt İsyanları : Tedip ve Tenkil*, Istanbul, Evrensel Basım Yayım, 2003,

KARDAM, Filiz, (dir.) *Türkiye'deki Namus Cinayetlerinin Dinamikleri*, İstanbul, Koza Yayınları, 2005.

KUDRET, Cevdet, *Abdülhamid Döneminde Sansür-1*, İstanbul, Cumhuriyet Kitap Kulübü, 2000.

KUTSCHERA, Chris (dir.), *Le livre noir de Saddam Hussein*, Paris, Éditions Oh, 2005.

LAZAREV, M.S, et MIHOYAN, Ş.X (edit), *Kürdistan Tarihi*, Avesta Yayınları, İstanbul, 2001. 02

Les Massacres d'Arménie. Répons du Sultan à M. Clemenceau », Des Idées, No 5, (Traduite par Urbain Gohier). Chamuel –Éditeur, 5 rue de Savoie, Paris, 1896 disponible sur : <http://bnk.institutkurde.org/catalogue/detail.php?pirtuk=984>

LESCOT, Roger *Textes kurdes*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1940.

MARCHAND, Laure. PERRIER, Guillaume, *La Turquie et le fantôme arménien*. Arles, Editions Solin/Actes Sud. 2013

MEHMED SEKBAN, Chukru, *La question kurde : des problèmes des minorités*, Paris, La presse universitaire de France. 1933.

MEISELAS, Susan. *Kurdistan in the shadow of history*, University of Chicago Press, 2^e édition, 2008.

MERÇİL .Ipek (dir.). *Les faces multiples de la modernité Turque*, Paris, l'Harmattan, 2008.

MEYER, Michelle *Questions sur le Moyen-Orient*, Strasbourg, Editions Prospective21, 1992

MIDDLE EAST WATCH (département de Human Rights Watch), *Génocide en Irak : La campagne d'Anfal contre les Kurdes*, Paris, Les Editions de Karthala, 2003.

MINORSKY, V., BOIS, Thomas, MAC KENZIE, T.H, (dir.) *Kürtler ve Kürdistan*, İstanbul, DOZ, 1996.

MONCEAU, Nicolas (dir), *Istanbul*, Paris, Robert Laffont. 2010.

MONCEAU, Nicolas, « *La question kurde dans le cinéma turc : images d'un conflit sans nom* », in Confluences Méditerranée, Revue trimestrielle, No 34 Eté 2000.

MONCEAU, Nicolas, *Génération démocrates : les élites turques et le pouvoir*, Paris, Editions Dalloz, 2007.

NEZAN, Kendal, « *Le Kurdistan irakien menacé* », article publié 12 Juillet 2007 dans le journal français Libération, disponible sur : <http://www.institutkurde.org/info/rebonds-le-kurdistan-irakien-menace--1184226972.html>

ÖCALAN, Abdullah, *Kürt Sorunu ve Demokratik Ulus Çözümü*, Mezopotamya Yayınları, İstanbul, 2012.

- PARILTI, Abidin, *Dengbejler :Sözün yazgısı*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006.
- PEROUSE, Jean-François « 'L'affaire Ergenekon' (Turquie) et la presse : une relation infernale », in Cahier d'Histoire immédiate, Toulouse, n° 37-38, 2010
- PEROUSE, Jean-François, DELI, Fadime, « Les migrations vers İstanbul : discours, sources et quelques réalités », in Les Dossiers de l'IFEA, série : la Turquie Aujourd'hui, n°9, juin 2002.
- RAPPORT D'ENQUETE. « Entre la Liberté et Exactions, le Paradoxe des Médias au Kurdistan irakien », Publié en Novembre 2010, disponible sur : http://fr.rsfsf.org/IMG/pdf/rsf_rapport_kurdistan_irakien_nov_2010_fr.pdf
- RIGONI, Isabelle. « Med-tv dans le conflit kurde », in Confluences Méditerranée, Revue trimestrielle. No 34. Paris. Editions l'Harmattan. 2000, pp. 45-51.
- SALEEM, Hiner *Le Fusil de Mon Père*. Les éditions de Seuil, Paris, 2004.
- SARACOĞLU, Cenk. *Şehir, Orta Sınıf ve Türkler : İnkâr'dan tanıyarak Dışlamaya*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- SCALBERT-YÜCEL, Clémence « Le peuplement du Kurdistan bouleversé et complexifié : de l'assimilation à la colonisation ». in L'Information géographique 1/2007 (Vol. 71).
- ŞEN, Y. Furkan, *Türk Siyasal Kültüründe Millet Algısı ve Milliyetçilik*. Thèse doctorale, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler ve Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı, Ankara, 2008.
- TEKELIOĞLU, Y.. « Politiques agricoles et structures agraires en Turquie : Etat de l'agriculture en Méditerranée : les politiques agricoles et alimentaires », in Cahiers Options Méditerranéennes; n. 1(4). CIHEAM. Montpellier. 1993.
- TOUZANNE, Jean-Pierre. « L'islamisme turc et la question kurde », in Confluences Méditerranée. No 34, Été 2000. Paris. Editions L'Harmattan.
- TUNAYA, Tarık Zafer *Türkiye'de Siyasal Partiler (İkinci Meşrutiyet Dönemi)*, Cilt 1, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1984.
- TÜRKMEN, Füsün. (dir.) *Turquie, Europe: Le Retour des nationalismes?*. Paris. l'Harmattan, 2010.
- UZUN, Mehmet. *Dengbejlerim*. İstanbul, Gendaş Yayınları, 2001.
- VALI, Abbas (dir.). *Kürt Milliyetçiliğinin Kökenleri*, İstanbul. Avesta Yayınları, 2005.
- VANLY, Ismet Sheriff. *Le Kurdistan irakien, entité nationale : Etude de la révolution de 1961*, Neuchâtel (Suisse), Editions de la Baconnière, 1970
- YALÇIN-HECKMANN, Lale, *Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri*. İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

YEĞEN, Mesut *Müstekbel Türk'ten Sözde Vatandaşa : Cumhuriyet ve Kürtler*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2006.

ZIREK, *Pense que*, Paris, Editions Perriau, 2003.

C) SOURCES SUR LE CINEMA

A. MALIK, Hilmi, *Türkiye 'de Sinema ve Tesirleri*, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933.

ARSLAN, Müjde, (dir.) *Kürt Sineması : Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul, AgoraKitaplığı, 2009

ARSLAN-YEĞEN, Umut Tümay, *Gecikmiş Modernlik Ulusal Kimlik ve Türk Sineması*, T.C. Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2007.

ATAM, Zahit *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, İstanbul, Cadde Yayınları, 2011

BERGER, Verena, KOMORI, Miya (dir), *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Wien, LIT, 2010.

BERKTAS, Esin *1939-1950 Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı*. (Sanatta Yeterlilik tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Ana Sanat Dalı, Sinema-Tv Programı, İstanbul, 2008.

BERNARDI, Sandro. *Antonioni : personnage paysage*, Saint-Denis. Presses Universitaires de Vincennes (PUV), 2006.

CORYELLE, Schofield, «Yılmaz Güney : le cinéaste révolté », in *Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien*, 19/1995, disponible sur : <http://cemoti.revues.org/1709>

CRETON, Laurent, (dir.) « *Les enjeux de la délocalisation* », in *Le cinéma et l'argent*, Editions Nathan, Paris, 2000.

DABASHI , Hamid , (dir.), *Bir Ulusun Hayelleri*, Agorakitaplığı, İstanbul, 2006.

DABASHI, Hamid, *İran Sineması*, İstanbul, AgoraKitaplığı, 2004.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Milles plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

DEVICTOR, Agnès, Feigelson, Kristian (codir.), *Croyances et Sacrés au cinéma*, Numéro spécial de CinémaAction, Condé-sur-Noireau, Editions Charles Corlet, 2010.

DÜRR, Susanne, STEINLEIN, Almut (édit.) *Der Raum im Film*

- (*L'espace dans le film*), Frankfurt, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002.
- EVREN, Burçak, *İlk Türk Filmleri*, İstanbul : Es Yayınları, 2006.
- EVREN, Burçak, *Sigmund Weinberg : Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1995.
- FEIGELSON, Kristian *L'U.R.S.S Et Sa Télévision*, Paris, Editions INA/Champ Vaillon, 1990.
- FEIGELSON, Kristian, « *L'identité transfrontière des kurdes à propos de Ghobadi : un temps pour l'ivresse des chevaux* » publication prévue en 2004 in *Voyages et exils au cinéma*, (dir.) Patricia Laure Thivat Editions Presses Universitaires du Septentrion, Lille.
- FEIGELSON, Kristian, « *Le troupeau* » (1978) de Yilmaz Guney, in *Encyclopedia Universalis*, Paris, 2008.
- FEIGELSON, Kristian, CLADEL, Gérard, GEVAUDAN, Jean-Michel, LANDAIS, Christian, SAUVAGE, Daniel. (dir.) *Le cinéma dans la cité*, Paris, Éditions du Félin, 2001.
- FEIGELSON, Kristian, *La fabrique filmique : Métiers et Professions*, Armand Colin, Paris, 2011
- FEIGESLON, Kristian, CRETON, Laurent, (codir.) « *Villes cinématographiques. Ciné-Lieux* », Théorèmes 10, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*. Editions Gallimard (Folio Histoire), Paris, 1993,
- FERRO, Marc, dans les Annales. « *Le film une contre-analyse de la société ?* » ESC, 1973, Volume 28, N°13.
- GINSBERG, Terri. LIPPAR, Chris. *Historical Dictionary Of Middle Eastern Cinema*, Scarecrow Press Inc. Lanham, 2010
- GÖKMEN, Mustafa, *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, Denetim Ajans Basımevi, İstanbul, 1989.
- GORGAS, Jordi Tejel, « *Quête et peur de la frontière. Le cas d'une nation sans Etat, les Kurdes* » in *Frontière en images, une mémoire cinématographique*. Montbéliard, Université de Technologie de Belfort, 2006.
- GRUZINSKI, Serge, *La guerre des images*, Paris, Editions Fayard, 1990.
- GÜÇHAN, Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara, Image, 1992.
- GÜRSOY, Özlem, *Türk Sinemasının Tarihe Bakışı ve Türk Tarihinin Temsili*, (master de recherche) Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Yüksek Lisans Programı, İstanbul, 2005.
- KASIM, Metin, et Atayeter, H. Deniz, « *1960lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik* », in e-GIFDER, Faculté de Communication de

l'Université Gümüşhane, Numéro 4, Volume-1, Septembre 2012.

KENNEDY, Tim *Cinema Regarding Nations : Re-imagining Armenian, Kurdish, and Palestinian national identity in film*, Thèse doctorale, Université de Reading, Department of Film, Theatre, and Television, UK, 2007.

KILIÇ HRISTIDIS, Şengül, *Sinemada Ulusal Tavrı: "Halit Refiğ kitabı"*, İstanbul, Türkiye İşbankası Yayınları, 2007.

Kürt Sineması, Numéro spécial de *Film Arası*, no39, İstanbul, Sepya Yayıncılık, Mars/Avril/2013.

MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les Editeurs français réunis, 1977.

MILANI, Raffaele. *Esthétique du paysage : art et contemplation*, Paris, Actes Sud, 2005.

Milli Sinema : açık oturum, İstanbul, Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, 1973.

MONCEAU, Nicolas. « *La question kurde dans le cinéma turc : images d'un conflit sans nom* », in *Confluences Méditerranée*. Revue trimestrielle, No 34 Eté 2000

MORIN, Edgar. *Le cinéma et l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Editions Minuit, Paris, 1956.

MOTTET, Jean. (dir.) *Les paysages du cinéma*. Paris, Champ Vallon, 1999

MOTTET, Jean. *L'invention de la scène américaine : cinéma et paysage*, Paris, L'Harmattan, 1998

NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey, Princeton University Press, 2001.

ÖZGÜÇ. Ağâh. *Bir Sinema Yazarının Günlüğünden Aykırı Notlar*, İstanbul, Edition 1+Kitap, 2006.

ÖZGÜÇ. Ağâh. *Bütün Filmleri ile Yılmaz Güney*. İstanbul, AgoraKitaplığı, 2005

ÖZGÜÇ. Ağâh. *Türk Sineması Sansür Dosyası*, İstanbul, Koza Yayınları, 1976.

ÖZTÜRK, Mehmet. *İstanbul the Cine city*, film documentaire réalisé en 2012.

ÖZTÜRK, Mehmet. *Sinematografik Kentler*, (dir.) İstanbul, AgoraKitaplığı, 2007.

ÖZTÜRK, Serdar. *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Siyaset, Seyir*, Ankara, Elips, 2005.

ÖZÜN, Nijat. *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, İstanbul, Türk Sinematek Yayınları, 1970.

ÖZÜN, Nijat. *Karagözden sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Cilt-1, İstanbul, Kitle Yayınları, 1995.

ÖZÜN, Nijat. *Karagözden sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt-2, İstanbul, Kitle Yayınları, 1995.

RADVANYI, Jean (dir.) *Le Cinéma Arménien*, Paris, Editions

Equerre/Centre Pompidou, 1993.

REFIG, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Istanbul, Hareket Yayınları, 1971.

ROHMER, Eric *L'organisation de l'Espace dans le « Faust » de Murnau*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.

ROLLET, Sylvie, *Une éthique du regard : Le cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann Editions, 2011.

SAURIAU, Etienne *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1990.

SCOGNAMILLO, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2003.

SENGÜL, Ali Fuat *Cinema, Space and Nation: The Production of Doğu in Cinema in Turkey*. Doctoral Thesis. University of Texas at Austin, Dec. 2012 (Unpublished)

SUNER, Asuman. *New Turkish cinema*, London, Editions Tauris 2010.

YASLI, Fatih *Milliyetçilik ve Faşizm : Türkiye'de ırkçı milliyetçilik üzerine bir inceleme*, T.C. Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Yeşilçamdan Serpintiler. (ouvrage Collectif), İstanbul, Film-San Vakfı ve Artshop Yayıncılık, 2011.

YÜCEL, Müslüm , *Türk Sinemasında Kürtler*, İstanbul, AgoraKitaplığı, İstanbul, 2008

C) LES INTERVIEWS :

SHAHRAM ALIDI : réalisateur, interviewé le 18.2. 2010 à Paris.

HISHAM ZAMAN : réalisateur, interviewé le 12.2.2011 à Paris.

MEHMET AKTAS : réalisateur, producteur, président du festival de Duhok, interviewé le 17.3.2012 à Paris.

HASSAN ALI : réalisateur, interviewé le 18.03.2012 à Paris.

ADNAN OSMAN, réalisateur, président du Bureau du Cinéma d'Erbil interviewé le 24.11. 2012 à Erbil au Kurdistan irakien.

MENDERES SAMANCILAR : comédien interviewé le 26.11.2012 à Bakhmê au Kurdistan irakien.

ADIL ABDURRAHMAN: comédien, président du Bureau du Cinéma de Duhok interviewé le 01.12. 2012 à Duhok au Kurdistan irakien.

TARIK AKREYI, réalisateur, comédien interviewé le 04.12. 2012 à Bakhmê au Kurdistan irakien.

SUAT USTA, comédien interviewé le 10.12. 2012 à Erbil, au Kurdistan irakien.

SHAWKAT AMIN KORKI : réalisateur interviewé le 24.12. 2012 à Duhok au Kurdistan irakien.

NAZMI KIRIK : comédien interviewé le 25. 12. 2012 à Duhok au Kurdistan irakien.

HUSSEIN HASSAN ALI : réalisateur, comédien interviewé le 25. 12. 2012 à Duhok au Kurdistan irakien.

MAHDI OMID : réalisateur interviewé le 27.12. 2012 au Kurdistan irakien.

VIYAN MAYI : réalisatrice interviewée le 28.12. 2012 à Duhok, au Kurdistan irakien.

JWAN BAMERNY : réalisateur, interviewé en ligne le 10.7.2013.

ZEYNEL DOĞAN : comédien, réalisateur interviewé en ligne le 15.7.2013.

D) SITES INTERNET CONSULTÉS

[http. //distribution.memento-films.com/](http://distribution.memento-films.com/)

<http://bianet.org/>

<http://boxofficeturkive.com>

<http://efa.erciyes.edu.tr>

<http://efsane.tv/>

<http://eits.revues.org>

<http://eu.kurdistan-post.eu>

<http://fr.rsf.org>

<http://halshs.archives-ouvertes.fr>

<http://israelsuisse.wordpress.com>

<http://kurdesdauvergne-krq.com>

<http://politikfilm.net>

<http://t24.com.tr>

<http://video.ntvmsnbc.com>

<http://www.actukurde.fr>

<http://www.agatfilms.com/>

<http://www.allocine.fr/>

<http://www.altinportakal.org.tr/>

<http://www.bukak.boun.edu.tr>

<http://www.cegerxwin.net/>

<http://www.courrierinternational.com>
<http://www.crin.org/>
<http://www.critikat.com>
<http://www.dailymotion.com>
<http://www.duhokiff.com>
<http://www.ejts.org>
<http://www.epress.am/tr>
<http://www.excessif.com>
<http://www.festival-cannes.fr/>
<http://www.festival-douarnenez.com>
<http://www.filmamed.com/>
<http://www.firatnews.org/>
<http://www.gazetecilercemiyeti.org>
<http://www.genocide-museum.am/eng/index.php>
<http://www.haber7.com>
<http://www.hurriyet.com>
<http://www.hypergeo.eu>
<http://www.iha.com.tr/>
<http://www.imdb.com>
<http://www.institutkurde.org/institut/>
<http://www.jp-petit.org>
<http://www.kameraarkasi.org>
<http://www.kanald.com.tr>
<http://www.kemalbilbasar.com>
<http://www.kurd1.com>
<http://www.kurtlarvadisi.com/>
<http://www.lefigaro.fr>
<http://www.lexpress.fr>
<http://www.lkff.co.uk/>
<http://www.miiifilm.com>
<http://www.milliyet.com.tr>
<http://www.mivy.ovh.org/journal/2006>
<http://www.muhtesemvuzvil.tv>

<http://www.mustafacetin.org/tr>
<http://www.nfb.ca>
<http://www.ntvmsnbc.com>
<http://www.premiere.fr>
<http://www.radikal.com.tr>
<http://www.reseau-ipam.org>
<http://www.rohfilm.de/>
<http://www.samanvolu.tv>
<http://www.saradistribution.com>
<http://www.silentcritics.com>
<http://www.sinemadicle.com/>
<http://www.sinemayakurdi.com>
<http://www.susam-sokak.fr/>
<http://www.trt.net.tr>
<http://www.turksinemasi.com/>
<http://www.undp.org.tr/>
<http://www.voltairenet.org>
<http://www.veniozgurpolitika.org>
<http://www.youtube.com>
<http://www.yuksekovahaber.com>
<http://www.zaman.com.tr>
<http://zozodalmas.blog.lemonde.fr/2009/01>

ANNEXE-1

Fiches techniques et synopsis de principaux films turcs parlant des Kurdes (Avant 1990)

La loi des frontières (Hudutların Kanunu)

Réalisateur	Ö. Lütfü Akad
Producteur	Kadir Kesemen
Scénario	Yılmaz Güney, Ö. Lütfü Akad
Chef Opérateur	Ali Uğur
Musique	Nida Tüfekçi, Mehmet Ali Karababa
Œuvre Originale	Yılmaz Güney
Pays	Turquie
Date de tournage	1966
Durée, Couleur, support	72 minutes, noir et blanc, 35 mm
Comédiens	Yılmaz Güney (Hıdır), Pervin Par (Ayşe, l'institutrice), Erol Taş (Ali Cello), Tuncel Kurtiz (Bekir), Danyal Topatan, Osman Alyanak (Hasan Derviş Agha)

Synopsis: « La vie à la frontière est vraiment difficile. La terre est pierreuse et sèche, les agriculteurs labourent des champs de sable et les activités illicites paraissent la seule ressource. À Deliviran, un village à côté d'Urfa, près de la frontière syrienne, le Seigneur de Hıdır, impliqué dans un trafic de migrants, est tué. Hıdır tente de se tenir à l'écart de ces activités illégales mais les circonstances le contraignent à accepter de faire passer clandestinement un troupeau de moutons en Syrie. Entre la misère et les mines, Hıdır lutte pour garder son rêve et son jeune fils en vie.⁹⁶¹ »

Frappez la salope (Vurun Kahpeye)

Réalisateur	Ö. Lütfü Akad
Producteur	Hürrem Erman, Hasan Erman
Scénario	Ö. Lütfü Akad
Chef Opérateur	Lazar Yazıcıoğlu
Musique	Sadi İşılay
Œuvre Originale	Halide Edib Adıvar
Pays	Turquie
Date de tournage	1963
Durée, Couleur, support	112 minutes, noir et blanc, 35 mm
Comédiens	Sezer Sezin (Aliye), Kemal Tanrıöver (Tosun), Settar Körmükçü (Hadji Fettah), Vedat Örfi Bengü (Uzun Hüseyin), Temel Karamahmut (l'officier de l'armée ennemie), Arşavir Alyanak (Ömer Efendi),

Synopsis: Aliye (Sezer Sezin), fille d'un capitaine disparu lors d'une mission en Syrie, vient d'être mutée en tant qu'institutrice dans une petite ville d'Anatolie. Cette jeune femme idéaliste et moderne, originaire d'Istanbul, la capitale ottomane, a un « objectif sacré », c'est-à-dire « éclairer les enfants du pays où qu'ils soient ». Elle s'installe chez Ömer Efendi

⁹⁶¹ Source : <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/ficheFilm/id/11166870/year/2011.html>

(Arşavir Alyanak) et sa femme Gülsüm (Mahmure Handan) qui sont en contact avec les résistants kémalistes. Cependant dès son arrivée, elle commence à attirer l'attention par sa façon de s'habiller et ses idées. Après avoir fait connaissance avec Tosun Bey (Kemal Tanrıöver), chef d'un groupe de résistant, qui prépare une attaque contre l'armée ennemie, elle devient de plus en plus cible pour certains notables guidés par Hadji Fettah Efendi (Settar Körmükçü) qui sont contre la résistance kémaliste. Hadji Fettah raconte à tout le monde qu'Aliye veut dérouter leurs enfants et leurs femmes par ses idées irréligieuses. Par ailleurs, Aliye tente de créer une conscience nationaliste chez les enfants en les faisant marcher avec le drapeau turc et les chants guerriers. Hadji Fettah considère les activités d'Aliye et de Tosun Bey comme une provocation accélérant l'envahissement du pays par l'ennemi. Pourtant il ne va pas tarder à inviter l'« armée ennemie » qui va organiser un massacre dans la ville après une dispute avec Tosun Bey. Après l'arrivée de l'« armée ennemie » Aliye essaie d'aider Tosun Bey en lui donnant des informations sur les endroits où leur équipement militaire est caché. Car, grâce à l'amour que l'« officier ennemi » a pour elle, elle accède facilement à la base militaire. Mais l'attaque préparée par Tosun Bey ne s'achève pas et il est gravement blessé par une bombe. Profitant de cette occasion Hadji Fettah raconte à tout le monde qu'Aliye se prostitue avec l'officier de l'armée ennemi. Une foule de gens lynche Aliye en criant tous ensemble « frappez la putain ». Après la victoire suite à l'attaque des résistants, Tosun Bey revient dans la ville pour chercher Aliye, mais il apprend vite ce qui s'est passé en son absence. Il arrête alors tous les responsables de la mort d'Aliye qui vont être pendus suite à un procès au tribunal de guerre (Istiklal Mahkemesi).

Les gardiens du crépuscule (Şafak Bekçileri)

Réalisateur	Halit Refiğ
Producteur	Göksel Arsoy
Scénario	Bülent Oran, Halit Refiğ, Sadık Şendil
Chef Opérateur	Kenan Kurt
Pays	Turquie
Date de tournage	1963
Lieu de tournage	Eskişehir. (Turquie)
Durée, Couleur, support	119 minutes, noir et blanc, 35 mm
Comédiens	Göksel Arsoy (Premier lieutenant Göksel Akıncı) Leyla Sayar (Zeynep), Nilüfer Aydın (Lieutenant Aydın), Ahmet Tarık Tekçe (Sergent Karadayı), Hüseyin Baradan (Majordome Hamdi), Ekrem Bora

Synopsis: Après avoir résolu un problème d'avion grâce à son courage, le lieutenant pilote Göksel Akıncı (Göksel Arsoy) et son ami Faruk (Ekrem Bora) ont le droit de se reposer pendant 15 jours. Les deux amis partent donc en vacances à Istanbul où *Lieutenant Göksel Akıncı* rencontrera Zeynep (Leyla Sayar), une fille mystérieuse qui ne donne aucune information sur elle et sa famille. Au départ les deux jeunes gens s'aiment en dissimulant leurs identités. Mais à la fin des quinze jours *Lieutenant Göksel Akıncı* rentre à Eskişehir sans avoir plus d'information sur cette belle inconnue. Plus tard, lors d'un entraînement militaire à Eskişehir, le lieutenant Göksel Akıncı rencontre de nouveau Zeynep qui va dévoiler cette fois-ci sa vraie identité. En réalité cette fille qui avait une apparence tout à fait occidentale à Istanbul est l'enfant unique d'un grand Agha exploitant le vaste terrain fertile autour de la base de l'aviation militaire d'Eskişehir. Influencé par leur rencontre à Istanbul, *le lieutenant Akıncı* tombe amoureux de Zeynep censée être fiancée avec le fils d'un riche politicien de la région. Par contre, le père de Zeynep, Kudret Aga (Asım Nipton) n'aime pas du tout ces militaires qui occupent son terrain et qui provoquent les gens de la région contre lui en leurs proposant une « éducation moderne ». Il

essaie donc de rompre la relation amoureuse entre sa fille et le lieutenant Göksel Akinci à l'aide du fiancé de Zeynep dont le pseudonyme est *Kovboy Kerim* (Oktay Menteş). Mais aidé par ces collègues militaires, *le lieutenant Göksel Akinci* réussit à convaincre Kudret Aga en combattant Kerim et sa bande. Kudret Aga et sa fille Zeynep acceptent le mariage à condition que le jeune officier quitte sa profession pour devenir exploitant du terrain. Mais, le jour où *le lieutenant Göksel Akinci* arrive à la base militaire pour démissionner, on lui confie une mission importante. Il doit aller surveiller la frontière où son avion va s'écraser après une attaque de l'ennemi. Après avoir eu la mauvaise nouvelle (on croit que le lieutenant Göksel Akinci est mort), Zeynep quitte la maison de son père pour réaliser le projet du lieutenant Göksel Akinci : devenir institutrice dans « *un village éloigné* » pour éduquer « *les gens qui ont besoin de la lumière et du soleil* ». À la fin du film, on apprend que le lieutenant Göksel Akinci est toujours en vie. Alors une équipe spéciale le ramène à la base militaire avant de vacciner les enfants du village dont les gens qui l'ont aidé à survivre après l'accident.

Cemo

Réalisateur	Atıf Yılmaz
Producteur	İrfan Ünal
Scénario	Ayşe Şasa
Œuvre Originale	Kemal Bilbaşar
Chef Opérateur	Çetin Tunca
Musique	Yalçın Tura
Pays	Turquie
Date de tournage	1972
Durée, Couleur, support	80 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Türkan Şoray, Fikret Hakan, Bilal İnci, Tuncer Necmioğlu, Mümtaz Ener, Danyal Topatan, Melda Sözen, Aliye Rona, Muadelet Tibet, Can Kurt

Synopsis: Un jour, Memo (Fikret Hakan), jeune maître de cloche, voit la belle Cemo (Türkan Şoray) qui se lave dans la rivière. Après l'avoir suivi, Memo apprend que cette belle fille est l'enfant unique de Cano (Tuncer Necmioğlu), le meunier du village. Quelques jours plus tard, Memo qui est tombé amoureux de Cemo demande sa main. Mais le père de Cemo, Cano annonce à Memo qu'il est nécessaire de vaincre sa fille lors d'un combat public pour pouvoir se marier avec elle. Bien que, le jour de combat tous les amoureux de Cemo sont présents, sauf Memo, personne n'aura le courage de lutter avec cette fille guerrière. Pourtant, tombée elle aussi amoureuse de Memo, Cemo se rend à lui sans se battre. Par ailleurs, Sorikoglu (Bilal İnci) qui est l'Agha de la région est aussi tombé amoureux de Cemo et décide d'empêcher ce mariage à tout prix. Une guerre impitoyable commence entre les amoureux (Memo et Cemo) et Sorikoglu.

La seconde femme (Kuma

Réalisateur	Atıf Yılmaz
Producteur	Hürrem Erman
Scénario	Tarık Dursun Kakinç, Atıf Yılmaz
Œuvre originale	Cahit Atay
Chef Opérateur	Melih Serteser, Çetin Tunca
Musique	Yalçın Tura
Pays	Turquie
Date de tournage	1974

Durée, Couleur, support	75 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Fatma Girik (Hanim), Hakan Balamir (Ali) Nuran Aksoy (Zeliha), Aliye Rona (Cennet), Tuncer Necmioğlu (Villageois/fau imam)

Synopsis: Ali (Hakan Balamir) est un jeune homme qui vit une vie modeste, passionné par la chasse des perdrix. Un jour, il rencontre Hanim (Fatma Girik) une belle bergère. Alors que, Cennet (Aliye Rona), la mère d'Ali veut marier son fils avec la fille d'un Agha, Ali tombe amoureux de la jeune bergère, Hanim. Mais leur bonheur ne va pas durer car, après leur mariage Hanim comprend qu'elle est stérile alors que la mère d'Ali est obsédée par l'idée d'avoir un petit-fils pour assurer la continuité familiale. De l'autre côté Ali, qui est désigné comme impuissant par les villageois ne sait plus gérer cette situation. Pour ne plus faire souffrir son mari Hanim décide, malgré son amour, de lui trouver une seconde femme qui pourra lui donner un enfant, surtout un fils. En cherchant dans les villages, Hanim trouve une femme aveugle, Zeliha (Nuran Aksoy) acceptant de se marier avec Ali. Après quelques mois Zeliha leur annonce qu'elle est enceinte tout en commençant à changer d'attitude envers Hanim. Après avoir eut la bonne nouvelle Ali va travailler dans la ville. Mais en rentrant il apprend que Zeliha n'était pas enceinte et que tout ce qu'elle avait fait relevait de la comédie. Pourtant cette fois-ci, Hanim est enceinte. Jalouse de Hanim, Zeliha raconte à Ali que son bébé n'est pas de lui et que Hanim l'a trompé plusieurs fois lorsqu'il travaillait à la ville. Après avoir été renvoyée par Ali, Zeliha continue à raconter cette histoire aux villageois en leur demandant de « nettoyer l'honneur de leur village ». Quand les villageois attaquent à la maison d'Ali, pour lyncher Hanim, Ali la sauve et ils quittent alors leur village.

Le millionnaire idiot (Salak Milyoner)

Réalisateur	Ertem Egilmez
Producteur	Ertem Egilmez
Scénario	Sadık Şendil
Chef Opérateur	Erdoğan Engin
Musique	Esin Engin, Moğollar
Pays	Turquie
Date de tournage	1974
Durée, Couleur, support	88 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Kemal Sunal (Saffet), Zeki Alasya (Himmat), Metin Akpınar (Hayret), Halit Akçatepe (Gayret), Meral Zeren (Emine), Adile Naşit (Mesude).

Synopsis: Après la mort de leur père Saffet (Kemal Sunal), Himmet (Zeki Alasya), Hayret (Metin Akpınar) et Gayret (Halit Akçatepe) cherchent un trésor que leur père avait enterré dans le jardin de leur maison. Mais dès qu'ils le trouvent, ils comprennent vite que ce n'est pas ce qu'ils croyaient. Car, ils trouvent un papier sur lequel il est indiqué que le trésor qu'ils cherchent est confié à Mehmet Çavuş (Münir Özkul), un ami proche à leur père qui habite à Istanbul. Une fois arrivés à Istanbul les quatre frères trouvent Mehmet Çavuş habitant dans un ancien appartement avec sa femme Mesude (Adile Naşit), un peu naïve. Mehmet Çavuş donne aux frères une boîte que leur père lui avait confiée. Mais, dans cette boîte, il n'y a ni or, ni d'argent sauf une carte indiquant la place d'un trésor d'un Pacha ottoman. Le lendemain, les quatre frères commencent à creuser les rues d'Istanbul sans perdre de temps. Pendant des jours et des jours ils ne trouvent rien. Devenus obsédés par ce trésor, Saffet (Kemal Sunal), Himmet (Zeki Alasya), Hayret (Metin Akpınar) et Gayret (Halit Akçatepe) et leurs femmes suivent les conseils de Mesude, la folle femme de Mehmet Çavuş. Ils commencent cette fois-ci à creuser le bas de l'ancienne maison de Mehmet Çavuş (Münir Özkul) qui ne tiendra pas longtemps.

Je suis descendu du village à la ville (Köyden indim şehire)

Réalisateur	Ertem Eğilmez
Producteur	Nahit Ataman, Ertem Eğilmez
Scénario	Zeki Alasya, Sadık Şendil
Chef Opérateur	Erdoğan Engin, Hüseyin Özşahin
Pays	Turquie
Date de tournage	1974
Durée, Couleur, Support	87 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Kemal Sunal (Saffet), Zeki Alasya (Himmet), Metin Akpınar (Hayret), Halit Akçatepe (Gayret).

Synopsis: Un jour, alors qu'ils travaillaient dans leur champ, les quatre frères Saffet (Kemal Sunal), Himmet (Zeki Alasya), Hayret (Metin Akpınar), Gayret (Halit Akçatepe) découvrent un trésor. Chacun plus astucieux que l'autre, ils essaient de se voler le trésor, mais finalement ils n'arrivent pas à s'échapper. Ils décident alors de chercher ensemble Ali Rıza (Tekin Akmansoy), un de leurs villageois ayant une bijouterie à Ankara afin de changer leurs dix milles pièces d'or byzantin contre de l'argent turc. Une fois arrivés à Ankara, provenant tous du même village, ils se trouvent piégés dans une relation d'arnaque et de manque de confiance. À la fin de cette aventure, les quatre frères et leurs femmes reviendront dans leur village sans aucun sou, ni de bœuf pour labourer leur terre. En essayant de sauver leurs pièces d'or qu'Ali Rıza a volé, ils les font tomber d'un bâtiment en plein centre d'Ankara sans pouvoir les retrouver.

Le pont (Köprü)

Réalisateur	Şerif Gören
Producteur	İrfan Ünal
Scénario	Fuat Özlüer
Œuvre originale	Ahmet Üstel
Chef Opérateur	Kaya Ererez
Musique	Cahit Berkay
Pays	Turquie
Date de tournage	1975
Durée, Couleur, support	77 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Kadir İnanır (Ahmet), Necla Nazır (Zeynep), Fikret Hakan (Osman), Hüseyin Peyda (Hasan), Betül Aşçıoğlu (la femme d'Osman)

Synopsis: Après avoir fini ses études d'ingénieur, Ahmet (Kadir İnanır) dont la mère était tombée il y a longtemps dans la rivière d'Euphrate, revient dans son village pour rencontrer la famille du vieil Hasan (Hüseyin Peyda) chez qui il a grandi après la mort de sa mère. En y arrivant Ahmet annonce à Hasan et son fils Osman (Fikret Hakan) qu'il va construire un pont sur le fleuve Euphrate. Mais ni Hasan, ni Osman n'apprécient le projet d'Ahmet. Car, leur seul moyen de survie est de transporter des villageois avec leur radeau. Ahmet qui est aussi amoureux de Zeynep (Necla Nazır), la fille de Hasan, reste coincé entre son passé dont il souffre chaque jour et la réalité de sa famille adoptive qui a vendu son deuxième radeau pour financer ses études. Malgré sa relation amoureuse avec Zeynep et son respect pour Hasan et Osman, Ahmet décide de construire le pont. Le jour d'inauguration, Osman (Fikret Hakan) met une bombe sous le pont, mais cela n'empêche pas Ahmet de s'y installer. Il s'assoit devant tout le monde sur ce pont qui va exploser. D'abord Zeynep, puis Hasan suit Ahmet. Après que tous les villageois furent assis sur le pont, Osman désamorce la bombe et sauve l'édifice.

Les esprits de l'Euphrate (Firat'ın Cinleri)

Réalisateur	Korhan Yurtsever
Producteur	Korhan Yurtsever
Scénario	Korhan Yurtsever, İhsan Yüce
Œuvre originale	Osman Şahin
Chef Opérateur	Salih Dikişçi
Musique	Cahit Berkay
Pays	Turquie
Date de tournage	1977
Durée, Couleur, support	65 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Aytaç Arman (Genco), Betül Aşçıoğlu (Yada), Tugay Toksöz (Vakkas Ağa), Nurhan Nur (la mère de Genco), Menderes Samancılar (Zülfo), İhsan Yüce (Djindar)

Synopsis: Genco (Aytaç Arman) est un pauvre villageois qui survit avec sa femme enceinte et sa vieille mère à l'aide d'un petit terrain coincé entre le vaste terrain de Vakkas Agha (Tugay Toksöz) et l'Euphrate. Mais un jour, il voit travailler des gens de Vakkas Agha dans son champ sans demander son autorisation. Quand il y arrive, l'Agha lui demande d'abandonner son terrain. À peine Genco renonce à l'abandonner à l'Agha, qu'il se fait frapper par une dizaine de gens. Le cruel Vakkas Agha regarde avec enthousiasme ses hommes qui frappent Genco à mort. Genco ne comprend pas la raison de cette haine de l'Agha décidé à prendre ce petit terrain déjà dévasté par la rivière. Plus tard, les hommes de l'Agha incendient la grange de Genco. Pendant que Genco aide les villageois à éteindre le feu, les hommes de l'Agha enlèvent sa femme enceinte. On comprend alors qu'autrefois Vakkas Agha était amoureux de Yada (Betül Aşçıoğlu), la femme de Genco. Ayant vu l'enlèvement de Yada, Eşkiya Kasım, un vieux fugitif (Metem Sezer) qui a protégé jusqu'au présent la famille de Genco essaie d'empêcher les hommes de Vakkas Agha mais se fait tuer aussitôt. Traumatisé par ces événements, Yada (Betül Aşçıoğlu) la femme de Genco accouche prématurément. Tant elle perd de sang qu'on essaie des méthodes archaïques pour la sauver. Finalement, pris entre la souffrance de sa femme et l'oppression de l'Agha, Genco décide de vendre son seul bœuf pour porter plainte contre ce dernier. Le courage de Genco engendre un grand enthousiasme chez certains villageois, souffrant de l'oppression de l'Agha dont Zülfo (Menders Samancılar). Cette révolte fait peur à l'Agha qui convainc Genco cette fois-ci en lui promettant de faire guérir sa femme à l'aide de son Imam spirituel (djindar). Lors d'un rituel organisé sur le toit d'une maison, la femme de Genco se suicide en se jetant dans la rivière d'Euphrate. Ayant compris que sa femme était devenue folle à cause des méthodes utilisées lors de son accouchement, Genco tue Vakkas Agha devant les villageois.

