

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

Thèse dirigée par :

Kristian Feigelson

Soutenue le 25 Novembre 2013

Jury :

M. Hamit Bozarslan : 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 I 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.

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

À ma mère

Institut kurde de Paris

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier le directeur de cette thèse M. Kristian Feigelson, sociologue à Paris 3 et directeur de recherche à l'Ircav qui m'a aidé à mener à bien ces recherches depuis 2007. Je remercie ensuite Christine Chanudet, Anne et Florent Guezengar, Catherine Mérant, Lucile, Claire, et Saziye qui ont consacré leur temps précieux à la correction de cette thèse. Je remercie Afif et Özlem pour m'avoir aidé à accéder aux archives de l'Université de Mimar Sinan. Je remercie Adil Abdurrahman, directeur du Bureau du Cinéma à Dohouk et Madame Khaman Zrar Asaad, représentante du Gouvernement Régional du Kurdistan irakien à Paris de m'avoir aidé à rencontrer des responsables du Ministère des Affaires culturelles du Kurdistan irakien dans le cadre des mes recherches sur le cinéma kurde.

Je remercie infiniment l'Institut Kurde de Paris, son président Monsieur Kendal Nezan et l'Etat français de m'avoir accordé une bourse qui m'a permis de financer mes études de Master 2 à l'Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne et les trois premières années de mes études de doctorat à l'Université Sorbonne Nouvelle/Paris 3.

Je remercie les réalisateurs, producteurs et comédiens kurdes Mehmet Aktas, Shawkat Amin Korki, Hisham Zaman, Hussein Hassan Ali, Tarik Akreyi, Nazmi Kirik, Menderes Samancilar, Shahram Alidi, Shiar Abdi, Jwan Bamarny, Zeynel Doğan, Hassan Ali pour avoir accepté de partager leurs expériences professionnelles et idées précieuses sur le cinéma kurde. Je tiens ensuite à remercier tous les membres du jury pour leur intérêt envers ce travail, Hamit Bozarlan, historien, directeur d'études à l'Ehess, Jean Mottet, directeur de mon master et professeur de cinéma à l'Université de Paris 1, Mehmet Öztürk maître de conférence en cinéma à l'Université de Marmara d'Istanbul et Jean-François Pérouse, géographe et directeur de l'Institut français d'études Anatoliennes à Istanbul.

Dernièrement un grand merci à tous amis à Paris, à mes collègues de la télévision Kurd1, à ma compagne Aysun et à tous les membres de ma famille au Kurdistan pour leur soutien pendant toutes ces longues années.

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
1 La naissance du nationalisme turc.....	40
1.1 Le contexte socio sociohistorique et politique.....	40
1.2 La recherche d'un nationalisme pour la sauvegarde de l'Empire ottoman.....	43
1.3 Le rôle de la religion dans la structure étatique et dans la détermination de la citoyenneté ottomane.....	49
1.4 Le Comité Union et Progrès et les premières tentatives de création d'une identité nationale turque.....	53
2 L'arrivé du Cinéma dans l'Empire ottoman	59
2.1 Sigmund Weinberg et le rôle des minorités non-musulmanes dans l'arrivée du Cinéma.....	59
2.2 Institutionnalisation et instrumentalisation du cinéma par le Comité Union et Progrès.....	62
2.2.1 La création du Bureau du Cinéma de l'Armée Centrale.....	62
3 Une tentative de nationalisation du Cinéma.....	66
3.1 La démolition du Monument russe d'Ayastefanos et l'organisation du tournage du premier film turc.....	66
3.2 Outil moderne ou symbole de modernisme : une réflexion sur la réception du Cinéma par les Jeunes-Turcs.....	72
3.3 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
1. L'identité nationale ou la nouvelle visibilité des Turcs.....	82
1.1. La conception de la modernité occidentale comme modèle et imagerie de la Nation turque.....	82
1.1.1. L'application des discours kémalistes dans le cinéma turc.....	87
1.1.2. Le traitement de l'histoire ottomane : l'« Orient glorieux » du cinéma turc.....	94
1.1.3. Istanbul comme lieu de confrontation avec la modernité dans le cinéma turc : la série de films Kezban d'Orhan Aksoy.....	97
2. L'évolution conjointe du nationalisme, du cinéma et de l'historiographie turcs.....	102
2.1. La convergence entre les discours étatiques et discours cinématographiques.....	102
2.2. La convergence entre l'historiographie cinématographique et l'historiographie nationalistes turques.....	106
2.3. L'apparition des Kurdes dans les discours officiels et dans l'historiographie cinématographique turcs.....	114
3. Le rôle des médias turcs dans la production des stéréotypes sur les Kurdes.....	121
4. 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
1. Les difficultés de déterminer les films turcs qui parlent des Kurdes.....	134
2. Le traitement des Kurdes dans le cinéma turc d'avant 1990.....	144
2.1. Deux piliers de l'imaginaire péjoratif concernant les Kurdes: la « féodalité » et la « réaction religieuse ».....	144
2.2. La banalisation de sujet du féodalisme.....	149
2.3. L'inaccessibilité géographique : rupture entre la périphérie et le centre.....	152
3. La fusion du réel et de la fiction : Les laids aiment aussi (1981) de Sinan Çetin.....	155
4. L'après 1990 et la construction de la visibilité des Kurdes dans le cinéma turc.....	160
4.1. Le concept politique des années 1990 et la médiatisation de la question kurde.....	160

4.2. L'adaptation des légendes kurdes : l'installation des Kurdes hors de l'histoire nationale turque ?	166
4.3. Les premières apparitions de la violence politique dans le cinéma turc	172
4.4. Le resurgissement d'un vieux discours dans le cinéma turc: la fraternité islamique turco kurde.....	181
4.5. 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

1. La « <i>kurdicité</i> » ou l'imaginaire national kurde.....	196
1.1. Le nationalisme kurde	201
1.2. La périodisation du nationalisme kurde.....	204
1.2.1. Première Période (1919-1923)	205
1.2.2. Deuxième Période (1923-1938).....	206
1.2.3. Troisième Période (1940-1950)	207
1.2.4. Quatrième Période (1960-1980)	211
1.2.5. Cinquième Période (de 1984 à nos jours).....	208
2. La diversité des Kurdes ou la variété de leur désignation.....	211
2.1. La division territoriale.....	211
2.2. Le tribalisme kurde.....	218
2.3. La fragmentation socioculturelle, religieuse et linguistique des Kurdes.....	221
3. La politisation spontanée des outils d'expression chez les Kurdes.....	228
3.1. L'imprimerie.....	228
3.2. La presse.....	232
3.3. La radio.....	235
4. La fragilité de la représentation cinématographique des Kurdes.....	239

CHAPITRE V : La construction de l'imaginaire national kurde dans le cinéma kurde.....	248
1. Comment définir le cinéma kurde en l'absence d'un Etat et d'une identité nationale kurde ?.....	248
1.1. Une proposition pour la détermination du cinéma kurde	248
1.2. Certains éléments caractéristiques des films kurdes.....	249
1.3. Un chevauchement historique : l'apparition des Kurdes dans les médias internationaux et la naissance du cinéma kurde dans les années 1990.....	252
1.4. L'irrésistible désir d'enraciner l'histoire du cinéma kurde.....	256
2. Cinéma kurde : entre l'engagement politique et l'industrie cinématographique.....	263
2.1. Les conditions sociopolitiques dans lesquelles les réalisateurs kurdes sont nés.....	265
2.2. Les raisons internes et externes de l'absence d'un marché cinématographique kurde.....	269
2.3. Le rôle des festivals internationaux dans la productivité et la reconnaissance du cinéma kurde.....	271
3. Source d'inspiration du cinéma kurde : Yilmaz Güney et son cinéma.....	277
3.1. Ressemblances et divergences entre le cinéma de Yilmaz Güney et les films kurdes réalisés après 1990.....	277
3.2. Le rôle de Yilmaz Güney et de son cinéma dans la visibilité des Kurdes en Turquie.....	279
3.3. Yilmaz Güney de l'époque Yeşilçam : une continuité discursive du cinéma turc.....	281
3.4. Les racines kurdes de Yilmaz Güney et les difficultés politiques de l'accès au cinéma turc, des années 1950 aux années 1980.....	285
4. Visibilité des Kurdes : l'objectif commun des mouvements nationalistes et du cinéma kurde.....	291
4.1. 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
4.2. La victimisation de la « <i>kurdicité</i> » dans le cinéma kurde.....	296
4.3. La diaspora kurde vue par le cinéma kurde.....	301
4.4. La création des récits filmiques sur l'entité kurde.....	308
4.5. 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
1. La « déterritorialisation » des Kurdes ou la destruction de leur visibilité.....	322
1.1. Le cas du Kurdistan de Turquie.....	322
1.2. Dans les autres parties du Kurdistan.....	326
1.3. L'interdiction du mot « Kurdistan » en Turquie.....	327
2. Les paysages oraux du Kurdistan dans la culture orale kurde	330
2.1. Le rôle des dengbejs et du dengbêjî.....	330
2.2. Les « paysages bouleversés » du Kurdistan ou le resurgissement de la mémoire de guerre.....	334
2.3. La montagne : figure symbolique des paysages du Kurdistan.....	338
3. La construction des paysages du Kurdistan dans le cinéma kurde.....	340
3.1. La frontière comme élément fondateur des paysages cinématographiques du Kurdistan.....	341
3.1.1. Le traitement de la frontière dans les cinémas de Hiner Saleem et de Bahman Ghobadi.....	343
3.1.2. La « Kurdistanisation » des « non-lieux » dans Kilomètre Zéro (2005) et Dol ou la vallée des tambours (2006) de Hiner Saleem.....	345
3.2. Le Kurdistan absorbé par la frontière dans le cinéma de Bahman Ghobadi	352
4. Les fosses communes : l'intérieur profond des paysages cinématographiques du Kurdistan.....	358
CONCLUSION.....	370
BIBLIOGRAPHIE.....	376
ANNEXES.....	392
INDEXES DES FILMS ANALYSES.....	475