La ville dont terre et pierre sont en or (Taşı toprağı altın şehir)

Réalisateur	Orhan Aksoy
Producteur	Türker İnanoğlu
Scénario	Fuat Özlüer, Orhan Aksoy, Türker İnanoğlu, Erdoğan Tünaş
Chef Opérateur	Çetin Gürtop
Musique	Arif Sağ, Özdemir Erdoğan
Pays	Turquie
Date de tournage	1978
Durée, Couleur, support	91 minutes, couleur, 35 mm

Comédiens

Levent Kirca (Ökkeş), Ayşegül Atik (Fatma), Hüseyin Baradan (İdris), Cemal (Asim Par), Turgut Boralı (Avni), Feri Cansel (Şermin), Mahmut Gürses (Mehmet) Kayhan Yıldızoğlu (Taner), Erol Taş (Oncle Salih), Hulusi Kentmen (Commissaire).

Synopsis: Ökkeş Uyanık (Levent Kirca) vit avec sa femme Fatma (Ayşegül Atik), son fils Mehmet (Mahmut Gürses) et son frère benjamin Cemal (Asim Par) dans un village d'Adiyaman, au sud-est de l'Anatolie. Ils veulent acheter depuis longtemps un tracteur, mais n'ont pas assez d'argent. Ils décident alors de vendre leurs animaux pour aller travailler à Istanbul, dans cette ville dont la terre et la pierre sont or, afin de réaliser leurs rêves. Ökkeş, commence à travailler comme porteur chez İdris (Hüseyin Baradan). Fatma devient « femme de ménage » chez une chanteuse. Mehmet qu'ils n'ont pas pu inscrire dans une école, commence à travailler comme serveur dans un café avant de devenir vendeur de cigarettes dans les rues d'Istanbul. Cemal ayant commencé à travailler comme ouvrier sur un bâtiment, devient gardien d'un dépôt de produits illégaux destinés au marché noir. Ils commencent peu à peu à reverser l'argent pour le tracteur dont ils rêvaient mais leur aventure ne se passe pas comme prévue. La femme d'Ökkeş, Fatma est passionnée par sa maîtresse qui lui demande sans cesse de devenir « moderne » et « civilisée ». Elle commence d'abord par changer ses habits, mais cela ne plait pas du tout à son mari Ökkeş. Mehmet, le fils d'Ökkeş change de plus en plus d'attitude. Cemal, le frère d'Ökkeş vient de recevoir un revolver que son patron lui a donné comme cadeau. Le jour où Ökkeş va pour payer la totalité du prix de tracteur, on lui demande de payer encore, car à cause d'une dévaluation économique de la monnaie turque. Ökkeş revient à son travail pour compléter la somme. Pourtant, sauf Ökkeş, les autres membres de la familles ne veulent plus rentrer au village. C'est le début d'une tragédie pour cette famille modeste. Peu après, Mehmet, le fils d'Ökkeş va poignarder son collègue, son frère Cemal sera tué lors d'une opération de police au dépôt contre les trafiquant du marché noir. Fatma, la femme d'Ökkeş va tromper son mari avec un producteur de musique. Malgré cela Ökkeş Uyanik ne renoncera pas et il achètera son tracteur avant de se le faire voler dans un parking. Ayant perdu tout ce qu'il avait Ökkeş Uyanik (Levent Kirca) comprendra que, pour certains, la terre et la pierre d'Istanbul ne sont pas en or.

Le Canal (Kanal)

Réalisateur	Erden Kıral
Producteur	Erden Kıral
Scénario	İhsan Yüce, Erden Kıral, Tuncel Kurtiz
Chef Opérateur	Salih Dikişçi
Musique	Arif Erkin
Pays	Turquie
Date de tournage	1978
Durée, Couleur, support	80 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Tarık Akan (le sous-préfet), Kamran Usluer (Haşim Agha), Meral Orhonsay (la médecin Zeynep), Tuncel Kurtiz (Oncle Abuzer), Necmettin Çobanoğlu, Yusuf Çetin, Menderes Samancılar (Ahmet)

Synopsis: Le grand propriétaire de terrain du riz Haşim Agha (Kamuran Usluer) et ses amis organisent une grande fête en l'honneur de l'arrivée du nouveau sous-préfet (Tarık Akan) afin d'avoir l'occasion de lui faire signer le contrat de location des sources d'eau qui va leur permettre de multiplier leur richesse. Tout est organisé minutieusement. Par exemple avant son arrivée, des bandits de la région enlèvent la femme médecin Zeynep (Meral Orhonsay) sur la demande d'Haşim Agha, pour

que le sous-préfet ne soit pas tenu au courant des dangers de ce projet pour les villageois des alentours. Et quand Zeynep revient à la ville, il est trop tard. Car le sous-préfet vient de signer le contrat et l'eau a déjà commencé à inonder certains villages proches du canal. Après avoir vu les conséquences tragiques de sa décision, le sous-préfet essaie de bloquer le fleuve à l'aide des villageois dont le vieux Abuzzer (Tuncer Kurtiz) qui va être tué peu après par les hommes d'Haşim. À cause de la mort d'Abuzzer, les villageois s'unissent contre Haşim Agha qui renonce à son projet mais qui arrive quand même à envoyer en exil le sous-préfet à l'aide de ses amis politiciens à Ankara.

Sur les terres fertiles (Bereketli topraklar üzerinde)

Réalisateur	Erden Kıral
Producteur	Tuncel Kurtiz, Erden Kıral
Scénario	Mahmut Tali Öngören, Tuncel Kurtiz, Erden Kıral
Chef Opérateur	Salih Dikişçi
Musique	Yavuz Top, Sarper Özsan
Œuvre Originale	Orhan Kemal
Pays	Turquie
Date de tournage	1979
Durée, Couleur, support	115 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Tuncel Kurtiz (Zeynel Agha), Erkan Yücel (Yusuf), Nur Sürer (Fatma), Osman Alyanak (Topal Agha), Yaman Okay (Ali), Özcan Özgür (Kemal), Bülent Kayabaş (le propriétaire du terrain) :

Synopsis: Trois amis villageois Hasan, Ali (Yaman Okay) et Yusuf (Erkan Yücel) arrivent dans la Tchoukourova pour trouver un travail dans l'usine du coton d'un homme originaire de la même région qu'eux. Après y avoir travaillé quelques jours dans des conditions difficiles, leur ami Hasan meurt du paludisme. Étant obligés de donner chaque semaine une partie de leurs salaires au responsable des travailleurs, Ali et Yusuf décident de chercher un travail mieux payé et plus facile. Ils commencent d'abord sur un chantier de bâtiment où Yusuf deviendra vite maçon mais Ali est amoureux de Fatma (Nur Sürer) qui se prostitue aux travailleurs venus de toute la région. Pourtant pour fuir avec Fatma, Ali laisse son ami Yusuf et va travailler dans des champs de riz, dans des conditions très dures et précaires. Plus tard on envoie Ali pour travailler sur une machine à moissonner à la place de Zeynel (Tuncer Kurtiz) et ses amis qui se sont révoltés contre le propriétaire du terrain à cause de leurs conditions de vie. Mais au lieu de se battre avec Zeynel qui lui avait aidé autrefois Ali essaie de travailler deux fois plus pour finir ce travail abandonné par ses amis, avant de se faire écraser par la moissonneuse.

Une saison en Hakkari (Hakkari'de bir mevsim)

Réalisateur	Erden Kıral
Producteur	Ferit Edgü, Kenan Ormanlar, Leyla Özalp
Scénario	Onat Kutlar
Chef Opérateur	Kenan Ormanlar
Musique	Timur Selçuk
Œuvre Originale	Ferit Edgü
Pays	Turquie
Date de tournage	1979
Durée, Couleur, support	100 minutes, couleur, 35 mm

Comédiens	Genco Erkal (Instituteur), Şerif Sezer (Zazi), Erkan Yücel (Halit), Macit Koper (Inspecteur), Berrin Koper (Asya), Rana Cabbar (maire du village), Erol Demiröz (Ramazan), Zeynep Irgat (la femme d'Halit)
------------------	--

Synopsis: Un instituteur (Genco Erkal) est exilé dans un village d'Hakkari pour six mois où il découvre une Turquie totalement différente de celle à laquelle il est habitué. La population de ce village est quasiment isolée du monde extérieur à cause de sa géographie sauvage et du mode de vie traditionnelle. L'instituteur exilé va avoir du mal à accéder à ce village replié sur lui-même. Plus il aura envie de découvrir la population de ce village, plus il se perdra psychologiquement. Son séjour deviendra une confrontation avec lui-même et son entourage ignorant l'existence de ce « monde non civilisé et dissimulé derrière les montagnes et sous la neige ».

Hazal

Réalisateur	Ali Özgentürk
Producteur	Abdurrahman Keskiner
Scénario	Onat Kutlar, Ali Özgentürk
Œuvre originale	Necati Haksun
Chef Opérateur	Muzaffer Turan
Musique	Zülfü Livaneli, Arif Sağ
Pays	Turquie
Date de tournage	1979
Durée, Couleur, support	90 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Türkan Şoray (Hazal), Talat Bulut (Emin), Harun Yeşilyurt (Ömer), Hüseyin Peyda (Muhtar), Meral Çetinkaya (mère), Keriman Ulusoy (Beşo)

Synopsis: Après la disparition de son fiancé lors de son service militaire, Hazal (Türkan Şoray) est obligée de se marier, selon les traditions mais aussi pour sauver sa famille de la pauvreté, avec Ömer (Harun Yeşilyurt), le petit frère du fiancé dévolu. Après leur mariage une vie d'enfer commence pour Hazal dans son nouveau foyer à cause de sa belle-mère acariâtre et sa belle-soeur jalouse. Elle sert d'esclave à la famille de son mari qui est encore un enfant. Après le suicide de sa belle-sœur, peu à peu l'affection naît entre Hazal et son jeune époux jusqu'au jour où Hazal connaît Emin (Talat Bulut) amoureux d'elle. Travaillant sur le chantier de la route de leur village, Emin propose à Hazal de s'enfuir avec lui. Mais, sur la demande de l'Agha et du cheik du village, tout le monde se mobilise pour trouver et punir ce couple qui vient de les déshonorer. Plus tard, les hommes de village reviennent avec les corps d'Emin et de Hazal.

La Révolte/ Apo (Isyan/Apo)

Réalisateur	Orhan Aksoy
Producteur	Nahit Ataman, Ertem Eğilmez
Scénario	Sadık Şendil
Chef Opérateur	Ertunç Şenkay
Musique	Ali Rıza Binboğa
Pays	Turquie
Date de tournage	1979

Durée, Couleur, support	84 minutes, couleur. 35 mm
Comédiens	Kadir İnanır (Apo), Melike Zobu (Ayno) Erol Taş (Agha), İhsan Yüce (Şahan/le père d'Ayno) Reha Yurdakul (Memo/père d'Apo). Hakan Bahadır (Şeyhmuz). Güler Ökten (Sare). Sabahat Işık (Mère d'Ayno). Nizam Ergüden (İlyas). Ömer Erdem (le fonctionnaire)

Synopsis: Le père d'Apo (Kadir İnanır), Memo (Reha Yurdakul) travaille comme contrebandier pour Agha (Erol Taş) qui est le propriétaire de sept villages et donc la seule autorité pour les habitants de ces villages. Envoyé par Agha pour faire passer un troupeau Memo saute sur une mine et meurt, mais à cause de la peur d'Agha, sa famille n'aura pas le courage d'identifier le corps de Memo devant les gendarmes. Par ailleurs, le fils de Memo, Apo, qui ne veut pas partager le destin de son père, est obligé de travailler pour Agha afin de pouvoir se marier avec Ayno (Melike Zobu) dont le fils d'Agha, Şeyhmuz (Hakan Bahadır) est aussi tombé amoureux. Un jour, en contrebande avec Apo, le fils d'Agha élimine son concurrent. Il charge İlyas (Nizam Ergüden) un des fidèles de son père de tuer Apo après avoir fait passer le troupeau de l'autre côté de la frontière. İlyas tire dans le dos d'Apo juste après le passage du troupeau et revient pour donner la bonne nouvelle à l'Agha. Ce dernier organise alors le mariage de son fils. Mais le soir de son mariage, Şeyhmuz (Hakan Bahadır) avoue à son père qu'il est impuissant et qu'il ne peut pas accomplir « son devoir d'homme ». Pourtant Agha, pour « sauver l'honneur de son fils » déclare à tout « le monde qu'Ayno n'était pas vierge et qu'elle doit être tuée. Şeyhmuz, le fils d'Agha attache Ayno derrière un cheval et la ramène chez son père qui va la tuer peu après. Par ailleurs, Apo qui a été blessé grièvement n'est pas mort. Il est retrouvé et guéri par des nomades arabes avant de rentrer dans son village et d'apprendre tout ce qui s'est passé dans son dos. D'abord il sort Ayno de sa tombe pour la ramener à l'hôpital afin de prouver qu'elle était vierge. Puis il rattrape Şeyhmuz et le force à aller à la frontière. Suivi par une foule de villageois, Apo ramène Şeyhmuz dans une zone minée et lui tire dessus. Lorsque son père Agha arrive à la frontière Şeyhmuz est presque mort mais Agha essaie quand même de sauver son fils avant de sauter sur une mine qui le morcelle.

Le plus beau des hommes, Bilo, le misérable (Erkek güzeli Sefil Bilo)

Réalisateur	Ertem Eğilmez
Producteur	Ertem Eğilmez, Nahit Ataman
Scénario	Yavuz Turgul
Chef Opérateur	Ertunç Şenkay
Musique	Ahmet Yamacı
Pays	Turquie
Date de tournage	1979
Durée, Couleur, support	80 minutes, Couleur. 35 mm
Comédiens	İlyas Salman (Bilo), Şener Şen (Mahmut Agha), Münir Özkul (Hüseyin), Adile Naşit (Sultan), Sevda Aktolga (Cano), İhsan Yüce (Şivan), Nizam Ergüden (le commandant), Ekrem Dümer (le fonctionnaire)

Synopsis: Bilo (İlyas Salman) est un villageois un peu naïf qui travaille jour et nuit pour Mahmut Agha (Şener Şen) sans s'interroger sur ses mauvaises intentions. La seule patience de Bilo est de pouvoir se marier avec Cano (Sevda Aktolga). Quant à Cano, elle se moque chaque jour, comme tout le monde, de sa laideur et sa naïveté. Malgré l'amour de Bilo dont Mahmut Agha se sert comme il le désire, Mahmut Agha fait des plans pour se marier avec la belle Cano. La mère de Cano est déjà

enthousiasmée par la demande de Mahmut Agha car elle ne peut plus vivre dans une telle pauvreté et sans homme à la maison. Par contre avant que Mahmut Agha prépare son mariage, le vieux père de Cano qui vient de sortir de la prison pour avoir tué, il y a longtemps le père de Bilo, arrive au village. Mais il est malade et ne peut pas vivre longtemps. Pour réaliser son mariage avec Cano, Mahmut Agha pousse Bilo à venger son père en lui promettant d'organiser son mariage avec Cano et de prendre soin de lui pendant qu'il est en prison. Personne dans le village ne prend en considération Bilo, le naïf. Mais quand il arrive chez Cano pour tuer son père, le vieil homme lui explique qu'il avait tué son père sur la demande de l'Agha. Mais Bilo ne croyant que son Agha tire sur le père de Cano qui vient de mourir naturellement. Après avoir passé quelques jours dans la prison, il trouve par hasard la possibilité de s'enfuir avant de rejoindre les montagnes pour devenir un bandit. Grâce au hasard, il devient célèbre et certains villageois rejoignent Bilo qui ne cessent pas malgré tout de se faire instrumentaliser par Mahmut Agha. Après avoir forcé les villageois à vendre leur terrain à l'Agha, il comprend finalement que tout ce qui lui est arrivé est causé par Agha. Alors il tue Mahmut Agha avant de rendre aux villageois leurs terrains.

Le rossignol de l'Orient (Şark Bülbülü)

Réalisateur	Kartal Tibet
Producteur	Selim Soydan
Scénario	Osman F. Seden
Chef Opérateur	Çetin Tunca
Pays	Turquie
Date de tournage	1979
Lieu de tournage	Istanbul (Turquie)
Durée, Couleur, support	89 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Kemal Sunal (Şaban Ballıses), Ayşen Cansev (Hatice), Ayşen Gruda (La souer de Fethi), Osman Alyanak (Haydar), Sırrı Elitaş (Zülfo, l'Agha), Dinçer Çekmez (le patron du cabaret).

Synopsis: Dans un très beau village à l'Est de Turquie, Şaban (Kemal Sunal) et Hatice (Ayşen Cansev) sont promis l'un à l'autre par leurs familles depuis leur naissance selon la tradition (beşik kertmesi). Ils attendent impatiemment leur mariage. Alors que le pauvre Şaban travaille jour et nuit pour payer l'argent que le père de Hatice demande, l'Agha du village Zülfo (Sırrı Elitaş) tombe amoureux de Hatice, la fiancée de Şaban. Pour empêcher leur mariage il va chez le Cheik du village qui va compliquer le mariage de deux jeunes amoureux à la faveur de l'Agha. Ayant peur du pouvoir de Zülfo Agha, Haydar, le père de Hatice est obligé d'augmenter la dot demandée à Şaban. Mais, Şaban opprimé à la fois par l'Agha et les traditions est décidé de se marier avec Hatice. Il quitte alors le village pour aller à Istanbul afin de gagner l'argent nécessaire lui permettant de réaliser son mariage avec sa bien aimée. En y arrivant, il trouve un travail dans un cabaret (gazino) d'Istanbul à l'aide d'un ancien ami. Par contre, il ne s'agit pas du tout d'un travail facile. Il est embauché à la place de Mazlum (Yadigar Ejder) qui vient de mourir après avoir été frappé pour de la nourriture par le sadique patron du cabaret (Dinçer Çekmez) souvent sujet à des crises de violence. Un jour, Fethi, le patron du cabaret entend Şaban chanter tout seul. La voix de Şaban plait beaucoup à Fethi. Il décide alors de faire un album pour Şaban qui lui servait autrefois comme objet de jouissance à sa violence. En très peu de temps, Şaban (Kemal Sunal) devient célèbre et riche. À la fin du film, son sac à dos remplit d'argent, il rentre au village pour régler ses comptes avec Zülfo Agha et les villageois.

Bilo, le banquier (Baker Bilo)

Réalisateur	Ertem Eğilmez
Producteur	Ertem Eğilmez
Scénario	Sadık Şendil, Yavuz Turgul
Chef Opérateur	Ertunç Şenkay
Pays	Turquie
Date de tournage	1980
Durée, Couleur, support	85 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	İlyas Salman (Bilo), Meral Zeren (Zeyno), Ahu Tuğba (Necla), Şener Şen (Mahmut), Münir Özkul (Hasan), Ali Şen (Ali), Nizam Ergüden (İbrahim), Orhan Aydınbaş (le maire), Tevfik Şen (Polis)

Synopsis: Un jour, lorsque Bilo (İlyas Salman) était en train de labourer ses champs avec ses bœufs, son ancien ami Mahmut (Şener Şen) survient dans sa très luxueuse Mercedes. Cet ami astucieux que Bilo croyait d'être en Allemagne propose au villageois de ramener en Allemagne tous ceux qui veulent y travailler en tant qu'ouvriers. À part Bilo et Ibo (Nizam Ergüden) personne ne le croit. Après avoir vendu leurs animaux pour payer à Mahmut, Bilo et Ibo le retrouvent à l'adresse indiquée. Ayant déjà rempli son camion de gens des villages avoisinants, Mahmut attend Bilo et Ibo. Une fois arrivés, ils se mettent en route tout de suite. Après quelques jours de voyage difficile derrière le camion, Mahmut les laisse en pleine nuit dans un endroit inconnu leurs disant qu'ils sont arrivés à Munich et qu'ils doivent y aller seuls le matin après pour ne pas attirer l'attention. Le lendemain, se croyant être à Munich, Bilo et Ibo arrivent dans un quartier d'Istanbul en demandant une adresse allemande que Mahmut leur avait donnée. Au bout de quelques minutes les deux amis comprennent enfin qu'ils ont bien été arnaqués par leur propre ami Mahmut. Choqués par la situation, Bilo et Ibo se perdent. Plus tard, Bilo croise par hasard, d'abord, Ibo qui a déjà trouvé un bon travail grâce à son astuce, puis Mahmut qui est devenu un riche commerçant du marché noir. Malgré son angoisse, Mahmut arnaque encore une fois Bilo, en lui faisant vendre des produits au marché noir. Après que Bilo ait été arrêté par la police, Mahmut renonce à son amitié pour lui. En sortant de prison, Bilo retrouve Ibo, son ami, lui annonçant que sa bien aimée Zeyno (Meral Zeren) est arrivée, elle aussi, à Istanbul avec sa famille. Quand Bilo les retrouve, il apprend que Zeyno travaille chez Mahmut comme femme de ménage alors que son père travaille dans son usine. Après avoir rencontré Mahmut, Bilo, le naïf, est de nouveau convaincu de la bonne foi de son ami. Mais ce ne va pas durer longtemps car, cette fois-ci Mahmut va draguer la fiancée de Bilo. Convaincu de la naïveté de Bilo, Mahmut qui est obligé de partir à l'étranger, donne une procuration à Bilo. Mais en rentrant il voit que la naïveté de Bilo avait bien ses limites. Car désormais tous ses biens appartiennent à Bilo.

Le cheval (At)

Réalisateur	Ali Özgentürk
Producteur	Ali Özgentürk, Kenan Ormanlar
Scénario	Işıl Özgentürk
Chef Opérateur	Kenan Ormanlar
Musique	Okay Temiz
Pays	Turquie
Date de tournage	1981
Durée, Couleur, support	116 minutes, couleur, 35 mm

Comédiens

Genco Erkal (Hüseyin), Harun Yeşilyurt (Ferhat), Güler Ökten, Ayberk Çölok, Yaman Okay, Remzi Selçuk Uluergüven, Erol Demiröz (Hamuş), Macit Koper (Selim)

Synopsis: Hüseyin (Genco Erkal) qui vit dans des conditions précaires dans son village a un seul objectif : inscrire son fils Ferhat (Harun Yeşilyurt) dans une bonne école pour que son destin ne ressemble pas à celui de son père. Mais il n'y a pas d'école dans leur village. Avec son fils Ferhat, ils débarquent à Istanbul dont ils n'ont aucune idée. D'un côté, Hüseyin travaille en tant que marchand d'ambulant dans un marché aux légumes, de l'autre côté, il cherche une école qui acceptera son fils. Mais il n'en trouve aucune sauf une école à laquelle on peut étudier sans payer mais qui est destinée aux enfants orphelins. Ayant promis à son fils de l'inscrire dans une école, Hüseyin devient de plus en plus obsédé de cet objectif. Car pour lui le seul moyen de salut pour son fils est de le faire étudier. Bien décidé, il cherche une occasion de se faire tuer pour que son fils puisse s'inscrire dans cette école destinée aux orphelins. Mais après que Hüseyin se soit fait poignarder par un autre marchand ambulant, Ferhat revient au village dans un taxi loué par leurs amis afin de rapporter le cercueil de son père.

Les laids aiment aussi (Çirkinler de sever)

Réalisateur	Sinan Çetin
Producteur	Vural Pakel
Scénario	Sinan Çetin
Chef Opérateur	Ertunç Şenkay
Pays	Turquie
Date de tournage	1981
Durée, Couleur, support	84 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Müjde Ar (Müjde), İlyas Salman (Mazlum), Tunga Uyar, Atilla Türköz, Fatih Özses, Ahmet Fuat Onan

Synopsis: Un jour une équipe de tournage arrive dans un village isolé de l'Est d'Anatolie pour tourner un film dont l'histoire porte sur l'amour désespéré de deux villageois qui sont opprimés par un Agha. Parmi cette équipe il y a aussi Müjde Ar (Müjde) une star du cinéma turc. Après leur arrivée, la fiction et le réel s'entremêlent dans le village. Chaque fois quand ils commencent à tourner une séquence dangereuse, Mazlum (Ilyas Salman) qui devient obsédé par Müjde intervient pour sauver l'actrice en croyant que les séquences tournées sont réelles. Après avoir vu la maison de la famille de Mazlum et leurs conditions de vie lors d'un repérage, le réalisateur du film (Atilla Türköz) décide de tourner quelques séquences chez Mazlum pour donner à son film plus de véracité, mais il faut d'abord convaincre Mazlum qui n'est pas quelqu'un de facile. Ayant remarqué les sentiments que Mazlum, le pauvre villageois porte pour Müjde, le réalisateur de film charge son actrice de le convaincre. En acceptant la proposition de Müjde, Mazlum a désormais la chance de l'approcher tout en ignorant qu'à la fin de tournage, on va brûler sa maison. Après le départ de l'équipe, Mazlum dont la maison est brûlée ne veut plus vivre au village. Il décide d'aller à Istanbul pour trouver Müjde. Mais à Istanbul, il ne s'agit plus de la même Müjde qu'il a connu au village. Elle est omniprésente et appartient comme star à l'espace public. Mazlum entouré par les photos et les affiches de Müjde finit par perdre la raison.

Derman

Réalisateur Şerif Gören

Producteur	Selim Soydan
Scénario	Ahmet Soner
Œuvre originale	Osman Şahin
Chef Opérateur	Erdoğan Engin
Musique	Yeni Türkü. Selim Atakan
Pays	Turquie
Date de tournage	1983
Durée, Couleur, support	88 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Tarik Akan (Şehmuz). Hülya Koçyiğit (Mürvet). Talat Bulut (Tahsin). Nur Sürer (Bahar). Sırrı Elitaş (Rıfat Ağa)

Synopsis: Mürvet (Hülya Koçyiğit) est une jeune infirmière mutée dans un village lointain de l'Est d'Anatolie en plein hiver. Mais à cause des conditions climatiques elle doit s'arrêter pour quelques jours dans un autre village où elle va faire connaissance de Şehmuz (Tarık Akan) un fugitif courageux devenu quasiment un mythe vivant pour les villageois. Le séjour de Mürvet dure dans ce village plus que prévu. D'un côté Tahsin (Talat Bulut) le villageois qui reçoit Mürvet dans sa maison, de l'autre côté Şehmuz qui est un symbole du courage pour Tahsin, tombent amoureux de Mürvet sans jamais le lui dire. Après l'avoir sauvé d'un Agha qui l'avait enfermée dans sa ferme, Tahsin décide d'aller chercher dans la ville du gasoil pour aussi plaire à Mürvet. Mais, lendemain, on le retrouve mort, le corps gelé. Quant à Şehmuz, il se rend à la gendarmerie après avoir amené à l'hôpital, accompagné de Mürvet, une femme malade. Mürvet venue de loin pour aider les gens de cette région austère ne peut plus rester. Elle rentre chez elle après avoir rendu visite à Şehmuz dans sa prison.

Le miroir (Ayna)

Réalisateur	Erden Kıral
Producteur	
Scénario	Erden Kıral
Œuvre originale	Osman Şahin
Chef Opérateur	Kenan Ormanlar
Musique	Bryanmor Jones
Pays	Allemagne
Date de tournage	1984
Durée, Couleur, support	88 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Hikmet Çelik (le frère d'Agha), Vera Deludi (Mère). Suavi Eren (Necmettin), Vasilis Tsaglos (sorcier). Nikos Skiadas (Agha), Nur Sürer (Zelihan)

Synopsis: Necmettin (Suavi Eren) et Zelihan (Nur Sürer) est un jeune couple qui travaille pour un Agha (Nikos Skiadas) grâce à qui ils vivent une vie simple mais tranquille dans une petite maison avec un bœuf brun. Croisant de temps en temps Zelihan à l'extérieur, le frère benjamin de l'Agha (Hikmet Çelik) essaie de lui faire la cour en lui donnant de l'argent et des cadeaux. La jeune mariée Zelihan ne peut plus cacher l'intention du frère d'Agha à son mari. Portant son mari Necmettin ne veut pas croire que le petit Agha puisse avoir une mauvaise intention envers de sa femme. Alors que le frère d'Agha continue de faire des cadeaux à Zelihan, Necmettin, son mari, décide de voir par ses propres yeux ce qu'il veut de sa femme. Un soir, au moment où toute la famille d'Agha est réunie autour de la table à manger, Necmettin va chez eux pour demander à son maître la permission d'aller dans la ville avant de rentrer chez lui et se dissimuler derrière leur bœuf en attendant l'arrivée du frère d'Agha. Une fois le frère d'Agha arrivé, Necmettin n'a plus de doute sur ses véritables intentions. Il se rapproche discrètement de lui et le tue

avant de l'enterrer dans la maison où leur bœuf dort. Mais traumatisée par l'événement Zelihan ne peut plus oublier le frère d'Agha. Chaque fois qu'elle regarde le bœuf, elle voit le visage du frère d'Agha. Un jour Necmettin voit sa femme qui ne lui parle plus depuis longtemps en train de cajoler le bœuf, Necmettin attaque l'animal et le tue de la même façon que le frère d'Agha.

Agha, le pauvre (Zügürt Ağa)

Réalisateur	Nesli Çölgeçen
Producteur	Kadri Yurdatap
Scénario	Yavuz Turgul
Œuvre originale	Osman Şahin
Chef Opérateur	Selçuk Taylaner
Musique	Atilla Özdemiroğlu
Pays	Turquie
Date de tournage	1985
Durée, Couleur, support	110 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Şener Şen (Agha), Nilgün Nazlı (Kiraz), Füsun Demirel (la femme d'Agha), Zana Atilla Yiğit (Hırpıt Ali), Erdal Özyağcılar (Kekeş Salman)

Synopsis: L'Agha du village d'Haraptar (Şener Şen) est une personne généreuse essayant de suivre les traditions qui lui ont permis d'avoir une autorité indiscutable dans son village déjà dévasté par la sécheresse. D'un côté à cause des problèmes économiques des villageois, de l'autre côté à cause de son père Abdo (Bahri Selin) qui ne cesse pas, malgré son âge, de demander en mariage une jeune femme, Agha ne sait plus gérer la situation. Abdo, le père d'Agha, meurt le jour où il se marie avec une jeune villageoise, Kiraz (Nilgün Nazlı). La mort de son père signifie le début de la fin pour Agha. Car, le même soir, certains villageois qui ne croyaient plus à son autorité vident les entrepôts de la maison d'Agha en volant tout son grain avant d'immigrer à Istanbul. Agha reste obligé de vendre son village en se faisant arnaquer par un ancien ami politicien qui ne lui dit pas qu'on va construire un barrage sur les terrains de son village. Après être parti à Istanbul avec sa famille, Agha ne sait plus gérer la situation. Il perd tous ses biens avant d'être quitté par tout le monde y compris sa femme, sauf la jeune Kiraz qui était mariée avec son vieux père mais désormais amoureuse d'Agha. Sur la demande de Kiraz il commence à faire le seul travail qu'il sait faire, c'est-à-dire vendre un repas régional (çig köfte) qu'il faisait autre fois pour ses invités afin de leur montrer ses marques de respect.

L'idiot (Keriz)

Réalisateur	Kartal Tibet
Producteur	Türker İnanoğlu
Scénario	İhsan Yüce, Erdoğan Tünaş
Œuvre originale	Osman Şahin
Chef Opérateur	Çetin Gürtop
Musique	Melih Kibar
Pays	Turquie
Date de tournage	1985
Durée, Couleur, support	100 minutes, couleur, 35 mm

Comédiens

Kemal Sunal (Zülfü), Perihan Savaş (Zülfüye), Müge Akyamaç (Ayşe), Ali Şen (Topal Abbas), Halit Akçatepe (Hamit), Aliye Rona (Güllü), İhsan Yüce (Şehmuz), Nubar Terziyan (Muhtar)

Synopsis: Zülfü (Kemal Sunal) et Zülfüye (Perihan Savaş) sont à la veille de leur mariage, et attendent la décision de leurs parents. Par contre, Abbas, l'oncle de Zülfü (Ali Şen) a peur qu'après ce mariage, le père de Zülfüye, Şehmuz (İhsan Yüce) devient aussi fort que ce dernier grâce à Zülfü, propriétaire de nombre de terrains et d'animaux. L'oncle Abbas essaie donc de manipuler son neveu Zülfü pour ne pas perdre ses biens après ce mariage. Il lui fait signer une procuration dans laquelle il est indiqué qu'en cas d'absence de Zülfü, tous ces biens appartiendront à son oncle Abbas. Après le mariage de Zülfü et Zülfüye, l'oncle de Zülfü essaie de se débarrasser de son neveu et sa femme. Un jour, la femme d'Abbas, Güllü (Aliye Rona) voit la sœur de Zülfüye à côté d'un cheval. Güllü raconte alors à tous les villageois que la sœur de Zülfüye, Ayşe (Müge Akyamaç) caressait un cheval, symbole d'acte de déshonneur. Cela donne une occasion à Abbas à pousser Zülfü à tuer sa femme en la considérant comme membre d'une famille déshonorable. Mais Zülfü qui est toujours amoureux de Zülfüye n'arrive pas à tuer sa femme. De plus, il l'aide à fuir avec sa famille pour aller vivre à Istanbul. N'ayant pas pu envoyer son neveu en prison, Abbas ne parle plus avec Zülfü jusqu'aux jours où il croise deux villageois venus d'Istanbul. Les villageois lui disent que Şehmuz, le père de Zülfüye travaille jour et nuit à Istanbul. Le mot « nuit » suffit pour Abbas. Il va de nouveau chez Zülfü pour lui demander d'aller laver son honneur, soit tuer Zülfüye devenue une prostituée en travaillant la nuit. Peu après le départ de Zülfü à Istanbul, une équipe de géologues découvre dans le terrain abandonné de Şehmuz une mine de grande valeur. Abbas et tous les autres villageois décident d'aller à Istanbul pour acheter les terrains de Şehmuz et de sa famille avant que Zülfü tue Zülfüye. Mais Zülfü qui a déjà trouvé sa femme n'est plus un idiot. Il vend le terrain à une compagnie de minerais au prix idéal avant d'aller acheter le village et faire partir son oncle et les autres villageois

La vengeance des serpents (Yıların öcü)

Réalisateur	Şerif Gören
Producteur	Nazmi Özer
Scénario	Yavuzer Çetinkaya
Œuvre originale	Fakir Baykurt
Chef Opérateur	Aytekin Çakmakçı
Musique	Arif Sağ
Pays	Turquie
Date de tournage	1985
Durée, Couleur, support	122 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Kadir İnanır (Kara Bayram), Fatma Girik (Irazca), Serpil Çakmaklı (Fatmaca), Nur Sürer (Haçça), Erdal Özyağcılar (Haceli), Savaş Yurttaş (Mustafa, le gardien), İhsan Yüce (maire/Muhtar Hüsnü), Ahmet Evintan (oncle Ali), Avni Yalçın (sous-préfet Necip)

Synopsis: Kara Bayram (Kadir İnanır) est un agriculteur qui vit une vie tranquille avec sa femme, ses enfants et sa mère. Un jour, leur voisin Haceli (Erdal Özyağcılar) creusent devant la maison de Kara Bayram pour se construire une nouvelle maison. Cela déclenche une haine entre les deux familles. Ce terrain est vendu illégalement à Haceli par le maire du village Muhtar Hüsnü (İhsan Yüce) qui dresse les deux familles l'une contre l'autre. Trop fière du courage de son époux déjà mort, Irazca, la mère de Kara Bayram, (Fatma Girik) ne cesse de pousser son fils à se venger de cette

usurpation de terrain. Un jour, elle détruit avec son fils (Kara Bayram) les briques de Haceli avant qu'il commence à construire sa maison. Jusqu'au jour où le sous-préfet de la ville arrive au village, la concurrence entre ces deux familles apparaît comme une guerre au profit du seul maire du village, Muhtar Hüsnü. Mais, après avoir été tenu au courant de l'événement, le sous-préfet Necip (Avni Yalçın) ordonne d'arrêter la construction de cette maison sur le terrain public du village. Le maire du village sacrifie cette fois-ci la famille d'Haceli qui a déjà dépensé toute sa richesse pour acheter le terrain et fabriquer des briques. À cause de la violence subie, la mère de Kara Bayram perd la raison.

Le sang (Kan)

Réalisateur	Şerif Gören
Producteur	İsmet Kazancıoğlu
Scénario	Şerif Gören, Osman Şahin
Œuvre originale	Osman Şahin
Chef Opérateur	Aytekin Çakmakçı
Musique	Zülfü Livaneli
Pays	Turquie
Date de tournage	1985
Durée, Couleur, support	85 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Tarık Akan (Haydar Ali), Serpil Çakmaklı (Besra), Hakan Balamir (Battal), Alev Sayın, Necmettin Çobanoğlu (le majordome de Haydar Ali Agha)

Synopsis: Agacé de ne pas avoir été invité à la cérémonie de circoncision du petit-fils de Mahmut Agha (Osman Ateş), Seyid Agha (Tarık Akan) arrive sur le lieu de fête d'une façon insultante, en tirant en l'air devant tous les invités de Mahmut Agha. Pour ne pas créer des ennuis ce jour de fête, Mahmut Agha demande quand même à Seyid Agha de s'asseoir, ce qui continue à l'irriter. Quand il veut partir, après avoir déjeuner, Seyid Agha remarque qu'on a coupé la queue de son cheval, acte compté parmi les « trois intouchables » selon la tradition. On ne coupe jamais la queue d'un cheval, la moustache d'un homme et les cheveux d'une femme. Seyid Agha sort donc son revolver et tue Mahmut Agha devant les yeux de tous les autres Aghas de la région. Alors que, Battal (Hakan Balamir), fils de Mahmut Agha sort son arme pour tuer Seyid Agha, ses parents l'empêchent en lui rappelant cette tradition de ne pas tuer quelqu'un chez soi. Une guerre de vendetta commence entre la tribu de Seyid Agha et celle de Mahmut Agha. Après l'assassinat de Seyid Agha, Haydar Ali (Tarık Akan) son fils attaquent avec ses hommes puis massacre plusieurs personnes de la tribu de Battal. Puis, il (Haydar Ali) se cache avec ses deux femmes et son majordome dans une ancienne citadelle pour échapper à la mort. Mais Battal ne va pas tarder de les trouver et de rendre fou Haydar Ali avant de le tuer.

Terre de fer, ciel du cuivre (Yer demir, gök bakır)

Réalisateur	Zülfü Livaneli
Producteur	Zülfü Livaneli, Wim Wenders, Renee Gundelach
Scénario	Zülfü Livaneli
Œuvre originale	Yaşar Kemal
Chef Opérateur	Jurgen Jurgens
Musique	Zülfü Livaneli
Pays	Allemagne/Turquie

Date de tournage	1987
Durée, Couleur, support	95 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Rutkay Aziz (Taşbaş). Yavuzer Çetinkaya (maire/muhtar Sefer). Macide Tanır (Meryemce). Serap Aksoy (la femme de Taşbaş). Dilek Pakalın (Hüsne). Yasemin Alkaya (la fille de Kır İsmail). Tuncay Akça (Memidik).

Synopsis: Dans un village de l'Anatolie, les habitants vivent dans l'attente de leur créancier, un riche marchand de la ville qui possède tous leurs biens. Les intrigues du maire du village (muhtar) les endettent encore plus. Seul Taşbaş (Rutkay Aziz) se rebelle contre lui. Mais peu à peu, il devient pour ses concitoyens, un Saint homme capable de les sauver de tout et même de les guérir. Malgré Taşbaş, les villageois créent des mythes sacrés à son sujet. Tout le monde, y compris sa femme, le considère comme Saint. Jour après jour Taşbaş commence lui aussi à croire qu'il est un Saint mais tout finit avec l'arrivée des soldats qui arrêtent Taşbaş pour ses activités religieuses.

Les muletiers (Katircılar)

Réalisateur	Şerif Gören
Producteur	Kadir Turgut, Ferit Turgut
Scénario	Hüseyin Kuzu, Eyüp Halit Türkyazıcı
Œuvre Originale	Fuat Çelik
Chef Opérateur	Erdal Kahraman
Musique	Bora Ayanoğlu
Pays	Turquie
Date de tournage	1987
Lieu de tournage	Bingöl (Turquie)
Durée, couleur et support	86 minutes, Couleur, 35 mm.
Comédiens	Kadir İnanır (Rüstem), Ayşegül Aldinç (Ayşegül), Necmettin Çobanoğlu (Ramazan), Halil Ergül (Abdurrahman), Bülent Bilgiç (Gürcan Çavuş)

Synopsis: Ayşegül (Ayşegül Aldinç) est une journaliste turque istanbouliote qui vient d'arriver dans un village frontalier, en plein hiver, pour faire une enquête sur des contrebandiers kurdes. Elle contacte premièrement la gendarmerie de la région qui contrôle une vaste zone frontalière. Lors de sa visite à la gendarmerie, Ayşegül croise trois contrebandiers kurdes, Rüstem (Kadir İnanır), Abdurrahman (Halil Ergül) et Ramazan (Necmettin Çobanoğlu) qui viennent d'être arrêtés pour avoir acheté, de l'autre côté de la frontière, des produits illégaux, comme du tabac et du thé. Le commandant de la gendarmerie charge le caporal Gürcan (Bülent Bilgiç) de ramener ces trois coupables devant le tribunal de la ville. Mais, à cause de la neige, la route étant bloquée, ils sont obligés de traverser à pied une difficile zone montagnarde. La journaliste Ayşegül décide elle aussi de participer à ce voyage dangereux lors duquel elle aura peut-être la possibilité d'interviewer ces contrebandiers. Par contre leur voyage ne se déroulera pas comme prévu. Perturbés par la neige et le froid, les soldats et la journaliste vont avoir besoin d'aide de trois contrebandiers habitués de cette géographie sauvage. Mais, Rüstem (Kadir İnanır), un des trois contrebandiers, veut absolument s'échapper pour ramener sa petite fille malade à l'hôpital. Quand il réussit, il est déjà tard parce que sa fille vient de mourir. Les soldats rattrapent Rüstem avant de continuer leur voyage. Durant ce voyage, Ayşegül (Ayşegül Aldinç) aura la possibilité de confronter et de connaître mieux cette géographie sauvage et les contrebandiers kurdes avant qu'une avalanche transforme leur voyage en tragédie. Après cette avalanche, plusieurs soldats meurent et les

contrebandiers sauvent Ayşegül et le caporal Gürcan. Quand ils arrivent près de la ville, Rüstem les laisse et se redirige vers les montagnes mais le caporal Gürcan sauvé par Rüstem ne tire plus cette fois-ci.

Le retour (Dönüş)

Réalisateur	Faruk Turgut
Producteur	Ferit Turgut, Kadir Turgut
Scénario	Faruk Turgut, Osman Şahin
Œuvre originale	Osman Şahin
Chef Opérateur	Salih Dikişçi
Musique	Cahit Berkay
Pays	Turquie
Date de tournage	1988
Durée, Couleur, support	72 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Tarık Akan (Berde), Nur Sürer (Zerbo), Yaman Okay (İzollu)

Synopsis: Le berger du village de Hano, Berde (Tarık Akan) est amoureux de Zerbo (Nur Sürer). À cause des conditions précaires dans lesquelles il vit, il ne peut pas réaliser son mariage. De plus il se trouve au sein d'un conflit de terrain avec un autre village qui ne lui permet pas de faire paître son troupeau sur des plateaux communs. Les dirigeants des deux villages demandent au cheik de résoudre le problème. Le cheik leur propose de laisser les plateaux au village gagnant les jeux du javelot organisés chaque année entre ces deux villages. Ils acceptent la proposition de Cheik. Peu après, İzollu (Okay Yaman) l'Agha du village antagoniste vient discrètement visiter Berde pour lui proposer de faire partie de l'équipe de leur village contre une maison, une arme, un cheval et un peu d'argent pour réaliser son mariage. Lendemain, Berde monte sur le cheval de l'Agha du village antagoniste et gagne les jeux. Se sentant trompée, Zerbo ne veut plus se marier avec Berde. Et peu après lorsque Berde quitte son village pour s'installer dans sa nouvelle maison, elle se marie avec un autre homme. Cette fois-ci le cheik ordonne à Berde de tuer la personne qui a épousé Zerbo. Berde suit le conseil de son cheik. Mais quand il sort de prison, il apprend que le cheik a épousé la veuve Zerbo. Après avoir échappé à ce destin, le fils de Zerbo vient sur la demande du cheik pour tuer Berde afin de venger son père, tandis que Berde va discrètement dans son premier village et tue le cheik.

L'échange (Berdel)

Réalisateur	Atif Yılmaz
Producteur	Bülent Hekimoğlu, Gülseven Güven Yaşer
Scénario	Sevgi Saygı, Atif Yılmaz, Yıldırım Türker
Œuvre originale	Esmâ Ocak
Chef Opérateur	Erdal Kahraman
Musique	Selim Atakan
Pays	Turquie
Date de tournage	1990
Durée, Couleur, support	84 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Türkan Şoray (Hanım), Tarık Akan (Ömer), Mine Çayıroğlu (Beyaz), Füsün Demirel (la seconde femme d'Ömer), Levend Yılmaz (le maire du village/muhtar), Erdiñç Özkan (Mehmet)

Synopsis: Hanım (Türkan Şoray) vient d'avoir à nouveau une fille. Son mari Ömer (Tarık Akan) décide, malgré son amour pour

sa femme, de se marier avec une autre femme pour avoir un fils. Mais il n'a pas assez d'argent pour réaliser son deuxième mariage. Après avoir trouvé la femme idéale, il promet au père de cette femme, Beyaz (Mine Çayıroğlu), sa fille de 15 ans, amoureuse d'un jeune garçon du village. Malgré Hanim et Beyaz, le mariage se réalise mais sa seconde femme, non plus ne donnera pas un garçon à Ömer devenu de plus en plus obsédé par cette question. De nouveau enceinte, Hanim quitte la maison, après la naissance de la fille de la seconde femme d'Ömer, pour aller s'installer chez sa fille Beyaz qui s'est remarié avec son amoureux après la mort de son premier époux beaucoup plus âgé qu'elle. Le jour où Ömer arrive pour voir sa femme Hanim, elle accouche d'un fils avant de mourir en couches à cause de trop grandes pertes de sang. Suite à cet événement tragique, Ömer se trouve abandonné par tout le monde.

Institut kurde de Paris

ANNEXE-2

Fiches techniques et synopsis de principaux films turcs parlant des Kurdes (Après 1990)

Mem et Zîn (Mem û Zîn)

Réalisateur	Ümit Elçi
Producteur	Kadir Yılmaz
Scénario	Ümit Elçi . Sadık Karlı . Hamza Özbal
Œuvre originale	Ehmedê Xanî
Chef Opérateur	Salih Dikişçi
Musique	Mazlum Çimen
Pays	Turquie
Date de sortie	1991
Comédiens	Yalçın Dümer (Memo), Meltem Doğanay (Zîn) Halil Ergün (Zeyneddin Beg) Erdal Gülver (Beko), Levent Güner (Tajdîn), Eser Giray (Siti)

Synopsis : Lors de la cérémonie de Newroz, Mem et Tajdin, deux amis reconnus et respectés dans la région de Botan, tombent amoureux de Zîn et Siti, sœurs du prince de cette région, Zeyneddin Beg. Les deux sœurs tombent également amoureuses des deux jeunes gens au premier regard. C'est Tajdin qui demande en premier la permission au prince pour se marier avec sa sœur Siti. Après l'acceptation de leur mariage par Zeyneddin Beg, les deux jeunes amoureux se marient avec une grande cérémonie. Quelques mois plus tard, c'est Mem cette fois-ci, qui demande la main de Zin à son frère Zeyneddin Beg. Mais, Beko, le vizir du prince Zeyneddin, le provoque pour qu'il ne permette pas à Mem et Zin de se marier. Beko convainc Zeyneddin Beg en lui disant que Mem a l'intention de le renverser en épousant sa sœur Zin. Provoqué par Beko, Zeyneddin Beg, trouve un prétexte et emprisonne Mem. Pendant qu'il est en prison, Zin tombe malade. Avec la maladie de sa sœur le prince Zeyneddin est finalement convaincu de libérer Mem qui va mourir peu après à cause d'un complot compliqué de Beko. Lorsque Zin reçoit cette nouvelle, elle meurt de chagrin en pleurant sur la tombe de son amoureux sera enterrée à côté de lui. Les nouvelles de la mort de Mem et Zin se propagent rapidement parmi les gens de la région de Botan. Ensuite, le rôle de Beko dans la tragédie est révélé. Il est finalement capturé et tué. Un buisson d'épines pousse aussitôt sur la tombe de Beko, en envoyant ses racines de malice dans la profondeur de la terre entre les tombes des amants, les séparant même après leur mort⁹⁶².

Que les lumières ne s'éteignent pas (Işıklar Sönmesin)

Réalisateur	Reis Çelik
Producteur	Ferdi Eğilmez
Scénario	Reis Çelik . Cemal Şan
Œuvre Originale	Ferdi Eğilmez
Chef Opérateur	Aytekî Çakmakçı
Musique	Mazlum Çimen
Pays	Turquie
Date de sortie	1996
Comédiens	Berhan Şimşek (Commandant du PKK, Seydo) Tarık

⁹⁶² Sources : http://en.wikipedia.org/wiki/Mem_and_Zin,
<http://www.sinematurk.com/film/5032-mem-u-zin/>

Tarcan (Lieutenant Murat), Tuncel Kurtiz (Haydar Ağa) Sermin Karaali (Zozan, la Militante du PKK)

Synopsis : Après l'assassinat d'un gardien du village par des militants du PKK lors d'un contrôle routier dans un village du Kurdistan de Turquie, le Lieutenant Murat se met avec ses soldats à la recherche de Seydo, le commandant d'un groupe de militant du PKK. Le Lieutenant suit le groupe des rebelles jusqu'à la frontière où les soldats et les militants s'attaquent avec des armes avant qu'ils tombent tous sous une avalanche terrible. À la fin seul le Lieutenant Murat, le Commandant du PKK Seydo et une militante, Zozan ont survécu de cette avalanche. Seydo emmène Zozan qui ne peut plus marcher dans une caverne. Mais le Lieutenant Murat découvre par hasard cette caverne. Ils se confrontent pour la première fois. Chacun essaie de criminaliser l'autre. Après que Zozan meure de froid, Seydo et Murat se dirigent vers un village détruit où ils découvrent un vieil homme kurde, Haydar Ağa, n'ayant jamais quitté son village avec sa petite fille. Peu après, le Lieutenant Murat et le Commandant Seydo finiront par savoir qu'ils ne sont pas les seuls acteurs de cette guerre. Car un groupe de personnes inconnues masquées est venu pour tuer le vieil homme et sa petite fille.

Le Bandit (Eşkiya)

Réalisateur	Yavuz Turgul
Producteur	Mine Vargı
Scénario	Yavuz Turgul
Chef Opérateur	Uğur İçbak
Musique	Erkan Oğur, Aşkın Arsunan
Pays	Turquie
Date de sortie	1996
Durée, Couleur, support	122 Minutes, Couleur, 35mm
Comédiens	Şener Şen (Baran) Yeşim Salkım (Emel), Uğur Yücel (Cumali), Kamran Usluer (Berfo), Sermin Hürmeriç (Kejê)

Synopsis : Après avoir été espionné par son meilleur ami Berfo, il y a 35 ans, le fameux bandit de Cudi, Baran vient de sortir de prison. Il est le seul à avoir survécu durant tout ce temps passé dans la prison. Les autres sont morts soit par des maladies, soit par des règlements de comptes. Une fois sorti, il se met à la recherche de sa bien-aimée Kejê dans son village, mais à part une femme folle, il ne trouve personne dans ce village déporté à cause de la construction d'un barrage. Après avoir appris que son ami Berfo l'a espionné pour se marier avec Kejê, il décide d'aller à Istanbul pour les retrouver. Dans le train, il fait la connaissance de Cumali qui est un petit mafieux d'Istanbul cherchant à devenir riche. Baran devient ami avec Cumali qui le mêle à ses histoires mafieuses, tout en l'aidant à trouver Kejê et Berfo. Venu pour la première fois à Istanbul, Baran compare souvent cette ville gigantesque avec la montagne de Cudi (dans la région de Sirnak du Kurdistan de Turquie). Il essaie de vivre avec les codes socioculturels de sa région, mais à Istanbul la vie ne ressemble pas à celle de Cudi. Un jour, il voit son ami Berfo dans une émission télévisée. Berfo est devenu un homme très riche. Baran trouve son adresse à l'aide de Cumali et rencontre Kejê. Il promet à Kejê de revenir pour la ramener avec lui si elle est encore amoureuse de lui. Kejê parle pour la première fois depuis l'arrestation de Baran et confirme de nouveau son amour pour lui. Baran quitte le domicile de Berfo avec Cumali. Plus tard, des mafieux arrêtent Cumali qui leur a volé leur argent. Baran, le bandit, décide de sauver Cumali en remboursant l'argent de la mafia, mais n'ayant pas d'autre solution il est obligé de demander à Berfo de lui donner l'argent nécessaire. Berfo accepte sa proposition à condition que Baran ne vienne plus chez lui et quitte Kejê. Ayant promis à Cumali de le sauver, Baran accepte la proposition de Berfo et prend le chéquier. Mais la mafia

s'aperçoit vite que le chèque n'est pas valable. Ainsi Cumali et ses amis sont tués. Lorsque Baran va voir Berfo pour lui demander pourquoi il a fait ça, Berfo lui explique qu'il ne peut accepter que Kejë soit amoureuse d'un homme qui est capable de l'abandonner pour sauver les autres. Baran, sort désespéré et va venger Cumali et ses amis avant d'être entouré par les policiers sur le toit d'un bâtiment qu'il comparait au mont de Cudi. Fusillé par la police, il ne se rend pas et se jette du toit du bâtiment.

Voyage vers le soleil (Güneş Yolculuk)

Réalisateur	Yeşim Ustaoglu
Producteur	Yeşim Ustaoglu, Ezel Akay
Scénario	Yeşim Ustaoglu
Chef Opérateur	Jacek Petrycki
Musique	Vlatko Stefanovski
Pays	Turquie
Date de sortie	1998
Durée, Couleur, support	105 Minutes, Couleur, 35mm
Comédiens	Nazmi Kirik (Berzan); Mizgin Kapazan (Arzu), Nevruz Baz (Mehmet)

Synopsis : Mehmet vient de l'Ouest, Berzan vient de l'Est. Les deux jeunes gens se rencontrent et se lient d'amitié à Istanbul, où ils tentent de survivre. Un jour, lors d'un contrôle routine dans un bus, Mehmet est injustement arrêté par la police. A sa sortie de prison, une semaine plus tard, il trouve un X peint en rouge sur sa porte. Ses colocataires le mettent à la porte et il perd son emploi. Avec l'aide de Berzan, il trouve un nouvel emploi et un toit. Sa loyauté envers Berzan, l'entraînera à passer outre la bureaucratie dans un voyage vers l'Est à travers toute la Turquie⁹⁶³. « Le film décrit l'engrenage implacable dans lequel est plongé un jeune turc pris à la suite d'une méprise pour un kurde «terroriste», en raison du teint mat de sa peau et après avoir été arrêté avec une arme. Victime de l'ostracisme social - depuis les pressions exercées par les forces policières jusqu'au rejet violent ou à l'indifférence de la population -, la lente descente aux enfers traversée par ce dernier le conduit à une prise de conscience douloureuse au terme d'un voyage dans le sud-est anatolien. Villages détruits ou abandonnés, populations en exode et omniprésence militaire témoignent de la réalité du climat très particulier de ce no man's land soumis à l'état d'urgence⁹⁶⁴ ».

La propagande (Propaganda)

Réalisateur	Sinan Çetin.
Producteur	Sinan Çetin, Cemil Çetin
Scénario	Sinan Çetin, Gülin Tokat
Chef Opérateur	Rebekka Haas
Musique	Sezen Aksu
Pays	Turquie
Date de sortie	1999
Durée, Couleur, support	116 Minutes, Couleur, 35mm
Comédiens	Metin Akpınar (Rahim), Meltem Cumbul (Filiz), Kemal Sunal (Mehdi), Rafet El Roman (Adem), Meral Orhonsay (Şahane)

Synopsis : 1948, en Turquie... et un peu aussi en Syrie ! Le gouvernement d'Ankara a donné

⁹⁶³ Source : <http://www.premiere.fr/film/Aller-Vers-Le-Soleil-147412>

⁹⁶⁴ Nicolas Monceau, « La question kurde dans le cinéma turc Images d'un conflit sans nom », CONFLUENCES Méditerranée · N°34 ETÉ 2000, p97

des ordres : il faut construire une frontière. Mehdi est un de ces chefs douaniers qui va élever une barrière de barbelés et régir un poste de douane. Au village, c'est l'événement et chacun voit s'agiter les bâtisseurs avec intérêt. Il faut dire que Mehdi est un enfant du village et qu'il retrouve, en prenant ses fonctions, de vieux camarades... dont son plus fidèle ami Rahim.

Vizyontele

Réalisateur	Ömer Faruk Sorak . Yılmaz Erdoğan
Producteur	Necati Akpınar
Scénario	Yılmaz Erdoğan
Chef Opérateur	Ömer Faruk Sorak
Musique	BÜ Gösteri Sanatları Topluluğu. Kardeş Türküler
Pays	Turquie
Date de sortie	2001
Durée. Couleur. support	119 Minutes. Couleur. 35mm
Comédiens	Yılmaz Erdoğan (Emin). Demet Akbağ (Siti). Altan Erkekli (Nazmi). Cem Yılmaz (Fikri). Şebnem Sönmez (Gülizar). Bican Günalan (Sezgin). Erdal Tosun (Şeyhmuz). Cezmi Baskın (Latif)

Synopsis : L'histoire se déroule dans une petite ville appelée Hakkari en Turquie au début des années 70. Le temps est venu pour apporter la technologie dans cette petite ville. La première télévision (ou appelé Visiontélé par les citoyens) arrive et le chaos commence. Certaines personnes sont excitées et certains ont peur de ce nouveau dispositif qui peut nous montrer des images en direct à partir de différents endroits. Est-il démons des proies faciles pour nous attraper ou est-ce simplement une caractéristique de l'époque moderne? Sans perdre de temps, le maire (Altan Erkekli) de la ville de Hakkari essaie de trouver des gens qui peuvent l'aider à mettre en place le récepteur de signal sur la position la plus élevée de la montagne. Son équipe est composée d'un électricien fou appelé Emin (Yılmaz Erdogan) et certains membres du personnel du bureau de maire et aucun d'entre eux n'a aucune connaissance de téléviseurs. Ces prédécesseurs du temps ont tenté leur chance. L'histoire de Vizyontele se compose de nombreuses blagues qui sont mêlées à quelques superstitions traditionnelles pour montrer comment le conflit entre ces deux points peut être drôle. Mais à cela s'ajoute aussi le côté dramatique. Le scénario de Vizyontele est basé sur les souvenirs de Yılmaz Erdogan, qui a grandi à Hakkari alors qu'il était un petit enfant.⁹⁶⁵

Grand homme petit amour (Büyük Adam Küçük Aşk)

Réalisateur	Handan İpekçi
Producteur	Handan İpekçi . Nikos Kanakis
Scénario	Handan İpekçi
Chef Opérateur	Erdal Kahraman
Musique	Mazlum Çimen . Serdar Yalçın
Pays	Turquie
Date de sortie	2001
Durée. Couleur. support	120 Minutes. Couleur. 35mm
Comédiens	Şükran Güngör (Rıfat Bey). Dilan Erçetin (Hejar). Füsün Demirel (Sakine). Yıldız Kenter (Müzeyyen). İsmail Hakkı Şen (Evdo)

Synopsis : Un vieil homme kurde, Evdo, amène une petite fille orpheline, Hejar, à ses parents dans un appartement à Istanbul. Mais peu après la police attaque l'appartement et tue tout le

⁹⁶⁵ Source : http://www.imdb.com/title/tt0270053/plotsummary?ref_tt_ov_pl

monde, sauf Hejar qui se faufile dans l'appartement voisin de l'ancien juge à la retraite Rifat Bey qui n'accepte pas l'existence des Kurdes en Turquie. Au début, il est ennuyé par sa présence et les exigences de sa gouvernante Sakine, qui est également une Kurde. Pour se débarrasser de Hejar qui ne parle pas le turc Rifat fait tout. Mais peu à peu il commence à s'occuper d'elle et de son histoire. Il se rend dans une banlieue d'Istanbul et trouve Evdo, mais décide de ne pas lui dire quoi que ce soit dans la crainte que Hejar se retrouve dans une situation terrible à cause de la pauvreté qui frappe la famille d'Evdo. Alors que Rifat s'est habitué à Hejar et à son identité kurde, Evdo trouve Hejar qui veut retrouver ses parents qui sont déjà mort, ce qu'elle ne sait pas.

Le Cœur fou/L'enfer de boomerang (Deli Yürek/Bumerang Cehennemi)

Réalisateur	Osman Sınav
Producteur	Osman Sınav . Mustafa Şevki Doğan
Scénario	Raci Şaşmaz . Osman Sınav
Chef Opérateur	Tevfik Şenol
Musique	Aria
Pays	Turquie
Date de sortie	2011
Durée, Couleur, support	120 Minutes, Couleur, 35mm
Comédiens	Kenan İmirzalıoğlu (Yusuf Miroğlu), Oktay Kaynarca (Cemal), Zara (Leyla), Zafer Ergin (Şerefsiz Şeref), Melda Bekcan (Zeynep), Selçuk Yöntem (Bozo), Macit Sonkan (David)

Synopsis : Yusuf Miroglu et sa fiancée Zeynep vont à Diyarbakır, dans le sud-est de la Turquie pour assister au mariage de Cemal, le meilleur ami de Yusuf. Mais Cemal est tué au milieu de son mariage, par un assassin inconnu. La fiancée de Cemal, Leyla demande à Yusuf de trouver les personnes derrière l'assassinat de son fiancé et de les livrer à la justice. Yusuf se retrouve pris dans une lutte contre le PKK et des services de renseignement étrangers et des groupes terroristes et paramilitaires présents dans cette région.

Pile ou face (Yazı Tura)

Réalisateur	Uğur Yücel
Producteur	Uğur Yücel, Haris Padouvas . Hakkı Göçeoğlu, Defne Kayalar
Scénario	Uğur Yücel
Chef Opérateur	Barış Özbiçer
Musique	Erkan Oğur
Pays	Turquie
Date de sortie	2004
Durée, Couleur, support	116 Minutes, Couleur, 35mm
Comédiens	Kenan İmirzalıoğlu (Cevher), Olgun Şimşek (Rıdvan), Bahri Beyat (Baba Cemil), Engin Günaydın (Sencer), Teoman Kumbaracıbaşı (Teoman), Erkan Can (Firuz), Settar Tanrıöğen (Zeyyat)

Synopsis : « Pile ou Face raconte deux histoires qui se déroulent en 1999. Histoires de deux jeunes hommes ... L'un est "Rıdvan le Diable", un jeune joueur de football de l'Anatolie Centrale (Cappadoce/ Göreme) et le "Cevher, le fantôme", un jeune homme qui vit avec son père à Istanbul. Ils ont fait leur service militaire ensemble, et ont combattu dans l'Anatolie Orientale contre le PKK. Tous les deux avaient des rêves et des attentes de leurs vies civiles, concernant le retour à domicile.

Après leur service militaire Ridvan revient dans son village avec une seule jambe. Il a perdu sa jambe droite avec laquelle il allait marquer des buts, en raison d'une explosion d'une mine. Ni sa fiancée, ni ses amis ne le traitent comme avant. Ce qu'a vécu Ridvan pendant la guerre le fait reculer dans sa vie. Dans la même explosion de mine Cevher a également perdu sa capacité auditive de l'oreille droite, mais il va passer par un plus grand changement. Plus tard, il sauve son père de l'épave du tremblement de terre de Marmara. La violence qu'ils ont subie ou à laquelle ils ont participé perturbe la vie de ces deux personnes qui vivaient une vie normale avant d'aller faire leur service militaire⁹⁶⁶.

Vizyonte tele TUUBA

Réalisateur	Yılmaz Erdoğan
Producteur	Necati Akpınar
Scénario	Yılmaz Erdoğan
Chef Opérateur	Uğur İçbak
Musique	Kardeş Türküler . Rahman Altın
Pays	Turquie
Date de sortie	2004
Durée, Couleur, support	116 Minutes, Couleur, 35mm
Comédiens	Yılmaz Erdoğan (Deli Emin), Tarık Akan (Güner Sernikli), Altan Erkekli (Başkan Nazmi), İclal Aydın (Reyhan), Demet Akbağ (Siti), Tuba Ünsal (Tuba Sernikli), Tolga Çevik (Nafiz)

Synopsis : Güner Sernikli est un fonctionnaire qui, avec sa femme et leur fille condamnée au fauteuil roulant, a été désigné en tant que bibliothécaire en chef de la ville isolée de Hakkari où il n'y a pas de bibliothèque. La famille est la bienvenue, mais ce sont les années d'anarchie politique et les affrontements gauche/droite dans les grandes villes et les jeunes du village suivent inévitablement les marées. Dès leur arrivée la situation devient vraiment absurde. Güner apporte la sagesse, sa fille Tuba apporte la beauté, l'innocence et l'amour. Certains, comme le maire, Nazmi Dogan et Emin le fou apprécient ces choses, mais ils sont en minorité, et la confusion continue à régner. Plus tard ils décident de construire une bibliothèque pour une ville dont la population ne s'intéresse pas aux livres⁹⁶⁷.

La blessure de cœur (Gönül Yarası)

Réalisateur	Yavuz Turgul
Producteur	Mine Vargı . Mustafa Oğuz . Ömer Vargı
Scénario	Yavuz Turgul
Chef Opérateur	Soykut Turan
Musique	Tamer Çıray
Pays	Turquie
Date de sortie	2005
Durée, Couleur, support	138 Minutes, Couleur, 35mm
Comédiens	Şener Şen (Nazım), Meltem Cumbul (Dünya), Güven Kıraç (Mehmet), Sümer Tilmaç (Takoz), Erdal Tosun (Haşmet), Timuçin Esen (Halil), Devin Özgür Çınar (Piraye)

⁹⁶⁶ Texte rédigé à partir d'un synopsis du film disponible sur:

http://www.imdb.com/title/tt0428059/plotsummary?ref_=tt_ov_pl

⁹⁶⁷ Texte rédigé à partir d'un synopsis du film présenté sur :

http://en.wikipedia.org/wiki/Vizyonte_tele_Tuuba

Synopsis : Nazim, un professeur d'école primaire, retourne à Istanbul après avoir travaillé une dizaine d'années dans l'Est de la Turquie. Il prend temporairement un emploi comme chauffeur de taxi avec l'aide de son ami Atakan. Une nuit, il ramasse Dünya, une chanteuse dans un club, quelques jours après il devient son chauffeur. Alors que Nazim attend Dünya pour terminer sa prestation, une nuit, elle est attaquée par un homme. Dünya est blessée et est transportée à l'hôpital par Nazim. Plus tard, Dünya révèle que l'homme qui l'a attaqué était son ex-mari Halil, qui veut enlever leur fille Melek. Nazim prend Dünya et Melek dans sa maison, mais Halil continue à les déranger. Halil révèle à Nazim qu'il aime encore Dünya et veut se remarier avec elle pour commencer une nouvelle vie. Après avoir donné sa parole à Nazim, il remmène Dünya et Melek avec lui. Pendant ce temps, Nazim fait face à ses obligations échouées à ses propres enfants, Mehmet et Piraye. Un jour, Nazim reçoit un appel téléphonique de Dünya, lui demandant de la protéger de Halil qui est retourné à ses anciennes habitudes. Nazim se déplace pour rencontrer Dünya au terminal de bus, mais Halil finit par savoir cela. Après être venu au terminal, il demande à Dünya de chanter une chanson folklorique pour la dernière fois, avant qu'il la laisse partir. Halil est euphorique quand il entend Dünya chanter avec passion, mais se rend compte qu'elle ne s'adresse pas à lui, mais à Nazim. Halil devient enragé et tire sur Dünya. Ensuite il met l'arme contre sa tête et se suicide. Leur fille Melek quitte la ville de ses parents dans les soins de Nazim⁹⁶⁸.

En route (Yolda)

Réalisateur	Erden Kıral
Producteur	Erden Kıral
Scénario	Erden Kıral
Chef Opérateur	Zekeriya Kurtuluş
Musique	Arıkan Sırakaya, Taner Ayan
Pays	Turquie, Bulgarie
Date de tournage	2005
Durée, Couleur, support	90 minutes, couleur, 35 mm
Comédiens	Halil Ergün (Yılmaz Güney), Yeşim Büber (Hale), Serdar Orçin (Sedat), İştâr Gökseven (Şefik), Kevork Türker (Hilmi), Edip Saner (Aziz).

Synopsis: A l'époque du gouvernement de junte de 1980, Yılmaz Güney est en prison mais va être transféré dans une autre prison. Il décide d'arrêter alors le tournage de son film tourné par un jeune réalisateur, Sedat (Serdar Orçun). Agacé, Sedat veut connaître la raison de cette décision d'arrêter le tournage. Le jour du transfert de Yılmaz Güney, il attend devant la prison tout comme Hale, la femme d'Yılmaz Güney et Şefik (İştâr Gökseven) son ami. Les trois personnes qui ne savent pas dans quelle prison il va être conduit, suivent la voiture de police jour et nuit. De temps en temps dans les restaurants et des motels, ils arrivent à pouvoir parler avec Yılmaz Güney qui ne dit rien à Sedat. Jusqu'à la fin de ce voyage qui devient pour tout le monde, y compris pour les trois policiers, une confrontation avec leur réalité. Mais à la fin du voyage Yılmaz Güney dévoile son secret à sa femme : il a décidé de quitter la Turquie pour ne pas passer toute sa vie en prison à cause des procès qui lui sont intentés.

La vallée des loups/l'Irak (Kurtlar vadisi/Irak)

Réalisateur	Serdar Akar
Producteur	Raci Şaşmaz
Scénario	Bahadır Özdenler, Raci Şaşmaz
Chef Opérateur	Selahattin Sancaklı

⁹⁶⁸ Source : [http://en.wikipedia.org/wiki/Lovelorn_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lovelorn_(film))

Musique	Gökhan Kırdar . Loopus
Pays	Turquie
Date de sortie	2006
Durée. Couleur. support	122 Minutes. Couleur. 35mm
Comédiens	Necati Şaşmaz (Polat Alemdar). Billy Zane (Sam William Marshall). Ghassan Massoud (Abdurrahman Halis Kerkuki). Bergüzar Gökçe Korel (Leyla). Gürkan Uygun (Memati Baş). Kenan Çoban (Abdülhey Çoban)

Synopsis : « L'histoire du film reprend une vraie histoire "l'événement de sac". Le 4 Juin 2003, les troupes américaines arrivent au quartier non-officiel, semi-confidentiel de la force spéciale turque se composant de onze soldats. L'équipe turque pense que les alliés lui rendent une de leurs visites habituelles. Mais cette fois-ci, la situation est différente. Après le changement de la conjoncture, l'Amérique commence à vouloir devenir la force unique de la région, ayant le dernier mot. Ce jour-ci, les onze soldats sont expulsés et emmenés avec un sac autour de leur tête. Tout cela devant les yeux du peuple, sans tenir compte de leur honneur militaire. Jusqu'ici le film raconte une vraie histoire... Dans notre histoire basée sur des faits réels, Süleyman Aslan est une de ces onze personnes. Le Lieutenant Süleyman, déshonoré par la reddition, se suicide en laissant une lettre. La lettre est adressée à Polat Alemdar, un espion turc qui a reçu une formation très spéciale et a déjà participé dans le pays et au-delà des frontières à plusieurs opérations d'un service secret travaillant pour l'état. Polat Alemdar, vivant toujours pour ses missions ne peut pas rester indifférent à la dernière demande de son ami suicidé pour sa cause. Lui et ses hommes sont maintenant en Irak du Nord, et s'il le faut, jusqu'à la mort...⁹⁶⁹ »

Cinq minarets à New York (New York'ta Beş Minare)

Réalisateur	Mahsun Kırmızıgül
Producteur	Mahsun Kırmızıgül
Scénario	Murat Tokat. Mahsun Kırmızıgül
Chef Opérateur	James Gucciardo
Musique	Mahsun Kırmızıgül . Tevfik Akbaşlı . Yıldırım Gürgen
Pays	Turquie
Date de sortie	2010
Durée. Couleur. support	110 Minutes. Couleur. 35mm
Comédiens	Haluk Bilginer (Hacı Gümüş). Mahsun Kırmızıgül (Firat) Mustafa Sandal (Acar). Murat Ünalmiş (Le chef nationaliste turc/Ülkücü). Bora Sivri (Burhan)

Synopsis : A New York, le FBI et la police sont à la recherche de celui qui est à la tête d'un dangereux réseau de terrorisme islamique. Ils arrêtent Hadji Gumus, un intellectuel musulman respecté et installé aux États-Unis depuis plus de trente ans, mais le doute finit par gagner la partie et remet en question l'arrestation de cet homme. Le pays se trouvant face à une insécurité totale, ils doivent découvrir qui est réellement derrière cette machination. Selon Firat, il est sûr que Hacı Gümüş est le fameux Dajjal et responsable des attentats terroristes. Dès son arrivée, il essaie de prouver sa théorie. Mais en réalité il a d'autres raisons que sa mission de policier. Car, Firat et Hacı Gümüş sont tous les deux originaires d'une ville kurde (Bitlis) et Firat le considère comme responsable de la mort de son oncle. Une des raisons pour

⁹⁶⁹ Source : La fiche technique du film, disponible sur : http://www.cinemalefrance.com/article.php3?id_article=1449

lesquelles il a accepté cette mission est son projet de venger la mort de son oncle. Après avoir arrêté et remmené dans sa ville natale Hacı Gümüş, Firat comprend qu'il n'est pas responsable de la mort de son oncle mais il est déjà trop tard, car, Hacı Gümüş vient d'être tué par un autre membre de la famille de Firat.

L'ange blanc (Beyaz Melek)

Réalisateur	Mahsun Kırmızıgül
Producteur	Murat Tokat . A. Levent Üngör
Scénario	Mahsun Kırmızıgül
Chef Opérateur	Eyüp Boz
Musique	Yıldırım Gürgen . Uğur Akyürek . Reşit Gözdamla . Mahsun Kırmızıgül . Kemal Sahir Gürel . Erim Ardal
Pays	Turquie
Date de sortie	2007
Durée. Couleur. support	115 Minutes. Couleur. 35mm
Comédiens	Mahsun Kırmızıgül (Keke Ali), Arif Erkin (Mala Ahmet), Yıldız Kenter (Melek), Nejat Uygur (Gazi

Synopsis : « Pour ne pas être un fardeau pour sa famille plus longtemps, un vieil homme très malade, Ahmet, se sauve de l'hôpital dans lequel ses fils espèrent qu'il guérira. Complètement épuisé par sa course, Ahmet se repose pour reprendre son souffle sur les marches d'une maison de retraite. Les habitants l'invitent tendrement à l'intérieur en présumant qu'on l'a « jeté » là comme tous les autres résidents de la maison. Les fils d'Ahmet, Ali et Resat, récupèrent leur père dans ce monde complètement étrange qu'ils n'ont jamais vu auparavant. Lorsque quelqu'un leur explique quel genre de service est celui d'une "maison de retraite", ils restent sans voix car jusqu'à présent, ils ne connaissaient rien de l'existence des maisons de retraite. Dans leur pays, les parents demeurent avec leurs enfants jusqu'à leur mort. La bonté qu'Ahmet reçoit de ces personnes âgées dans cet environnement froid, le touche profondément. Afin de les remercier de leur amitié et de leur chaleur envers lui, il invite les retraités de la maison dans son village de l'est de l'Anatolie ; à Diyarbakir. Le voyage de cet intéressant groupe de personnes est non seulement un voyage depuis la Turquie occidentale vers l'est mais aussi un voyage de retour vers de longs idéaux oubliés tels que l'unité familiale et la coopération. A l'autre bout de leur pays ils retrouvent l'amour et le respect qu'ils n'avaient jamais espéré retrouver à la dernière saison de leur vie⁹⁷⁰ ».

Le souffle/Vive la patrie (Nefes/Vatan Sağolsun)

Réalisateur	Levent Semerci
Producteur	Murat Akdilek . Levent Semerci
Scénario	Levent Semerci, Mehmet İlker Altınay, Hakan Evrensel
Chef Opérateur	Levent Semerci . Vedat Özdemir
Musique	Fırat Yükselir
Pays	Turquie
Date de sortie	2009
Durée. Couleur. support	127 Minutes. Couleur. 35mm
Comédiens	Mete Horozoglu (Colonel Mete) Gökçe Özyol (Savcı Engin), Baykal Sedat (Ünal), Banu Çiçek (Zeynep, Une militante du PKK), Rıza Sönmez (Doktor, militant du PKK)

⁹⁷⁰ Source : <http://www.generiques.org/actu.php?id=29>

Synopsis : Le film se déroule à la frontière entre la Turquie et l'Irak, lors des incursions militaires turques au nord de l'Irak afin de repousser le PKK. Mete, un capitaine de l'armée turque, et quarante soldats sous ses ordres, sont chargés de se rendre à la gendarmerie de Karabal, située sur une des montagnes les plus hautes de Turquie à 2 365 mètres d'altitude, dans le but de protéger une base qui assure les conversations sans fil au sein de l'armée turque. Mete attend que le Docteur, commandant du groupe de militants du PKK se cachant dans le coin, ordonne l'attaque attendue depuis des semaines par tous les soldats de la base. Mais le Docteur, n'est pas pressé, il préfère que la peur règne parmi les quarante soldats turcs avant d'ordonner à ses amis militants de les attaquer⁹⁷¹.