INTRODUCTION

L'enjeu d'un objet non étudié

Le sujet de cette thèse révèle avant tout un choix personnel. C'est la raison pour laquelle je voudrais employer le *je* à la place du nous dans cette partie introductive. Au Kurdistan de Turquie, la génération à laquelle j'appartiens est née dans le contexte d'une véritable guerre lancée en 1984 par le Parti des Travailleurs du Kurdistan (PKK, Partîya Karkerên Kurdistan, en kurde) contre l'Etat turc. Dans les années 1990, époque à laquelle le cinéma kurde est véritablement né, j'ai été marqué par quatre types de représentations des Kurdes :

a) L'émission radiophonique en langue kurde de la Radio d'Erévan diffusée quotidiennement depuis l'Arménie, de 18 h 45 à 19 h 15, que mes parents suivaient régulièrement dans notre village, dans la région de Hakkari à l'Est de la Turquie, eut un impact majeur sur moi, et finalement ces représentations sonores ont précédé les figures visuelles. Grâce à cette émission, nous écoutions, non pas seulement des chansons kurdes chantées par des *dengbêj* (bardes) kurdes ou arméniens comme Gerabetê Xaço, Şeroyê Biro, Şibliyê Çaçan, Xana Zazê, Hovhannes Badalyan, Aram Dikran, Feyzoyê Riza et Egîdê Cimo, mais aussi, de temps en temps, des pièces de théâtre radiophoniques et des extraits de poèmes kurdes.

b) J'ai aussi visualisé des vidéoclips en kurde, tournés le plus souvent en amateur au Kurdistan irakien au début des années 1990, époque pendant laquelle j'étais dans une école primaire turque (Yüksekova Yatılı İlköğretim Bölge Okulu) où il était strictement interdit de parler en kurde. À l'aide d'un téléviseur ne captant aucune émission télévisée à cause de la situation géographique de notre village montagneux et d'un magnétoscope VHS de fortune, on organisait discrètement des projections auxquelles j'assistais avec ma famille pendant les vacances scolaires¹. Ces vidéoclips diffusaient le plus souvent des images de concerts donnés par des chanteurs comme Tahsin Taha, Erdewan Zaxoyi et Eyaz Zaxoyi pour les combattants kurdes luttant contre la dictature de Saddam Hussein au Kurdistan irakien. Les messages politiques dans ces « *images kurdes* » tournées de l'autre côté de la frontière n'étaient pas toujours bien visibles mais codés et cachés dans les paroles des chansons. Par exemple, dans

¹ C'est à cette période, après que mon cousin ait été tabassé par des soldats de la caserne de *Veregoz* (un village de la région de Yüksekova) pour avoir porté dans sa voiture la cassette d'un chanteur kurde irakien Said Gabarî que je me suis rendu compte du caractère politique d'interdiction de la langue kurde, imposée sous prétexte de

un de ces vidéoclips, on voyait chanter Tahsin Taha habillé d'une tenue traditionnelle kurde, la chanson de « *Bihêre destar bihêre* ». Cette chanson dans laquelle le chanteur s'adressait à un moulin à main (destar) parlait en réalité du leader nationaliste de la révolte kurde en Irak, Molla Mustafa Barzani. Voici un extrait de cette chanson² :

Bihêre destar bihêre / Mouds le moulin mouds !

Xemên me gelek giranin / Nos douleurs sont très lourdes

(...)

Destaro danî tu hurke / Ecrase (les) le moulin !

Bibêje bila bizanin / Parle qu'ils sachent

Bihêre destar bihêre / Mouds le moulin mouds

Pixas û bîrsî û hejarin / (Nous sommes) Aux pieds nus, affamés et pauvres

Des Kurdes irakiens s'étant réfugiés quelques années auparavant, notamment à la fin des années 1980, dans ma région natale au Kurdistan de Turquie, Hakkari, située à la frontière de l'Irak et de l'Iran, ont joué un rôle important dans la circulation de ces vidéoclips. Mais ces vidéos ont été aussi importées par des Kurdes de Turquie faisant de la contrebande ou ayant participé à la résistance kurde en Irak. Jusqu'en 1995, date à laquelle la première chaîne de télévision kurde, MED TV³, a été créée à Londres par le PKK, ces vidéoclips et l'émission radiophonique diffusée par la Radio d'Erevan ont été les principaux media de représentation des Kurdes en langue kurde pour ma génération. Nous ne connaissions pas les émissions en kurde diffusées quelques années auparavant par certaines radios étatiques comme *La Radio de Bagdad* et par celles des partis politiques kurdes comme *La Voix du Kurdistan* du Parti Démocrate du Kurdistan irakien (PDK)⁴. Devant cette absence d'images des Kurdes, ces vidéoclips se transformaient en *corps* des chansons kurdes via la Radio d'Erevan représentant déjà la voix, c'est-à-dire *l'esprit* de notre « kurdicité ».

c) Le troisième type de représentation des Kurdes qui m'a marqué est constitué de l'ensemble de films turcs mettant en scène des personnages Kurdes. J'ai connus ces films vers la fin des années 1990 grâce aux chaînes de télévision turques et aux *salons de vidéos*

mieux apprendre le turc dans notre école.

² Il existe, sur youtube, plusieurs liens vers cette chanson : http://www.youtube.com/watch?v=sii0_PJmMc

³ Cf. Isabelle Rigoni, « *Med-tv dans le conflit kurde* », in *Confluences Méditerrané*, Revue trimestrielle, No 34, Paris, Editions l'Harmattan, 2000, pp. 45-51.

⁴ Cf. Amir Hassanpour, *Kürdistan'da Milliyetçilik ve Dil : 1918-1985*, Istanbul, Avesta Yayınları, 1997, pp. 429-

(video salonu) venant d'ouvrir dans la ville de Yüksekova (Gever, en kurde) où nous nous sommes installés après avoir été déportés de notre village. En réalité, j'avais déjà vu certains films turcs parlant des Kurdes avant d'être déporté de ce village. Cependant ceux-ci étaient uniquement tournés avec des chanteurs d'origine kurde, Ibrahim Tatlıses et İzzet Altınmeşe dans *Nazey* (1979) d'Osman Fevzi Seden et *Ayağında Kundura/Ceylan* (1978) de Oksal Pekmezoglu, auxquels on s'identifiait facilement grâce aux chansons kurdes traduites en turc qu'on entendait dans ces films. Contrairement à l'émission de la Radio d'Erevan et aux vidéoclips destinés à une population kurde sachant parler le kurde, les films turcs projetés dans les salons de vidéos à Yüksekova n'étaient pas particulièrement destinés aux populations kurdes puisqu'aucun d'entre eux n'était tourné en kurde. De plus, je ne me souviens pas avoir jamais vu de films politiques de Yılmaz Güney alors emprisonné avant de s'exiler, comme *le Troupeau* (1978) ou *l'Inquiétude* (1974) tandis qu'on y projetait facilement des films pornographiques à des mineurs. En effet, cette politique de projection des salons de vidéos à Yüksekova comme *Lale vidéo Salonu*, peut être considérée comme une conséquence du contrôle militaire sur la région kurde de Turquie, devenue le théâtre de la guerre entre le PKK et l'Etat turc. Selon le témoignage d'Emin Sarı, dans l'unique salle de cinéma de Yüksekova, qui avait été fermée vers la fin des années 1980, certains films engagés de Yılmaz Güney comme *Seyithan* (1968) avaient été projetés à la même période que des films religieux⁵. La rue où se trouvait cette ancienne salle de cinéma s'appelle aujourd'hui Eski Sinema Sokağı (littéralement, *Rue de l'ancien cinéma*).