La vallée des Loups/Gladio (Kurtlar Vadisi/ Gladio)

Réalisateur	Sadullah Şentürk
Producteur	Raci Şaşmaz
Scénario	Raci Şaşmaz . Cüneyt Aysan . Bahadır Özdener
Chef Opérateur	Selahattin Sancaklı
Musique	Gökhan Kırdar. Loopus
Pays	Turquie
Date de sortie	2009
Durée, Couleur, support	122 Minutes, Couleur, 35mm
Comédiens	Musa Uzunlar (İskender Büyük), Tuğrul Çetiner (Bülent Fuat Aras), Ayfer Dönmez (Ayşe), Ali Başar (Ahmet Cem Ersever), Sezai Aydın (Turgut Özal), Işıl Ertuna (Semra Özal)

Synopsis : « Le film raconte comment un agent secret de l'Etat profond règle ses comptes avec 'Gladio' à laquelle il avait servi pendant des années. Iskender Büyük est un agent secret retraité qui a réalisé d'innombrables missions au nom de l'Etat profond. Quand il se trouve sur le banc des accusés à cause de son passé obscur, il n'y a personne avec lui à part Ayse, la jeune avocate sans expérience envoyée par le Barreau. Iskender Büyük, décidé de prendre sa revanche de ceux qui tolèrent qu'il soit jugé, commence à raconter tout ce qu'il sait. Les révélations qui bousculeront le pays sont cachées dans les pages de son histoire obscure. Ces révélations choquantes réfèrent à une seule adresse: 'Gladio.' Son envie de vengeance grandit pendant que ses déclarations créent l'ordre du jour dans le pays. Il n'a pas d'autre choix que de jouer sa dernière carte: sortir Fuat Aras, le numéro 2 de Gladio, de sa cachette, par ses déclarations!⁹⁷² »

J'ai vu le soleil (Güneşi Gördüm)

Réalisateur	Mahsun Kırmızıgül
Producteur	Murat Tokat
Scénario	Mahsun Kırmızıgül
Chef Opérateur	Soykut Turan Eser, Mahsun Kırmızıgül
Musique	Mahsun Kırmızıgül . Ragga Oktay . Uğur Akyürek . Yıldırım Gürgen
Pays	Turquie
Date de sortie	2009
Durée, Couleur, support	116 Minutes, Couleur, 35mm
Comédiens	Mahsun Kırmızıgül (Ramo), Altan Erkekli (Davut).

⁹⁷¹ Texte rédigé à partir d'un synopsis du film présenté sur :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Souffle_:_Vive_la_Patrie

⁹⁷² Source : <http://www.cinenews.be/fr/films/kurtlar-vadisi-gladio/>

Demet Evgar (Havar), Hande Subaşı (Zehra), Ali Sürmeli (Nedim), Alper Kul (Serhat), Buğra Gülsoy (Berat), Cemal Toktaş (Kadri)

Synopsis : « L'histoire du film s'attarde sur un petit village dans l'Est de la Turquie, qui doit vivre à proximité des opérations militaires de l'armée Turque contre le PKK. Les quelques familles habitant ce village se retrouvent face à un dilemme. Protéger les militants dont certains sont leurs propres enfants, ou aider les militaires, qu'elles traitent comme des amis proches, et dont certains sont aussi des enfants du village. Après des drames et des combats plus intenses, les villageois sont poussés à l'exil. Dès lors, l'histoire suit deux familles aux destins opposés. Un père ayant perdu son fils dans les combats décide de partir clandestinement, avec ce qui reste de sa famille, en Norvège, où vit tranquillement depuis des années un proche. Un autre père, dont le seul désir consistait depuis des années d'avoir un fils, part tenter sa chance avec son frère, son père, son épouse et ses 6 enfants à Istanbul. L'un des destins sera réparateur, l'autre tragique...⁹⁷³ »

⁹⁷³ Texte rédigé à partir de l'article en français d'Allan Kilic, « *Günesi Gördüm* », publié sur : <http://www.passionducinema.com/zone-chroniqueurs/espace-critiques/gunesi->

ANNEXE-3

Tableau-4 : Les pays d'origine et lieux de séjour des réalisateurs kurdes⁹⁷⁴

Nom du (de la) réalisateur (rice)	Lieu de naissance	Date de naissance	Pays de séjour et la nationalité
Ayten Mutlu Saray	Sivas/Turquie	1972	Suisse
Hosshang Mirzaee	Lorestan/Iran	1971	Iran
Abdullah Yaşa	Izmir/Turquie	1989	Turquie
Adil Hemid	Zaxo/Irak	1976	Irak
Ahmet Zirek	Hakkari/Turquie	?	France
Ako Eziz Mirza	Slêmani/Irak	1963	Irak
Akram Kiro	Afrin/Syrie	1973	Allemagne
Ali Kemal Çinar	Diyarbaskir/Turquie	1976	Turquie
Ali Said Mem	Chiraz/Iran	1981	Iran
Ali Khalil	Duhok/Irak	1981	Irak
Arin Arjen	Diyarbakir/Turquie	1981	Turquie
Arin Inan Arslan	Dersim/Turquie	1982	Turquie
Asmin Bayram	Diyarbakir/Turquie	1981	Turquie
Awat Namiq Agha	Sleman/Irak	?	Angleterre
Aydin Orak	Mardin/Turquie	1982	Turquie
Aynur Özbakir	Malatya/Turquie	1978	Turquie
Ayşe Polat	Malatya/Turquie	1970	Allemagne
Aziz Çapkurt	Kars/Turquie	1981	Turquie
Babak Amini	Kurdistan iranien	1978	Iran
Bedirhan Sakci	Muş/Turquie	?	Turquie
Bahman Ghobadi	Baneh/Iran	1969	Interdit en Iran

gordum

⁹⁷⁴ Ce tableau contient aussi les noms des documentaristes et des réalisateurs kurdes ayant tournés des films courts-métrages. Nous l'avons établi, selon les informations recueillies sur les sites d'Internet, www.sinemayakurdi.com (site en multi langues sur le cinéma kurde), www.duhokiff.com (le site du festival international des films de Duhok au Kurdistan irakien), www.lkff.co.uk/ (le site du festival des films kurdes à Londres), www.kurdishcinema.com (le site de Devrim Kiliç, un chercheur kurde dont nous citons plusieurs fois dans ce travail). Nous voulons souligner que même si nous avons essayé de confirmer ces informations par d'autres sites d'Internet, il faut envisager quelques erreurs à propos des dates, des lieux de naissance et des noms de pays de séjours, voire, des identités kurdes de certains de ces réalisateurs.

Beri Shalmasi	Kurdistan irakien	1983	Hollande
Bijan Zamanpira	Baneh/Iran	1965	Iran
Bilal Çakay	Siirt/Turquie	1985	Turquie
Binevsa Berivan	Istanbul/Turquie	?	Belgique
Bingöl Elmaz	Erzurum/Turquie	1976	Turquie
Bişar M. Tahir	Duhok/Irak	1973	Irak
Bülent Boral	Bingöl/Turquie	1972	Turquie
Bülent Gündüz	Erzurum/Turquie	1976	Turquie
Burkay Dogan	Ankara/Turquie	1982	Turquie
Caner Canerik	Dersim/Turquie	1973	Turquie
Cayan Demirel	Dersim/Turquie	?	Turquie
Cemil Oguz	Diyarbakir/Turquie	1975	Turquie
Deniz Oguzsoy	Diyarbakir/Turquie	1979	Turquie
Dilgeş Rojbeyani	Erbil/Irak	?	Irak
Dilşad Bayram	Şırnak/Turquie	1990	Turquie
Ebrahim Saecdi	Mahabad/Iran	1965	Iran
Erol Mintaş	Kars/Turquie	1982	Turquie
Faysal Dağlı	Diyarbakir/Turquie	1966	Allemagne
Faysal Soysal	Batman/Turquie	1979	Turquie
Ferit Karahan	Muş/Turquie	1983	Turquie
Firat Yavuz	Hatay/Turquie	1979	Turquie
Gani Rüzgar Şavata.	Malatya/Turquie	1960	Turquie
Halil Uysal Dag	Allemagne	1973	Combattant du PKK,mort au Kurdistan turc
Hassan Ali Mahmoud	Erbil/Irak	1967	Irak
Havi Ibrahim	Erbil/Irak	?	Angleterre
Hejar Korşid	Duhok/Irak	1978	Irak
Harbi Salih	Duhok/Irak	1971	Irak
Hisham Zaman	Kurdistan irakien	1975	Norvège
Hussein Hassan Ali	Duhok/Irak	1974	Irak
Hiva Aminejad	Baneh/Iran	1973	Iran
Hossein Jehani	Kurdistan iranien	?	Australie
Hiner Saleem	Akre/Irak	1964	France

Huseyin Karabey	Istanbul/Turquie	1970	Turquie
Ilhan Bakir	Bitlis/Turquie	1968	Turquie
Ismet Elçi	Muş/Turquie	1964	Turquie
Jamil Rostami	Baneh/Iran	1971	Iran
Jano Rosebiani	Erbil/Irak	1974	Irak
Jiyar Gol	Baneh/Iran	?	Canada
Kadir Özen	Gaziantep/Turquie	1964	Allemagne
Kamuran Bêtasî	Zaxo/Irak	1972	Irak
Kamuran Çakir	Muş/Turquie	1982	Turquie
Karzan Kader	Slemani	1982	Suède
Kaywan Karimi	Baneh/Iran	1985	Iran
Kazim Öz	Dersim/Turquie	1973	Turquie
Kudret Güneş	Ankara/Turquie	1953	France
L. Rezan Yeşilbaş	Diyarbakir/Turquie	1977	Turquie
Mahsun Kırmızıgül	Bingöl/Turquie	1969	Turquie
Mano Khalil	Kurdistan de Syrie	1964	Suisse
Mansur Tural	Batman/Turquie	?	France
Medet Dilek	Sivas/Turquie	1975	Turquie
Mehmet Aktas	Igdir/Turquie	1967	Allemagne
Massoud Arif Salih	Duhok/Irak	?	Irak
Miraz Bezar	Ankara/Turquie	1971	Allemagne
Mizgin Mujde Arslan	Mardin/Turquie	1981	Turquie
Murat Özçelik	Dersim/Turquie	1977	Turquie
Mustafa Özgün	Izmir/Turquie	1987	Turquie
Nahid Ghobadi	Baneh/Iran	1964	Iran
Nazmi Kirik	Diyarbakir/Turquie	1976	Iran
Nihat Nuyan	Ağrı/Turquie	1984	Turquie
Nizamettin Ariç	Ağrı/Turquie	1956	Turquie
Nuray Sahin	Dersim/Turquie	1974	Allemagne
Nursel Dogan	Sivas/Turquie	?	Turquie
Ömer Çakan	Şırnak/Turquie	1987	Turquie
Ömer Leventoğlu	Erzurum/Turquie	1969	Turquie
Orhan Ince	Diyarbakir/Turquie	1983	Turquie

Özay Şahin	Dersim/Turquie	1976	Allemagne
Özgür Doğan	Muş/Turquie	1978	Turquie
Özkan Küçük	Dersim/Turquie	1975	Turquie
Piran Paydemir	Diyarbakir/Turquie	1984	Turquie
Rahim Zabihi	Kurdistan iranien	1971	Iran
Rekesh Shahbaz	Duhok/Irak	1981	Irak
Rindo Sur	Siverek/Turquie	1972	Allemagne
Sabite Kaya Ekinci	Muş/Turquie	1970	Turquie
Sahim Omar Kalifa	Kurdistan irakien	1980	Belgique
Şahin Gök	Siirt/Turquie	1952	Turquie
Sait Fırat okçuoğlu	Istanbul/Turquie	1980	Mexique
Sattar Chamani Gol	Baneh/Iran	1979	Iran
Selim Akgül	Mardin/Turquie	1982	Turquie
Şepol Abbasi	Mahabad/Iran	1980	Irak
Seren Gel	Dersim/Turquie	1985	Turquie
Serhat Karaaslan	Muş/Turquie	1984	Turquie
Shawkat Amin Korki	Duhok/Irak	1973	Turquie
Shahram Alidi	Baneh/Iran	1971	Iran
Shirin Jihani	Mahabad/Iran	Trentenaire	Iran
Şiyar Gedik	Istanbul/Turquie	1978	Turquie
Şiyar Abdi Kobani	Kobani/Syrie	1973	Allemagne
Soran Mardoukhi	Baneh/Iran	1979	Iran
Şukrî Eli	Duhok/Irak	1986	Irak
Şukrî Mihemed	Duhok/Irak	1985	Irak
Taha Kerimi	Baneh/Iran	1975	Iran
Ubeydullah Hakan	Van/Turquie	1995	Turquie
Viyan Mayi	Duhok/Irak	1960	Irak
Yılmaz Erdoğan	Hakkari/Turquie	1967	Turquie
Yılmaz Güney	Adana/Turquie	1937	Mort à Paris 1984
Yüksel Yavuz	Elazığ/Turquie	1964	Allemagne
Yusuf Yeşilöz	Konya/Turquie	1960	Suisse
Zeynel Doğan	Maraş/Turquie	1979	Turquie
Zirek Mira	Sleman/Irak	?	Irak

Institut kurde de Paris

Tableau 5: Principaux films kurdes longs-métrages et les pays d'origine et de séjour de leur(s) réalisateur(s)

Nom de film	Date de réalisation	Nom de réalisateur	Lieu de réalisation	Pays d'origine du réalisateur	Pays de séjour du réalisateur
Un chant pour Beko (Kilamek ji bo Beko)	1992	Nizamettin Ariç	Arménie	Turquie	Allemagne
Siyabend et Xecê (Siyabend û Xecê)	1992	Şahin Gök	Turquie	Turquie	Turquie
Le Tunnel (Tunêl)	(1990-1993)	Mahdi Omid	Russie / Géorgie	Irak	Russie (à l'époque)
Le troupeau de loups	(1990-1993)	Mahdi Omid	Russie	Irak	Russie (à l'époque)
Vive la mariée et la libération du Kurdistan	1997	Hiner Saleem	France	Irak	France
Les enfants d'avril (Aprilkinder)	1998	Yüksel Yavuz	Allemagne	Turquie	Allemagne
La frontière (Sınır)	1999	Gani Rüzgar Şavata	Turquie	Turquie	Turquie
Les passeurs de rêves	2000	Hiner Saleem	Arménie	Irak	France
Un temps pour l'ivresse des chevaux (Zamāni barāye masti-ye asbhā)	2000	Bahman Ghobad	Kurdistan d'Iran / Kurdistan d'Irak	Iran	Ne peut pas entrer en Iran
La colline sacrée (Girdê Pîroz)	2000	Jwan Bamerny	Kurdistan d'Irak	Irak	Irak
Le photographe (Fotograf)	2001	Kazim Öz	Turquie	Turquie	Turquie
La cause (Doz)	2001	Gani Rüzgar Şavata	Turquie	Turquie	Turquie
Azad	2002	Gani Rüzgar Şavata	Turquie	Turquie	Turquie

La vie (Jiyan)	2002	Jano Rosebiani	Kurdistan d'Irak	Irak	Etats-Unis
Vodka Lemon	2003	Hiner Saleem	Arménie	Irak	France
La petite liberté (Kleine Freiheit)	2003	Yüksel Yavuz	Allemagne	Turquie	Allemagne
Les journées jaunes	2003	Ravin Asaf	Kurdistan d'Irak	Irak	Allemagne
Les chants du pays de ma mère (Gomgashtei)dar Aragh.	2003	Bahman Ghobad	Kurdistan d'Iran / Kurdistan d'Irak	Iran	Ne peut pas entrer en Iran
Le cheval (Hesip)	2003	Mahdi Omid	Kurdistan d'Irak	Irak	Après son retour au Kurdistan
Les tortues volent aussi (Kiselekan defirin)	2004	Bahman Ghobadi	Kurdistan d'Irak	Iran	Ne peut pas entrer en Iran
En garde	2004	Ayşe Polat	Allemagne	Turquie	Allemagne
Suivre le duvet (Folge der Feder)	2004	Nuray Sahin	Turquie/ Allemagne	Turquie	Allemagne
Kilomètre Zéro	2005	Hiner Saleem	Kurdistan d'Irak	Turquie	France
Éloge de la neige (Marsiyeh Barf)	2005	Jamil Rostami	Kurdistan d'Iran / Kurdistan d'Irak	Iran	Iran
David et Layla	2005	Joy (Jalal) Jonroy	Etats-Unis	Irak	Etats-Unis
À travers la poussière (Perinewe le xubar)	2005	Shawkat Amin Korki	Kurdistan d'Irak	Irak	Irak
Dol ou la vallée des tambours	2006	Hiner Saleem	Kurdistan d'Irak	Irak	France
Le temps des narcisses	2006	Hussein Hassan Ali et Massoud Arif	Kurdistan d'Irak	Irak	Irak
Aura	2006	Gani Rüzgar Şavata	Turquie	Turquie	Turquie
Bêritan	2006	Halil Uysal (Dag)	Kurdistan d'Irak	Turquie	Combattant du PKK

Demi-lune (Niwemang)	2007	Bahman Ghobadi	Kurdistan d'Irak	Iran	Ne peut pas entrer en Iran
Vinterland	2007	Hisham Zaman	Norvège	Irak	Norvège
La douleur du peuple (Jani Gal)	2007	Jamil Rostami	Irak	Iran	Iran
La tempête (Bahoz)	2008	Kazim Öz	Turquie	Turquie	Turquie
Partir : Mon Marlon et Brando (Gitmek : Benim Marlon ve Brandom)	2008	Hüseyin Karabey	Turquie / Irak / Irak	Turquie	Turquie
Là-bas il fait froid	2008	Mansur Tural	Kurdistan d'Irak	Turquie	France
Sur le chemin de l'école (Iki dil bir bavul)	2008	Özgür Doğan et d'Orhan Eşiköy (d'origine turque)	Turquie	Turquie	Turquie
Les soldats de Saddam (Saddam'ın Askerleri)	2008	Gani Rüzgar Şavata	Turquie	Turquie	Turquie
Le coup d'envoi (Kick Off)	2009	Shawkat Amin Korki	Kurdistan d'Irak	Irak	Irak
Herman	2009	Hussein Hassan Al	Kurdistan d'Irak	Irak	Irak
Après la chute	2009	Hiner Saleem	Allemagne	Irak	France
Zara	2009	Ayten Mutlu Saray	Turquie	Turquie	Suisse
Les enfants de Diyarbakir (Min Dit)	2009	Miraz Bezar	Turquie	Turquie	Allemagne
Les murmures du vent (Sirta la gal ba)	2009	Shahram Alidi	Kurdistan d'Irak	Iran	Iran
Les fleurs de Kirkouk (Golekani Kerkuk)	2010	Fariborz Kamkari	Kurdistan d'Irak	Iran	Iran
Le quartier des corbeaux blessés (The Quarter of Scarecrows)	2010	Hassan Ali	Kurdistan d'Irak	Irak	Irak
Si tu meurs je te tue	2010	Hiner Saleem	France	Irak	France

La marche (Meş)	2010	Shiar Abdi	Turquie	Syrie	Allemagne
Disparu (Wenda/Kayıp)	2010	Abdullah Yaşa	Turquie	Turquie	Turquie
Où le foyer (Ka War)	2011	Hushyar Zêro Nermayi	Kurdistan d'Irak	Irak	Irak
La trace (Rêç/Iz)	2011	Tayfur Aydın	Turquie	Turquie	Turquie
La cause (Doz)	2011	Viyan Mayi	Kurdistan d'Irak	Irak	Irak
La liberté perdue (Azadiya Wenda)	2011	Umur Hozatli	Turquie	Turquie	Turquie
La voix de mon père (Dengê bavê min)	2012	Zeynel Doğan et d'Orhan Eskiköy (d'origine turque)	Turquie	Turquie	Turquie
Shirin	2012	Hassan Ali	France / Kurdistan d'Irak	Irak	Irak
Paris d'Exil (ortie 2013)	2013	Ahmet Zirek	France	Turquie	France
My sweet pepper land	2013	Hiner Saleem	Kurdistan d'Irak	Irak	France
Avant la neige	2013	Hisham Zaman	Turquie / Grèce / Allemagne / Norvège	Irak	Norvège

ANNEXE-5

Les fiches techniques et synopsis de principaux films kurdes

Un chant pour Beko (Kilamek Ji Bo Beko)

Réalisateur	Nizamettin Ariç
Producteur	Margarita Woskanjan
Scénario	Nizamettin Ariç
Chef Opérateur	Thomas Mauch
Musique	Nizamettin Ariç
Pays	Allemagne, Arménie
Date de sortie	1992
Comédiens	Nizamettin Ariç (Beko). Bezara Arsen (Zine). Lusika Hesén (Zeyno). Cemalé Jora (Cemal), Fila Tital (Zine)

Synopsis : Le récit se situe en 1988. Beko est emmené par des soldats turcs, mais il réussit à s'enfuir et traverse l'Euphrate pour gagner le Kurdistan syrien. Il se met en quête de son frère qui a déserté l'armée. Dans le Kurdistan irakien, il tombe sur un groupe de personnes qui se sont retranchées dans un campement pour se mettre à l'abri de la guerre qui oppose l'Iran à l'Irak. Pour des raisons de sécurité, Beko se joint au groupe. Tout en attendant des nouvelles de son frère, Beko s'occupe des enfants dont certains sont orphelins et traumatisés par la guerre. Au moment où les réfugiés ont enfin l'espoir de retourner dans leur village, ces derniers sont la cible de bombardements au gaz toxique. Seul, Beko et la petite Ziné survivent. Ils réussissent à s'enfuir en Allemagne.

Les enfants d'avril (AprilKinder)

Réalisateur	Yüksel Yavuz
Producteur	Thomas Kufus
Scénario	Henner Winckler, Britta Ohm, Yüksel Yavuz
Chef Opérateur	Ciro Cappellari
Pays	Allemagne
Date de sortie	1998
Comédiens	Erdal Yıldız (Cem), Bülent Sharif (Mehmet), Senem Tepe (Dilan), Serif Sezer (Mutter), Inga Busch (Kim), Özgür Özata (Özgür), Kaan Emre (Arif), Mesut Ince (Halil)

Synopsis : Cem, Mehmet et Dilan sont frères et sœurs. Leur père et leur mère sont venus en Allemagne du Kurdistan turc il y a quinze ans. Cem, l'aîné, travaille dans une usine de saucisses et il y a longtemps qu'il a eu l'âge de se marier, selon ses parents. Il a été promis depuis l'enfance à sa cousine qui vit toujours au Kurdistan, mais, jusqu'à présent, il avait refusé l'idée d'un engagement définitif. Puis il tombe amoureux de la prostituée allemande Kim qui travaille dans un night-club turc. Le frère cadet de Cem, Mehmet, voit sa chance avec son ami Arif dans le traitement avec des médicaments qu'il considère comme 'le grand coup'. Quand Arif tombe amoureux de Dilan, sœur de Mehmet, Mehmet prend son nouveau travail encore plus au sérieux. En même temps, le village natal de leurs parents au Kurdistan est détruit ; une raison de plus pour commencer les préparatifs pour le mariage de Cem, afin de faire venir sa cousine en Allemagne. Amoureux de Kim, Cem est confronté à un conflit!⁹⁷⁵

Vive la mariée ou la libération du Kurdistan

⁹⁷⁵Texte adapté du synopsis officiel du film, disponible sur : <http://www.german-films.de/filmarchive/browse-archive/view/detail/film/april-children-the/>

Réalisateur	Hiner Saleem
Producteur	Films du Rivage
Scénario	Hiner Saleem
Chef Opérateur	Pierre Boffety et Valérie Le Gurun
Musique	Hiner Saleem
Pays	France
Date de sortie	1998
Comédiens	Georges Corraface (Cheto). Marina Kobakhidzé (Mina). Fatah Soltani (Machko) Schahla Aalam (Leïla) Tuncel Kurtiz (Oncle Ismet) Serge Avedikian (Azad) Stéphanie Lagarde (Christine) Bruno Lopez (Misto Vidéo)

Synopsis : Cheto est un jeune militant kurde, réfugié politique qui vit à Paris. Il entretient une relation avec Christine, jeune femme française. Un jour, il décide de se marier. Pour femme, il souhaite une jeune et belle Kurde élevée dans la tradition morale et culturelle du pays. Pour la choisir, Cheto demande à son ami Misto de se rendre au Kurdistan et de filmer en vidéo les candidates. En visionnant la cassette à Paris, Cheto trouve la femme de ses rêves et la demande en mariage... Mais la tradition kurde veut que l'aînée soit la première à se marier. C'est donc Mina, paysanne tout en rondeurs et au maquillage traditionnel, sœur aînée de l'élue, qui se présente pour épouser Cheto qui n'est plus sûr de vouloir se marier...

Un temps pour l'ivresse des chevaux (Zamāni barāye masti-ye asbhā)

Réalisateur	Bahman Ghobadi
Producteur	Bahman Ghobadi
Scénario	Bahman Ghobadi
Chef Opérateur	Said Nikzat
Musique	Hossein Alizadeh
Pays	Iran
Date de sortie	2000
Comédiens	Ayub Ahmadi (Ayub). Rojin Yunessi (Rojin). Amaneh Ekhtiar Dini (Amaneh). Madi Ekhtiar Dini (Madi)

Synopsis : L'histoire de ce film se déroule dans un village frontalier du Kurdistan iranien. Ayoub (Ayoub Ahmadi), Rojin (Rojin Younessi), Amaneh (Amaneh Ekhtiardini), Madi (Madi Ekhtiardini) et Kolsoum (Kolsoum Ekhtiardini) sont les enfants d'une même famille qui vivent dans une situation difficile. Ils se retrouvent orphelins à la suite de la mort de leur père, contrebandier, tué par une mine. Le cadet, Madi souffre d'une grave maladie et doit être opéré au Kurdistan irakien. Son frère Ayoub a douze ans et commence à travailler pour pouvoir trouver l'argent nécessaire à cette opération en remplaçant son père. Mais il est impossible de pouvoir financer l'opération de Madi en travaillant dans la contrebande. L'oncle des enfants (Karim Akhtiardini) décide donc de marier Rojin (la plus grande des sœurs) avec un Kurde irakien qui leur promet de faire opérer Madi. Mais quand les deux familles se rencontrent au cours de la cérémonie de mariage, sur la frontière irako iranienne, la belle-mère de Rojin n'accepte pas l'opération de Madi, et elle donne à Ayoub un mulet pour la financer en vendant le mulet au Kurdistan irakien. Ayoub et Madi sont obligés de traverser la frontière entre l'Iran et l'Irak pour pouvoir aller au Kurdistan irakien.

Passeurs de rêves

Réalisateur	Hiner Saleem
Production	Films du Rivage
Scénario	Hiner Saleem
Chef Opérateur	Andréas Sinanos
Musique	Nikos Kypourgos
Pays	Arménie, France, Italie
Date de sortie	2000
Comédiens	Olivier Sitruk (Dolovan), Rosanna Vite Mesropian (Zara), Romen Avinian (Laz), Edik Bagdassarian (Sinatra) Boris Maloyan (Ramo), Isak Azatian (Isak),

Synopsis : « En Mésopotamie, dans le Kurdistan, quelque part entre le Tigre et l'Euphrate, Dolovan et Zara doivent choisir entre la valise et le cercueil. Ils choisissent l'exil et après avoir traversé les montagnes enneigées du Caucase, ils se retrouvent au "Palais d'Hiver", une cour des miracles d'un village arménien occupée par des exilés en attente d'un départ improbable vers l'Europe. Zara et Dolovan parlent français, rêvent de la France, le pays de "la vache qui rit", d'Edith Piaf et du Commandant Cousteau. Arménie, Ukraine, Italie, France : ils sont déterminés à se rendre à Paris, quel que soit le prix à payer. Ils s'aiment sans se l'être jamais dit mais les circonstances vont les séparer. ⁹⁷⁶»

La vie (Jiyan)

Réalisateur	Jano Rosebani
Producteur	Jano Rosebani
Scénario	Jano Rosebani
Chef Opérateur	Koutaiba Al Janabi
Musique	Richard Horowitz
Pays	Etats-Unis
Date de sortie	2002
Comédiens	Kurdo Galali, Derya Qadir, Pirshang Berzinji, Choman Hawrami

Synopsis : Cinq ans après le gazage de Halabja, Diyari, un bon samaritain kurde/américain, retourne dans son pays natal pour construire un orphelinat dans ce qui reste de Halabja. Il rencontre Jiyan, une orpheline de dix ans et survivante de l'attaque chimique, condamnée à vivre avec une cicatrice de brûlure couvrant la plupart de sa joue droite. Un lien fort entre les deux s'ensuit et plus tard, il nomme son orphelinat du prénom de celle-ci. Au cours de son séjour à Halabja, Diyari rencontre un groupe constitué de citoyens, dont beaucoup restent physiquement et/ou psychologiquement marqués par les effets des agents chimiques. Parmi eux se trouve Sherco, un garçon de douze ans qui a aussi perdu sa famille à cause des gaz toxiques. Alors que Sherco rêve d'épouser un jour sa cousine, Jiyan rêve de voir des fleurs, s'inspirant d'une photo qu'elle trouve au dos d'un magazine. En plus de la construction de l'orphelinat, Diyari apporte une lueur d'espoir et de bonheur pour la vie de Sherco et de Jiyan. Toutefois, cette affaire est de courte durée. En quittant, les deux orphelins tournent le dos à leurs coquilles solitaire avec très peu de lumière à la hâte - un état d'esprit familier tout au long de Halabja. Diyari part avec la promesse de revenir, mais en laissant maintenant Jiyan avec les larmes aux yeux à l'endroit où il l'a d'abord rencontrée - sur une balançoire sous un arbre solitaire sur une petite colline solitaire ⁹⁷⁷.

⁹⁷⁶Source : <http://www.unifrance.org/film/16018/passeurs-de-reves>

⁹⁷⁷Source : <http://www.imdb.com/title/tt0297992/>

Les chants du pays de ma mère (Avazhaye Sarzamine Madariyam)

Réalisateur	Bahman Ghobadi
Producteur	Bahman Ghobadi
Scénario	Bahman Ghobadi
Chef Opérateur	Shahriar Assadi et Saed Nikzat
Musique	Arsalan Kamkar
Pays	Iran
Date de sortie	2002
Comédiens	Shahab Ebrahimi (Mirza), Allah-Morad Rashtian (Audeh), Faegh Mohammadi (Barat), Iran Ghobadi (Hanareh)

Synopsis : Mirza (Shahab Ebrahimi) est musicien (dengbêj) : il apprend la musique aux enfants de son village dans une cabane construite de brique et de broc. Il vient d'avoir une nouvelle de son ancienne femme et dengbêj Hanare (Iran Ghobadi) qui l'a quitté et est allée au Kurdistan irakien avec son meilleur ami 23 ans auparavant: il a entendu dire qu'elle est actuellement dans une situation difficile dans un camp de réfugiés et qu'elle veut le voir immédiatement. Il décide donc d'aller la chercher avec ses deux fils Udeh (AllahMorad Rashtian) et Bara (Faegh Mohammedi) qui sont aussi dengbêjs. Mais ces derniers ne veulent pas accompagner leur père car leur voyage risque d'être très dangereux. La ville de Halabja du Kurdistan irakien fut bombardée avec une bombe chimique par le régime de Saddam Hossein et les Kurdes du Kurdistan irakien ont immigré vers le Kurdistan iranien. Mais, même dans les zones frontalières du Kurdistan iranien la situation ne change pas; la guerre est partout. Ce film parle donc de la recherche d'Hanare par Mirza et ses deux fils au Kurdistan irakien, au cours de la guerre entre l'Irak et l'Iran (1980-1988).

Les tortues volent aussi (Kîselekan Defirin)

Réalisateur	Bahman Ghobadi
Producteur	Babak Amini, Hamid Ghobadi, Hamid Ghavami, Bahman Ghobadi
Scénario	Bahman Ghobadi
Chef Opérateur	Shahriar Assadi
Musique	Hossein Alizadeh
Pays	Iran/Kurdistan irakien
Date de sortie	2004
Comédiens	Soran Ebrahim (Kak Satellite), Avaz Latif (Agrin), Hireshe Feysal Rahman (Hengov), Abdol Rahman Karim (Risa), Saddam Hossein Feysal (Pashow), Ajil Zibari (Shirkooh)

Synopsis : L'histoire se déroule au Kurdistan irakien au cours de la deuxième guerre entre l'Irak et les États-Unis. Agrin (Avaz Latif) est une fille mineure qui fut violée et dont la famille fut tuée par des soldats irakiens à Halabja. Elle a eu un fils, Riga (Abdol Rahman Karim), illégitime et aveugle. Elle vient d'arriver à un camp de réfugiés sur la frontière du Kurdistan de Turquie et d'Irak avec son fils Riga et son frère Hengov (Hireshe Feysal Rahman) qui a perdu ses deux bras à cause d'une mine et qui est un voyant. Après être arrivée au camp Agrin, son fils et son frère Hengov, font connaissance avec Kak Satellite (Soran Ebrahim) qui exploite des enfants du camp dans les champs minés pour vendre les mines enlevées. Le nom de Satellite lui est donné par les habitants du camp parce qu'il installe des satellites pour les réfugiés et qu'il est attiré par la culture américaine. Quelque temps plus tard, Kak Satellite tombe amoureux d'Agrin mais Agrin ne répond pas à cet amour car elle est gravement touchée par la culpabilité

du viol et veut quitter le camp en abandonnant son fils, mais Hangov ne la permet pas. Le désespoir d'Agriin devient obsession suicidaire.

Kilomètre zéro

Réalisateur	Hiner Saleem
Producteur	Emilie Georges, Fabrice Guez, Alexandre Mallet-Guy
Scénario	Hiner Saleem
Chef Opérateur	Robert Alazraki
Musique	Yan Axin, Nikos Kypourgos
Pays	France
Date de sortie	2005
Comédiens	Nazmi Kirik (Ako), Eyam Ekrem (le chauffeur, Belcim Bilgin(Selma), Ehmed Qeladizeni (Sami), Nezar Selami (Adnan), Bakar Marof (l'officier Atrush), Yones H. Kaka (l'officier Spilk), Hiwa Karkoki (l'officier Dibagga), Khalil Yaba (l'officier du checkpoint)

Synopsis : Février 1988, en pleine guerre Iran-Irak. Ako, jeune kurde, rêve de fuir le pays, alors que sa femme Selma s'y refuse tant que son père est vivant. Enrôlé de force dans l'armée de Saddam Hussein, Ako est envoyé au front. Soldat malgré lui, le jeune homme cherche en vain la " bonne blessure " pour être démobilisé. Un jour, il reçoit l'ordre de ramener la dépouille d'un martyr de guerre à sa famille. Il est accompagné dans cette mission par un chauffeur de taxi arabe. Un Kurde, un Arabe et sur le toit du taxi, le cercueil du martyr enveloppé dans un drapeau irakien. Cet étrange convoi traverse le pays du Sud au Nord, avec, au bout de la route les montagnes kurdes. Peut-être l'occasion pour Ako de fuir enfin le pays⁹⁷⁸.

David et Layla

Réalisateur	Jay Jonroy
Producteur	Jay Jonroy
Scénario	Jay Jonroy
Chef Opérateur	Harlan Bosmajian
Musique	Richard Horowitz
Pays	Etats-Unis
Date de sortie	2005
Comédiens	Moscow (David Fine), Shiva Rose (Layla), Peter Van Wagner (Mel Fine), Polly Adams (Judith Fine), Will Janowitz (Woody Fine), Callie Thorne (Abby)

Synopsis : David, un journaliste de télévision d'origine juif, a un véritable coup de foudre lorsque ses yeux perçoivent Layla, une mystérieuse et sensuelle danseuse orientale d'origine kurde. Bien qu'il soit déjà fiancé, il va tout mettre en œuvre pour conquérir le cœur de la belle. Cependant, les deux familles sont violemment opposées à cette relation. Entre mariage arrangé et guerre entre les peuples, l'amour de David et Layla saura-t-il triompher de l'animosité ?⁹⁷⁹

⁹⁷⁸ Source : <http://dvdtoile.com/CritiqueDvd.php?22212>

⁹⁷⁹ Source : <http://www.fifa->

À travers la poussière (Parînawe le xubar)

Réalisateur	Shawkat Amin Korki
Producteur	Hasan Ali et Shawkat Amin Korki
Scénario	Shawkat Amin Korki
Chef Opérateur	Turaj Aslani
Musique	Mohammad Reza Darvishi
Pays	Kurdistan irakien
Date de sortie	2006
Comédiens	Adil Abdolrahman. Hussein Hassan. Aba Rash. Ayam Akram. Ahlam Najat

Synopsis : Pendant l'invasion de l'Irak par les Américains en 2003, les combattants kurdes (Peshmergas) luttent contre les troupes de Saddam Hussein dans des conditions chaotiques. Deux d'entre eux, Azad et Rashid, sont chargés d'une mission de ravitaillement. Ils partent au front dans un camion chargé de nourriture. Ils trouvent un garçon arabe de 5 ans totalement perdu sur la route. Azad, dont le jeune frère fut tué lors d'une opération de Saddam Hussein contre les Kurdes, veut ramener le jeune garçon chez lui. Rashid s'y oppose. Il veut d'abord remplir sa mission. Et lui qui voue une haine farouche au dictateur découvre que le jeune garçon s'appelle Saddam! ⁹⁸⁰

Le temps des narcisses (Û nêrgiz bishkivîn)

Réalisateur	Masoud Arif Salih, Hussein Hassan Ali
Producteur	Mohammad Mohsen. Suayip Adlig
Scénario	Mohammad Mohsen
Chef Opérateur	Mohammad Jano
Musique	A.J. Sargerma
Pays	Kurdistan irakien
Date de sortie	2006
Comédiens	Hussein Hassan Ali (Jegar), Masoud Arif Salih (Doctor), Bakir Kovli (Bakir), Mohammed A. Artishi (Salih), Awaz (Shilan)

Synopsis : Ce film inspiré d'une histoire vraie, raconte les aventures d'un groupe Kurde de militants appelés les Peshmergas. Après le célèbre accord d'Al-Géria conclu en 1975 entre le Shah d'Iran et Saddam Hussein, organisant la répression contre le peuple Kurde par les deux États, ce groupe tente de vivre dans la paix et la dignité, tout en se dressant contre la répression et la tyrannie de Saddam. Ce groupe est constitué de personnalités Kurdes qui essaient de prouver au monde entier leur profond amour pour leur terre, leur vie paisible, leur sens de l'humanité ainsi que leur amour profondément enraciné pour la paix à venir ⁹⁸¹.

Demie Lune (Niwe Mang)

Réalisateur	Bahman Ghobadi
Producteur	Simon Field, Keith Griffiths, Abbass Ghazali, Bahman

mons.be/archives/parcourir?voir=programmes&film_id=7

⁹⁸⁰ Source: https://www.trigon-film.org/fr/shop/DVD/Crossing_the_Dust_-_À_travers_la_poussière

⁹⁸¹ Source : http://cinema.lepalace.org/films/le+temps+des+narcisses_583.php

Scénario	Ghobadi, Behrooz Hashemian, Hedye Tehrani
Chef Opérateur	Bahman Ghobadi
Musique	Nigel Bluck, Crighton Bone
Pays	Hossein Alizadeh
Date de sortie	Austria, France, Iran, Iraq
Comédiens	2006
	Golshifteh Farahani, Ismail Ghaffari, Allah-Morad Rashtian, Hedye Tehrani

Synopsis : Mamo (Ismail Ghaffari) est un dengbêj très connu qui vit au Kurdistan iranien. Depuis 35 ans, date de la prise du pouvoir par Saddam Hussein, il n'a pas eu le droit de donner de concert au Kurdistan irakien. Après la chute du dictateur, il a décidé d'aller « au Kurdistan libre » (irakien) pour donner un concert public. Il téléphone à Kako (Allah Morad Rashtian), l'un de ses fidèles admirateurs, pour trouver un bus et chercher ses dix fils et les autres musiciens avec qui il avait chanté. Après avoir rassemblé Mamo, ses fils et ses amis, Kako conduit le bus vers le Kurdistan irakien. Mais il leur manque une autre voix, la voix d'une femme avec qui Mamo avait travaillé pendant sept mois la musique, Hesho (Hedye Tehrani). Ils sont donc obligés de suivre une zone frontalière entre la Turquie, l'Iran et l'Irak en cachant dans le bus Hesho, dont le chant lui est interdit, comme toutes les autres chanteuses iraniennes, par le régime des mollahs.

Bêritan

Réalisateur	Halil Uysal (Dag)
Producteur	Section audiovisuelle du PKK (PKK BIM)
Scénario	Jinda Baran, Dersim Zêrevan, Halil Uysal
Chef Opérateur	Jinda Baran, Dersim Zêrevan
Musique	Mehmed Gül
Pays	-
Date de sortie	2006
Comédiens	Bêritan Cudî, Jinda Baran, Rubar Qamişlo, Ömer Harran, Hasan Kobanî, Rêzan Katolî

Synopsis : Un groupe du PKK, contrôlant une zone frontalière entre l'Iran, l'Irak et la Turquie est attaqué par des Kurdes irakiens collaborant avec l'armée turque en 1991. Bêritan (Bêritan Cudî) est chargée par son supérieur Harun d'organiser une attaque contre l'armée turque et leurs collaborateurs kurdes qui se préparent à lancer une vaste opération le lendemain risquant l'extermination de tous les groupes du PKK se trouvant dans cette zone fragile. Par ailleurs, le commandant du PKK qui est responsable de cette région frontalière se manifeste contre cette attaque. Car lui aussi est un collaborateur⁹⁸². Comme il est déjà critiqué par ses attitudes et son conservatisme, les militants n'écoutent pas ce commandant et ils attaquent le campement de l'armée turque et des Kurdes irakiens sous la direction de Bêritan. Ils arrivent à les repousser pendant deux jours alors que la majorité des militants dirigés par Bêritan meurent un par un et le reste se replie vers la montagne. À la fin, Bêritan est la seule résistante restant sur place. Elle est entourée par des Kurdes irakiens. Un des Kurdes irakiens, va jusqu'à côté de Bêritan pour l'arrêter. Bien qu'il pose par terre son arme pour donner confiance à Bêritan, elle ne se rend pas et se jette du gouffre. Se sentant déshonorés par le geste de Bêritan, certains Kurdes irakiens, dont la personne qui était sensée capturer Bêritan jettent leurs armes

⁹⁸² D'après le témoignage d'un ancien guerrier du PKK qui apparaît dans quelques séquences finales de ce film, ce commandant collaborateur dont le nom n'est pas mentionné dans le film est Osman Öcalan (frère d'Abdullah Öcalan) qui a quitté le PKK, après l'arrestation de son frère aîné Abdullah Öcalan qui dirige encore le PKK depuis la prison d'Imrali, en Turquie, depuis 1999.

et renoncent à cette guerre.

Dol ou la vallée des tambours

Réalisateur	Hiner Saleem
Producteur	Hiner Saleem. Mehmet Aktas
Scénario	Hiner Saleem
Chef Opérateur	Andreas Sinanos
Musique	Özgür Akgül. Mehmet Erdem. Vedat Yildirim
Pays	Kurdistan irakien. France. Allemagne
Date de sortie	2007
Comédiens	Nazmî Kirik (Azad), Belçim Bilgin (Taman. Omer). Çiaw Şin (Ahmed). Rojîn Ulker (Jekaf). Ciwan Haco (Ciwan). Abdullah Keskîn (Ceto). Sipel Ardogan (Nazenin)

Synopsis : C'est l'année 2005 dans le petit village kurde en Turquie. Balliova, à la frontière de l'Iran et en Irak. La zone, brisée par les différends frontaliers, est contrôlée par les militaires turcs. Après les hostilités fréquentes avec les guérilleros kurdes, les militaires turcs répriment désormais les villageois. Malgré les circonstances difficiles dans leur village, Azad et sa fiancée Nazenin décident de se marier. Lors de la cérémonie de leur mariage Azad blesse le commandant turc qui insulte les villageois et s'échappe du village, laissant derrière lui sa fiancée. Azad atteint la région autonome du Kurdistan irakien en se cachant à l'arrière d'un camion. Ici, son chemin croise le destin d'autres personnes de différentes régions divisées du Kurdistan. Il rencontre Cheto, qui revient dans son pays natal de Paris parce-que le cadavre de sa sœur a été trouvé dans une fosse commune et il rencontre Jekaf, une fille kurde qui a été enlevée par des soldats irakiens. Azad vient aussi de connaître Taman, qui l'emmène ainsi à un camp de guérilla dans les montagnes du Kurdistan irakien, où les Kurdes se battent contre le gouvernement iranien. Tout comme Azad, Taman veut se marier avec son fiancé, mais la cérémonie de mariage est interrompue par un bombardement. Plus tard, Azad décide de porter Nazenin de leur village d'origine dans les montagnes, mais il est pris en embuscade par l'armée turque. Sur la place du village Azad et Nazenin sont tirés dessus par des soldats. Comme les danseurs, les deux amants se balancent au son du Dol (en kurde tambourin), tombant lentement sur le sol, puis meurent⁹⁸³.

Vinterland

Réalisateur	Hisham Zaman
Producteur	Turid Oversveen
Scénario	Kjell Ola Dahl et Hisham Zaman
Chef Opérateur	Marius Matzow Gulbrandsen
Musique	Oistein Boassen
Pays	Norvège
Date de sortie	2007
Comédiens	Raouf Saraj (Rênas), Shler Rahnoma (Fermesk)

Synopsis : Réfugié kurde, Rênas, vit dans l'extrême nord de la Norvège, dans une maison se trouvant à un endroit désert et enneigé. Mais bientôt sa princesse bien-aimée, Fermesk, va le rejoindre. Bien que le couple ne se soit jamais rencontré, ils sont déjà tombés amoureux l'un de l'autre en regardant les photos et en parlant au téléphone. Leurs familles ont effectué une cérémonie de mariage au Kurdistan irakien, avant que Fermesk prenne l'avion. La première

⁹⁸³ Source : la fiche technique du film, disponible sur : <http://www.mitosfilm.com/pdf/presskit-dol.pdf>

rencontre à l'aéroport ne répond pas à leurs attentes, et ils ne ressemblent pas beaucoup à leurs photos flatteuses ; Fermesk n'est maintenant plus la femme dotée de beauté, et Rênas n'est pas tout à fait le beau jeune homme non plus !⁹⁸⁴

Là-bas il fait froid

Réalisateur	Mansur Tural
Producteur	Mansur Tural - Arc-En-Ciel Films
Scénario	Mansur Tural
Chef Opérateur	Mansur Tura
Musique	Temo / Kamkaran
Pays	France
Date de sortie	2008
Comédiens	Farzin Karim Sharos. Ahmet Zirek. Ronahî Tural. Dilber Doski

Synopsis : 1925, Kurdistan, Turquie : l'armée turque commet des massacres sur la population d'un village kurde de Turquie. Une jeune femme est contrainte d'assister à la mise à mort de son mari et de son fils. Cinquante ans plus tard : dans ce même village, Resho, un petit de dix ans, et sa mère Fatima font la connaissance de Salahadin, un étudiant en théologie. Une nuit, des résistants kurdes se réfugient au village. Fatima les héberge et les nourrit. Mais l'armée turque les trouve. Les représailles sont terribles et font basculer la vie de Resho dans l'horreur. L'histoire se répète, sous les yeux d'une très vieille femme qui se souvient de son fils et de son mari assassinés⁹⁸⁵.

Kick off

Réalisateur	Shawkat Amin Korki
Production	Narin Film, NHK, Shawkat A. Korki
Scénario	Shawkat Amin Korki
Chef Opérateur	Salam Salavati
Musique	Mohamad-Reza Darvishi
Pays	Kurdistan irakien, Iran, Japon
Date de sortie	2009
Comédiens	Shwan Atuf (Asu), Govar Anwar (Sako), Rojan Hamajaza (Helin), Mohamad Hamed (Diyar).

Synopsis : Asu et Sako, deux amis passionnés de football, veulent monter, après la victoire de l'Irak à la coupe asiatique, un tournoi entre Turcs, Arabes, Kurdes et Assyriens. Cette idée est proposée par Asu, pour aussi plaire Diyar, son cadet, lui aussi passionné de football mais ayant perdu sa jambe après avoir sauté sur une mine. Ils vivent tous parmi des réfugiés occupant le stade de Kirkouk et n'ayant toujours pas trouvé de lieu pour vivre. Malgré les explosions et la surveillance des hélicoptères américaines le tournoi commence plutôt bien. Asu et Sako arrivent à résoudre les problèmes politiques resurgissant, de temps en temps, pendant les matchs entre les Arabes, les Kurdes, les Assyriens et les Turcs (Turkmènes). Lors d'un match, après que leur balle soit crevée par un habitant du stade, Asu et Sako vont dans le centre pour en acheter une autre mais aussi « une coupe » à donner à l'équipe gagnante. Mais à la place de la coupe c'est le cadavre d'Asu que Sako ramène dans le stade, car il est mort après une explosion dans un marché où ils étaient en train de chercher une coupe de victoire.

⁹⁸⁴ Source : <http://www.imdb.com/title/tt0947095/>

⁹⁸⁵ Source (la fiche technique du film) : <http://medias.unifrance.org/medias/81/135/34641/presse/la-bas-il-fait-froid-2008-presskit-francais-1.pdf>

J'ai vu (Min dît)

Réalisateur	Miraz Bezar
Producteur	Miraz Bezar, Fatih Akin
Scénario	Miraz Bezar
Œuvre Originale	Evrin Alatas
Chef Opérateur	Isabelle Casez
Musique	Mustafa Biber
Pays	Allemagne
Date de sortie	2009
Comédiens	Muhammed Al (Firat), Hakan Karsak (Nuri Kaya), Sezen Ilir (Zelal), Berivan Ayaz (Dilara/Dilan), Mehmet Inci (Mikail), Alisan Ünlü (Père), Fahriye Celik (Mère), Berivan Eminoglu (Yekbun)

Synopsis : A l'âge de dix ans Gulistan et son jeune frère Firat vivent heureux avec leurs parents à Diyarbakir, au coeur du Kurdistan turc. Leur tragédie commence quand leur mère et leur père, un journaliste politique, sont abattus sous leurs yeux, en une nuit sur une route déserte par des hommes armés qui sont des paramilitaires. Traumatisés et orphelins, Gulistan, Firat et leur sœur nouveau-née restent à la maison sous la garde de leur jeune tante Yekbun. Celle-ci essaie de trouver le moyen pour quitter le pays avec les enfants afin de s'installer en Suède. Avant d'y parvenir, Yekbun politiquement active, disparaît sans laisser de trace. Gulistan et Firat attendent patiemment le retour de leur tante Yekbun. Ils continuent leur vie quotidienne et tentent du mieux qu'ils peuvent pour s'occuper de leur petite sœur. Mais comme les jours se transforment en semaines, l'argent que leur tante leur a laissé s'épuise. Obligés de vivre sans eau ni électricité, les enfants doivent vendre des meubles et des appareils pour la nourriture et la médecine. Finalement, il n'y a plus rien à vendre pour payer le loyer. Seul dans les rues de Diyarbakir, Gulistan et Firat peuvent trouver la nourriture et un endroit pour dormir. Ils se réunissent avec Zelal (12 ans) et son grand-père aveugle, également sans-abri, qui habitent au milieu des ruines de l'ancienne église arménienne. Zelal, Gulistan et Firat découvrent qu'il existe de nombreux autres enfants de Diyarbakir qui partagent le même sort. Gulistan devient amie avec Dilara, escorte à temps partiel, qu'elle accompagne sur les appels de l'hôtel, servant de couverture pour aider la jeune femme à éviter les ennuis. Un jour, Gulistan est choquée de reconnaître l'un des clients de Dilara comme le meurtrier de ses parents. Gulistan et Firat sont encore une fois traumatisés par la découverte de cet homme, à la fois le père de famille aimable et le tueur de sang-froid. Dotés de sentiments de peur et de vengeance, ils ne peuvent plus rester silencieux. Se souvenant des contes de leur mère, Gulistan et Firat trouvent un moyen non-violent pour les enfants de Diyarbakir pour se venger.⁹⁸⁶

Après la chute

Réalisateur	Hiner Saleem
Producteur	Dominique Barneaud et Robert Guédiguian
Scénario	Hiner Saleem
Chef Opérateur	Andréas Sinanos, Emre Erkmen
Musique	Carnewa Suleyman

⁹⁸⁶ Source, la fiche technique du film disponible sur : http://filmpressplus.com/wp-content/uploads/dl_docs/MinDit-Notes.pdf

Pays	Allemagne. France
Date de sortie	2009
Comédiens	Nazmî Kirik (Azad), Yildiz Gültekin (Asia), Fehmi Mohammad Salim (Bakhtiar), Marisa Commandeur (la petite amie), Nisti Sterk (Amira), Abdulselem Kilgi (Baran), Ferhad Feqi (Aso)

Synopsis : Le régime de Saddam Hussein est terminé. Les Kurdes en exil célèbrent le plus beau jour de leur vie. Azad organise une grande fête, invite ses amis et sa famille. La télévision kurde transmet des images incessantes de jubilation. Les invités chantent, dansent, et boivent. Peu à peu - et avec l'effet de l'alcool, des conflits entre sunnites et chiïtes, les Kurdes et les Arabes, les croyants et les athées resurgirent à la surface et mettent fin à la partie. D'autant plus que Ghassan, un vieux ami, vient et dit qu'il a passé la nuit à l'ambassade irakienne et a appris que le frère d'Azad a coopéré avec le régime.

Herman

Réalisateur	Hussein Hassan
Producteur	Shakhawan Idres
Scénario	Hussein Hassan
Chef Opérateur	Ali Shoukri Nerway
Musique	Harun Ataman
Pays	Kurdistan Irakien
Date de sortie	2009
Comédiens	Gulbahar Kavjo (Adar), Herman Mohammed Taher (Herman), Rekish Salim Ismael.

Synopsis : Avant que l'Anfal, l'opération du gouvernement irakien de massacre et de répression, et le mouvement séparatiste kurde aient commencés, deux amants, Herman et Adar sont forcés de se séparer en raison de circonstances inévitables. Plus tard, quand Herman revient, le village est déjà brûlé par des soldats irakiens et Adar est disparue comme d'autres villageois depuis longtemps. Maintenant, commence le long combat désespéré de Herman pour retrouver son amoureuse Adar. Pendant ce temps, Adar, qui a fui les soldats irakiens, découvre plus tard dans un camp de réfugiés qu'elle est enceinte du bébé de Herman. Se sentant déshonorée par cette grossesse hors mariage, le père d'Adar tente de la tuer pour sauver l'honneur de la famille. La douleur de la séparation avec un être cher, la situation politique qui menace la lutte d'un groupe ethnique à l'indépendance et les principes musulmans répressifs qui disent que la chasteté de la femme est l'honneur de la famille, changent tout dans la vie d'Adar⁹⁸⁷.

Sur le chemin de l'école (Iki Dil, Bir Bavul)

Réalisateur	Orhan Eskiköy, Özgür Doğan
Producteur	Orhan Eskiköy, Özgür Doğan
Scénario	Orhan Eskiköy
Chef Opérateur	Orhan Eskiköy
Pays	Turquie
Date de sortie	2009
Durée, Couleur, support	81 Minutes, Couleur, 35mm
Comédiens	Emre Aydın Emre (Instituteur), Zülküf Yıldırım

⁹⁸⁷Texte adopté d'un synopsis du film présenté sur :

http://www.imdb.com/title/tt1519639/plotsummary?ref_=tt_ov_pl

Rojda Huz. Vehip Huz. Zülküf Huz.

Synopsis: Professeur des écoles, Emre est envoyé pour son premier poste dans un village du sud-est de la Turquie. Le village n'a pas l'eau courante, les pannes d'électricité sont nombreuses, et les enfants ne vont pas toujours à l'école. Mais la plus grande source de frustration est d'ordre linguistique : les élèves ignorent tout de la langue nationale et Emre ne parle pas un mot de kurde... En effet, leur langue maternelle, non reconnue par l'Etat, est strictement interdite dans la salle de classe. Des liens se tissent et le travail avance dans un lent apprivoisement mutuel. Mais au fur et à mesure une vérité se dessine : apprendre une langue pour réciter par cœur des slogans nationalistes turcs ressemble parfois plus à de la propagande qu'à de l'éducation. L'année scolaire se termine sans grand succès. Mais comment aurait-il pu en être autrement? Oubliant la présence de la caméra, les enfants, les parents et le professeur dévoilent le quotidien d'un peuple étranger dans son propre pays et livrent un témoignage unique sur une situation encore très sensible.⁹⁸⁸

La Marche (Meş)

Réalisateur	Shiar Abdi
Producteur	Abdulselam Kılıç (Selamo)
Scénario	Shiar Abdi, Selamo
Chef Opérateur	Ercan Özkan
Musique	Frank Schreiber, Hemin Derya
Pays	Allemagne
Date de sortie	2010
Comédiens	Shwan Atuf, Govar Anwar, Rojan Hamajaza, Soheila Hassan, Jyan Eberahim, Nasir Hassan

Synopsis : L'année de 1980. Xelilo, un homme dérangé, vit dans un magasin abandonné et marche sans fin à travers les rues de Nusaybin, un village kurde dans le sud-est de la Turquie. Il est curieusement remarqué par Cengo, un garçon de 12 ans, vivant plus ou moins de bonheur dans de mauvaises conditions avec ses amis et sa famille. Cengo vent des chewing-gums pour vivre. Prudemment, il devient ami avec Xelilo, et le mène au point de rencontre des enfants sous le pont allemand, où ils vivent des moments d'insouciance. Quand l'armée turque prend le pouvoir, un couvre-feu est imposé à la ville. La vie de Xelilo et d'autres Kurdes est en danger. Cengo devient le témoin d'une violence politique qui va coûter la vie à des milliers de Kurdes dont son père, son ami Xelilo et son frère (plus tard)⁹⁸⁹.

Si tu meurs je te tue

Réalisateur	Hiner Saleem
Producteur	Antoine de Clermont-Tonnerre
Scénario	Hiner Saleem
Chef Opérateur	Manuel Terran
Musique	Chloé
Pays	France
Date de sortie	2010
Comédiens	Jonathan Zaccari (Philippe), Golshifteh Farahani (Siba, la fiancée d'Avdal), Mylène Demongeot (Geneviève).

⁹⁸⁸ Source : http://www.k-films.fr/tmp/k-films_dvdtmp.php?page=191

⁹⁸⁹ Texte adapté du synopsis officiel du film disponible sur : <http://www.mesh-film.com/>

Özz Nüjen (Mihyedin), Menderes Samancılar (Cheto),
Billey Demirtas (Avdal)

Synopsis : À Paris, Philippe, quadragénaire tout juste libéré de prison, noue des liens amicaux avec le Kurde Avdal lancé sur la piste d'un criminel irakien. Le souhait d'Avdal est de s'installer en France et il attend la venue de sa fiancée Siba. Mais Avdal décède subitement d'une crise cardiaque et c'est à Philippe qu'échoit l'organisation de ses funérailles. Démuni, Philippe n'a d'alternative que de faire incinérer le corps. Siba arrive à Paris, est prise en charge par un groupe de Kurdes et, apprenant la disparition d'Avdal, désire rencontrer Philippe, l'ami dévoué de son fiancé. Mais l'arrivée de Siba est suivie par celle de Cheto, le père d'Avdal, qui vient chercher la dépouille de son fils et s'effondre lorsqu'il découvre que le corps a été incinéré. Les cendres du défunt vont provoquer bien des bouleversements : l'imposante urne funéraire hante le studio de Philippe avec le fantôme d'Avdal. Philippe transvase les cendres dans un pot en verre qu'il remet à Cheto, mais celui-ci, empêtré dans ses convictions religieuses radicales, laisse le pot à la garde de Siba. Jusqu'à ce qu'il vienne, un soir, lui demander de le lui prêter, comme pour avoir l'âme de son fils auprès de lui. Finalement, les cendres d'Avdal, en partie dispersées dans l'air de Paris, vont être comme un signe du destin qui fera avorter le projet de Cheto de forcer Siba à rentrer au pays pour la marier avec son autre fils et libérera la jeune femme de l'emprise religieuse pour recommencer une nouvelle vie en France⁹⁹⁰.

Trace (Rêç)

Réalisateur	M.Tayfur Aydın
Producteur	Türker Korkmaz
Scénario	M.Tayfur Aydın
Chef Opérateur	Emre Konuk
Musique	Mustafa Biber
Pays	Turquie
Date de sortie	2011
Comédiens	Necmettin Çobanoğlu (Mirza), Melahat Bayram (Seristan), Bilal Bulut. (Hevi), Serdar Orçin (Bekir), Tarçın Çelebi (Buse)

Synopsis : Şeristan a une maladie grave. Son dernier souhait est d'être enterrée à l'endroit où elle est née. L'idée de retourner au village effraie Mirza, son fils. Mais par raison de respect envers sa mère, il accepte son souhait. Hêvî est contre cette idée depuis le début. Selon lui, il est inutile de revenir et d'être ensevelie sous la terre de «là-bas». Mirza obstiné avec lui insiste sur sa venue. En conséquence, Mirza, Şeristan et Hêvî prennent la route en train. Şeristan qui a dissimulé jusqu'à présent son identité arménienne et son premier mariage révèle pendant leur voyage cette réalité à son fils Mirza et son petit-fils Hêvî. Elle rêve de son village, et son vieux mari, Arto. Son plus grand souhait est le retour dans son village et d'être enterrée dans le cimetière arménien du village. Avant d'arriver à la station Diyarbakir, elle meurt. Ils descendent du train à Diyarbakir. Ils continuent avec le bus jusqu'à Batman. Là, ils montent dans un camion pour aller au village. Ils vont tout au long de villages ravagés et abandonnés. Sur la route, des gardes de villages les empêchent. Dans la nuit, ils mettent le cercueil sur une mule et ils partent discrètement. Mais il n'est pas facile d'aller avec une mule jusqu'au village. A cause de la fatigue la mule ne peut plus porter le cercueil. Mirza et Hêvî abandonnent la mule et portent le cercueil eux-mêmes. Après être arrivé dans le village ils enterrent leur mère à côté de la tombe d'Arto, son premier mari dans le cimetière arménien

⁹⁹⁰Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Si_tu_meurs,_je_te_tue

qui se trouve près d'un cimetière musulman. Ensuite, ils partent vers leur village où Mîrza a abandonné son enfance à cause de leur déportation forcée⁹⁹¹.

La Cause (Doz)

Réalisateur	Viyan Mayi
Producteur	Tamar Kuchar
Scénario	Lawê Bêvar
Œuvre Originale	Inspirée d'une chanson chantée par Hasan Sisawayi
Chef Opérateur	Fekri Barojî
Musique	Nali Group
Pays	Kurdistan irakien
Date de sortie	2011
Comédiens	Diyar Dersim (Khurshid), Sipel Erdogan (Sirmê), Leyla Batgi (Dadok), Salah Rêkanî (Aga), Kalê Zardashat (Mîr)

Synopsis : Khurshid travaille au service de l'Aga (chef tribal) qui réprime dans tous les sens les habitants de son village. La fille unique de l'Aga, Sirmê est amoureuse de Khurshid. Khurshid rencontre Sirmê à l'abri de sa famille, lors des pique-niques et des festivals avec d'autres villageois dans les lieux de pâturages. Par ailleurs, ne pouvant plus supporter la répression de l'Aga, les villageois demandent à Khurshid de les aider. Alors que la tentation augmente entre l'Aga et les villageois les courriers d'un célèbre dirigeant iranien viennent apporter le message de leur chef qui voudra se marier avec Sirmê. Bien qu'au début son père (l'Aga) soit contre ce mariage en raison de l'opposition des villageois, il décide de marier sa fille au dirigeant iranien pour renforcer sa position contre les villageois. Mais, lors de la cérémonie, Sirmê arrive à s'échapper et se réfugie chez le prince des Yézidis. Entre temps, Khurshid apprend qu'en réalité ce n'est pas le jardinier du palais de l'Agha qui est son père, mais, le frère cadet de l'Agha assassiné par son frère aîné pour des raisons d'héritage et de pouvoir. Khurshid décide alors de lutter contre l'Agha et les iraniens qui sont à la recherche de Sirmê. Tous les villageois se révoltent sous la direction du Prince des Yézidis et de Khurshid. A la fin du film l'Aga est tué et les Iraniens sont vaincus.

Où est le Foyer ? (Ka War?)

Réalisateur	Hushyar Z. Nerwayi
Producteur	Shakhawan Idress
Œuvre originale	Basée sur une nouvelle de Shakhawan Idress
Scénario	Bilal Shaker; Hushyar Z. Nerwayi et Parwiz Chicho
Chef Opérateur	Shahriar Assadi
Musique	Harun Ataman
Pays	Kurdistan irkien
Date de sortie	2012
Comédiens	Hussein Hassan (Bêwar), Dilber Doskî (Bahar), Delfa Orfî Fares, Orfî Fares,

Synopsis : Dans un petit village du Kurdistan irakien, près de la frontière de la Turquie, l'épouse de Bêwar, Bahar est enceinte et a déjà une autre fille. Ayant deux filles, Bêwar veut un fils. Croyant que sa femme ne peut mettre au monde que des filles, il décide de prendre

⁹⁹¹ Texte rédigé depuis le synopsis officiel du film, disponible sur : <http://www.iz-rec.com/tr/default.html>

une seconde épouse d'une famille qu'il connaît du côté turc de la frontière. Le père de la future épouse ne consent au mariage que si Bahar accepte. Bêwar persuade Bahar de venir avec lui et la fait traverser de la frontière dangereuse entre le Kurdistan irakien et la Turquie. Sur le chemin, le mari et la femme apprennent à franchir leurs frontières respectives. Bahar précédemment soumise à son mari commence à prendre conscience de sa propre existence d'elle-même⁹⁹².

La voix de mon père (Dengê Bavê Min)

Réalisateur	Zeynel Doğan, Orhan Eskiköy
Producteur	Özgür Doğan
Scénario	Orhan Eskiköy
Chef Opérateur	Emre Erkmen
Pays	Turquie, France, Allemagne
Date de sortie	2012
Comédiens	Zeynel Doğan (Zeynel), Besê Doğan (Besê), Gülizar Doğan (Gülizar)

Synopsis : Basê vit seule à Elbistan, dans le sud de la Turquie. Son seul espoir dans la vie est de voir rentrer à la maison son fils aîné Hasan pour qu'il se construise une vie normale comme tout le monde. Elle attribue à Hassan, les appels silencieux qu'elle reçoit à la maison. À peu près au même moment, son fils cadet Mehmet, qui vit à Diyarbakir, apprend que sa femme est enceinte. Pendant qu'il prépare avec sa femme leur déménagement dans un autre appartement, il tombe sur une cassette sonore de sa mère et de lui-même, qui a été enregistrée quand il était un garçon, pour être envoyée à son père travaillant comme ouvrier dans un pays étranger et qui n'est jamais rentrée en Turquie. Mehmet se met en route pour aller chercher à Elbistan les bandes de son père et pour persuader sa mère de venir vivre à Diyarbakır. Il trouve sa mère incapable de penser à quoi que ce soit, sauf à Hasan, son fils. D'un côté Mehmet commence à aider lentement à sa mère avec les réparations et les emplois du jardin, de l'autre côté il continue à chercher les cassettes de son père. Mais Basê est décidée à ne pas montrer les cassettes à son fils qui découvre peu à peu des réalités sur sa famille qu'il ne connaissait pas auparavant⁹⁹³.

My sweet pepper land

Réalisateur	Hiner Saleem
Producteur	Marc Bordure et Robert Guédiguian
Scénario	Hiner Saleem et Antoine Lacomblez
Chef Opérateur	Pascal Auffray
Musique	Non originale
Pays	Kurdistan, Allemagne, France
Date de sortie	2013
Comédiens	Golshifteh Farahani (Govend), Korkmaz Arslan (Baran), Suat Usta (Reber), Mir Murad Bedirxan (Tajdin), Feyyaz Duman (Jaffar), Tarik Akreyi (Aziz Aga), Véronique Wüthrich (Nîroj)

Synopsis : Baran, héros de la guerre d'indépendance kurde, accepte de devenir commandant

⁹⁹² Texte adapté du synopsis officiel du film, disponible sur : <http://www.dreamlabfilms.com/where-is-the-land/>

⁹⁹³ Pour plus d'informations sur ce film voir : <http://www.perisanfilm.com/bs/en/basin.php>

de police, dans une petite vallée à la frontière de l'Irak, de la Turquie et de l'Iran. Un territoire sans loi, au cœur des trafics d'alcool, de drogue et de médicaments. Il refuse de se soumettre à la loi d'Aga Azzi, le chef tribal corrompu, maître absolu de la vallée. La belle Govend débarque comme institutrice malgré l'hostilité de ses douze frères. Ensemble, Govend et Baran vont défier le pouvoir d'Aga Azzi, et apporter leur aide aux résistants kurdes turcs⁹⁹⁴.

Pari(s) d'Exil

Réalisateur	Ahmet Zirek
Producteur	Ahmet Zirek
Scénario	Ahmet Zirek
Chef Opérateur	Diana Canzano
Musique	Elie Maalouf & Issa Hassan
Pays	France.
Date de sortie	2013
Comédiens	Zîrek, Simon Cohen (Alan), Gurgun Argan (Gurgîn) Liao-Yi Lin (Prostituée chinoise) Yilmaz Ozdil (militant de gauche)

Synopsis : Zîrek est kurde de Turquie. Apatride à Paris depuis plus d'un quart de siècle, il a fait la promesse à son père de lui envoyer son petit-fils sur sa terre natale où il ne peut plus aller. Ce voyage de cinq jours au Kurdistan va raviver ses souvenirs et ses angoisses. Par téléphone, il suivra mentalement les pas de son fils, partagé entre le bonheur de redécouvrir à travers lui son pays et ses coutumes, et l'inquiétude que constitue ce périple dans une région encore soumise au couvre feu. Ce voyage va le replonger dans son passé, depuis l'aéroport où il est lui-même arrivé en France, vingt-cinq ans plus tôt. Il referra le parcours de sa vie depuis ses premiers pas de réfugié, habité de la certitude d'un retour proche, jusqu'à sa situation d'exilé ; l'éloignement des siens, la perte des illusions et de tout espoir. En progressant vers sa ville natale Hakkâri, le fils va peu à peu redécouvrir son père à distance. Leur relation au départ, difficile, évoluera au fil des appels téléphoniques vers une certaine complicité⁹⁹⁵.

⁹⁹⁴ Source : <http://www.festival-cannes.com/fr/archives/ficheFilm/id/11416039/year/2013.html>

⁹⁹⁵ Synopsis officiel du film, disponible sur : <http://www.parisdexil.com/>

ANNEXE-6

Les fiches techniques et synopsis de principaux films de Yılmaz Güney parlant des Kurdes

L'Espoir (Umut)

Réalisateur	Yılmaz Güney
Producteur	Yılmaz Güney, Cevat Alkan, Abdurrahman Keskiner
Scénario	Yılmaz Güney, Şerif Gören
Chef Opérateur	Kaya Ererez
Musique	Arif Erkin
Pays	Turquie
Date de sortie	1970
Comédiens	Yılmaz Güney (Cabbar), Tuncel Kurtiz (Hasan), Osman Akyanak (İmam), Gülsen Alınacı (Fatma)

Synopsis : Cabbar le cocher quitte son village pour aller gagner sa vie à Adana. Alors que ses revenus sont maigres et ses créanciers nombreux, un de ses chevaux succombe à un accident. Il n'arrive pas à saisir que le monde autour de lui s'est transformé et s'obstine en vain à vouloir acheter un autre cheval⁹⁹⁶.

Le Camarade (Arkadaş)

Réalisateur	Yılmaz Güney
Producteur	Yılmaz Güney
Scénario	Yılmaz Güney
Chef Opérateur	Çetin Tunca
Musique	Şanar Yurdatapan.
Pays	Turquie
Date de sortie	1974
Comédiens	Yılmaz Güney (Azem), Melike Demirağ (Melike), Kerim Afşar (Cemil), Ahu Tuğbay (Ahu), Azra Balkan (Necibe).

Synopsis : Deux anciens camarades d'université se rencontrent. Chacun a choisi une voie différente. Le premier est agronome et a fait de la prison pour avoir mené une révolte populaire; le second est un architecte florissant. Ils feront une prise de conscience brutale de

⁹⁹⁶ Source : <http://sohrawardi.blogspot.com/2006/09/cinma-yilmaz-gney.html>

leur différence et de leurs divergences⁹⁹⁷.

L'Inquiétude (Endişe)

Réalisateur	Şerif Gören, Yılmaz Güney
Producteur	Yılmaz Güney, Süha Pelitözü
Scénario	Yılmaz Güney
Chef Opérateur	Kenan Ormanlar
Musique	Şanar Yurdatapan, Atilla Özdemiroğlu
Pays	Turquie
Date de sortie	1974
Comédiens	Erkan Yücel (Cevher), Kamran Usluer (Remo), Nizam Ergüden (Osman) İnel Ardan (Beyaz), Yaşar Gököğlü (Sino)

Synopsis : Ce film raconte l'histoire de Cevher et de sa famille et de leurs luttes quotidiennes en tant que travailleurs saisonniers dans les champs de coton du sud de la Turquie (à Adana). Cevher est obligé de payer le prix du sang pour l'assassinat d'une personne tuée par un de ses parents. Les choses s'aggravent pour lui quand les ouvriers s'unissent et se mettent en grève contre les propriétaires fonciers. Dans une tentative désespérée de gagner le prix du sang et de sauver sa vie, Cevher brise la grève et oblige même sa fille à se marier avec un homme riche, mais vieux⁹⁹⁸.

Le Troupeau (Sürü)

Réalisateur	Yılmaz Güney, Zeki Ökten
Producteur	Yılmaz Güney
Scénario	Yılmaz Güney
Chef Opérateur	Izzet Akay
Musique	Zülfü Livaneli
Pays	Turquie
Date de sortie	1978
Comédiens	Tarık Akan (Şivan), Melike Demirağ (Berivan), Tuncel Kurtiz (Hamo), Meral Niron (La femme de Sülo), Levent İnanır (Sülo)

Synopsis : « (...) Le Troupeau représente bien plus qu'une simple traversée de la Turquie contemporaine, des plaines d'Anatolie à Ankara. Le film prend la forme d'un véritable cheminement dans le malheur. Hamo règne en despote sur sa famille. D'un clan rival, sa belle-fille Berivan est stérile et porte toutes les malédictions. Shivan, son mari, accepte d'aider son père Hamo à convoier leur troupeau, seule richesse de la famille, jusqu'à la capitale, où il fera soigner sa femme. D'étape en étape, le troupeau est décimé par la maladie, la corruption et les vols. Aux yeux du patriarche, Berivan est la responsable de ces malheurs. Désintégré et fatigué, le groupe finit par arriver à Ankara, poussant ce qui reste du troupeau dans le flot de la circulation automobile. Ils dépensent leurs dernières économies pour nourrir les moutons avant de les vendre et de faire soigner leur belle-fille. Épuisée et enfermée dans son mutisme, celle-ci refuse de se faire ausculter et finit par mourir. Par la suite, désespéré, son mari assistera impuissant au meurtre d'un militant d'extrême gauche. Le patriarche Hamo erre seul dans la grande ville, indifférent au discours final d'un jeune berger devenu chômeur à Ankara

⁹⁹⁷ Source : http://www.cinemamontreal.com/films/10214/Le_Camarade.html

⁹⁹⁸ Source : <http://filmpot.com/en/film/anxiety>

et prônant la lutte des classes. Toute sa famille a disparu. ⁹⁹⁹»

Yol

Réalisateur	Yılmaz Güney, Şerif Gören
Producteur	Sabri Arslankara, Edi Hubschmid, Erol Gözman, Thierry Moitrejean, K. L. Puldi
Scénario	Yılmaz Güney
Chef Opérateur	Erdoğan Engin
Musique	Zülfü Livaneli
Pays	Turquie
Date de sortie	1982
Comédiens	Tarık Akan (Seyit Ali), Şerif Sezer (Zine), Halil Ergün (Mehmet Salih), Necmettin Çobanoğlu (Ömer), Tuncay Akça (Yusuf), Meral Orhonsay (Emine), Sevda Aktolga (Meral), Hikmet Çelik (Mevlüt), Turgut Savaş (Zafer), Hikmet Taşdemir (Şevket).

Synopsis : « Enfermés dans une île pénitentiaire, cinq hommes bénéficient d'une permission qui ouvre les portes de leur réclusion, pour les faire passer dans un espace et un temps qu'ils ont fébrilement désirés : une semaine dans leur ville ou leur village auprès de leur fiancée, femme, enfants... Hâtifs, obstinés, ils n'ont qu'une idée fixe qui les pousse vers l'avant : rattraper le temps perdu, résoudre leurs problèmes en suspens, bref, reprendre la corde qui les rattache à la vie, la leur, s'imaginent ils. Les cinq récits entrecroisés mettent en effet en scène l'échec des rêves de chacun, avec pour seul point commun une atmosphère sourde, plombée, une douleur aussi lancinante que le mouvement du train qui relie entre elles les différentes histoires. ¹⁰⁰⁰»

Le Mur

Réalisateur	Yılmaz Güney
Producteur	Marin Karmitz
Scénario	Yılmaz Güney
Chef Opérateur	İzzet Akay
Musique	Garip Şahin, Setrak Bakırel
Pays	France
Date de sortie	1983
Comédiens	Tuncel Kurtiz (Ali), Ayşe Emel Meşçi (prisonnière politique), Nicolas Hossein (Uzun), Isabelle Tissandier (Hatice), Malik Berrichi (Arap), Ahmet Zirek (Cafer), Ali Berktaş (Şamil), Zeynep Kuray (la fille)

Synopsis : « Une geôle turque. Le dortoir 4. Celui des enfants. Le chef d'équipe est Allah. C'est aussi un enfant. Il y a aussi les fiers-à-bras comme Aziz, Uzun, Arap qui a tué d'un coup de couteau un homme qui en avait après sa mère. D'autres sont des enfants abandonnés, d'autres encore sont là parce qu'ils ont volé, comme Şaban, qui est analphabète. Chaque matin, les mêmes grincements de portes, les mêmes tintements de clefs, les mêmes voix et les

⁹⁹⁹ Extrait d'article « *Le Troupeau : Film de Yılmaz Güney* », de Kristian Feigelson disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-troupeau/>

¹⁰⁰⁰ Source : <http://revuemanieste.free.fr/numeroun/yol.html>

mêmes airs fredonnés par les gendarmes. Parfois, des événements viennent troubler le cours immuable du jour : comme la visite, pour l'inspection, du Directeur Général des maisons d'arrêt. La question la plus posée au Directeur est celle de l'amnistie. Mais il n'y a plus d'amnistie. Chacun doit purger sa peine. Il y a deux gardiens dans la salle des enfants : Cafer et Tonton Ali. Ils se séparent et alternent la garde de jour et de nuit. L'un fait peur, l'autre pas. Il y a aussi Şevket, le gardien en chef. Şaban va essayer de s'évader mais sera tué. Uzun sera pris et jeté dans un cachot. Une seule voix : la révolte...¹⁰⁰¹»

Institut kurde de Paris

¹⁰⁰¹ Source : <http://www.unifrance.org/film/1410/mur-le>

ANNEXE-7

Tableau 5: Certains films de Yılmaz Güney renvoyant aux sujets de « banditisme », « vendetta » et « contrebande ».