d) Le traitement des Kurdes autour de la guerre dans les médias internationaux, turcs et kurdes est le quatrième type de représentation des Kurdes qui m'a marqué. En Turquie, la mise en relation des populations kurdes avec les médias turcs, notamment avec les chaînes de télévision diffusant en langue turque s'est renforcée au fur et à mesure de la montée de la violence politique due à la guerre entre l'Etat turc et le PKK, dont une des conséquences tragiques fut l'évacuation forcée de près de 4 000 villages kurdes⁶, dont notre village, dans la première moitié des années 1990. Suite à cette vague de violence, selon les rapports des

431.

⁵ Voir article de Emin Sarı « *Eski Sinema Sokağı* », publié par le journal virtuel Yüksekovahaber, disponible sur : <http://www.yuksekovahaber.com/vazdir/haber/haber/eski-sinema-sokagi-6447.htm> Sur ces questions du religieux dans le cinéma turc, voir l'article d'Hülya Uğur Tanrıover, « *Le sacré et le profane dans le cinéma turc* », in *Cinémaction* n°134, *Croyances et Sacré au cinéma*, (dir.), Agnès Devictor et Kristian Feigelson, Condé, Editions Corlet, 2010.

⁶ Cf. Hamit Bozarslan, *Conflit kurde : le brasier oublié du Moyen-Orient*, Paris, Editions Autrement, 2009, p. 70.

organisations de droits de l'Homme⁷, plus de quatre millions de Kurdes se sont installés, soit dans les villes kurdes de la Turquie, elles aussi touchées par la guerre, soit dans des grandes villes turques comme Istanbul, Adana, Antalya, Mersin, Izmir ou Ankara.

La quasi-absence des Kurdes dans l'image de cette guerre, présentée par les médias turcs ainsi que l'ouverture de la première chaîne de télévision kurde MED TV, ont joué un rôle important dans ma décision de faire des études de journalisme à l'Université d'Ankara, où j'ai eu l'opportunité de participer aux tournages de deux films documentaires proposés comme projet d'école. *Ribat* (2001) le premier film documentaire sur le tournage duquel j'ai travaillé comme assistant de production et interprète parlait de la disparition de la culture orale à cause de la guerre et de l'urbanisation forcée des populations rurales au Kurdistan de Turquie. Dans le second film, *Le jeu* (Oyun, 2002) auquel j'ai participé comme producteur et interprète, on racontait cette terrible guerre à travers la biographie d'un combattant du PKK (Aziz Turhallı) tué par l'armée turque en 1991 et celle d'un militaire turc (Umut Kahya) tué par le PKK en 1998.

Après m'être rendu compte de l'importance de cette question de la visibilité/invisibilité des Kurdes dans les médias audiovisuels en Turquie grâce à ces deux projets de films documentaires, je me suis rapidement orienté vers le cinéma. Deux ans plus tard, en 2003, avant de commencer à travailler en tant que chercheur à la Faculté des Beaux-arts, dans la section de Cinéma-Télévision de l'Université de Van au Kurdistan de Turquie, j'ai eu l'occasion de travailler en tant qu'assistant-réalisateur sur le tournage du film *Vizontele Tuuba* (2003) de Yılmaz Erdoğan, dont le sujet porte sur le coup d'Etat de 1980. Grâce à ce film, j'ai pu suivre le processus du tournage d'un film commercial parlant de la question kurde, tourné entièrement en langue turque, par un réalisateur d'origine kurde. En effet, ce film (*Vizontele Tuuba*) était la suite du film *Vizontele* (2001) qui parle de l'arrivée de la télévision dans la région de Hakkari et qui avait attiré près de 4 millions de spectateurs en Turquie⁸.

Un an plus tard, en 2004, j'ai travaillé cette fois-ci sur le tournage du film *Kilomètre Zéro* d'Hiner Saleem au Kurdistan irakien. Le sujet de ce film sélectionné pour la Compétition du Festival de Cannes en 2005, porte sur l'histoire d'un soldat irakien d'origine kurde, *Ako* (Nazmi Kirik) voulant quitter son pays natal pour échapper à la guerre d'Irak et d'Iran.

⁷ Cité par Sabri Cigerli, *Les Kurdes et leur histoire*, Paris, l'Harmattan, 1999, pp. 76-80.

Contrairement au film *Vizontele Tuuba* de Yılmaz Erdoğan destiné au grand public turc, le film *Kilomètre Zéro* d'Hiner Saleem était destiné à un public occidental.

A partir de cette date, j'ai eu l'occasion de travailler sur différents tournages comme *Les Affaires Organisées* (2005) de Yılmaz Erdoğan, *Si tu meurs je te tue* (2010) et *My Sweet Pepper Land* (2013) d'Hiner Saleem. Mes expériences professionnelles avec ces deux réalisateurs kurdes m'ont alors montré la complexité du traitement cinématographique de la question kurde. Bien que leurs histoires renvoient à la question kurde, ces films de fiction représentent, chacun à leur façon, une piste différente me poussant à approfondir mon analyse de la problématique de l'invisibilité/visibilité des Kurdes dans le cinéma mais aussi à m'efforcer d'analyser cette problématique dans les espaces publics des pays dont ils dépendent.

Après avoir fait, en 2007, sous la direction de Jean Mottet, un master 2 de recherche à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, qui portait sur le traitement de la frontière géopolitique, dans le cinéma du réalisateur kurde iranien Bahman Ghobadi, je me suis orienté vers ce sujet de la représentation des Kurdes dans le cinéma, que j'ai proposé à Kristian Feigelson comme projet de doctorat. Le sujet de cette thèse m'a paru évident malgré des problèmes méthodologiques de départ, des obstacles linguistiques à surmonter, des contraintes financières et politiques que ces recherches pouvaient me poser. J'ai pu aussi bénéficier, dans le cadre de l'Institut kurde, d'une bourse du gouvernement français, qui m'a aidé au départ, avant de faire alterner ces dernières années différents travaux pour la télévision kurde à Paris. Il a fallu faire face aussi au déficit majeur de sources premières comme secondaires en français sur le sujet lui-même, malgré l'existence de nombreux travaux en littérature, sociologie ou histoire, sur les Kurdes comme sur la Turquie⁹. Actuellement, en dehors des travaux traitant du cinéma de Yılmaz Güney, soit dans un contexte réduit à son parcours professionnel, soit dans un contexte général excluant totalement la question kurde dans son cinéma, il existe seulement deux livres, en Turquie, traitant du sujet des Kurdes au cinéma. Le premier livre intitulé *Türk Sinemasında Kürtler* (*Les Kurdes dans le cinéma turc*) de Müslüm Yücel¹⁰ parle des principaux films turcs traitant des Kurdes, alors que dans le second, *Kürt Sineması : Yurtsuzluk, Sınır Ve Ölüm* (*Le cinéma*

⁸ Pour plus d'information voir : <http://www.imdb.com/title/tt0270053/business>

⁹ Cf. Ma bibliographie finale et les différents travaux cités dans le corps de la thèse.

¹⁰ Cf. Müslüm Yücel, *Türk Sinemasında Kürtler*, AgoraKitaplığı, İstanbul, 2008.

kurde : L'apatride, la frontière et la mort)¹¹ dirigé par Müjde Arslan, plusieurs universitaires et professionnels du cinéma réfléchissent sur différents aspects de cinéma kurde.

À part ces deux livres, il existe trois travaux académiques répertoriés analysant partiellement (avec d'autres cinémas) le cinéma kurde ou le traitement de la question kurde dans le cinéma. Ces travaux réalisés en dehors de la Turquie sont le livre de Hamid Naficy, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*¹² (publié aux États-Unis), la thèse doctorale de Tim Kennedy *Cinema Regarding Nations : Re-imagining Armenian, Kurdish, and Palestinian national identity in film*¹³ (soutenue en Angleterre), et la thèse doctorale d'Ali Fuat Şengül *Cinema, Space and Nation : The Production of Doğu in Cinema in Turkey*¹⁴ (soutenue aux États-Unis). Alors que dans les deux premiers travaux, le cinéma kurde est analysé en comparaison avec d'autres cinémas, dans le dernier travail, Ali Fuat Şengül étudie la construction imaginaire de l'Est (Doğu) dans le cinéma turc. Bien que ces trois travaux abordent des thèmes constitutifs de notre travail comme la notion de frontière largement évoquée dans la thèse de Tim Kennedy, ou comme le cinéma diasporique kurde traité dans le livre de Hamid Naficy¹⁵, cette problématique de visibilité/invisibilité des Kurdes n'est vraiment abordée dans aucune de ces recherches en tant que sujet principal, et à la lumière d'une mise en perspective plus historique de la question kurde. De fait, à ma connaissance, cette thèse est aujourd'hui la première qui soit consacrée, en français, au régime de visibilité des Kurdes dans le cinéma.

Les premières apparitions des Kurdes au cinéma

Le premier film parlant des Kurdes est tourné en 1915 par A. I. Minervin. Il s'agit d'un film de fiction réalisé pendant la période du génocide arménien intitulé *La Tragédie de l'Arménie sous le pouvoir des Kurdes*¹⁶. D'après Artsvi Bakhchinyan, dans les archives du cinéma

¹¹ Cf. Müjde Arslan, (dir.), *Kürt Sineması : Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009.

¹² Cf. Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, New Jersey, 2001,

¹³ Cf. Tim Kennedy, *Cinema Regarding Nations : Re-imagining Armenian, Kurdish, and Palestinian national identity in film*, thèse doctorale soutenue en 2007 à l'Université de Reading, UK (Department of Film, Theatre, and Television), disponible sur : <http://www.cinenation.net/Thesis.php>

¹⁴ Ali Fuat Şengül, *Cinema, Space and Nation: The Production of Doğu in Cinema in Turkey*, thèse doctorale dirigée par Shanti Kumar (Chair), Kamran A. Ali, Lalitha Gopalan, Joe D. Straubhaar, Karin G. Wilkins, l'Université du Texas à Austin. Je n'ai pas pu consulter cette thèse soutenue en 2012, elle est confidentielle.

¹⁶ Cf. Jean Radvanyi, (dir.), *Le Cinéma Arménien*, Editions Equerre/Centre Pompidou, Paris 1993.

arménien, il n'en existe pas une copie entière mais seulement des extraits¹⁷. Le film *Zareh* (*Zerê*, en kurde) de Hamo Bek-Nazarov tourné en 1926 dans un village kurde yézidi de l'Arménie est le second film arménien parlant des Kurdes. Mais contrairement au film d'A.I. Minervin relatant le rôle collaborateur des Kurdes dans le génocide arménien et tourné « avec des éléments documentaires pris sur place sur des thèmes arméniens¹⁸ », le film *Zareh* de Bek-Nazarov parle de l'histoire d'amour entre une fille kurde yézidie *Zareh* (Marian Tadevosan) et un pauvre berger *Seydo* (Hrachiya Narsisyan). *Les Kurdes Yézidis* réalisé en 1932 par Amassi Martirosian, *Les Kurdes de l'Arménie Soviétique* (1947) de Kocharyan et *Les Kurdes de l'Arménie* (1959) de Zamharyan¹⁹ sont trois autres films arméniens dont le sujet porte sur les Kurdes. Le film *Les Kurdes Yézidis* parle de l'arrivée d'une institutrice kurde dans un village yézidi de l'Arménie pour « éclairer » sa population traditionnelle²⁰. Dans son article, Artsvi Bakhchinyan, parle aussi d'autres films arméniens dans lesquels les Kurdes sont représentés comme. *Bonjour, C'est moi* (Barev yes em, 1965) et *La livraison* (Yerkunq, 1977) de Frunze Dovlatyan, ainsi que *Les enfants d'Adam* (Children of Adam, 2007) de Georgi Paradjanov²¹.

En écho au film d'A.I. Minervin, dans le film *Auction of Souls* d'Oscar Apfel tourné en 1918 et projeté en 1919 aux Etats-Unis, les Kurdes apparaissent comme des collaborateurs de l'Empire ottoman, participant au génocide arménien. Le nom d'une victime du génocide, Arshaluys Mardigianian, qui a aussi interprété un rôle, apparaît au générique comme scénariste du film²². Un autre exemple de l'apparition des Kurdes dans le cinéma américain est le film documentaire *Grass : A Nation's battle for life* réalisé en 1925 par Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack. Le sujet de ce film muet porte sur la culture nomade de la tribu de Bakhtiari vivant en Iran et dont une partie se considère comme kurde. Un troisième film américain, *The Last Outpost*, tourné par Charles Barton et Luis Gasnier en 1935 parle des Kurdes, cette fois-ci dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Le sujet de ce film, adapté du livre intitulé « *Le Tambour* » de F. Britten Austin, porte sur l'amitié de *Michael Andrews* (Cary Grant) et *John Stevenson* (Claude Rains) : « *Michael*

¹⁷ Artsvi Bakhchinyan, « *Ermenistan Sinemasında Kürt Renkleri* », in *Kürt Sineması : Yurtsuzluk Sınır ve Ölüm*, (dir.), op. cit. 2009, pp. 41-42.

¹⁸ L'histoire du film porte sur l'enlèvement par des Kurdes d'une fille arménienne sauvée par son fiancé avant de rejoindre des groupes de résistance arménienne. *Ibid.*, p. 42.

¹⁹ Tim Kennedy, op. cit., p. 116.

²⁰ Artsvi Bakhchinyan, op. cit., pp. 50-53.

²¹ *Ibid.*, p. 54.

²² Pour plus d'information sur ce film voir l'article « *"Auction of Souls" or "Memorial of Truth"* » disponible sur : http://www.genocide-museum.am/eng/online_exhibition_6.php

Andrews, capturé par un groupe de rebelles kurdes, est secouru par un autre homme qui se présente sous le nom de John Stevenson. Les deux amis s'embarquent alors dans un voyage pour sauver un village kurde d'un massacre et en même temps s'efforcent d'alerter les forces britanniques qui y sont stationnées. Dans cette action, Andrews se blesse sérieusement, ce qui le conduit dans un hôpital militaire au Caire, où il tombe amoureux d'une infirmière, Rosemary Hayden (Gertrude Michael), qui le traite avec attention mais s'est mariée 3 ans auparavant avec John Stevenson.²³ »

En 1965 le réalisateur d'origine autrichienne Franz Josef Gottlieb tourne son film *Durchs Wilde Kurdistan* (littéralement *À travers le Kurdistan sauvage* ou selon le titre franco-belge *Mission Dangereuse au Kurdistan*). Ce film adapté du roman de l'écrivain allemand Karl May, qui porte le même titre, raconte les aventures au Moyen-Orient de *Kara Ben Nemsi* (Lex Barker) autour des conflits religieux et politiques entre les dirigeants locaux ottomans, les Kurdes yézidis, les kurdes sunnites et les populations assyriennes et arabes vivant dans la région de Mossul dans l'Empire ottoman. Les Kurdes apparaissent encore une fois comme collaborateurs de l'Empire ottoman contre les Arméniens, dans le film *Ivan, le fils du diable blanc* (1953) de Guido Brignone, parlant de l'arrivée dans l'Empire ottoman, au début du XIX^e siècle, d'un jeune cosaque, en quête d'un trésor.

Malgré la variété de leurs sujets, pour la majorité des films cités ci-dessus, l'identité kurde ou la « *kurdicité* » est souvent traitée, soit dans un contexte historique et politique, comme dans le film d'A.I. Minervin *La tragédie de l'Arménie sous le pouvoir des Kurdes* ou dans *Auction of Souls* de Oscar Apfel, soit comme une identité périphérique enfermée dans ses propres coutumes et traditions, comme dans *Zareh* de Hamo Bak-Nazarov ou dans *Les Kurdes Yézidis* de Amassi Martirosyan. Elle semble souvent folklorisée.