Nom de film	Date de réalisation	Nom de réalisateur	Le rôle de Yılmaz Güney dans la production du film
Le Zeybek au poignard (Kamalı Zeybek)	1964	Nuri Akıncı	Personnage principal et coscénariste (son nom n'apparaît pas sur le générique du film ¹⁰⁰²)
Koçero, le loup des montagnes Koçero (dağların Kurdu)	1964	Ümit Utku	Personnage principal et coscénariste
Le retour du chevalier blanc (Beyaz Atlının Dönüşü)	1965	Nuri Akıncı	Personnage principal
Davudo	1965	Hasan kazankaya	Personnage principal
Le blé sanglant (Kanlı Buğday)	1965	Ferit Ceylan	Personnage principal
Je vous abattrai tous les trois (Üçünüzü de Mıhlarım)	1965	Bilge Olgaç.	Personnage principal
Je vivrai autant que je meurs (Ben Öldükçe Yaşarım)	1965	Duygu Sağıroğlu	Personnage principal
Kerimo	1966	Nazif Kurthan	Personnage principal
Ali, le cow-boy (Kovboy Ali)	1966	Yılmaz Atadeniz	Personnage principal ¹⁰⁰³
La Loi des frontières (Hudutların Kanunu)	1966	Lütfü Ö. Akad	Personnage principal, coscénariste
Le bourreau des bandits (Eşkiya Celladı)	1967	Remzi Jöntürk	Personnage principal
Kozanoğlu	1967	Atif Yılmaz	Personnage principal
Le Roi laid ne pardonne pas (Çirkin Kırıl Affetmez)	1967	Yılmaz Atadeniz	Personnage principal et coscénariste

¹⁰⁰² Agâh Özgüç, op. cit., p.63.

¹⁰⁰³ Selon Agah Özgüç, même si son nom figure dans le générique en tant que scénariste, en réalité, c'est Engin Aydın qui a écrit le scénario, auquel Güney a toutefois collaboré. *Ibid.*, p.165.

Cumali, le mince (İnce Cumalı)	1967	Yılmaz Duru	Personnage principal
La rivière rouge, le mouton noir (Kızılırmak Karakoyun)	1967	Lütfi Ö. Akad	Personnage principal
Le marché des âmes (Can Pazarı)	1968	Ertem Göreç	Personnage principal
Tuer c'est mon droit (Öldürmek Hakkımdır)	1968	Nuri Ergün	Personnage principal
Halil, le chasseur des corbeaux (Kargacı Halil)	1968	Yavuz Yalınkılıç	Personnage principal
Les loups affamés (Aç Kurtlar)	1969	Yılmaz Güney	Personnage principal, scénariste, réalisateur
L'Eloge (Ağıt)	1971	Yılmaz Güney	Personnage principal, scénariste, réalisateur

Institut kurde de Paris

ANNEXE-8

Extrait d'interview avec Mehmet Aktaş

(Producteur, distributeur, réalisateur et scénariste)

Paris le 17 mars 2003

Depuis quand travaillez-vous dans le domaine de cinéma ?

.Depuis à peu près 13 ans, je travaille en tant que producteur et distributeur dans le domaine de cinéma. J'ai organisé à Berlin le premier festival de films kurdes. Ensuite, j'ai créé la maison de production *MitosFilm* en 2003. Mais avant la création de ma compagnie, je travaillais déjà depuis 7 ans comme producteur et j'ai réalisé plusieurs films documentaires dont un sur le denghêj Karapête Xaço, un autre sur *Saladin* etc. Via *MitosFilm* on a distribué à peu près 40 films en Allemagne ou dans d'autres pays. Environ la moitié de ces films ont été tournés par des réalisateurs comme Hiner Saleem, Bahman Ghobadi, Yüksel Yavuz, Shawkat Amin Korki, Rahim Sabihi etc. On a vendu aussi beaucoup de films documentaires aux télévisions de différents pays. Jusqu'à maintenant j'ai participé au tournage de sept films, dont six kurdes, en tant que producteur ou coproducteur. L'année passée, j'ai été le coproducteur du film *Befor Snowfall* (2013) d'Hisham Zaman, ainsi que le producteur et coscénariste de *Mémoires sur la pierre* (2013) de Shawkat Amin Korki. J'avais aussi coproduit *Les chats persans* (2009) de Bahman Ghobadi, *Après la chute* (2008) et *Dol ou la vallée des tambours* (2007) de Hiner Saleem et d'autres films kurdes.

Comment avez-vous décidé d'organiser le premier festival de films kurdes à Berlin ?

. Ce festival a été organisé pour deux raisons. Premièrement, entre les quatre parties du Kurdistan et la diaspora, il y avait plusieurs réalisateurs kurdes qui ne se connaissaient pas. Il n'existait pas d'image globale du cinéma kurde. À travers ce festival nous avons voulu montrer une image globale des films kurdes, ainsi que des films parlant des Kurdes, et créer une relation entre les professionnels et amateurs du cinéma kurde. Je peux dire que plusieurs d'entre eux se sont connus grâce à ce festival. Nous avons été subventionnés par le ministère de la culture de la région de Berlin et soutenus par la Mairie de Berlin. Dans les années suivantes, nous n'avons pas pu organiser régulièrement le festival

à cause d'un manque de financement. Mais l'année dernière (2011) nous avons organisé la 6^e édition de ce festival. Après ce festival, nous avons commencé à organiser des journées et des festivals de films kurdes dans plusieurs pays européens. Nous avons beaucoup aidé dans la programmation et l'organisation d'autres festivals de films kurdes. Les festivals et journées de films kurdes à Rome, à Zurich, à Venise, à Frankfurt, à Hambourg ont été organisés à l'aide du festival de films kurdes de Berlin. Aujourd'hui au Kurdistan irakien et turc, on organise plusieurs festivals de films kurdes. Mais aucun d'entre eux n'est régulièrement et bien organisé. Ils n'ont pas, par exemple, une conception précise. Parfois ils ne montrent que des courts-métrages, parfois que des longs-métrages. Dans les villes kurdes comme Erbil (Kurdistan irakien), Suleimanie (Kurdistan irakien), Duhok (Kurdistan irakien), Diyarbakir (Kurdistan de Turquie), Batman (Kurdistan de Turquie), Dersim/ Tunceli (Kurdistan de Turquie), Mardin (Kurdistan de Turquie), on organise des festivals ou des journées des films kurdes.

Pouvez-vous résumer le processus de production d'un moyen film kurde ?

. Avant tout, je voudrais parler de l'existence d'un cinéma kurde. D'après moi le père du cinéma kurde est Yilmaz Güney. Je peux dire que la véritable idée d'un cinéma kurde a commencé avec les derniers films de Yilmaz Güney, comme *Yol* (1982), *Le Troupeau* (1978) ou *L'Espoir* (1970). Ces films ont été le point de départ du cinéma kurde. Mais, dans un sens général, le cinéma kurde est né dans les années 2000, aussi bien au Nord (Kurdistan de Turquie) qu'au Sud (Kurdistan irakien). Pendant cette période, il y a eu un mouvement très actif du cinéma kurde, comme un enfant qui est né tard mais qui a grandi vite.

Pourquoi ne placez-vous pas dans le cinéma kurde les films réalisés avant les années 2000 ? N'appartiennent-ils pas au cinéma kurde ?

. Ces films, par exemple comme, *Un chant pour Beko* (1992) de Nizamettin Ariç, *Une caravane silencieuse* (tourné au début des années 1990) d'Ibrahim Salman, *Le Tunnel* (1994/1995) de Mahdi Omid sont des exceptions. Mais ces films n'ont pas pu devenir un mouvement. (...) Dans un sens professionnel, le cinéma kurde est né à mon avis dans les années 2000. Si on doit chercher la naissance du cinéma kurde avant les années 2000, il faut considérer les derniers films de Yilmaz Güney comme le début de cinéma kurde.

Existe-t-il un cinéma kurde professionnel ?

. À vrai dire, la situation du cinéma kurde correspond parfaitement à la situation des Kurdes. Les films kurdes sont réalisés dans différentes conditions et sous des identités différentes. Mais le commencement du cinéma kurde ressemble au début du cinéma israélien. La plupart des Kurdes vivent en diaspora parce que leur patrie est divisée. Il s'agit de différentes expériences dans le cinéma kurde. Par exemple, certains réalisateurs kurdes reconnus ont le passeport allemand, certains français, certains norvégien, certains iranien ou turc etc. Mais le plus important, après la libération du Kurdistan irakien (autonomie), c'est qu'une bonne occasion s'est présentée pour le cinéma kurde, et cela non seulement au sens où il a été plus facile de trouver des décors, mais aussi des financements et de la liberté d'expression. Cela a engendré l'émergence des films kurdes tournés entièrement en kurde. La plupart des gens travaillant dans le cinéma au Kurdistan irakien sont des Kurdes marqués ou formés par le cinéma iranien. Ils ont vécu en Iran en tant que réfugiés. Certains d'entre eux ont étudié en Russie et sont marqués par le cinéma russe de l'époque soviétique, tandis qu'une partie de ces réalisateurs a étudié en Europe. À cause de cette situation, le processus de financement des films kurdes varie beaucoup. Aujourd'hui il existe plusieurs réalisateurs kurdes vivant en Europe mais se présentant comme Kurdes et produisant des films sur les Kurdes. Mais en réalité leur passeport est européen. Leur langage est européen. Bien que je considère les films de ces réalisateurs comme Hiner Saleem, Yüksel Yavuz, Ayse Polat, Miraz Bezar comme faisant du cinéma kurde, il n'est toutefois pas possible de voir leurs films comme étant cent pour cent des films kurdes. Parce que leurs films, leurs langages, leurs équipes techniques, leurs producteurs sont occidentaux. Il ne reste que le réalisateur qui se considère comme étant kurde. Aussi, beaucoup de ces réalisateurs kurdes en diaspora ne savent pas parler le kurde. Cela est une richesse pour le cinéma kurde, mais le véritable cinéma kurde est composé, à mon avis, des films kurdes réalisés au Kurdistan par des équipes et financements kurdes. Notamment, après l'émergence du matériel technique cinématographique dont l'utilisation est moins chère, dans l'Est du Kurdistan (Kurdistan iranien) un véritable mouvement du cinéma est né. Par exemple, Bahman Ghobadi est devenu, après Yilmaz Güney, le réalisateur kurde le plus connu dans le monde. Mais à part Bahman Ghobadi, des réalisateurs kurdes comme Rahim Zabihi, Shahram Alidi, Jamil Rostami, Omid Raspiyani, Ibrahim Saidi et d'autres jeunes réalisateurs ont réalisé des films entièrement kurdes avec une équipe kurde et très peu de financements. Aujourd'hui l'existence des techniciens kurdes dans le cinéma iranien est possible. Le régime iranien, même si il a certaines lignes rouges, n'a pas interdit le tournage des films en

kurde comme en Turquie et en Syrie par exemple. Cela a été une raison de cette émergence d'un cinéma kurde en Iran qui a aussi influencé les autres parties du Kurdistan. Au contraire, en Turquie, l'interdiction de l'identité kurde par des politiques rudes a influencé le cinéma kurde comme tous les domaines artistiques. Par exemple, les activités artistiques du *Centre culturel de Mésopotamie* (MKM, Mezopotamya Kültür Merkezi) ont été plusieurs fois le sujet de procès juridiques. Et en Syrie la situation est encore pire. Depuis 50 ans, pas une seule caméra professionnelle du cinéma n'a pu entrer au Kurdistan syrien. Par exemple, Mano Khalil, un réalisateur kurde d'origine syrienne a réalisé discrètement un film documentaire sur les Kurdes de Syrie, mais il a dû quitter son pays et il n'a pas pu y retourner depuis. Dans cette situation compliquée, le Kurdistan sud (Kurdistan irakien) est devenu le lieu de financement et le décor du cinéma kurde. Le gouvernement régional accorde au cinéma chaque année un budget d'environ huit millions de dollars. En résumé, le rôle de la région autonome du Kurdistan irakien, dans l'évolution du cinéma kurde est incontournable.

Comment voyez-vous la situation économique du cinéma kurde ?

.D'une manière générale, le cinéma kurde n'a pas encore une industrie parce qu'il n'a pas de marché au Kurdistan. Malheureusement, aujourd'hui il produit généralement pour les festivals du monde entier. Et très peu de films kurdes arrivent à sortir dans les salles de cinémas des pays étrangers. Ça c'est le problème principal du cinéma kurde. Non seulement il n'y a pas de salles de cinéma au Kurdistan mais il n'existe pas non plus de circulation des films kurdes au format DVD ou VCD. Quant aux chaînes télévisées kurdes, elles sont coupables de ne pas acheter et projeter des films kurdes. Ce manque du marché cinématographique influence beaucoup la construction thématique des films kurdes. Si le gouvernement régional avait un programme pour le cinéma et une politique de culture on aurait pu avoir un marché cinématographique dans un avenir proche mais ce n'est pas le cas. (...) Le capital qu'on a au Kurdistan irakien n'est pas encore devenu un capital moderne et national. Et comme le cinéma reste un métier méconnu, les investisseurs kurdes ne s'y intéressent. Seul un investisseur s'intéressant à la culture peut s'intéresser au cinéma mais au Kurdistan la plupart des gens riches ne sont pas comme cela, ils ont seulement de l'argent.

En tant que producteur et distributeur vivant en diaspora, quel genre de films kurdes vous intéressent et à travers quels termes et expressions présentez-vous en général ces films dans vos catalogues ?

. Tout d'abord je veux que ces films ne soient pas contre les intérêts des Kurdes.

Ça veut dire quoi « les intérêts des Kurdes » ? Comment décidez-vous de cela ?

. J'entends de cette expression avant tout une véritable identité kurde (nasnameyêke rast ya kurdi).

Comment déterminez-vous cette « véritable identité kurde » ou la véracité de l'identité kurde ?

. Une identité kurde en tant que nation, c'est-à-dire que le film doit montrer les Kurdes comme une communauté ayant une histoire, une patrie, un caractère (xwedî şexsiyet), non pas comme élément d'une comédie ou composant d'autres cultures. Il ne doit pas créer des désinformations à propos des personnages kurdes. Ceci est notre critère politique mais le film qu'on choisit doit aussi avoir une qualité esthétique. Il doit avoir une belle histoire bien construite et visuellement exposée. Ce sont nos critères. La seule identité kurde d'un film ne suffit pas. Par exemple, nous recevons souvent des films kurdes réalisés d'une façon propagandiste. Mais ces films ne nous serviront à rien. Je peux dire que le cinéma kurde est généralement un cinéma d'art (d'auteur) et n'est pas un cinéma de genre. Il n'a pas encore dépassé le cinéma de Yilmaz Güney. Notamment, chacun de derniers films de Yilmaz Güney est comme un rapport sur la situation des Kurdes destinés au monde. La division du Kurdistan, l'oppression, la contrebande, la pauvreté, les droits des femmes, la migration, le problème de la langue sont des thèmes principaux des films de Yilmaz Güney. En choisissant les décors réels, il traitait certains sujets racontant la vie réelle. Tous ces films font passer un message à propos des Kurdes. Et aujourd'hui, on voit exactement la même chose dans le cinéma kurde. Tous les films kurdes actuels sont comme des *rappports* concernant les Kurdes mais destinés au monde (aux étrangers). C'est un cinéma qui raconte la tragédie nationale d'un peuple. Par exemple, le cinéma de Bahman Ghobadi qui est issu du cinéma iranien est plus proche du cinéma de Yilmaz Güney que du cinéma d'Abbas Kiarostami. La mine et la frontière sont des éléments communs du cinéma de Güney et de celui de Bahman Ghobadi.

Bien que je produise ou coproduise des films politiques kurdes, je

voudrais en même temps produire des films de genre, d'action, par exemple. C'est seulement à l'aide de ces films que l'on peut créer une industrie cinématographique kurde. Sinon on ne pourra que continuer à produire des films pour des festivals étrangers. Et puis, cela ne doit être notre but essentiel. Le but essentiel est de montrer nos films à notre peuple, de leurs enseigner une culture cinématographique.

D'après vous, les mouvements nationalistes kurdes influencent-ils le discours politique du cinéma kurde ?

. Je peux répondre à votre question encore par le biais du cinéma de Yilmaz Güney, de ses films commerciaux à ses chef-d'œuvres, dans le cinéma de Güney il s'agit d'une recherche identitaire. Le cinéma de Yilmaz Güney a révolutionné le cinéma turc. Dans les films turcs, les Kurdes sont traités toujours comme des gens ruraux qui ne savent pas bien parler le turc, qui sont des personnages négatifs, méchants, n'ayant pas de savoir vivre. C'est-à-dire qu'ils sont des personnages qui font rire. Mais Yilmaz Güney a montré autrement les Kurdes dans son cinéma. Dans plusieurs de ses films en tant que personnage principal, il dit par exemple qu'il est de Diyarbakir (la ville principale du Kurdistan de Turquie). Au fur et à mesure de son parcours cinématographique, il s'est rendu compte de son identité kurde et il a montré cette évolution identitaire dans son cinéma. S'il ne se considère pas explicitement en tant que kurde c'est parce que le mot kurde était strictement interdit en Turquie. Mais il montre cette réalité autrement. Par exemple, dans *Le Troupeau* le personnage Berivan (Melike Demirag) ne sait pas parler. C'est un personnage qui a grandi dans la montagne et qui est nomade et elle ne peut pas s'exprimer. Yilmaz Güney est la première personne qui a traité cette question dans ses films. Aussi, d'un sens général, c'est avec Yilmaz Güney que la caméra est entrée dans le Kurdistan de Turquie et que le Kurdistan est devenu un décor cinématographique. C'est avec le film *Yol* que le monde entier a découvert qu'une région de la Turquie s'appelle Kurdistan ou qu'il y ait des frontières entre les parties du Kurdistan. Et aujourd'hui cette question d'identité reste comme le sujet principal du cinéma kurde, et cela non pas seulement dans un sens linguistique, mais dans le sens d'existence, c'est-à-dire d'absence et de présence des Kurdes (hebûn û tûnebûna kurdan).

(...)

Par quel mot clé peut-on résumer les thèmes du cinéma kurde ?

. La douleur (êş), c'est-à-dire l'oppression. Bien que dans le cinéma kurde il existe aussi une critique sociale envers la société kurde, par exemple, à propos du rôle des chefs tribaux, des droits des femmes etc., cette critique n'est pas encore visible parce que les conditions politiques des Kurdes ne le permettent pas encore. Autrement dit, le cinéma kurde n'est pas encore arrivé à ce point, parce que ses problèmes principaux ne sont pas encore résolus. Par exemple, jusqu'à présent on n'a pas pu faire un film efficace sur le massacre de Dersim, d'Agiri, de Zilan, voire de Halabja. C'est la raison pour laquelle les réalisateurs kurdes n'ont pas encore la possibilité de faire des films sur des sujets plus profonds comme par exemple les relations arméno-kurdes. Dans ce sens, il est vrai que le cinéma kurde n'est pas très riche. Comme j'ai déjà dit le cinéma kurde essaie encore de prouver l'existence des Kurdes à travers des films, chacun d'eux pouvant être considéré comme un document, un rapport sur l'existence, des Kurdes, de leur langue, de leur culture et de leur histoire.

Connaissez-vous d'autres producteurs kurdes en Allemagne ou en diaspora ?

. Dans le cas du cinéma kurde, ce sont plutôt les réalisateurs qui sont connus. Les producteurs ne sont pas très connus. Mais personnellement, je ne connais aucun producteur kurde dans un sens professionnel. Bien sûr, il y a en a qui produisent des films kurdes, comme Bahman Ghobadi, mais ils restent des réalisateurs qui produisent leurs propres films et dont la production n'est pas la première profession.

Comment êtes-vous désigné dans les médias allemands et est-ce que cette désignation change selon les discours politiques des médias ?

. Je suis souvent présenté comme producteur germano-kurde dans le média allemand. Mais c'est vrai que la désignation des artistes issus d'une minorité ethnique change selon les discours politiques de ces médias. Par exemple, les journaux conservateurs et de droite me désignent comme un producteur allemand, alors que les journaux libéraux et social démocrates font aussi allusion aux origines ethniques des artistes étrangers. Mais particulièrement en Allemagne et particulièrement à propos des Kurdes de Turquie vivant dans ce pays, la désignation des Kurdes est problématique. Car le média allemand n'a pas toujours envie de désigner les Kurdes de Turquie comme Kurdes. Il désigne souvent les Kurdes connus en Allemagne en tant que Turcs. Cela ressemble beaucoup à la politique du média turc qui considère les Kurdes en tant que Turcs dans les cas

positifs, par exemple quand il s'agit d'une célébrité, et en tant que Kurdes dans les cas négatifs par exemple quand il s'agit d'un crime. Par exemple parmi les réalisateurs kurdes connus, Zulî Aladag a été présenté souvent en tant que réalisateur turc si bien qu'il a dû souligner plusieurs fois qu'il n'était pas Turc mais Kurde, pour que les médias allemands le considèrent comme étant Kurde. Le même problème existe pour des comédiens kurdes vivant en Allemagne.

Qu'est-ce que vous pensez de la représentation des Kurdes dans le cinéma turc ?

. C'est avec les deux films turcs *Voyage vers le soleil* (1999) de Yeşim Ustaoglu et *Grand homme petit amour* (2001) d'Handan Ipekçi, que les Kurdes ont été montrés pour la première fois dans le cinéma turc, après Yilmaz Güney, comme ayant une identité et culture différente. c'est-à-dire en tant que personnalité (şahsiyet). Jusqu'à ces films, dans le cinéma turc, les personnages kurdes ont été caricaturés, représentés comme n'ayant ni une langue, ni une histoire, ni un rêve. Ils sont toujours traités comme des ruraux ignorants devenus les clowns des citadins.

Comment définiriez-vous le film kurde ?

. Le film kurde est un film traitant d'une histoire parlant de personnages Kurdes dans un décor kurde ou montrant les Kurdes en tant que communauté/nation (millet). Et ce film doit être réalisé par un réalisateur kurde.

ANNEXE-9

Interview avec Shawkat Amin Korki

(Cette interview a été réalisée le 24.12.2012 à Duhok, au Kurdistan Irakien, lors du tournage du troisième film long-métrage de Shawkat Amin Korki, Mémoires sur la pierre, film en développement de postproduction)

Quelles étaient vos motivations essentielles de votre intérêt pour le cinéma ?

. Je peux dire que j'ai connu le cinéma un peu par hasard. En 1975, quand mes parents ont quitté le Kurdistan irakien pour s'installer en Iran après les attaques du régime bassiste, je n'avais que 2 ans. Mon père était un combattant (peshmarga). Après avoir commencé mes études en Iran je me suis intéressé au théâtre. Ce me plaisait beaucoup. Ensuite par un hasard, j'ai connu le cinéma mais c'était déjà très tard. Alors que je lisais beaucoup sur le cinéma, j'ai tourné mes premières images avec une caméra de 8 mm en 1991. Je ne peux pas le considérer comme un film, c'était juste une première expérience avec une caméra cinématographique. En 1994 à Mahabad, au Kurdistan iranien, je suis allé au centre cinématographique qu'on appelle *Le centre cinématographique pour la jeunesse*.

Qui avait créé ce bureau, les Kurdes ou le gouvernement ?

.En fait dans toutes les villes d'Iran il existe des centres cinématographiques similaires. Ce sont des institutions officielles. A Mahabad, j'ai suivi des cours de cinéma pendant un an. Là-bas j'ai appris la pratique de la photographie et cela m'a ouvert une voie vers le cinéma. Ensuite j'ai commencé à réaliser des courts-métrages à partir de 1995 et j'ai réalisé en 2006 mon premier long-métrage *A travers la poussière*, et en 2010 mon second long-métrage *Kick Off*. Maintenant je suis en train de réaliser mon troisième projet de long-métrage.

Comment définiriez-vous le cinéma kurde ?

.D'un côté, nous pouvons dire qu'il existe un cinéma kurde, de l'autre côté non... Mais l'important, ce n'est pas de s'interroger sur l'existence d'un cinéma kurde, mais sur l'influence des films kurdes dans ces dernières années. Malgré l'absence d'un Etat kurde et les conditions techniques et

économiques dans lesquelles on réalise ses films, les films kurdes ont eu une influence importante. Ils ont pu accéder à plusieurs festivals internationaux et dans des pays étrangers. Actuellement, quand vous dites « un film kurde », cela n'étonne personne, car on les connaît désormais. Mais à mon avis, le cinéma de Yilmaz Güney peut mieux représenter un cinéma kurde ou des films kurdes dans un sens national (filmên kurdî yên netewî). Car je peux dire que Yilmaz Güney a été le premier réalisateur à avoir montré l'ambiance et l'atmosphère de la communauté kurde malgré les difficultés politiques de son époque. Pour les films de Yilmaz Güney, notamment ceux derniers sont des films kurdes. Ces dix dernières années, particulièrement au Kurdistan irakien, il y a eu un mouvement fort du cinéma kurde. Le Kurdistan irakien en tant que lieu de production et de financement public a joué un rôle important dans ce mouvement. Il y a eu évidemment des films kurdes tournés au Kurdistan iranien et turc aussi, mais le Kurdistan irakien est devenu un terrain pour le cinéma kurde. Une des raisons essentielle à cette transformation du Kurdistan irakien en lieu (zemîn) du cinéma kurde est le financement public attribué aux films kurdes par le Gouvernement Régional du Kurdistan irakien (KRG). Il est vrai que le KRG accorde chaque année des financements publics considérables sans aucune censure, ni contrôle politique. Mais il n'a pas un système établi de distribution et de contrôle. Leur méthode n'est pas claire et moderne. Je peux dire que jusqu'à maintenant certains réalisateurs kurdes se sont intéressés au cinéma comme un loisir, une hobby et le gouvernement les a aidés de la même façon. C'est-à-dire que leur manière d'agir n'est pas rationnelle ou raisonnable. Il a une bonne intention mais un mauvais système. Jusqu'à maintenant le Ministère de la Culture n'a pas pu établir un système moderne. Quand on dit « le cinéma kurde », cela se comprend dans un sens large. Mais en vérité beaucoup de films kurdes réalisés ces dernières années ne sont pas de bons films. Car la majorité de ces films sont tournés par des personnes qui voient le cinéma comme un moyen d'expérimentation ou de gagner rapidement de l'argent. Le nombre de films kurdes réalisés dans une bonne intention et de élevé. Mais cela est aussi le résultat de l'absence d'un système officiel de distribution de financement public. Pafois on voit dix films réalisés par un réalisateur, sans qu'un seul de ces films ne soit bon. J'en ai parlé d'ailleurs avec les responsables du Ministère de la culture en leur disant qu'il faut qu'au moins cinquante pour cent des films réalisés par an soient de bonne qualité. Mais au contraire, en général quatre-vingt pour cent des films réalisés au Kurdistan sont des mauvais films.

En tant qu'un des réalisateurs kurdes les plus connus, qu'est-ce vous avez fait jusqu'au présent pour l'établissement d'un système pertinent ?

.Moi je ne suis pas seulement un réalisateur, mais je vis aussi au Kurdistan. Je voudrais donc qu'il y ait un système pertinent avec son industrie et ses salles. J'ai tenté plusieurs fois de faire quelque chose. Il y a deux ans, nous avons tenté de créer une association de travailleurs du cinéma. Nous avons fait beaucoup d'efforts, mais après un an, je me suis rendu compte que j'avais donné beaucoup de mon énergie pour quelque chose qui ne donnait aucun résultat positif. Je pourrais donner cette énergie pour faire un film. Cela est très difficile. Car même si on parle d'un système, la plupart des responsables au Ministère de la Culture ne comprennent pas cette nécessité. Ils ne voient même pas à quoi correspond cette idée. Sinon bien sûr qu'on peut facilement créer un petit modèle de système cinématographique d'un pays européen. Mais on ne comprend pas ce que je peux faire. C'est la raison pour laquelle j'ai renoncé à cette mission.

Le cinéma kurde n'a-t-il pas évalué ces dernières années ?

.L'évolution est une loi naturelle. on est obligé de tirer des leçons de ses erreurs passées. Au Kurdistan aussi le cinéma évolue. Par exemple, de nouvelles maisons de production ont été créées. Il y a maintenant de nouveaux équipements et de nouveaux personnels au Kurdistan. Mais tout cela ne se réalise pas selon des principes culturels. Le cinéma, ce n'est pas comme construire une autoroute. Quand on va à Erbil, on voit que chaque année il y a de nouveaux changements physiques. Mais dans le cas de la culture, si on n'a pas un programme, une bonne politique officielle pour une culture nationale, cette culture va soit mourir, soit être très en retard dans toutes ces dimensions y compris le cinéma. Oui je peux dire que notre culture évolue mais je ne peux pas dire que cette évolution se réalise en parallèle avec la vitesse des autres changements qu'on remarque dans les villes du Kurdistan irakien. Par exemple on n'a pas encore de salles de cinéma, de laboratoires, de bonnes maisons de production. Je considère notre culture du cinéma comme une culture malade qui change mais lentement. Par exemple, il y a cinq ans nous n'avions pas d'électricité mais maintenant l'électricité est partout. Il y cinq ans il n'y avait pas autant de centres commerciaux mais maintenant il les centres commerciaux sont partout. Il faudrait une vitesse identique dans l'évolution du cinéma, et ce n'est pas le cas. Par exemple, il y a cinq ans on produisait très peu de bons films par an, aujourd'hui malgré de nouveaux réalisateurs kurdes, on produit encore très peu de bons films.

Qu'est-ce qui influence l'absence de rapports professionnels et personnels entre les principaux réalisateurs kurdes dans ce changement lent du cinéma kurde ?

. Personnellement, moi j'ai de bons rapports avec tous les réalisateurs kurdes, mais le cinéma, comme les autres domaines de l'art, est art où tout le monde s'occupe de son travail. Si vous me posez cette question dans le sens de création de certains principes de travail, à mon avis il doit y avoir une organisation qui pourrait réunir et représenter les réalisateurs kurdes. À propos de relations entre les réalisateurs kurdes, je crois que non seulement dans le cinéma, mais aussi dans tous les domaines de l'art, les artistes kurdes ne communiquent pas assez entre eux. Pour autant que je sache, dans des autres sociétés, les artistes partagent plus entre eux que chez les Kurdes.

D'après vous, comment le cinéma kurde contribue-t-il à la construction d'un imaginaire/identité kurde (« kurdayeti ») ?

. Le fait d'être kurde est une chose dont j'ai pris conscience dès mon enfance, non pas grâce à une intelligence particulière mais à cause des conditions et difficultés concrètes et politiques qu'on vivait à l'époque. Quand j'avais 7 ou 8 ans, durant la première et la seconde année de mes études primaires en Iran, on nous appelait « Kurdes d'Irak ». Alors j'ai appris que je n'étais pas comme eux. Dès cet âge, la question d'être kurde d'ici ou de là est devenue pour moi une question présente dans ma vie d'enfant. Même si nous n'avons pas une intention nationaliste ou politique, cette question de la kurdicité était toujours présente dans notre vie. Je peux même dire que cela a été une des raisons de mon intérêt pour le cinéma. Par exemple, ce vécu a marqué dans un sens nationaliste mes films. Certains autres problèmes liés à la question kurde ont aussi marqué nos vies. Si je vous dis qu'à l'âge de deux ans nous avons été obligés d'aller en Iran, ça ne veut dire pas qu'on voulait y aller pour pique-niquer . Pendant 15 jours et 15 nuit, nous avons marché pour aller en Iran. Être exilé, c'est mon expérience de l'âge deux ans. La guerre est l'expérience de mes six ans. C'est comme ça que j'ai commencé à me demander, dès mon enfance, qu'est ce qu'un Kurde, qu'est-ce le Kurdistan, qui suis-je, d'où viens-je, pourquoi cela nous arrive-t-il etc. Dans ce sens, pour moi, faire des films c'est vouloir répondre à certaines questions du passé. Quand je réalise mes films, je me sens souvent dans l'obligation de donner des réponses à ces questions.

Peut-on dire que la mémoire de votre cinéma est cette guerre, ce vécu politique ?

. Il y a trop de facteurs qui ont marqué mon cinéma. Mais le facteur essentiel reste sans doute nos années d'exil en Iran. Comme père était un combattant (peshmarga), il revenait souvent au Kurdistan irakien, pour se battre contre le régime. Quand j'avais 10 ans, il partait dans la montagne des fois plus de deux semaines, un mois et il ne revenait pas. Je n'oublierai jamais, la solitude de ma mère obligée de s'occuper de nous tous. Grandir dans un endroit, une culture à laquelle on n'appartient pas comme l'Iran, auquel il est difficile de s'identifier, est un autre élément mémoriel important dans ma vie. Ainsi, notre retour au Kurdistan après la chute de Saddam 24 ans après a été aussi très difficile pour nous. Souvent je n'ai pas de réponse à donner à toutes les questions qui me reviennent sur ce sujet. Car, cela devient dès fois une problématique purement philosophique. Mais je peux facilement vous dire par quelle image principale le cinéma kurde est reconnu. C'est une image de guerre, de déportation, de catastrophe que les Kurdes ont subi. C'est une image d'un sentiment d'exil que les Kurdes ont toujours vécu, une image de frontière et de division. Mais à mon avis le cinéma kurde peut se construire sur d'autres bases aussi.

Pour qui produisez-vous et à qui sont destinés vos films ?

. Je suis en train de tourner mon troisième film et je peux dire qu'ils sont tous plutôt destinés à un public kurde qu'à un public étranger. Mais avant tout, je réalise mes films pour moi, je suis un spectateur de mes films. Ma première intention n'est pas de faire voir mes films aux étrangers, j'ai des histoires que je voudrais raconter. Mais en réalité, le sujet de la destination des films kurdes aux festivals et aux marchés étrangers est un véritable problème non résolu du cinéma kurde. Parce qu'on n'a pas encore un cinéma national. On n'a pas de salles de cinéma par exemple. A cet instant à Duhok, il n'y a pas de salle de cinéma où l'on peut voir un quelconque film. À cause de ce manque de salle de cinéma, les festivals et marchés étrangers deviennent spontanément la destination principale des films kurdes. Si l'on envoie nos films dans les festivals étrangers ça ne signifie pas que notre première intention est de le faire voir aux étrangers. Par exemple, si dix personnes ont vu mes deux films à l'étranger, au Kurdistan c'est une personne qui les vus, c'est-à-dire que le rapport est d'une personne kurde contre dix personnes étrangères. Et cela n'est pas le problème du réalisateur uniquement, mais aussi un problème qui concerne le système du cinéma kurde au Kurdistan irakien. Le film kurde ne peut pas gagner de l'argent au

Kurdistan, et gagner de l'argent est un élément principal du cinéma.

Certains réalisateurs kurdes comme Hiner Saleem préfèrent utiliser plusieurs dialectes du kurde dans leurs films, quel est le choix linguistique de votre cinéma ?

.Si l'on voit souvent l'usage de plusieurs dialectes dans les films d'Hiner Saleem, cela vient d'un autre problème du cinéma kurde. Moi, je ne préférerais pas faire ça, mais Monsieur Hiner Saleem a raison d'utiliser plusieurs dialectes du kurde dans ses films. Car, au sein des quatre parties du Kurdistan, on n'a pas assez de bons techniciens et comédiens du cinéma. Notamment dans le cas des acteurs, on est obligé de faire jouer des acteurs parlant différents dialectes du kurde dans un même film. Par exemple, si vous décidez de faire un film à Duhok, avec les artistes et techniciens de Duhok, cela va sûrement baisser la qualité de votre film dans tous les sens. Dans le choix des acteurs, pour cette raison précise, ce n'est pas le dialecte du kurde qui compte mais la qualité et le talent de l'artiste. Par exemple, dans ce troisième film (*Mémoire pierre*¹⁰⁰⁴) qui parle en quelque sorte des problèmes du cinéma kurde nous avons voulu utiliser plusieurs dialectes du kurde pour renvoyer au cinéma kurde dans un sens général.

Comment vous est venue cette idée de faire un film parlant à la fois du génocide et du cinéma kurde ?

. Il y a trois ans, Mehmet Aktas, producteur du film, m'a proposé de faire un film sur le cinéma kurde. En réalité j'étais allé à Berlin pour proposer à Mehmet une autre histoire à réaliser en Allemagne. Cette histoire portait aussi sur la question kurde. Alors après la proposition de Mehmet j'ai laissé tomber mon projet et j'ai accepté le sien. Cette idée de faire un film sur le fait de tourner des films était très intéressant pour moi, je crois que c'est ainsi pour tous les professionnels du cinéma et partout. Cela tient au cœur, car ça me fait penser à des problèmes que je vis lors des tournages de mes films. Pendant un an et demi nous avons travaillé sur le scénario de ce film. Nous avons choisi le sujet du génocide au travers duquel nous pourrions raconter aussi la situation du cinéma kurde.

¹⁰⁰⁴ Nous avons rencontré Shawkat Amin Korki lors du tournage de son film, *Mémoires sur la pierre*, parlant d'un groupe de gens voulant tourner un film sur le génocide kurde, mais qui vont être exterminés eux-mêmes par le régime de Saddam Hussein. Mehmet Aktas, le producteur de ce film en développement de postproduction, le considère comme une métaphore du cinéma kurde. Pour voir plus d'informations sur ce film consulter : <http://mitosfilm.com/index.php/memories-on-stone-67.html>

ANNEXE-10

Extrait d'interview avec Adil Abdurrahman

(Comédien, Directeur du Bureau du cinéma à Duhok)

Duhok (Kurdistan irakien), le premier décembre 2012

Adil Abdurrahman est actuellement le directeur du Bureau du Cinéma à Duhok au Kurdistan irakien. Il a travaillé depuis les années 1990 en tant qu'acteur dans plusieurs séries télévisées et films dont *A travers la poussière* (2009) de Shawkat Amin Korki, *Le temps des narcisses* (2007) d'Hussein Hasan Arif et Massoud Arif Salih et *My Sweet Pepperland* (sortie en 2013) d'Hiner Saleem.

Quelle est la mission du Bureau du Cinéma que vous dirigez actuellement ?

. La mission essentielle de notre bureau est de contribuer à la production cinématographique dans notre région. Nous aidons à toute sorte de projet cinématographique, que ce soit celui d'un long-métrage, de court-métrage ou de film documentaire. Nous organisons également des séminaires et des cours destinés aux personnes intéressées par la réalisation et la production cinématographiques. Évidemment, tous nos projets sont soutenus par notre gouvernement (KRG, Gouvernement Régional du Kurdistan irakien). Nous aidons les personnes voulant réaliser leurs projets cinématographiques mais selon certaines règles. Les scénarios présentés à notre bureau sont examinés par un jury composé de trois personnes. La dernière décision sur un quelconque projet présenté à notre bureau est prise par ces trois personnes.