À partir des années 1990 et avec l'apparition des Kurdes irakiens, en tant que victimes de la dictature de Saddam Hussein, dans les médias internationaux, les Kurdes seront traités dans plusieurs films occidentaux ou orientaux autour du thème plus central de l'exil et du refuge. *Le pas suspendu de la cigogne* (1991) de Theo Angelopoulos, *Le Voyage vers l'espoir* (1990) de Xavier Köller, *Le Tableau Noir* (2000) de Samira Makhmalbaf, *Une fois que tu es né* (2005) de Marco Tullio Guiridona, *Maman est folle* (téléfilm français tourné en 2005) de Jean

²³ Source : <http://www.silentcritics.com/the-last-outpost-1935-movie-review/>

Pierre Améris et *Welcome* (2009) de Philippe Lioret en sont quelques exemples significatifs, mais néanmoins résiduels, dans une production cinématographique mondiale.

Les années 1990 et la multiplication de l'image kurde

Contrairement aux Kurdes irakiens représentés dans les médias internationaux, à travers leur identité ethnique en tant que victimes de la dictature de Saddam Hussein, avant et après la première guerre du Golfe, les Kurdes de Turquie ont bénéficié, dans les années 1990, d'un traitement accru dans les médias turcs, au travers de discours officiels turcs qui, en revanche, rejettent toute désignation identitaire ethnique qui correspondrait aux revendications nationalistes des Kurdes. Bien que la politique de négation de l'Etat turc ait déjà commencé à changer, au début des années 1990²⁴, par le biais d'une forte visibilité des Kurdes dans l'espace public turc et de la violente politique menée par le PKK, la représentation des Kurdes en tant que Kurdes n'a pas été possible en Turquie jusqu'aux années 2000.

Malgré les conséquences socioéconomiques et politiques tragiques de la guerre entre l'Etat turc et le PKK sur la population civile kurde, les Kurdes ont été niés dans les discours médiatiques dominants turcs assimilant cette guerre à une seule « *lutte antiterroriste* ». Par exemple, l'expression de « *Terör meselesi* » (le problème de la terreur) a longtemps été utilisée par les médias turcs à la place de l'expression « *Kürt Meselesi* » (la question kurde). Cette soumission des médias turcs aux « *politiques de sécurité nationale* » (Milli Güvenlik Politikaları) ne venait pas seulement d'une « *intention nationaliste* », ni du contrôle gouvernemental sur ces médias mais incombaît aussi aux relations économiques de grands groupes audiovisuels ou d'entreprises multinationales turques possédant la majorité des outils de communication en Turquie, comme *Doğan Medya Grubu* détenant des investissements considérables dans le domaine public.

Par ailleurs, dans certaines émissions télévisées comme *Çapraz Ateş* présentée par Mehmet Ali Birand et Can Dündar, *Siyaset Meydanı* produite par Ali Kırca, 32. *Gün* de Mehmet Ali

²⁴ Cette politique de négation des entités kurdes ne doit pas être confondue avec celle de l'Etat turc qualifiée de négationnisme sur un plan international, celle le déni du génocide arménien de 1915. Cf. à ce sujet le récent livre de Laure Marchand et Guillaume Perrier, *La Turquie et le fantôme arménien*, Editions Solin/Actes Sud, Arles, 2013. En 1992, Süleyman Demirel, Premier ministre du gouvernement turc de l'époque, a déclaré, lors de sa visite à Diyarbakir, au nom d'Etat la reconnaissance de « *la réalité kurde* » en Turquie. Demirel expliqua plus tard, que dans sa déclaration il ne renvoyait pas à la reconnaissance d'une nation mais à des individus kurdes en Turquie. Voir article de Fikret Bila, « *Demirel'in 'Kürt realitesi' ile Erdoğan'ın 'Kürt sorunu'* » publié le 17 août

Birand, les Kurdes, comme la question kurde, ont été traités à plusieurs reprises dans une perspective à la fois historique et politique. Dans le 67^e épisode de l'émission 32. Gün (32^e Journée) diffusée le 7 avril 1992 par SHOW TV, une chaîne de télévision turque privée, une interview de plus de 15 minutes d'Abdullah Öcalan, leader du PKK a pu être montrée. Le célèbre journaliste Mehmet Ali Birand avait ainsi lancé son émission : « *Notre dossier principal de ce mois-ci concerne des événements sur la question kurde. Comme vous le savez, jusqu'à une date récente, parler de la question kurde était impossible, et l'existence même des Kurdes dans notre pays était officiellement niée. Dans les discours officiels (resmi ağızlar), on ne prononçait surtout pas le mot de PKK. Le PKK était tout simplement le nom d'un groupe qui se livrait au banditisme dans le sud-est du pays. Après avoir nié ces questions pendant tant d'années, nous discutons aujourd'hui de la nécessité d'une diffusion en langue kurde à la télévision. (...) Nous avons réalisé un sujet inédit et filmé une personne que vous n'avez encore jamais vu sur vos écrans, le leader du PKK, Abdullah Öcalan.*²⁵ »

Avec l'apparition de la première chaîne de télévision kurde MED TV créée en 1995 par le PKK, l'image de la guerre présentée dans les médias turcs sera inversée. cette fois-ci, dans le cadre d'émissions propagandistes tournées en langues kurdes et turques, et suivies par une large population kurde, aussi bien au Kurdistan de Turquie que dans d'autres parties du Kurdistan et dans la diaspora²⁶. MED TV se chargera dès le début, d'une part de montrer sous un angle propagandiste l'injustice de cette « *sale guerre*²⁷ », et d'autre part de prouver l'existence des Kurdes en tant qu'entité nationale. Son nom (Med) fut choisi en référence à l'Empire Mède (constitué entre 612 et 549 av. J.-C. dans le Nord-ouest de l'Iran actuel) que les Kurdes considèrent comme relevant d'un Empire kurde²⁸. Sans doute, malgré sa fonction propagandiste, MED TV a-t-elle joué un rôle incontournable dans l'établissement de liens nationalistes chez les Kurdes, participant peu à peu à la multiplication de nouveaux médias kurdes.

2005 dans le journal turc *Milliyet*, disponible sur : <http://www.milliyet.com.tr/2005/08/17/yazar/bila.html>

²⁵ L'extrait de cette émission est disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=W56_V637ijw

²⁶ Cf. Isabelle Rigoni, op. cit., et 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.

²⁷ Cette expression employée dans les médias pro kurdes pour désigner la guerre entre le PKK et l'Etat turc envoyait aux méthodes illicites dont les gouvernements turcs se servaient contre les opposants kurdes et le PKK tels la disparition et l'assassinat de plus de 2 000 intellectuels kurdes comme Musa Anter, Mehmet Sincar et Vedat Aydın. Cf. Hamit Bozarslan (2009), op. cit. p. 70.

²⁸ Voir à ce sujet Chukru Mehmed Sekban, *La question kurde : des problèmes des minorités*, Paris, La presse universitaire de France, 1933, pp. 9-12.

Vers les années 2000, avec la création de plusieurs télévisions kurdes nouvelles, et l'apparition soudaine de centaines de sites internet diffusant en plusieurs langues étrangères parallèlement au kurde, une grande importance a été attribuée à l'image et à son usage politique par les Kurdes eux-mêmes. La guerre est devenue aussi celle des images²⁹. Actuellement plus de dix chaînes de télévision diffusent en langue kurde au Kurdistan irakien, en Turquie et dans la diaspora. La majorité de ces télévisions sont proches de partis politiques kurdes comme le PKK, dont trois chaînes de télévision *NÛÇE TV*, *MMC*, *ROJ TV* ont été fermées par la justice danoise le 3 juillet 2013, pour avoir soutenu les activités de ce parti, figurant sur « *la liste des organisations terroristes* » de l'Union européenne, des Etats-Unis et de la Turquie³⁰. Mais trois autres chaînes de télévision, *Ronahi TV* (destinée aux Kurdes de Syrie), *Çira TV* (destinée à la minorité yézidie kurde), *Newroz TV* (destinée aux Kurdes d'Iran) sont également des chaînes de télévisions du PKK diffusant toutes depuis l'Europe. Au Kurdistan irakien, *Kurdistan TV*, *Zagros TV* et *Rûdaw TV* sont proches du Parti Démocrate du Kurdistan irakien (PDK), *Geli Kurdistan* et *Kurdsat TV* appartiennent à l'Union Patriotique du Kurdistan (UPK), *KNN* appartient au Mouvement pour le changement (Goran) etc. Il faut aussi noter *Komala TV* qui appartient à une organisation communiste du Kurdistan iranien (Komala), *Tişk TV* qui relève du Parti Démocrate du Kurdistan iranien. En Turquie, *Dünya TV* est une chaîne de télévision en kurde appartenant à l'organisation turque islamo-nationaliste *Nurcular*, et *TRT 6* est la chaîne officielle turque diffusant en langue kurde depuis le premier janvier 2009, date qui a été suivie par la diffusion en langue kurde de plusieurs autres chaînes de télévision.

Désormais, il existe sur des sites internet des images plurielles concernant les activités socioculturelles et politiques des organisations kurdes, surtout celles du PKK, des images sur la vie quotidienne des militants kurdes, sur les manifestations contre l'Etat et sur les attentats contre l'armée. Par exemple, certaines images montrant des policiers turcs violentant un enfant kurde qui leur avait jeté des pierres lors d'une manifestation pro-PKK dans la région de Hakkari ont été largement utilisées et reprises à la fois sur les sites d'Internet³¹ et dans les émissions télévisées kurdes et turques comme preuve de l'oppression de l'Etat turc contre les enfants kurdes. Ces images ont été utilisées dans le générique d'une émission d'information

²⁹ Sur cette colonisation de l'imaginaire au sens large, voir entre autres dans une perspective historique le livre pionnier de Serge Gruzinski, *La guerre des images*, Editions Fayard, Paris 1990.

³⁰ Bien que ces questions évoluent dans le cadre de la conjoncture internationale avec aussi la guerre en Syrie. Pour plus d'information voir article « *La communauté kurde proteste contre la fermeture de Roj TV* », disponible sur : <http://www.actukurde.fr/actualites/506/la-communaute-kurde-proteste-contre-la-fermeture-de-roj-tv.html>

quotidienne diffusée par la chaîne télévisée pro-PKK, Roj TV. Dans un rapport publié par *American Kurdish Association* (AKA) et *The Committee for Saving Kurdish Children* sur le site de *Child Rights International Network* (CRIN), la vidéo montrant cet événement est utilisée comme une des preuves de violence étatique contre des enfants kurdes³².

La facilité de cette diffusion simultanée sur internet et la multiplication des chaînes de télévisions kurdes notamment musicales comme *Korek TV*, *Vin TV* et *MMC TV* (récemment fermée par la justice danoise) ont engendré un nouveau phénomène visuel donnant assez d'indices aujourd'hui sur l'évolution et l'impact des images comme lieu innovant d'une nouvelle construction identitaire chez les Kurdes. Dans des centaines de vidéoclips, des chansons traditionnelles dont certaines parlant des faits historiques comme la révolte d'Agirî (dite aussi révolte du mont Ararat, s'étant déroulée dans le nord du Kurdistan de Turquie entre 1927-1930)³³, le massacre de Geliyê Zilan³⁴ (ayant eu lieu en 1930 vers la fin de la révolte d'Agirî), ou encore la révolte et le massacre de Dersim (1936-1938) sont maintenant diffusées en boucle sur *Youtube*, permettant de prendre en compte des questions autrefois taboues ou interdites.

Ces vidéos sont montrées, non seulement à travers des images de paysages du Kurdistan mais aussi de cartes géopolitiques, du drapeau kurde, des photos et des tombeaux de personnalités kurdes, ainsi que des victimes de la guerre³⁵ dans toutes les parties du Kurdistan. Cette appropriation nouvelle du phénomène de l'image me semble emblématique dans le sens d'une mise en relation de la culture orale kurde avec ces médias audiovisuels, établissant en quelque sorte un rapport de continuité entre une culture de l'oralité représentée par un passé mémoriel collectif, reconstruit aujourd'hui au présent par cette nouvelle culture de l'image à la fois symbolique et iconique (drapeaux, personnalités...). Cette mise en relation de la culture orale avec celle de l'image montre en effet à quel point des images concernant une

³¹ Extrait de cette vidéo est disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=pk_ac-KsBi8

³² Voir ce rapport publié sur le site de *Child Rights International Network* (CRIN) : www.crin.org

³³ Dans une vidéo d'une heure et deux minutes, le dengbêj Cemil Bafawî raconte dans sa chanson l'histoire de *Seyidxanê Kerr*, héros de la révolte d'Ararat. Cette vidéo est disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=iJtHYx7ZecU>

³⁴ Dans une vidéo, le dengbêj Seyidxanê Boyaxci chante une chanson intitulée « *Nazê* » parlant de l'amour entre une victime du massacre de *Geliyê Zilan*, *Hûso* et sa fiancée *Nazê*. Cette vidéo diffusée avec le logo de ROJ TV (une des chaînes du PKK) est disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=B0-v4kcBzuo>

³⁵ Par exemple, dans une vidéo, on entend chanter le dengbêj Fadil, la chanson de « *Seydik* » montée au travers de certaines images montrant des cadavres et des tombeaux de 34 contrebandiers kurdes tués lors d'un bombardement de l'aviation turque le 28 décembre 2011. Voir cette vidéo sur : <http://www.youtube.com/watch?v=Wqnw9789grc>

simple réalité (par exemple les images de paysages) peuvent devenir agent du resurgissement d'une mémoire collective autour d'un fait historique. Ces questions peuvent aussi devenir sources de nouvelles conflictualités³⁶.

Une photo prise le 24 décembre 2009 lors de l'arrestation de plusieurs dirigeants (dont plusieurs maires) du parti légal pro-kurde, *Parti Pour la Paix et la Démocratie* (BDP), connote parfaitement le sens historique d'une image à propos d'un événement politique actuel. Cette photo montrant 35 personnalités kurdes mises en rang et menottées par la police turque, est devenue aussitôt une véritable « preuve » de l'oppression des Kurdes. Le 1er janvier 2010, soit six jours après sa prise, elle a été convertie en affiche par la mairie de Diyarbakir et accrochée dans les rues principales de cette grande ville du Kurdistan de Turquie. La phrase suivante en turque était choisie comme « commentaire » de cette affiche : « *Hier, c'était Halabja, aujourd'hui ce sont les menottes* » (Dün Halepçe, Bugün Kelepçe)³⁷.

Dans un article³⁸ publié le lendemain de l'apparition de cette affiche dans les rues de Diyarbakir, l'écrivain kurde Şehmuz Diken, compare cette photo avec une gravure racontant l'exécution du prêtre zoroastrien, Gameda, et ses confrères qui avaient tenté de prendre le pouvoir dans l'Empire perse en 522 (av. J.-C.). Selon Diken, la seule différence entre la photo montrant l'arrestation des dirigeants kurdes par la police turque et la gravure symbolisant l'exécution du prêtre Gameda et ses amis que l'auteur considère comme étant d'origine kurde est que, dans la gravure, les mains des prisonniers zoroastriens attendant leur tour pour être exécutés sont attachées par derrière, alors que, dans la photographie, celles des politiciens kurdes sont attachées par devant.

La comparaison de cette image avec le massacre d'Halabja en 1988 au Kurdistan irakien (sur l'affiche) et avec un événements historique ayant eu lieu il y a plus de 2500 ans (dans l'article) fonctionne en effet comme une tentative d'écriture d'une histoire nationale kurde. C'est-à-dire, elle est utilisée, d'une part comme composante du récit de la « tragédie

³⁶ Voir par exemple l'ouvrage collectif de Pascal Blanchard, Marc Ferro, Isabelle Veyrat Masson (dir) *Les guerres de mémoires dans le monde*, revue *Hermès* n° 52, édition CNRS, Paris, 2008.

³⁷ Halabja est le nom de la ville du Kurdistan irakien dont les habitants furent gazés par le régime de Saddam Hussein en 1988, faisant 5000 victimes. Pour voir l'affiche consulter : <http://www.haber7.com/sivaset/haber/467980-divarbakirli-simdi-bu-panoya-bakiyor>

³⁸ Şehmuz Diken, « *İki Görüntünün Buluştuğu Kader* » (La destinée où se croisent deux images), publié le 2 janvier 2010, sur le journal en ligne Bianet, disponible sur : <http://bianet.org/biamag/diger/119234-iki-goruntunun-bulustugu-kader>

nationale des Kurdes » par le biais de sa mise en relation avec deux événements historiques décalés (Halabja et l'exécution du prêtre Gameda) et d'autre part comme un document historique prouvant les origines zoroastriennes des Kurdes. Autrement dit, dans ces deux exemples, il ne s'agit pas seulement de relier deux « temps » en rupture de l'histoire kurde, mais de surtout justifier une thèse d'histoire (celle considérant les Kurdes comme une « Nation opprimée » dérivée des Zoroastriens, c'est-à-dire de l'Empire mède). Cette thèse est reproduite notamment dans les discours officiels des mouvements nationalistes kurdes et des rituels (comme la fête de Newroz) pour prouver la continuité historique de la « *kurdicité* » dans un imaginaire national³⁹.