Combien de longs-métrages soutenez-vous par an ?

. Je ne dirige ce bureau que depuis neuf mois, ça ne fait même pas encore un an, mais tout dépend du budget que le gouvernement nous accorde par an. Si c'est un bon budget on peut produire deux longs-métrages par an (par bureau). Si ce n'est pas un budget considérable, on peut participer à la production d'un film long-métrage, de quelques quatre projets de documentaires et de quatre ou trois projets de courts-métrages.

Combien accordez-vous à un projet de long-métrage, si vous avez un budget minimum ou un budget maximum ?

. En fait nous avons trois catégories, A, B, C. Le budget de la catégorie A peut atteindre jusqu'à un million de dinars (environ 800.000 dollars) et le budget de la catégorie C qui est le budget minimum accordé à un projet de long-métrage est entre cinq cents milles ou quatre cents milles de dinars (soit 300.000 ou 400.000 dollars). La qualité artistique du projet et l'expérience professionnelle de son réalisateur sont deux critères importants dans la contribution d'un financement public à un projet présenté dans la catégorie A.

Combien de longs-métrages sont aidés par le gouvernement régional dans votre région et au total ?

. Je ne peux pas vous donner une réponse exacte, car on n'a pas de chiffre, mais au total ça doit être entre 50 et 60 films.

Le directeur du Bureau du Cinéma à Erbil, Adnan Osman, nous a parlé de 35 films au total...

. Dans ce cas, ça peut être 35 films car Adnan sait mieux que moi.

Et dans votre région ?

. Il n'y en a pas beaucoup, au total sept films longs-métrages sont tournés à Duhok.

Qui peut faire une demande pour un financement public, seulement les Kurdes de votre région ou les Kurdes du monde entier ?

. Moi, personnellement, je ne fais aucune différence entre les Kurdes.

Et officiellement ?

. Officiellement il est indiqué qu'il ne faut pas faire de différence. Ecoutez, nous sommes tous Kurdes. Ici c'est la maison, la patrie des Kurdes. Tous les artistes kurdes, qu'ils soient de Diyarbakir (*considérée comme capitale du Kurdistan de Turquie*), de Mahabad (*considérée comme capitale du Kurdistan iranien*), de Qamîşlo (*considérée comme capitale du Kurdistan de Syrie*) ou de Duhok peuvent être acceptés par notre bureau à condition que leurs projets aient un mérite artistique et qu'ils soient capables de les réaliser. Ici c'est chez eux et il n'y a aucune différence pour nous.

Pourquoi y a-t-il trois bureaux du cinéma au Kurdistan irakien ? Est-ce que cela est lié au fait que le gouvernement régional soit composé majoritairement de deux partis politiques (le KDP et l'UPK)?

. Ce n'est pas du tout pour une raison politique mais pour une raison pratique. C'est-à-dire qu'il s'agit de trois villes, Duhok, Suleimanie et Erbil, où il y a des bureaux du cinéma. La seule raison de cela est de faciliter et localiser le processus d'examen des projets présentés. Il est difficile, par exemple, d'aller plusieurs fois de Duhok à Erbil pour suivre ce processus. Sinon il n'y a aucune autre raison. Ici, il s'agit d'un gouvernement composé par plusieurs partis politiques. Nous avons des partis islamistes, le KDP, l'UPK et d'autres. Certains pensent que dans notre bureau à Duhok, il n'y a que des personnes pro-PDK qui travaillent. Mais cela est faux. Car il y a les pro-UPK et celles qui partagent les idées d'autres partis politiques. Par exemple, nous avons plusieurs centres artistiques destinés aux minorités chiites, assyro chaldéennes, yézidiées etc. Grâce à cette mosaïque nationale, mentale et politique, à Duhok comme à Suleimanie et à Erbil, tout le monde travaille et s'exprime librement.

Ces trois bureaux sont-ils liés administrativement ou chacun fonctionne-t-il de manière autonome ?

. Au début, il y avait un directeur général à Erbil, dont tous les autres bureaux dépendaient. Mais désormais les trois bureaux sont autonomes dans leurs décisions. Bien évidemment, ces trois bureaux sont liés administrativement au Ministère de la Culture du KRG. Dans la procédure de décision sur un projet, nous ne sommes pas obligés de passer par un autre bureau. Nous sommes directement liés au Ministère des Affaires Culturelles. Aucun autre bureau n'a le droit de donner son opinion sur nos décisions. Et puis, je connais mieux un réalisateur originaire de Duhok que les responsables du bureau d'Erbil ou de Suleimanie et inversement...

Est-ce que ces trois bureaux ont déjà coproduit ensemble un film ?

. Mais il y a une décision prise récemment à ce propos, pour la raison suivante : jusqu'à maintenant beaucoup de films ont été produits sur l'Anfal (« génocide des Kurdes »), sur Barzani (*Molla Mustafa Barzani, leader de la révolte kurde au Kurdistan irakien*), sur Halabja mais ils n'ont pas eu d'écho. Alors, nous les responsables

des trois bureaux du cinéma avons décidé d'accorder entièrement nos budgets annuels aux réalisateurs hollywoodiens pouvant réaliser des films sur ces sujets. Si nous donnions par exemple 20 millions de dollars, nous pourrions facilement faire produire des films hollywoodiens sur ces questions. Par exemple, Omar Mokhtar, leader de la révolution libyenne, que certaines personnes connaissaient à l'aide des livres, est devenu une personnalité importante, un héros après que son histoire soit adaptée dans un film (*Le lion du désert/1981 de Moustafa Akkad*). Et nous voulons faire la même chose puisque nous dépensons autant d'argent pour presque rien.

Existe-t-il, à votre avis, un cinéma kurde ?

. En tant que Kurdes, nous ne considérons pas le cinéma comme un métier, alors qu'il est avant tout une profession artisanale/technique (sinaet). Ce métier est en effet très difficile. Mais à cause de l'importance de son rôle dans le domaine de l'art, de la politique, de l'économie ou de la communication, nous artistes se sommes engagés tout de suite dans le cinéma sans avoir cette culture. Oui, nous avons des réalisateurs, des acteurs, même des techniciens que je ne peux pas considérer comme professionnels, mais en général, nous n'avons pas encore un cinéma kurde. mais des films kurdes.

Quels peuvent être les composants essentiels du cinéma kurde selon vous ?

. Tout d'abord notre langue, nos costumes et notre culture traditionnels, le paysage de notre géographie et nos histoires.

Alors quelles sont les caractéristiques d'un cinéma kurde selon vous ?

. Si je dis qu'il n'y a pas un cinéma kurde, c'est dans un sens esthétique. Quand je vous parle d'un film hollywoodien, indien, français je comprends tout de suite à quel cinéma il appartient. Mais le cinéma kurde n'a pas un langage commun. On a seulement des films kurdes représentant un pas vers la construction d'un cinéma kurde. Aussi, dans le sens d'une culture cinématographique, nous les Kurdes nous ne sommes pas très en avance. Car, le plus important pour avoir un cinéma, c'est d'avoir un marché cinématographique. Par exemple, si vous n'avez pas de salles de cinéma à Duhok, comment peut-on demander aux businessmen de s'investir dans le domaine du cinéma? Aussi, s'il n'existe pas de compagnies de distributions pour distribuer les films où il y a des salles de cinémas, pourquoi les investisseurs devraient-ils investir dans la production d'un film

kurde ?

Et vous, en tant que directeur d'un des trois bureaux du cinéma au Kurdistan irakien, avez-vous des projets pour la construction d'un marché cinématographique kurde ou pour la formation d'un public au Kurdistan ?

. Pour ma part, j'ai déjà fait un pas. J'ai proposé aux hommes d'affaires de Duhok d'organiser une soirée de projection d'un film kurde et de donner un séminaire par un producteur sur le rôle de l'investissement privé dans le développement du cinéma. Pour leur faire comprendre qu'on ne gagne pas de l'argent seulement en vendant des habits et des meubles. Et qu'on peut gagner de l'argent en produisant aussi un film. Faire venir du financement privé dans le domaine du cinéma est notre projet essentiel. Car le gouvernement régional ne peut plus accorder autant d'argent aux projets sans échos, ni revenus économiques.

Pour l'ouverture des salles de cinéma et la formation d'un public kurde qu'avez-vous comme projet ?

.Nous avons fait deux propositions au gouvernement régional sur ces sujets : premièrement nous leur avons proposé d'interdire la construction des centres commerciaux n'ayant pas au moins une salle de cinéma. En plus nous businessmen ont aussi fini par comprendre que si dans leurs centres commerciaux, il y a une salle de cinéma, c'est quelque chose de moderne. Il faut donc en avoir ! Par exemple, dans deux centres commerciaux en construction à Duhok, il y a une place pour des salles de cinéma. Pour exemple, nous allons restaurer la salle de cinéma de Newroz (la salle la plus ancienne) juste pour encourager les investisseurs à investir dans le domaine du cinéma. Ensuite, à propos de la formation d'un public et de la création d'une culture du cinéma, nous avons le projet du cinéma itinérant. Nous allons envoyer les films kurdes dans les villages et zones difficiles pour les montrer, notamment aux élèves.

Comment s'est développé le secteur du cinéma depuis les années 1990 au Kurdistan irakien?

.Dans tous les sens, il y a des changements positifs au Kurdistan irakien, notamment dans le domaine du cinéma depuis les années 1990. Par exemple, l'élément le plus important dans la production d'un bon film est un bon scénario. Si vous avez

un bon scénario, vous pouvez faire un beau film. Même si nous avons de bons réalisateurs, si nous n'avons pas de bons scénaristes, de quoi vont parler ces réalisateurs ? J'avoue que nous n'avons pas de bons scénaristes. Et ceux qui écrivent des scénarios n'ont pas les qualités d'un scénariste occidental par exemple. Actuellement nos réalisateurs se rendent compte du manque de qualité artistique de leurs scénarios. Certains d'entre eux par exemple dépensent jusqu'à 70.000 dollars pour la réécriture de leurs scénarios par des personnes professionnelles.

Combien de festivals du film sont-ils organisés au Kurdistan ?

.Trois, un à Duhok, un à Erbil et un à Suleimanie ! Jusqu'aux années 1980, on croyait que le monde était limité à ces montagnes. Mais désormais on connaît les vraies limites du monde. Il faut désormais tenter de faire venir par le biais des festivals des étrangers pour leur montrer le Kurdistan.

Est-ce qu'il y a eu des films kurdes qui ont été présentés dans des festivals étrangers en tant que films kurdes ?

. Bien sûr qu'il y en a eu. Par exemple le film *A travers la poussière* a reçu 13 prix dans des festivals internationaux sous cette étiquette.

Quels genres de thèmes sont en général traités dans les films kurdes tournés au Kurdistan irakien ?

. Dès le début, quand nous avons commencé à réaliser des films kurdes, nous étions obligés de traiter des sujets politiques, parce que nos conditions réelles étaient différentes de celles du reste de monde. Nous sommes un peuple opprimé et réprimé à chaque période de l'Histoire. Nous voulions dire à tout prix ce que nous avions à dire. Nous étions obligés donc de nous exprimer par des chansons, par des films et par d'autres moyens pour dire au Monde « voilà notre situation, gardez l'œil sur nous » (çavê we bila li me be) ! Tous ceux qui avaient un projet du film, ils voulaient parler d'Halabja, du génocide (Anfal), des combattants kurdes et d'autres sujets similaires. Mais là, nous sommes arrivés à une autre phase. J'ai moi-même affirmé, « là ça suffit, on arrête de produire des films pareils et de déranger les autres avec nos histoires ». Il faut désormais commencer à produire des films romantiques, des films d'animation, des dessins animés, des films pour la jeunesse, pour les enfants. J'espère qu'on arrivera à réaliser tout ça !

A votre avis, l'absence d'une littérature et d'une histoire écrites anciennes joue-t-elle un rôle dans le traitement de ces sujets politiques par les films kurdes ?

. Tout d'abord il ne s'agit pas d'une absence de littérature et d'histoires kurdes. Nous avons tout ce que les autres peuples du monde possèdent.

En fait, je parlais d'absence d'une histoire et d'une littérature écrites anciennes...

. Mais, nous avons par exemple certaines histoires littéraires de haute qualité comme Mem û Zîn, Rûstemê Zal, Ferhad û Shîrîn et encore beaucoup d'autres histoires (légendes). Et en tant que peuple nous avons une culture très riche. Nous aussi nous avons une histoire, notre propre langue, nos tenues traditionnelles. Notre apparence (physique), nos coutumes et traditions sont différentes de ceux des autres. Si le cinéma kurde avait choisi ceux-ci comme critères il aurait sûrement été reconnu dans le monde.

D'après vous, quel est le rôle du cinéma kurde dans cette reconnaissance des Kurdes ?

. Comme je vous ai déjà dit, on a dit tout ce qu'on devait dire à propos du génocide, de Halabja, de la révolution kurde et de la guerre. Il faut désormais s'orienter vers des histoires plus personnelles. Par exemple, on peut raconter l'histoire d'une personnalité kurde dans un récit universel qui plaira à tout le monde et pour dire au monde entier que nous sommes des êtres qui luttent aussi pour l'humanité, non pas seulement pour les Kurdes. Cela peut faire changer par exemple, l'opinion des autres sur notre peuple. Pour montrer que nous ne sommes pas des extrémistes comme la plupart de nos voisins. Si on arrive à porter ce regard sur le cinéma ça serait bien.

Croyez-vous que les minorités religieuses et ethniques au Kurdistan irakien sont assez représentées dans les films kurdes réalisés dans votre pays ?

. Récemment, nous avons coproduit un projet de film documentaire réalisé par Aso Hadji sur les racines et l'histoire des Yézidis. Mais il existe encore une dizaine de films réalisés sur ce sujet ou des sujets similaires comme les Chrétiens du Kurdistan. Dans ce sens, il y a une liberté d'expression au Kurdistan.

Qui regarde ces films, à qui sont-ils destinés ? Par exemple, est-ce que les Kurdes sunnites les regardent ?

. Bien sûr qu'ils les regardent. On a désormais 15 chaînes

de télévisions satellitaires et ces films sont projetés par ces chaînes. Tout le monde est au courant de la pluralité culturelle au Kurdistan. Ce qui est dit dans les médias étrangers ce sont des mensonges. Nous sommes tous des frères ici. Par exemple, toute à l'heure, j'ai été un peu en retard parce que j'étais allé assister à l'enterrement d'une personne chrétienne que je connaissais. Dans le film *A travers la poussière* de Shawkat Amin Korki, dans lequel j'ai interprété un rôle, les Chrétiens, les Kurmandj, et les Sorans sont représentés sans aucune différence. Cela montre par exemple qu'il n'y a pas de discrimination dans le cinéma kurde.

Est-ce qu'il y a déjà eu une censure sur des projets de films à propos des minorités religieuses ou ethniques ?

. Cela n'est jamais arrivé. On accepte dans la mesure de notre budget tous les projets, à condition qu'ils ne soient pas contre la sécurité nationale (imnahîya netewî) du Kurdistan ?

Qu'est-ce que signifie le terme de « nation kurde » (netewa kurd) ?

. Il signifie moi, toi, cette patrie !

Oui mais comment déterminez-vous l'intérêt de la « nation kurde » ?

. Ainsi, si un film ne dérange, par son discours ou thème, aucun Kurde yézidis, aucun Kurde chrétien, aucun Kurde kurde, il est dans l'intérêt de la nation kurde. Ou encore il ne doit déranger personne, qu'elle soit Kurde ou non, vivant dans les frontières du Kurdistan.

ANNEXE-11

Extrait d'interview avec Tarik Akreyi

Comédien, réalisateur et membre du Syndicat des Artistes Kurdes

(Cette interview a été réalisée le 4 décembre 2012 au Kurdistan irakien lors du tournage de film *My Sweet Pepper land* d'Hiner Saleem)

Quel est votre parcours artistique ?

. J'avais treize ans quand j'ai commencé à jouer au théâtre en 1975. En 1979, j'ai participé en tant qu'acteur à quelques séries télévisées pour la télévision officielle irakienne, la Télévision de Bagdad. Dans ces séries télévisées dont une s'appelait *Ses yeux et les étoiles* j'ai joué en tant que personnages secondaire. Puis j'ai joué dans une série télévisée produite pour la télévision de Mousul et dont le sujet était adapté du film *Rashômon* (réalisé en 1950 par Akira Kurosawa). Ensuite, en 1990, j'ai joué mon premier rôle dans un film télévisé dans lequel j'ai travaillé aussi comme maquilleur, et assistant de production. Par la suite, j'ai participé aux tournages de plusieurs de films télévisés dont *Le mur et ses scorpions*, *La Hache* et *L'inconnu*. Tous ces films ont été produit pour la télévision officielles irakienne.

Je ne suis rentré au Kurdistan qu'en 1995, c'est-à-dire après la révolte de 1991. Car je donnais des cours dans un institut de beaux-arts à Mousul. Quand je suis rentré, les Kurdes ne connaissaient pas bien le cinéma, même si Hiner Saleem avait déjà réalisé son film court-métrage *Un bout de frontière* (1992). On ne connaissait pas bien le matériel cinématographique. En 1998 j'ai réalisé un film de moyen-métrage s'appelant *L'héritage du sang* et le film a été projeté dans les salles de cinéma à Erbil et Suleimanie. Ensuite, dans les années 2000 j'ai joué dans un film de Mehdi Omid et plus tard dans le *Dol ou la vallée des tambours* (2007) d'Hiner Saleem. J'ai interprété un commandant turc et joué entièrement en turc. Puis, j'ai joué dans plusieurs, films, séries télévisées et court métrages.

Pendant que vous travaillez pour la télévision officielle irakienne, à Bagdad ou à Mousul avez-vous jamais joué dans des films parlant des Kurdes ?

. À l'époque, toute sorte de représentation politique des Kurdes était interdite, mais en même temps il y avait des séries

télévisées tournées en kurde pour la chaîne officielle qui a commencé à diffuser en kurde à Kirkouk après la reconnaissance de l'autonomie du Kurdistan par le gouvernement central irakien en 1970. Les œuvres artistiques des artistes kurdes ont été diffusées par cette chaîne. Mais il y avait plusieurs groupes qui censuraient mot par mot ces séries pour qu'aucun mot ou phrase ayant un message ne leur échappe. C'est ainsi que souvent les textes qui leur ont été présentés revenaient à moitié supprimées ou complètement refusés. Quand il s'agit d'un gouvernement comme celui de Saddam Hussein, tu es obligé de travailler comme un irakien, non pas comme un Kurde. La seule chose désignant ma kurdicité et dont j'étais tellement content était l'apparition de mon nom (Akreyi) qui signifiait le nom d'une ville du Kurdistan (Akre) dont j'étais originaire. Pour moi cela était quelque chose importante parce que les gens savaient que j'étais un kurde travaillant pour la télévision gouvernementale.

En tant que Kurde, avez-vous jamais rencontré des difficultés politiques ?

. Notamment les Arabes discriminaient les Kurdes. S'ils ne faisait rien contre les Kurdes ils en parlaient en disant « celui qui est Kurde ». De temps en temps on ne prononçait pas nos noms. Par exemple un jour, j'ai entendu dire le directeur de l'institut de beaux-arts où je travaillais. « Tarik est quelqu'un bien, mais il serait mieux s'il n'était pas kurde ».

Y avait-il d'autres Kurdes reconnus travaillant pour cette télévision ?

. Notamment parmi ceux qui travaillaient pour la télévision de Kirkouk (diffusant en kurde) il y avait des réalisateurs et acteurs kurdes comme Sadoun Younis, Mekki Abdulla et Ali Efendi. Je me souviens en 1989, un réalisateur dont je me souviens pas de prénom mais dont le nom était *Abdulsahif* voulait tourner un film s'appelant *Nêgiz Bukî Kurdistan e* (La narcississe est la mariée du Kurdistan). On m'avait proposé de jouer dans ce film et j'avais accepté. Le réalisateur avait demandé à Mekki Abdulla¹⁰⁰⁵ de me prévenir, mais il me l'a pas dit.

Est-ce que c'est le premier film kurde tourné au Kurdistan irakien ?

. Non, il y a eu un autre film qui s'appelait *Vers le soleil* (Berew Xwûr). Beaucoup de mes amis ont participé au tournage de ce film dans les 1970. Ils ont travaillé avec une caméra

¹⁰⁰⁵ Dans le *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema* de Terri Ginsberg et Chris Lippard, il est marqué le réalisateur de ce film est Mekki Abdulla et sa date de production est 1992. Cf. Terri Ginsberg et Chris Lippard, *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, Scarecrow Press Inc, UK, 2010, p241-242

russe de 35 mm. Toutes les pellicules de ce film ont été envoyées en Iran pour leur élaboration de postproduction. Mais après les accords d'Alger en 1975 entre l'Iran et l'Irak contre les Kurdes, les pellicules de ce film ont disparu tout d'un coup.

Par qui a-t-il été produit ce film, est-ce que c'était une télévision?

. Non, il a été produit par des Kurdes et avec leurs propres moyens. Son tournage est passé entièrement dans les zones contrôlées par des combattants kurdes.

Comment il s'appelait le réalisateur de ce film ?

. Si je ne me trompe pas il a été réalisé par Sadoun Younis mais il est possible qu'il soit réalisé par Zuheyir Abdulmassih. Imaginez, si ce film n'avait pas disparu il serait le premier film kurde qui est tourné par un Kurde avec des comédiens kurdes et à travers une histoire kurde entre 1970 et 1974.

À votre avis quelles sont les raisons essentielles de l'adoption si tardive du cinéma par les Kurdes ?

. L'artiste kurde a toujours eu un esprit ouvert envers les changements dans le monde. Mais, nous ne sommes pas responsable de ce retard, les Turcs, les Persans et les Arabes nous ont divisé en quatre parties. Non seulement dans un sens géographique mais aussi dans un sens culturel et mental. Malgré cela, dans toutes les parties du Kurdistan, les artistes kurdes continuent à créer. Et c'est une très bonne chose.

Après avoir travaillé tant d'années pour la télévision officielle irakienne, la bouche de Saddam Hussein, qu'est-ce que vous avez ressenti quand vous avez travaillé dans votre premier film en kurde ?

. Le premier film en kurde sur le tournage duquel j'ai travaillé en tant qu'acteur c'était *La peur et l'amour* de Rafik Nourri Hanna, un film de 90 minutes tourné en caméra digitale en 2000. Ça a beaucoup aidé dans ma reconnaissance au Kurdistan. Bien que j'eusse déjà tourné pour la télévision d'Irak, ce film a été le premier film dans lequel j'ai joué en kurde, en tant que kurde et avec un sentiment d'être Kurde.

Avant de travailler dans ce film, étiez-vous reconnu au Kurdistan ?

. Oui, quand je suis rentré au Kurdistan en 1995, je suis

allé directement à Erbil, (la capitale du KRG) et j'ai commencé à donner des cours dans l'académie de beaux-arts d'Erbil. Il y avait à l'époque une professeur qui y travaillait. Un jour elle m'a demandé « si j'étais Tarik Akreyi, le comédien ». Je le lui ai confirmé. Plus tard elle m'a montré une photo que j'avais signée pour elle en 1988. Elle l'avait gardée. Elle n'était pas seule, les autres aussi me connaissaient. Mais j'étais méconnus par des Kurdes qui étaient exilés et qui sont rentrés au Kurdistan après la Première guerre du Golf.

Est-ce que on vous a jamais reproché d'être pro-Saddam Hussein puisque vous avez travaillé longtemps pour la télévision officielle du régime dictatorial ?

. Chez certains je remarquais de temps en temps ce sentiment. Mais, par exemple vous vivez en France et donc vous êtes obligé de travailler selon leurs lois parce que vous n'avez pas d'autres moyen. ni un pouvoir politique. Si on avait une autonomie à l'époque on aurait pu travailler comme on voudra. En Irak de l'époque c'était Saddam qui était au pouvoir, qu'est-ce que j'aurais pu faire d'autre ? Comme les Turkmènes disent « soit tu assumes, soit tu quittes ». J'avais que ces deux choix. Soit je devais quitter en arrêtant d'étudier, de travailler et de produire, soit je devais faire partie de cette vie. Et cela ne signifiait pas être baasiste. La majorité de nos artistes était obligée de travailler dans ces conditions. Nous ne pouvions pas tous être des combattants. Et c'est d'ailleurs pour cette raison que nous avons actuellement autant d'artistes, d'écrivains, de poètes au Kurdistan. Ces gens laissent actuellement de véritables traces sur notre société et cela signifie qu'ils n'étaient pas tous des supporteurs du régime. Bien sûr qu'il y en avait qui écrivait, chantait et dansait pour Saddam mais cela est une autre chose.

Pouvez-vous nous dire quel était la situation du cinéma irakien à l'époque de la dictature de Saddam Hussein puisque vous avez vécu longtemps à Bagdad durant cette époque ?

. Dans les années 1950, il y avait un cinéma irakien. Des films comme ; *Certaines maisons dans ces rues*, *La tête* qui parlait d'une sculpture et *Le Tableau* sont tournés durant cette époque. C'étaient de beaux films irakiens. Mais après la prise de pouvoir par Saddam Hussein en 1979, il a interdit de devenir une **Star** dans des domaines comme le sport, la musique, la poésie, le cinéma et la télévision. Il voulait représenter seul le monde entier et être au centre de l'univers. C'est pour cette raison que depuis 1979

jusqu'aux années 2000 il n'y a personne qu'on peut considérer comme Star en Irak. (...) La seule façon de faire le cinéma durant cette époque c'était de faire la propagande de son régime durant la guerre avec l'Iran. Quelques films irakiens tournés après 1979 comme *La frontière incendiée* (brûlée) parlaient de cette guerre par un discours de propagande.

Vous êtes également membre du syndicat des artistes kurdes, pouvez-vous nous parler des conditions de travail artistiques au Kurdistan irakien ?

. Quand nous avons commencé à créer le syndicat après la réalisation de quelques films kurdes au Kurdistan irakien, nous avions très peu de connaissance sur l'art cinématographique. Mais nous nous inspirions des gens comme Mahdi Omid, Hiner Saleem et Bahman Ghobadi qui revenaient au Kurdistan de temps en temps pour faire des films. Ils nous ont apporté quelque chose de plus, une grande expérience, une culture du cinéma. On apprenait par l'intermédiaire de ces gens comment établir une relation avec des comédiens, des techniciens. Comment travailler selon un programme et un scénario etc. Grâce à ces gens, le cinéma a développé jour après jour au Kurdistan en devenant une profession. Aujourd'hui il est tout à fait possible de voir des gens qui peuvent vous dire le cinéma c'est ma profession. En 1983 je me suis inscrit au syndicat des artistes irakiens qui contenait tous les domaines de l'art. Puis le fils de Saddam Hussein, Uday Hussein a réorganisé le syndicat en le divisant en plusieurs sections selon les domaines artistiques pour les mieux contrôler. Cela s'est passé à peu près deux ans avant la révolution au début des années 1990. Pendant la révolte, certains artistes kurdes comme Ferhat Sharif, Talat Saman, Salah Hassan, Sabah Abdurrahman ont créé une association artistique au Kurdistan. Mais avant 1983, on avait créé, dans les montagnes parmi les combattants kurdes l'Union des artistes kurdes. Cette institution avait été créée au sein de l'Union Patriotique du Kurdistan (UPK).

Et le PDK, avait-il créé une organisation artistique ?

.Le PDK (Parti Démocrate du Kurdistan) avait une section de beaux-arts qui avait un siège légal à Erbil. Ces groupes mettaient en scène souvent des pièces de théâtres pour des combattants kurdes.

Quels thèmes interprétaient-ils en général ?

. Des thèmes concernant la propagande politique, les droits de l'homme, l'établissement de relations politique avec la communauté etc. Ils

jouaient souvent lors des festivals et des rituels kurdes comme la fête de Newroz devant la population. De temps en temps ils organisaient même des journées du théâtre ambulant et ils montraient village par village leurs pièces pour réveiller la population (hişyarkirina xelkê). Après 1994, nous avons décidé de créer un syndicat qui pouvait ressembler à son sein tous les artistes kurdes au contraire des associations artistiques destinées seulement aux militants des partis politiques. On en avait besoin d'avoir un syndicat. En 2000 en présence de Monsieur Massoud Barzani (Président actuel du Gouvernement Régional du Kurdistan) le Syndicat des artistes kurdes a été créé à Erbil. Ce syndicat était officiel et il est subventionné par le KRG. Le syndicat obtient chaque mois 47 millions de dinars (à peu près 40 milles de dollars).

Combien votre syndicat a-t-il de membres ?

. Je crois que nous sommes 2000 personnes. Après la création de ce syndicat les deux associations appartenants à deux partis politiques (UPK et PDK) se sont réunis sous le nom de *La Fondation des Artistes* en 2003. Cette fondation a été créée avec pour le but d'affaiblir les différences politiques entre les artistes kurdes. Elle a vécu pendant quatre ans puis de nouveau ces artistes se sont inscrits au syndicat. Actuellement notre syndicat est composé de plusieurs sections artistiques comme : L'union des travailleurs du cinéma, L'union des travailleurs du théâtre, L'union des peintres, et L'union des musiciens.

Puisque votre syndicat est subventionné par le gouvernement régional, croyez-vous que cette institution pourra défendre au moment des désaccord avec le gouvernement, par exemple la censure s'il y en a ?

.Le gouvernement régional subventionne plusieurs institutions artistiques et culturelles dont notre syndicat. La raison de ce financement public attribué à notre syndicat est l'absence d'un système de financement, disons, professionnel. Nous travaillons actuellement sur la possibilité de créer un système pour financer ce syndicat par un financement venant des domaines artistiques comme des festivals de cinéma, la précision d'une taxe obligatoire pour chaque film réalisé au Kurdistan etc. Pour que nous puissions défendre nos membres dans tous les sens nous avons besoin d'un revenu du secteur à part de ce financement public accordé par le gouvernement.

Est-ce que le syndicat s'est déjà engagé dans un désaccord entre le gouvernement et des artistes ?

. Oui, un de nos membres, Şahin Nacmeddin avait eu un ennui avec la municipalité. Il ne pouvait pas financer le processus juridique mais le syndicat l'a aidé financièrement à résoudre ce problème. Un autre ami artiste, Adil Hassan avait mis en scène à Duhok une pièce de théâtre qui a dérangé les mollahs de l'Union des intellectuels musulmans (Yêkitîya zanayên Islamê). Ils avaient publié une fatwa (avis juridique selon l'Islam) contre cet artiste. Il y a eu un procès juridique auquel le syndicat a fait partie en tant que camp de ce procès et le verdict a été favorable à notre ami artiste.

Si nous revenons sur votre identité de comédienne, comment considérerez-vous la représentation de « kurdicité » dans les films kurdes ?

. Sans dissimuler le rôle de la majorité des réalisateurs kurdes dans l'éclaircissement de certains de nos problèmes sociaux, voire dans la revendication d'une reconnaissance du droit d'avoir un Etat, il existe en même temps des films kurdes tournés en kurde montrant l'Homme kurde, la Femme kurde ou la Jeunesse kurde en tant que personnages problématiques (xwudan kêşe, xwudan eyb û arr) pour avoir un prix dans des festivals étrangers.

Cela ne peut-il pas être dans le but de montrer un problème social, puisque les Kurdes ont aussi des problèmes sociaux comme d'autres sociétés ?

. C'est différent. Par exemple, récemment j'ai eu un prix pour mon rôle dans un film court-métrage dont le sujet porte sur le rôle de la religion dans les problèmes conjugaux au Kurdistan. Je ne soutiens pas l'idée de la dissimulation de nos problèmes sociaux dans le cinéma. Mais il y a de différentes façons de montrer ces problèmes. Avoir l'intention de montrer ou de critiquer un problème est quelque chose, dire voyez-vous ils font ça aussi les Kurdes est une autre chose. C'est-à-dire ils veulent montrer seulement les problèmes des Kurdes. La majorité de ces films par exemple sont financés par des pays étrangers et ils ont primé dans les festivals étrangers.

Avez-vous des exemples ?

. Je les ai, mais je ne veux pas mentionner leurs noms.

Et dans les films kurdes engagés, comment sont représentés les Kurdes

. Pour donner un message politique sur la question kurde, on n'est pas obligé de traiter des grands sujets historiques. Dès fois, le traitement d'un simple sujet autour d'un problème quotidien peut dire « si les Kurdes avaient un pays (Etat), cela ne se produirait pas ». Et ça c'est un message politique pour moi. La construction d'un tel message dans un film dépend du talent du réalisateur, c'est-à-dire de la qualité artistique de son langage. On n'est pas obligé de parler de Saladin, de Xanê Lepzêrîn (une légende kurde) ou de Qazî Muhammed (leader d'une révolte kurde en Iran et fondateur de la République de Mahabad créée en 1946) pour demander au monde de nous créer un Etat. Au lieu de ça, je peux dire ; regardez combien je suis contre l'extrémisme et le chauvinisme, combien je suis pour les droits des femmes et des minorités. C'est comme ça qu'on peut montrer qu'on mérite plus d'avoir un Etat que certains d'autres ayant des Etats. Par exemple, si on parle de la Palestine dans ces derniers temps, ce n'est pas grâce aux armes et à la violence politique. C'est grâce à la voix que Mahmoud Abbas ait choisie. Malgré l'opposition du monde entier et de l'Hamass, ils ont pu proclamer leur Etat. C'est pareil pour nous, nous n'avons jamais opprimé des autres et nous ne les opprimerons pas. Nous sommes un peuple pacifiste. Mais quand quelqu'un vient pour te tuer tu es obligé de te défendre. C'est pour cette raison que tous les films kurdes qui vont être réalisés doivent délivrer ce message : nous avons le ferment d'être un Etat. Nous avons une histoire. Nous avons une patrie, bien qu'elle soit divisée, nous avons une communauté ayant sa propre mentalité et sa culture et nous avons des arts comme le cinéma, la musique et le théâtre dont nous pouvons nous servir pour nous construire une identité.

Croyez-vous qu'on peut se construire une identité via des arts ?

. Bien sûr qu'on peut se construire une identité avec l'art. Par exemple, personne ne connaîtrait à l'étranger Hiner Saleem, Bahman Ghobadi et les autres réalisateurs kurdes reconnus s'ils n'avaient pas réalisé des films. Et leurs films engendrent aussi une curiosité à propos des Kurdes et du Kurdistan ce qui peut attribuer à la reconnaissance des Kurdes.

À votre avis quel art a plus attribué à la reconnaissance et à l'unité des Kurdes ?

. C'est le cinéma !

Pourquoi le cinéma ?

. Parce que c'est un langage universel. Autrefois on disait ça, à propos de la musique. Mais maintenant c'est le cas du cinéma qui utilise un langage visuel (zimanê çavî). On n'est pas obligé de parler pendant des heures pour se faire comprendre. On peut passer son message en une seule et petite image. La seconde chose, regardez toutes ces personnes venant de différents pays pour travailler sur ce tournage (le tournage du film *My Sweet Pepperland* d'Hiner Saleem)... Chacun de nous a une expérience, un savoir et un dialecte différents dont tout le monde partage. On ne peut pas faire la même chose par exemple au théâtre. Si dans une pièce théâtrale je parlais en Kurmancî, il est possible que ceux qui parlent Soranî ne me comprennent pas. Et si, un Kurde zaza, parle zazakî je ne le comprendrai pas non plus. Nous avons ce problème de langue ou de dialecte. Pour que je comprenne les autres dialectes du kurde, au théâtre il me faut un certain temps. Mais, au cinéma, on n'a pas besoin de ce temps.

D'après vous existe-t-il un cinéma kurde ?

. Le cinéma est un art qui a ses propres codes. Selon moi pour dire le cinéma kurde, il faut que le réalisateur, le caméraman, le scénariste, le comédien et l'ingénieur du son soient kurdes et que le sujet porte sur les problèmes des Kurdes. Je sais très bien que malheureusement nous n'avons pas actuellement de bons techniciens, c'est la raison pour laquelle nous sommes obligés de travailler avec des étrangers. Mais en même temps il faut se sentir obligé de former des gens d'ici aussi. Pour que demain on n'ait pas besoin d'untel en tant que caméraman ou ingénieur du son. Bien qu'en tant que Kurdes nous eussions de riches histoires parce que nous avons une ancienne civilisation de plus de 2700 ans, il faut savoir éduquer les scénaristes kurdes en profiter. Mais dans les domaines techniques comme la prise du son, le développement des pellicules, la correction de couleurs, la direction artistique on est obligé de former de nouvelles personnes qui seront le pilier d'un cinéma kurde au sens propre.

ANNEXE-12

Interview avec Shahram Alidi

(Réalisateur)

Paris, le 18 Février 2010

Par quoi est le plus influencé votre cinéma ?

. Je suis né, en 1971, à Sanandaj (au Kurdistan iranien) où j'ai passé mon enfance. Je suis d'une famille éduquée. Ma mère, elle, est d'une famille pratiquant le soufisme kurde. Mon père, lui, a une autre histoire. Il était marchand et il avait un petit magasin où il vendait de petits produits pour les maisons. C'est deux choses m'ont influencé profondément mais c'est surtout ma mère qui m'a influencé. Quand j'étais petit, j'aidais mon père au magasin. Ça m'a donné une grande expérience de vie. Comme dans le roman de Maxime Gorki, cela a été le début de « Mes Universités ». L'esprit de mon art est nourri par ma mère. Mais c'est en travaillant avec mon père que j'ai eu ma première expérience de la vie. Mon père était déjà très âgé. Il avait des amis qui venaient lui raconter des histoires, des anciennes histoires. Si j'ai un petit talent pour raconter une histoire, cela vient sûrement de ces rencontres de mon père avec ses vieux amis. Surtout en hiver, ils discutaient pendant des heures et des heures. Par exemple ils racontaient comment les Russes sont venus à Sanandaj, comment y vivaient et ce qu'y faisaient les Juifs... Ils racontaient des histoires ressemblant à celles de Gabriel Garcia Marquez. C'était très intéressant ! Leur langage était très simple mais efficace. Si j'essaie de te les transmettre, ça deviendra banal et sans valeur. Alors que chez eux, en leur langage local, c'était très beau. Ils faisaient des descriptions en exagérant tout ! Par exemple quand ils racontaient l'histoire du renard qui est devenu fou en mangeant le raisin immature ça me plaisait beaucoup. C'était vraiment comme un film d'animation de Walt Disney.

Dans votre premier long-métrage, on remarque des traces de cette culture orale. Cette culture a-t-elle influencé votre cinéma ?

.C'est une belle question ! Moi-même, je me suis intéressé à l'histoire orale kurde. J'ai fait des recherches sur ce sujet. Oui ça m'a beaucoup influencé. D'ailleurs c'est le sujet de mon premier long-métrage (*Leş Murmures du vent*, 2010). Dans ce film il y a un facteur qui distribue des lettres aux gens. Ces

lettres ne sont pas écrites mais orales. C'est la voix enregistrée. Le postier les distribue aux villages kurdes. Dans une de ses séquences, on voit une femme qui est représentée par son ombre. Elle est la seule personne mémorisant et sachant raconter une ancienne histoire kurde. Elle essaie de les transmettre aux autres pour que l'histoire ne soit pas morte et oubliée.