Dans l'article cité de Şehmuz Diken, il s'agit d'une réduction radicale de deux époques historiques qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre au sens d'une appartenance identitaire. Ce réductionnisme détache les deux images (la photographie et la gravure) de leur contexte historique en identifiant l'une à l'autre dans un sens symbolique connoté. Pourtant, l'auteur invite le lecteur à ne pas douter de la véracité de ces deux images considérées comme un indice de l'oppression du peuple kurde depuis des siècles.

Pour une société dont la majorité vivait dans des espaces ruraux jusqu'aux années 1990 et luttant depuis plus d'un siècle pour obtenir une reconnaissance nationale, cette utilisation de l'image représente un cas bien particulier. Contrairement aux dengbêjs (bardes kurdes) devenant des intermédiaires entre le passé imaginaire et le présent réel des Kurdes par le biais de leurs chansons, l'utilisation de l'image comme lieu de construction identitaire, ne s'appuie pas nécessairement sur un récit basé sur un fait historique pour témoigner d'une authenticité ou faire preuve de véracité. L'image ne parle pas d'elle-même et demande une interprétation, une mise en perspective. Par exemple, la simple image d'une usine ne nous parlera pas des conditions de travail dans cette usine. La domination de l'univers des images peut aujourd'hui signifier de nouvelles formes d'homogénéisation des récits basés sur des faits historiques pour aussi contribuer à les travestir⁴⁰. Ces questions sont soumises à des usages propagandistes, autant, d'ailleurs, dans les télévisions turques officielles que dans celles des Kurdes, dans la nouvelle guerre idéologique des images. Contrairement à cette réduction

³⁹ Cf. Olivier Grojean, « *La production de l'Homme nouveau au sein du PKK* », *European Journal of Turkish Studies* [Online], 8 | 2008, Online since 30 December 2008, Connection on 15 October 2013. URL : <http://ejts.revues.org/275>

⁴⁰ Et pas uniquement pour des raisons idéologiques. Voir à cet égard les travaux pionniers de Marc Ferro dans les *Annales*, « *Le film une contre-analyse de la société ?* » ESC, 1973, Volume 28, N°1 pp. 10-128.

sémantique de l'image, il semblerait que dans la culture orale kurde, l'authenticité du récit narré dépende plutôt du coefficient imaginaire de sa langue. Les formes de réappropriations par son spectateur sont multiples. Dans la circulation des images, le sens donné aujourd'hui à un événement semble figé, alors que dans la culture de l'oralité kurde, un même récit peut être reproduit chaque fois dans une forme différente⁴¹. Une des raisons essentielles pour lesquelles, dans cette thèse, je me suis plutôt penché sur un corpus de films documentaires et de fictions, plutôt que sur la profusion nouvelle d'images de télévision aujourd'hui démultipliées de toutes parts - bien que je n'aie pas ignoré ces images - est qu'il me semblait qu'en optant pour leur traitement, conjointement à celui des films documentaires et des fictions, je décentrais les enjeux ou propos de cette thèse. Comment donc préciser ici à la fois ces termes et définir plus rigoureusement mon corpus de travail ?

Définition des termes du sujet

Cinéma kurde : Le terme de « *cinéma kurde* » (dont on proposera une définition détaillée dans le Chapitre V de notre travail) est entendu ici comme renvoyant aux « *films réalisés par des réalisateurs d'origine kurde dont la langue est majoritairement ou intégralement kurde et/ou le sujet porte sur un des aspects socioculturels, économiques et religieux de la question politique kurde* »⁴².

Question kurde : L'expression « question kurde » renvoie littéralement aux problèmes politiques surgis notamment avec la division de l'aire kurde entre plusieurs Etats (Irak, Iran, Syrie, Turquie) redéfinissant la géographie kurde après la chute de l'Empire ottoman. Dans un sens restreint, pour le cas de la Turquie, cette expression fait allusion aux raisons et conséquences sociopolitiques de toutes les révoltes kurdes qui ont eu lieu depuis la création de la Turquie républicaine jusqu'à nos jours. Dans notre travail, j'utilise cette expression dans ses deux sens selon le contexte.

Le Kémalisme : Le terme de kémalisme désigne l'idéologie officielle de la Turquie républicaine. Forgé en référence au nom de Mustafa Kemal Atatürk, leader de la guerre

⁴¹ Par exemple dans le livre de *Folklor Kurmanca* il existe plusieurs versions de certaines chansons kurdes comme la chanson de *Kerr û Kulik* (Kerr et Kulik). Cf. Eminê Evdal et Heciyê Cindî, *Folklor Kurmanca*, Istanbul, Avesta Yayınları, 2008.

⁴² Cf. Yılmaz Ozdil, « *Hiner Saleem Sinemasında Kürdistan Manzarasının Kurulması : Dol ou la vallée des tambours* », in, *Kürt Sinemasi : Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, op. cit., pp. 215-240.

d'indépendance et fondateur de la République de Turquie en 1923, le kémalisme renvoie en fait à un ensemble de postures politiques et idéologiques, qui malgré leur évolution au fil du siècle, ont été à l'origine d'une définition unanimiste de la nation qui conduit à la négation de toute identité distincte et fit de l'expression de particularismes linguistiques, culturels, religieux, ou politiques des « crimes contre la Nation ».

Déconstruction/Construction identitaire : Alors que le terme de construction identitaire renvoie à une présentation de l'identité ethnoculturelle kurde basée sur un « *imaginaire national* » kurde (dans le cinéma kurde), le terme de déconstruction identitaire fait allusion à toutes sortes de dissimulation des identités kurdes et de leur non-assignation ethnique dans le cinéma turc d'avant 1990.

Imaginaires kurdes et imaginaire national kurde: Le terme d'imaginaire kurde renvoie aux imaginaires produits par les Kurdes sur eux-mêmes. J'utilise le terme d'imaginaire national kurde au sens de « *kurdîyî* » (kurdicité) tel que l'emploie Amir Hassanpour dans son livre intitulé *Kürdistan'da Milliyetçilik ve Dil 1918- 1985* (Le nationalisme et la langue au Kurdistan (1918-1985)). Hassanpour utilise ce terme dans le sens d'imaginaire national proche de la définition de Benedict Anderson pour la notion de « Nation »⁴³.

Imaginaire entourant les Kurdes : Le terme d'imaginaire entourant les Kurdes renvoie à tous les imaginaires produits sur les Kurdes dans les discours officiels des pays dominant le Kurdistan, particulièrement en Turquie. Dans notre étude sur le cinéma turc, ce terme renvoie particulièrement à certains thèmes comme « *ruralité* », « *féodalité* », « *crime d'honneur* », « *orientalité* », autour desquels le cinéma turc parle des Kurdes, sans les définir d'ailleurs en tant que Kurdes.

Cinéma de Yeşilçam : Le terme de cinéma de Yeşilçam désigne le cinéma commercial turc apparu dans les années 1950 après l'installation de plusieurs maisons de production dans une rue du quartier Beyoğlu (ancien Pera) d'Istanbul s'appelant Yeşilçam.

Problématique

Tous les mouvements nationalistes kurdes s'opposent au moins à l'un des quatre Etats-

⁴³ Cf. Benedict Anderson, *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Editions La Découverte&Syros, 2002, pp. 18-21.

nations (la Turquie, l'Iran, l'Irak et la Syrie) divisant l'aire kurde, et contre qui le PKK développe des discours officiels autour de deux principaux arguments : l'attitude des pouvoirs étatiques à l'encontre des Kurdes pourrait se résumer en une double posture exprimée par les termes « *inkar/red* » (refus/négation) et « *imha* » (destruction)⁴⁴. Ces arguments ne relèvent pas, à mon avis, d'une seule invention démagogique du PKK considérée comme acteur de la « 29^e révolte »⁴⁵ kurde en Turquie, mais ils sont l'expression d'une terminologie politique (nationaliste) utilisée et évaluée depuis près d'un siècle durant lequel la question kurde s'est enracinée durablement.