Pourquoi son corps est absent et pourquoi est-elle représentée par son ombre?

. L'histoire de l'Orient n'est pas celle de la diversité. Je me souviens d'un dialogue d'un film iranien qui me plaît beaucoup. Je ne sais pas d'où vient exactement cette phrase mais dans ce film, on disait : « l'histoire est écrite par des vainqueurs, non par des vaincus, l'histoire des vaincus est brûlée ». Par exemple, après l'arrivée d'Alexandre le Grand, ou bien des Mongols, il y a eu une rupture dans la continuité de la culture orale. Celles des peuples aryens comme les Kurdes et les Iraniens. L'histoire kurde en tant qu'histoire orientale est basée sur l'imagination, non pas sur « le document ». C'est une histoire imaginative. Elle ressemble au Sphinx. À mon avis toute l'histoire de l'Orient est un Sphinx. Chaque partie d'elle est bien différente des autres !

Malgré les conflits permanents entre les Kurdes et d'autres peuples orientaux, est-il possible de parler d'une homogénéité (en ce sens) entre les histoires officielles orientales (par exemple l'histoire iranienne), et l'histoire kurde qui n'est pas officielle ?

. Dans la séquence de mon film dont je vous ai parlé, il y a des dialogues qui se répètent. La vieille femme redit des choses. À travers cela, je peux dire que l'histoire orientale se répète toujours ! Elle est en spirale, parce que les orientaux n'en tirent pas assez de leçons. C'est pour ça que leur histoire se répète. C'est exactement la même chose qu'on voit dans la séquence de mon film. Mais il y a une autre raison qui peut expliquer cette répétition: chez les Juifs, comme chez les Soufis kurdes non musulmans et les Indiens, la forme de la croyance est en spirale. Par contre chez les Chrétiens elle est triangulaire, et chez les Musulmans elle est rectangulaire. Selon le soufisme kurde, il y a un retour infini, une répétition du temps. Pourquoi, parce qu'ils croient à la continuité. Il est possible que le soufisme soit inspiré de la croyance indienne de « Tenasukh » (réincarnation). Les sociétés orientales profitent beaucoup de leurs « inconsciences sociales ». Par exemple si je dois prendre un seul exemple symbolique de l'histoire, de la poésie et de la culture kurde, je choisirais l'exclamation d'« ax » (dit akh en français) qui est dite presque par tous les dengbêjs. Pour moi c'est plus important que le dialogue. J'ai fait des recherches sur les chants et

les « couplets » les plus anciens des dengbêjs et j'ai appris beaucoup de choses d'eux. Il y a un chant dans mon film que j'aime bien et qui raconte un conflit entre les Kurdes et le Sultan Abdülhamid. Mais je ne me souviens pas du nom du dengbêj qui la chantait. Lui aussi il a des mots d'exclamation pareils. En fait, des dengbêj de la Radio d'Erevan, aux dengbêj du Nord¹⁰⁰⁶ (Kurdistan de Turquie) comme Shakiro et Shêxo, tous les dengbêjs utilisent des interjections plus ou moins similaires. Pourquoi alors les répètent-ils ? Parce qu'en répétant ces mots, les dengbêjs coupent le texte et pénètrent dans le chant. Par exemple, Kawis Axa a une façon très efficace de s'exclamer. Il crie. On peut en dire beaucoup de choses, mais à mon avis cette exclamation est la définition d'être (de l'identité) kurde. Chaque personne raconte son histoire à son propre rythme.

Chez les dengbêj, on remarque des descriptions orales sur un imaginaire du Kurdistan composé à la fois des éléments géographiques et politico-historiques. Peut-on donc parler d'une certaine ressemblance dans la création des paysages du Kurdistan entre votre cinéma et la culture orale kurde ?

À propos de la terre kurde, il y a un point sociologique et littéraire qui est très intéressant dans la culture orale. Les narrateurs des récits oraux disent souvent : ils sont venus, à la place de dire « nous sommes allés ». Ils disent : ils ont attaqué, mais ne disent pas : « nous avons attaqué ». Ils disent : « ils ont amené », ne disent pas « nous avons amené ». Ils ne disent pas « nous avons fait », ils disent « ils ont fait ». Chez tous les dengbêjs, dans tous les contes et histoires ça existe. Puis il y a aussi le mot « hélas » (mixabin). On ne dit pas « heureusement nous l'avons fait », on dit « malheureusement/ hélas ils l'ont fait ». Pour quelle raison ? Parce que les Kurdes sont un peuple pitoyable/ malheureux (gunehin) ! Dans mon film, le personnage féminin dont je vous ai parlé dit que : « toutes les nations ont attaqué le Kurdistan. Mais les kurdes ont seulement résisté. Ils n'ont attaqué aucune nation. Les kurdes n'ont préservé que leurs vies » ! Voilà la situation, la position des kurdes dans ces histoires, ces récits ! Chez les dengbêjs, il y a beaucoup de chose qui ressemblent au cinéma. D'ailleurs ils ont réussi à faire du cinéma. Comment ? Ils ont pu créer l'image dans la mémoire ? Comment l'ont-ils fait ? En racontant leurs histoires ils sont arrivés à créer des situations composées d'une part de certains éléments « directs, discrets et absolus » d'autre part des descriptions ambiguës. Cette totalité ambiguë, c'était probablement la force du dengbêjî (l'art des dengbêj). Je vous en donne deux exemples. Dans un poème dit bien avant

¹⁰⁰⁶ Le Kurdistan de Turquie, (Kurdistan du Nord)

l'Islam, on raconte l'histoire d'un homme qui cherche à fabriquer une boucle d'oreille pour sa bien-aimée. Il demande à un bijoutier de fabriquer une boucle d'oreille pour sa bien-aimée, qui est si belle et si élégante qu'elle ne peut pas porter une boucle d'oreille fabriquée sur une enclume. Alors il lui propose de fabriquer la boucle d'oreille sur ses paumes! Dans une autre chanson d'amour un homme promet à sa fiancée de lui construire une maison de branches de jeune basilic et de la crépir en odeur des roses. Les dengbêj, ils décrivent les choses de cette façon ! Vous voyez, même si les corps et caractères de ces filles sont absents, nous arrivons à les imaginer à travers des descriptions des autres objets. Pour répondre à votre question, je dirais que toutes ces descriptions sont surréelles. Même si au cinéma, nous pouvons réaliser une partie de ces descriptions, il est impossible de les réaliser en entier, sauf avec le cinéma d'animation. Parce que dans le cinéma il faut tout montrer. On ne peut pas prononcer le nom d'un objet sans le montrer. Si on dit « le verre », il faut en montrer un. Mais dans la littérature orale, quand vous dites « verre » vous demandez aux auditeurs de le capter par leur imagination. C'est ça la différence entre le cinéma et la littérature orale !

Existe-t il une coexistence similaire du réel et du surréel dans votre cinéma ou dans le cinéma kurde en général ?

. Je ne veux pas parler de mon film. C'est à vous de l'analyser. Mais à vrai dire jusqu'à maintenant je n'ai vu qu'un film kurde qui est vraiment à la fois réaliste et surréaliste. C'est le « Half-Moon » de Bahman Ghobadi. On n'a pas encore pu recréer cet esprit kurde (riha kurd) qui contient en même temps ces deux aspects réel et surréel. Ici, je ne désire pas parler de moi-même. Si vous êtes d'accord vous pouvez quand même le dire avec vos propres phrases. Moi je crois que dans le film « Les Murmures du vent », sans vraiment y voir un surréalisme direct, le réel et le surréel existent en même temps.

En ce sens votre film ressemble-t-il aux récits des « dengbêj » ?

. Oui bien sûr, si on accepte qu'il y ait le réel et le surréel chez les dengbêj, nous pourrions dire que mon film a bien ce sens. Comme je vous ai déjà dit, je vois la même chose dans « Half-Moon » de Ghobadi. C'est un de mes films préférés. Je ne suis pas un réalisateur néoréaliste. Malgré mon adoration pour Yilmaz Güney et son cinéma, je ne voudrais absolument pas faire des films néoréalistes, alors que la plupart des réalisateurs kurdes le font.

D'après vous, existe-t-il un cinéma kurde ? Si oui, comment et

selon quels critères pourriez-vous le définir ?

. Toute identité des peuples consiste en leur propre esprit qui contient une mémoire et un potentiel de projection de cette mémoire. Si, à l'aide du cinéma, nous arrivions à donner une image/un sentiment original de peuple, que ce soit à un public qui ne connaît pas le cinéma ou aux étrangers qui ne connaissent pas le peuple, nous pourrions considérer ce sentiment comme un « pont » vers l'inconscience sociale et le passé commun du peuple, qu'on appelle « culture ». Et, ce passé peut contenir plusieurs éléments culturels ou identitaires, comme la langue, les coutumes, l'architecture etc. Mais le cinéma a un autre sens que nous les Kurdes n'avons pas encore. C'est un sens non culturel, autrement dit le sens technique du cinéma. Nous n'avons ni laboratoires, ni caméramans, ni producteurs, ni salles de cinémas. Si nous n'avons pas la possibilité de produire des films avec nos propres moyens, nous ne pourrions pas dire que nous avons un cinéma. Comme les veines, il doit y avoir des canaux pour que le sang circule.

Les conditions dont vous venez de parler, concernent plutôt la définition d'un cinéma national. Alors que la plupart des réalisateurs kurdes vivent, pour des raisons obligatoires, dans la diaspora. Malgré l'absence d'un Etat kurde et toute autre difficulté politique, est-il possible ou nécessaire de chercher une définition semblable pour le cinéma kurde ?

. Les Kurdes sont malheureux, mais celui qui porte le malheur des Kurdes est plus malheureux que les Kurdes. Nous les Kurdes, nous avons un « virus » qui est notre pire ennemi : les kurdes ne s'opposent qu'à eux-mêmes. Regardez l'histoire kurde, tous les leaders kurdes sont tués ou captés par la trahison. En plus, ils sont trahis par leurs propres parents, par ceux dont ils prenaient soin. Et malheureusement, c'est valable pour les réalisateurs kurdes aussi. Regardez, il y a des nations peuplées sur 200 miles, mais qui se tiennent, qui sont unies. Mais nous, nous n'avons pas encore appris que la culture est plus importante que tout. Si on parle de l'histoire de l'exil, de ce qui raconte l'histoire kurde, c'est-à-dire des cinéastes kurdes en tant que « dengbêj modernes », il faut que nous, nous nous tenions, nous nous unissons les uns aux autres. Yilmaz Güney, est le premier à avoir quitté le pays, à avoir été exilé. Il a dû réaliser son dernier film *Le Mur* (1983) à l'étranger. Mais depuis, tous nos amis sont exilés, sont à l'étranger. Cela nous a montré que l'importance est de pouvoir continuer avec l'amour et pour que cela se réalise, il suffit d'être sincère. Si on est sincère dans ce qu'on dit, on doit continuer de se battre. Même quand il y a un problème. Quand on

est « coupé » de sa patrie, son regard change, alors le goût de ce qu'on fait change aussi. Par exemple, il y a des différences entre une tomate qui est cultivée au Kurdistan et celle qui est cultivée en France. Ne le prenez pas mal, ce n'est ni du nationalisme, ni du fascisme. Il y a des poissons qui ne peuvent vivre que dans la mer, ni sur la terre, ni dans un aquarium. Autrement dit, il faut que tu sois nourri de ta source. Il faut être en contact direct avec sa source. On ne peut pas faire du cinéma dans les cafés. C'est notre propre culture qui nous fait faire des films. Comme une abeille dans la pleine de la Nature, qui ne se nourrit que des fleurs pour produire le miel. Bien sûr qu'on peut fabriquer le miel artificiellement, mais ça ne donnera pas le même goût. Un autre problème est que notre littérature et notre culture ne sont pas écrites, elles sont orales. Il y a des incohérences entre le cinéma et notre culture. Le cinéma n'est pas l'art de l'abstrait comme la musique. Parce que les kurdes étaient nomades, la musique a existé chez eux. Mais la musique n'est qu'un sentiment, il n'y a pas de logique dedans. Elle a servi à leur faire oublier la souffrance. Mais le cinéma a d'autres missions que celle-là. Il est le moyen d'examiner, de regarder son problème avec le soin d'un médecin. Mais avec pour but de faire voir nos films « aux autres ».

Alors qui sont ces « autres », pour qui faites-vous vos films?

. Dans les cinémas étrangers le but est que le cinéma soit réalisable et accessible pour le public. Si un film sort en salle, il faut qu'on sache que ce film a un langage cinématographique universel. Si on fait ses films pour quelques personnes, cela veut dire qu'on fait un cinéma individuel. Un cinéma qui a une définition, c'est un cinéma qui est accessible au public, non pas aux festivals. C'est pour ça que le meilleur film kurde est celui qui est sorti en salle dans le monde, que ça soit en ville, au village ou ailleurs. A part le cinéma, il n'y a aucun autre art kurde qui attire le public étranger. Le cinéma kurde et le premier art à avoir réussi cela. Il est le premier art international qui est capable de convaincre les publics étrangers. Ici, ce n'est pas le thème qui est important mais le langage, le savoir-dire. Pour les spectateurs étrangers, ton histoire n'a pas beaucoup d'importance. À vrai dire, le nombre des thèmes dramatiques traités par le cinéma n'atteint pas les deux chiffres. Il n'y en a que huit ou neuf à raconter. Et tout le monde les répète. Par exemple, de la Mésopotamie à la Grèce antique, de la Grèce antique à notre époque, on raconte sans cesse, l'amour, la tragédie, les histoires comiques etc. La seule chose qui a changé c'est la façon de raconter ces histoires.

Malgré la popularité de la « question kurde » dans les pays occidentaux, peut-on supposer que le langage cinématographique est plus important que l'histoire du film kurde ?

. C'est une question à laquelle il est très difficile de répondre. Car ça ressemble à l'histoire de l'œuf et de la poule . Qui engendre qui ? Je crois qu'il est difficile de les mettre en causalité. Je ne sais pas si c'est l'existence de la question kurde qui a aidé le cinéma kurde dans la diaspora à obtenir des financements ou si c'est le cinéma qui a aidé « la question kurde » à être reconnue en Europe. Pour que le film sorti dans les salles soit accompli, il est très important de faire connaître au public international l'origine de l'histoire dont le film parle. Mais nous les kurdes, nous n'avons pas pu le faire jusqu'à présent. À mon avis, nous sommes un des peuples les plus faibles du monde. D'ailleurs, nous avons toujours été incapables de faire connaître notre existence au monde. C'est très triste que le monde nous connaisse à travers une tragédie. Ça c'est une faiblesse.

Pourquoi est-il triste d'être reconnu à travers une tragédie, alors que dans votre film vous en parlez aussi ?

. Moi-même je ne sais pas pourquoi je le dis ! En le disant je tombe même dans une contradiction avec ce que je fais. Oui mon premier film parle du « génocide » kurde. Mais malgré le sujet, il n'y a aucun fusil, ni sang ou assassinat, dans mon film. Toutes les critiques que j'aie eues considéraient que l'aspect non-violent du film constituait sa réussite. En deux semaines ce film a eu cinq prix dans les divers festivals. Ce n'est pas moi qui ai eu ces prix, ce sont tous les Kurdes qui les ont obtenus. Savez-vous pour quelles raisons on m'a donné ces prix ? Par exemple, au Festival de Cannes, le prix de la jeunesse m'a été donné parce que mon film montrait « le désir de vivre, la continuité de la vie et la résistance contre la mort ». Pour moi c'est très important ! En tant que fils de ce peuple, je ne dis pas qu'on ne doit pas parler de notre tragédie. Au contraire, nous devons en parler, mais pas pour montrer combien « nous sommes opprimés », mais pour montrer combien nous sommes amoureux de la vie, combien nous sommes sages et pacifiques.

Votre cinéma a-t-il une mission politique?

. Chaque personne a ses idées et ce n'est pas très important qu'on me juge sur ça. Mais je suis conscient que j'ai une responsabilité en tant que réalisateur.

De quoi vous sentez-vous responsable ?

. Je me sens responsable de la vie du peuple avec qui je vis. Si je n'étais responsable que de moi, je pourrais facilement vivre dans n'importe quel pays européen au lieu d'aller vivre au Kurdistan (iranien). En plus j'aurais une meilleure vie ici (en Europe) que là-bas ! Mais c'est cette responsabilité qui me rend heureux. Je ne pourrais pas oublier avec qui et où j'ai vécu. À Cannes, deux journalistes, dont un iranien, m'ont demandé « pourquoi vous ne faites que des films kurdes » ? Je leur ai dit que ce n'est pas très important, le lieu d'où on vient. L'essentiel c'est, comme on le dit, d'« avoir une pensée universelle mais une pratique locale ». Pour moi, il n'y a aucune différence entre les gens, quelles que soient leurs origines. Je voudrais vous raconter une anecdote, avant de l'oublier. À Nantes, un journaliste turc m'a dit quelques chose qui m'a beaucoup dérangé. Il m'a dit que j'avais déclaré que c'était le gouvernement régional du Kurdistan (irakien) qui avait financé mon film mais que personne ne connaissait ce gouvernement. Ça m'a vraiment empêché de dormir cette nuit-là ! Même si le tournage de ce film, a été la pire époque de ma vie, et même si on m'a posé beaucoup de problème au Kurdistan irakien, je ne pourrai pas oublier que c'était le gouvernement régional du Kurdistan qui a financé mon film à l'aide et avec l'autorisation du ministre de la culture Falakaddin Kakayi, qui est d'ailleurs très intelligent et courageux. Il savait bien que le cinéma n'est ni l'électricité, ni la route, ni le pétrole, dont profite le peuple. Mais parce qu'il a une pensée universelle, il savait bien aussi que le cinéma est très important pour nous, les Kurdes. Ça m'a beaucoup touché et je ne l'oublierai pas. A Nantes, un autre journaliste, en se référant aux conditions économiques qui s'améliorent au Kurdistan irakien, m'a demandé la raison pour laquelle j'ai parlé du génocide kurde dans mon film. J'aimerais bien vous redire la réponse que je lui ai donnée. Je ne suis pas croyant mais il y a une phrase dans le Coran qui dit : « L'homme toi, tu oublies toujours » Voilà, je suis d'accord, l'homme est capable d'oublier tout. Si tu ne lui rappelles pas, l'histoire se répétera.

Alors quel est le rôle du cinéma dans l'enregistrement de l'histoire kurde ?

. Si on ne faisait pas du cinéma, on oublierait tout. On irait même se convaincre de « tuer » ! L'acte de « tuer » ne se réalise pas seulement avec le sang. Regardez, il y a combien de films en Europe qui parlent de la mort de l'esprit d'individus. Nous, nous essayons de parler de l'assassinat de l'esprit social, culturel. Nous sommes encore très loin de l'individu. D'ailleurs, il n'y a pas d'individu au Kurdistan. Il est absent ! Chez nous donc, on est obligé de parler de socialité, pas d'individualité. Le problème

n'appartient pas à une seule personne, il appartient à tout le monde.

Croyez-vous que malgré la rupture qui peut exister entre l'oralité et la modernité le cinéma peut devenir un moyen d'expression pour les Kurdes ?

. Je vous remercie de m'avoir posé cette question. Le pire problème des kurdes, c'est ça. Nous ne sommes même pas modernisés. On est juste au début de certains problèmes modernes comme celui des droits des femmes par exemple. Bien sûr que le cinéma est « la production », « la remémoration », « l'Homme », « la continuité », « le nouveau et le moderne ». Il est le produit du futurisme. Mais nous, nous n'avons pas encore eu une transition entre la féodalité et l'urbanité. Sans vraiment mettre fin à notre époque féodale, nous avons dû rentrer dans une époque urbaine. Mais notre urbanité, elle n'est qu'un élargissement de la vie villageoise. Ce ne sont pas des cités dans lesquelles on vit, mais des immenses villages. Je ne suis ni sociologue, ni urbaniste pour donner plus d'information sur ce phénomène. C'est une grande question. Je ne sais pas par quoi je dois commencer pour en parler. Mais, tout ce que je pourrai vous dire, c'est qu'on est coincé entre la modernité et notre société. Nous ne pouvons ni choisir le modernisme, ni quitter notre société. Parfois moi-même j'ai du mal à trouver un équilibre. Par exemple, dans mon film, j'ai essayé de parler d'une histoire non moderne avec une grande vigilance et tout en employant mon expérience de vingt ans en tant que peintre et photographe, pour le rendre encore plus « beau » et attractif.

Existent-il des différences entre les réalisateurs kurdes iraniens et ceux d'autres pays, par exemple des réalisateurs kurdes de Turquie ?

. Je ne dirais pas « différence », mais il y a des facilités dont les réalisateurs profitent. Comme l'arrivée du cinéma par exemple. C'était au tout début de l'histoire du cinéma quand on a apporté la caméra en Iran. C'est la première différence. Ça nous a donné une grande expérience. Le cinéma iranien, je souligne le mot iranien, je ne parle pas de « cinéma persan » car il y a plusieurs nations en Iran, profite de cette expérience. Nous, nous avons cette histoire derrière nous. Puis, en Turquie la langue kurde était interdite alors qu'en Iran, cela fait plus de trente ans qu'on double des films en kurdes.

Cela a été fait après ou avant la « Révolution Islamiste » ?

. Je n'ai pas la réponse exacte mais il est possible que cela ait commencé juste avant la Révolution. En vérité c'est après la Révolution que les kurdes ont

insisté pour la reconnaissance de leur langue maternelle. Bahman Ghobadi a réalisé le premier film en langue kurde. Moi j'ai réalisé le premier film en deux dialectes kurdes, en Sorani et Kurmandji. C'est une deuxième révolution ! Jusqu'à maintenant, notre but, c'était de faire le cinéma en langue kurde. Mais ce que j'ai fait, c'est aussi très important.

Pourquoi est-ce important ?

. Parce que je voudrais servir ma langue. Je sais bien que ce que je fais ce n'est pas un simple travail artistique. Car, un film peut avoir des influences sur tous les Kurdes, les Kurdes de toutes les parties du Kurdistan. Les Kurdes doivent apprendre leur langue pour que la culture kurde continue. Et donc, il est très important pour moi qu'on utilise, dans un film, tous les dialectes du kurde. Malheureusement, le pire conflit à venir entre les Kurdes sera celui des dialectes. Je le prévois. Car je sais que c'est le nouvel objectif des ennemis du peuple kurde. Peut-être que je ne le verrai pas ou peut-être que cette fois les Kurdes trouveront un moyen de l'empêcher, mais je le sens ainsi. C'est le seul objectif de certaines personnes qui gouvernent les Kurdes mais qui ne sont pas vraiment kurdes. Ils ont déjà commencé, par la télévision, à faire oublier à la nouvelle génération leur langue. Ils font faire des films, par exemple, en langue kurde mais, les films qui « sont handicapés » pour déformer la langue. Ça ressemble beaucoup aux conflits entre les partis politiques kurdes. Rappelons-nous, le premier conflit entre les kurdes c'était les conflits des confréries. Ils ont inventé deux confréries : les Nakhchibandis et les Qadiris. Ensuite ils ont créé les partis politiques selon les idéologies religieuses de ces deux confréries. Et maintenant ils veulent créer une nouvelle dualité entre les kurdes, basée sur la diversification des dialectes sorani et kurmanci.

Voulez-vous ajouter d'autres choses ?

.Tout ce que je peux dire, c'est que les Kurdes sont un peuple malheureux. En y pensant, je pleure des fois. Je me sens coincé. Je ne peux ni quitter mon peuple pour aller vivre ailleurs où je suis habitué à une vie meilleure, ni rester avec mon peuple. On n'a ni passé ni avenir.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	6
PARTIE 1 : LE TRAITEMENT DE LA « KURDICITE » DANS LE CINEMA TURC.....	38
CHAPITRE I : La naissance du nationalisme turc et l'arrivée du cinéma dans l'Empire ottoman.....	38
4 La naissance du nationalisme turc.....	40
4.1 Le contexte socio sociohistorique et politique.....	40
4.2 La recherche d'un nationalisme pour la sauvegarde de l'Empire ottoman.....	43
4.3 Le rôle de la religion dans la structure étatique et dans la détermination de la citoyenneté ottomane.....	49
4.4 Le Comité Union et Progrès et les premières tentatives de création d'une identité nationale turque.....	53
5 L'arrivé du Cinéma dans l'Empire ottoman	59
5.1 Sigmund Weinberg et le rôle des minorités non-musulmanes dans l'arrivée du Cinéma.....	59
5.2 Institutionnalisation et instrumentalisation du cinéma par le Comité Union et Progrès.....	62
5.2.1 La création du Bureau du Cinéma de l'Armée Centrale.....	62
6 Une tentative de nationalisation du Cinéma.....	66
6.1 La démolition du Monument russe d'Ayastefanos et l'organisation du tournage du premier film turc.....	66
6.2 Outil moderne ou symbole de modernisme : une réflexion sur la réception du Cinéma par les Jeunes-Turcs.....	72
6.3 L'invisibilité des Kurdes : un intermédiaire entre le nationalisme, le cinéma et la modernité turcs ?.....	77

CHAPITRE II : Le kémalisme, contexte idéologique du cinéma

turc.....	82
5. L'identité nationale ou la nouvelle visibilité des Turcs.....	82
5.1. La conception de la modernité occidentale comme modèle et imagerie de la Nation turque.....	82
5.1.1. L'application des discours kémalistes dans le cinéma turc.....	87
5.1.2. Le traitement de l'histoire ottomane : l'« Orient glorieux » du cinéma turc.....	94
5.1.3. Istanbul comme lieu de confrontation avec la modernité dans le cinéma turc : la série de films Kezban d'Orhan Aksoy.....	97
6. L'évolution conjointe du nationalisme, du cinéma et de l'historiographie turcs.....	102
6.1. La convergence entre les discours étatiques et discours cinématographiques.....	102
6.2. La convergence entre l'historiographie cinématographique et l'historiographie nationalistes turques.....	106
6.3. L'apparition des Kurdes dans les discours officiels et dans l'historiographie cinématographique turcs.....	114
7. Le rôle des médias turcs dans la production des stéréotypes sur les Kurdes.....	121
8. La naissance de la « littérature de province » et son rôle dans la généralisation de l'imaginaire péjoratif kurde dans le cinéma tur.....	126

CHAPITRE III : Le traitement de la « kurdicité » dans le cinéma

turc.....	134
5. Les difficultés de déterminer les films turcs qui parlent des Kurdes.....	134
6. Le traitement des Kurdes dans le cinéma turc d'avant 1990.....	144
6.1. Deux piliers de l'imaginaire péjoratif concernant les Kurdes: la « féodalité » et la « réaction religieuse ».....	144
6.2. La banalisation de sujet du féodalisme.....	149
6.3. L'inaccessibilité géographique : rupture entre la périphérie et le centre.....	152
7. La fusion du réel et de la fiction : Les laids aiment aussi (1981) de Sinan Çetin.....	155
8. L'après 1990 et la construction de la visibilité des Kurdes dans le cinéma turc.....	160
8.1. Le concept politique des années 1990 et la médiatisation de la question kurde.....	160

8.2. L'adaptation des légendes kurdes : l'installation des Kurdes hors de l'histoire nationale turque ?	166
8.3. Les premières apparitions de la violence politique dans le cinéma turc	172
8.4. Le resurgissement d'un vieux discours dans le cinéma turc: la fraternité islamique turco kurde.....	181
8.5. La reconnaissance des Kurdes ou la transformation de la « question kurde » en « question turque » dans le cinéma turc.....	188

PARTIE 2: LA CONSTRUCTION DE LA « KURDICITE » DANS LE CINEMA KURDE.....196

CHAPITRE IV : Le nationalisme kurde : conception générale..... 196

5. La « <i>kurdicité</i> » ou l'imaginaire national kurde.....	196
5.1. Le nationalisme kurde	201
5.2. La périodisation du nationalisme kurde.....	204
5.2.1. Première Période (1919-1923)	205
5.2.2. Deuxième Période (1923-1938).....	206
5.2.3. Troisième Période (1940-1950)	207
5.2.4. Quatrième Période (1960-1980)	211
5.2.5. Cinquième Période (de 1984 à nos jours).....	208
6. La diversité des Kurdes ou la variété de leur désignation.....	211
6.1. La division territoriale.....	211
6.2. Le tribalisme kurde.....	218
6.3. La fragmentation socioculturelle, religieuse et linguistique des Kurdes.....	221
7. La politisation spontanée des outils d'expression chez les Kurdes.....	228
7.1. L'imprimerie.....	228
7.2. La presse.....	232
7.3. La radio.....	235
8. La fragilité de la représentation cinématographique des Kurdes.....	239

CHAPITRE V : La construction de l'imaginaire national kurde dans le cinéma kurde.....248

5. Comment définir le cinéma kurde en l'absence d'un Etat

et d'une identité nationale kurde ?	248
5.1. Une proposition pour la détermination du cinéma kurde	248
5.2. Certains éléments caractéristiques des films kurdes.....	249
5.3. Un chevauchement historique : l'apparition des Kurdes dans les médias internationaux et la naissance du cinéma kurde dans les années 1990.....	252
5.4. L'irrésistible désir d'enraciner l'histoire du cinéma kurde.....	256
6. Cinéma kurde : entre l'engagement politique et l'industrie cinématographique	263
6.1. Les conditions sociopolitiques dans lesquelles les réalisateurs kurdes sont nés.....	265
6.2. Les raisons internes et externes de l'absence d'un marché cinématographique kurde.....	269
6.3. Le rôle des festivals internationaux dans la productivité et la reconnaissance du cinéma kurde	271
7. Source d'inspiration du cinéma kurde : Yilmaz Güney et son cinéma	277
7.1. Ressemblances et divergences entre le cinéma de Yilmaz Güney et les films kurdes réalisés après 1990.....	277
7.2. Le rôle de Yilmaz Güney et de son cinéma dans la visibilité des Kurdes en Turquie.....	279
7.3. Yilmaz Güney de l'époque Yeşilçam : une continuité discursive du cinéma turc.....	281
7.4. Les racines kurdes de Yilmaz Güney et les difficultés politiques de l'accès au cinéma turc, des années 1950 aux années 1980.....	285
8. Visibilité des Kurdes : l'objectif commun des mouvements nationalistes et du cinéma kurde	291
8.1. Le traitement de la « <i>kurdicité</i> » dans le cinéma kurde à travers les termes de « <i>refus/négation</i> » et de « <i>destruction</i> »	291
8.2. La victimisation de la « <i>kurdicité</i> » dans le cinéma kurde.....	296
8.3. La diaspora kurde vue par le cinéma kurde.....	301
8.4. La création des récits filmiques sur l'entité kurde.....	308
8.5. La représentation des Kurdes et de « leurs ennemis » dans le cinéma kurde : oppositions morales ou « charité des Kurdes »	314

CHAPITRE VI : Du récit oral à l'image cinématographique les descriptions paysagères du Kurdistan.....**321**

5. La « déterritorialisation » des Kurdes ou la destruction de leur visibilité	322
5.1. Le cas du Kurdistan de Turquie.....	322
5.2. Dans les autres parties du Kurdistan.....	3

5.3. L'interdiction du mot « Kurdistan » en Turquie.....	327
6. Les paysages oraux du Kurdistan dans la culture orale kurde	330
6.1. Le rôle des dengbejs et du dengbêjî.....	330
6.2. Les « <i>paysages bouleversés</i> » du Kurdistan ou le resurgissement de la mémoire de guerre.....	334
6.3. La montagne : figure symbolique des paysages du Kurdistan.....	338
7. La construction des paysages du Kurdistan dans le cinéma kurde.....	340
7.1. La frontière comme élément fondateur des paysages cinématographiques du Kurdistan.....	341
7.1.1. Le traitement de la frontière dans les cinémas de Hiner Saleem et de Bahman Ghobadi.....	343
7.1.2. La « <i>Kurdistanisation</i> » des « <i>non-lieux</i> » dans <i>Kilomètre Zéro</i> (2005) et <i>Dol ou la vallée des tambours</i> (2006) de Hiner Saleem.....	345
7.2. Le Kurdistan absorbé par la frontière dans le cinéma de Bahman Ghobadi	352
8. Les fosses communes : l'intérieur profond des paysages cinématographiques du Kurdistan.....	358
 CONCLUSION.....	 370
BIBLIOGRAPHIE.....	376
ANNEXES.....	392
INDEXES DES FILMS ANALYSES.....	475

INDEX SELECTIF DES FILMS CITES

Grass : A Nation's Battle for Life (1925) de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack:

p. 12, 258.

Zareh (1926) de Hamo Bek-Nazarov:

p. 12, 13, 200, 257, 261, 366.

Gardiens du crépuscule (1963) de Halit Refiğ

p. 88, 100, 105, 124, 138, 139, 140, 141, 144.

La loi des frontières (Hudutlarin Kanunu, 1966) de O. Lutfi Akad:

p. 100, 118, 143, 151, 282, 283.

Kezban (1968) de Orhan Aksoy:

p. 87, 97, 98, 99, 100, 101, 149, 158, 305.

Les esprits de l'Euphrate (Firat'ın Cinleri, 1978) de Korhan Yurtseven

p. 105, 129, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 274.

Hazal (1979) de Ali Özgentürk

p. 129, 132, 133, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 160.

La révolte / Apo (İsyân / Apo, 1979) de Orhan Aksoy:

p. 133, 143, 144, 147, 149, 150, 151, 152.

Une saison à Hakkari (Hakkari'de Bir Mevsim, 1979) de Erden Kiral:

p. 118, 119, 129, 143, 156, 158, 160, 194.

Yol (1982) de Yilmaz Guney:

p. 135, 137, 152, 165, 279, 285, 287, 288, 290, 291, 331, 370.

Mem et Zin (Mem û Zîn, 1991) de Ümit Elçi

p. 165, 167, 169, 171, 172, 205.

Siyabend et Xece (1991) de Şahin Gök:

p. 165, 166, 169, 170, 171, 195, 253, 254, 255, 256.

Un chant pour Beko (Kilamek jibo Beko, 1992) de Nizamettin Ariç

p. 23, 200, 241, 242, 253, 254, 255, 256, 308, 311, 338, 345.

Que les lumières ne s'éteignent pas (1996) de Reis Çelik:

p. 165, 166, 172, 176, 178, 190, 203, 203.

Voyage vers le soleil (1998) de Yesim Ustaoglu:

p. 165, 166, 176, 190, 191, 192, 193, 195.

Grand homme petit amour (Büyük Adam Küçük Aşk, 2001) de Handan Ipekçi:

p. 165, 174, 193, 194, 195.

Les tortues volent aussi (Kiselekan ji defirin, 2004) de Bahman Ghobadi:

p. 266, 278, 295, 298, 300, 308, 319, 345, 354, 359, 364.

Le temps des narcisses (2005) de Hussein Hassan Ali et Massoud Arif:

p. 261, 272, 278, 294, 295, 299, 319.

La vallée des loups / Irak (Kurtlar Vadisi / Irak, 2006) de Serdar Akar:

p. 165, 174, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 195.

A travers la poussière (Perinewe le xubar, 2006) de Sawkat Amin Koriki

p. 260, 295, 298, 300, 358, 361.

Dol ou la vallée des tambours (2007) de Hiner Salem:

p. 20, 136, 146, 252, 266, 278, 295, 308, 309, 310, 311, 316, 317, 318, 339, 345, 347, 348, 350, 351, 352, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367.

La marche (Mes. 2010) de Siyar Abdi:

p. 270, 273, 275, 276, 277, 278, 280, 315, 316.

Où est le foyer? (Ka war?, 2011) de Hushyar Z. Nerwayi :

p. 296, 308, 313, 314, 319, 337.

Pari(s) d'exil (2013) de Zirek:

p. 250, 302, 303, 304, 305.

Institut kurde de Paris

INDEX DES TABLES

Fig. 1 : Une estimation du paysage démographique ottomane de 1844, p. 52.

Fig. 2 : Des stéréotypes sur les Kurdes allusionnés dans certains films turcs tournés avant 1991, p. 143.

Fig. 3 : La proposition des journaux étudiés par rapport au nombre de lecteurs, p. 234.

Institut kurde de Paris

Résumé

Titre en français : La construction visuelle des identités kurdes au cinéma

Dans les quatre pays dominant le Kurdistan, (Turquie, Iran, Irak et Syrie), la question kurde se traduit avant tout sous forme de visibilité/ invisibilité, autour de la question de la reconnaissance des Kurdes en tant que Nation déniée. Notamment en Turquie, le premier des pays à avoir imposé aux Kurdes son modèle d'Etat-Nation, cette question renvoie aux politiques négationnistes étatiques menées contre la culture et l'identité kurdes, considérées dès 1924, comme des obstacles au processus de création d'une identité nationale turque. Dans ce rapport conflictuel entre le nationalisme turc et le nationalisme kurde, également fruit d'une mémorisation traumatique et d'une longue histoire de résistance kurde dans chaque partie du Kurdistan, l'imaginaire des Kurdes renvoie à une dimension historique devenue spontanément une référence essentielle du traitement cinématographique de la « *kurdicité* », sous forme d'interaction construite par les Kurdes eux-mêmes ou créée par leurs adversaires politiques. Notre thèse s'efforce de montrer cette influence durable du nationalisme sur le traitement cinématographique de la « *kurdicité* », principalement dans le cinéma turc traitant les Kurdes sans les désigner en tant que Kurdes, puis dans le cinéma kurde au service de la « cause kurde » après les années 1990.

Mots-clés : cinéma kurde, cinéma turc, identités, kémalisme, *kurdicité*, nationalisme, question kurde, visibilité/invisibilité

Abstract

The visual construction of Kurdish identities in cinema

In the four countries dominating Kurdistan (Turkey, Iran, Iraq and Syria) the Kurdish question translates first and foremost under the concept of visibility/invisibility, around the problem of the recognition of the Kurds as a denied nation. This is especially apparent in the case of Turkey, the first of the countries which imposed its own nation-state on the Kurds : this question is associated with the negationist state policies on Kurdish culture and identity, which, since 1924, have been considered as obstacles on the path to the creation of a national Turkish identity. In this conflictual relation between Kurdish and Turkish nationalisms – the fruit, among others, of a traumatic memory and a long history of Kurdish resistance in respective sections of Kurdistan – the imagery of the Kurds refers to a historical dimension which has spontaneously become an essential reference of cinematographic treatment of « Kurdishness » under the form of interactions constructed by themselves or by their own political opponents. The present thesis aims at describing that permanent influence of nationalism on the cinematographic treatment of « Kurdishness » in the Turkish cinema which principally treats the Kurds without designating them as Kurds, then in the Kurdish cinema in the service of « Kurdish cause » following the 1990s.

Keywords: Kurdish cinema, Turkish cinema, identities, Kemalism, « Kurdishness », Nationalism, Kurdish question, visibility/invisibility

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 267 Arts et Médias Institut de Recherches en
Cinéma et Audiovisuel – IRCAV
1, rue Censier, 75005 PARIS

Institut kurde de Paris