En renvoyant à une invisibilisation physique (« *destruction* ») et morale/culturelle (« *refus/négation* ») des Kurdes, ces termes expriment en effet la revendication d'une visibilité/reconnaissance nationaliste des Kurdes. Autrement dit, par le biais de leur double signification, ils renvoient à un imaginaire kurde concevant la « kurdicité » comme une entité nationale niée/refusée, opprimée par des entités ethniques ayant leurs propres intérêts nationaux dans le cadre d'Etats-nations constitués. D'une manière implicite, cette conception de la « kurdicité » au travers de rapports conflictuels politiques entre les Kurdes et leurs adversaires a pour but de légitimer les revendications nationalistes kurdes nées aussi des nationalismes officiels des quatre Etats dominant le Kurdistan.

Aussi, faute de réalités physiques reconnues ou matérialisées dans ce contexte de partage historique de territoires, le Kurdistan s'est-il reconstitué peu à peu dans un imaginaire visuel, semblant relever de discontinuités filmiques. Cette question de l'invisibilité/visibilité des Kurdes devient plus importante si l'on considère qu'un certain cinéma kurde de résistance (excepté le cas de Yilmaz Güney) est né dans les années 1990, soit presque un siècle après les cinémas nationaux turc, iranien et arménien mais également après la naissance des premiers mouvements nationalistes kurdes. Durant ce dernier siècle, les Kurdes sont apparus en tant qu'entité définie, parlée ou imagée, non pas dans un cinéma kurde inexistant mais en discontinu dans un cinéma arménien, iranien ou encore parsemés au sein de certaines cinématographies occidentales. Contrairement à ces dernières, jusqu'aux années 1990, le cinéma turc a traité les Kurdes sans les désigner véritablement en tant que Kurdes, au travers

⁴⁴ Cf. Ismet Sheriff Vanly, *Le Kurdistan irakien, entité nationale : Etude de la révolution de 1961*, Neuchâtel (Suisse), Editions de la Baconnière, 1970, p. 33. Voir aussi, Sabri Cigerli, « *La reformulation de l'idéologie officielle turque et la langue kurde: L'autorisation d'un prénom kurde* » in *Confluences Méditerranée*, No-34, Été-2000, op. cit.

⁴⁵ Cf. Hamit Bozarslan (2009), op. cit. p. 69.

de certains imaginaires produits sur les Kurdes dans les discours officiels turcs. Avec la réalisation d'*Un Chant Pour Beko* (1992) de Nizamettin Ariç, premier film tourné en langue kurde par un réalisateur kurde, l'imaginaire de cette « *kurdicité* » produite dans les discours officiels des mouvements nationalistes kurdes a été adoptée comme forme d'identité nationale à réaliser ou à produire. Mais globalement l'image ou la représentation des Kurdes est aussi restée un tabou de l'histoire commune des Kurdes et des Turcs, bien que par ricochet elle ait pu partiellement surgir.

En partant de cette question qui me semblait à la fois essentielle et pertinente de la visibilité politique des Kurdes dans différents cinémas, mais aussi après de nombreuses discussions avec mon directeur de recherche, j'ai décidé de recentrer ma problématique pour croiser « *la construction de la visibilité des Kurdes dans le cinéma* » dans son rapport à l'idéologie du nationalisme qui avait aussi contribué à faire naître cette question kurde. La problématique de cette thèse s'efforce de croiser deux propositions. Premièrement, je suppose que la visibilité et l'invisibilité des Kurdes dans les cinémas et médias des pays dominant le Kurdistan (la Turquie, l'Iran, l'Irak et la Syrie) renvoient nécessairement aux imaginaires produits sur les Kurdes dans leurs discours officiels, ce qui semble le cas notamment de la Turquie imposant aux Kurdes son propre modèle d'Etat-nation et son projet d'identité nationale dès les années 1920, sous une forme qu'on pourrait toujours aussi qualifier de coloniale⁴⁶. Deuxièmement, je présume que le traitement d'une certaine « *kurdicité* » dans les médias et le cinéma kurdes est profondément marqué par le nationalisme kurde lui-même au contact des nationalismes officiels des quatre autres Etats (dont plus particulièrement le nationalisme officiel turc) dont les Kurdes dépendent. Autrement dit, cette thèse dont le sujet reste encore inédit en Turquie, présuppose de pouvoir justifier à travers le cinéma kurde et turc, les liens étroits participant de tentatives de construction/déconstruction d'une visibilité/invisibilité identitaire kurde aussi au travers des conflits nationalistes marqués entre les Kurdes et leurs adversaires politiques. Le projet peut sembler ambitieux, mais réfléchir ici à la question du cinéma dans une perspective pluridisciplinaire, au carrefour de l'esthétique et de l'histoire, ne peut faire l'économie d'une réflexion plus politique au cœur de tous les processus déjà évoqués. Si le Politique a été un facteur déterminant dans l'émergence du cinéma, puis son contrôle et sa gestion dans les aires culturelles concernées, il interpelle la situation kurde et fait naître son cinéma en discontinu et en dehors de ces déterminations. Il a donc fallu mettre en tension

⁴⁶ Cf Marc Ferro, *Histoire des colonisations*, Editions Seuil, Paris 1996.

toutes ces questions pour alimenter cette recherche et lui donner un cadre interprétatif qui va souvent au-delà des films, tant le sujet, au fil du temps, m'est apparu bien plus complexe qu'à ses débuts.

Étant donné les difficultés financières, linguistiques comme d'ailleurs politiques pour mener des recherches dans les quatre pays dominant le Kurdistan, mais aussi pour des raisons d'ordre méthodologique et culturel (puisque je suis kurde bilingue, kurdophone et turcophone), je me suis plus particulièrement attachés à aborder le sujet de ma thèse autour du cinéma turc et de la question kurde en Turquie, ce qui ne m'a pas empêché de mener aussi des investigations en Irak. L'ancrage actuel d'une division en quatre parties distinctes géographique, culturelle, linguistique, etc., amène à interroger la question kurde aux origines de la chute et de la partition de l'Empire ottoman, dont les Etats-nations turc, irakien et syrien sont nés à la fin de la Première Guerre mondiale⁴⁷. Par ailleurs, contrairement à l'Iran, à l'Irak et à la Syrie, en Turquie qui succède à l'Empire ottoman, cette question persiste depuis presque un siècle comme avant tout une question interrogeant le pourquoi de cette invisibilité des Kurdes, tant dans le domaine audiovisuel que dans son espace public. L'interdiction de la langue et de la culture kurdes, des années 1920 aux années 1990⁴⁸, reste l'exemple emblématique concrétisant aussi ce phénomène d'invisibilité des Kurdes, dans un espace public structuré peu à peu par le kémalisme, l'idéologie officielle de l'Etat-nation turc créé par Mustafa Kemal Atatürk sur les décombres de l'Empire ottoman. Mais cette question se pose à nouveau différemment ailleurs. Se désignant, à la différence des trois autres pays, comme « moderne », « laïque » et « occidentale », l'idéologie kémaliste a joué et joue encore un rôle incontournable, non pas seulement dans la mise en place de cette invisibilité et visibilité des Kurdes dans le cinéma turc, mais aussi dans la formulation de l'idée de « *kurdicité* » dans des films tournés par des réalisateurs kurdes, qu'ils soient engagés ou non.

Annonce du plan

Cette thèse est composée de deux parties, constituées chacune de trois chapitres. Dans le **chapitre I** de la **Première Partie**, intitulée *Le traitement de la « kurdicité » dans le cinéma turc* je essaie d'analyser le chevauchement historique entre la naissance du nationalisme turc

⁴⁷ Voir l'ouvrage fondateur de l'historien américain David Fromkin, *A Peace to end all Peace : creating the modern Middle-East 1914-1922*, New-York, Editions Henry Holt, 1989.

⁴⁸ Cf. Sabri Cigerli (2000), op. cit. p. 89.

et l'arrivée du cinéma dans l'Empire ottoman au travers des tentatives d'institutionnalisation du cinéma au sein d'organisations militaires par des élites politiques turques de l'époque, c'est-à-dire par les Jeunes-Turcs. Ce premier chapitre tend aussi à montrer, d'une part le rôle des minorités religieuses stambouliotes dans l'arrivée du cinéma dans l'Empire ottoman, et d'autre part la réception symbolique du cinéma « *en tant qu'élément de civilisation* » par les Jeunes-Turcs se considérant « *progressistes* » en opposition à leurs adversaires politiques qu'ils considéraient comme « *conservateurs* » ou « *réactionnaires* », mais conscients peu à peu de sa fonction comme outil de propagande.

Le **chapitre II** intitulé *Le Kémalisme : un contexte invisible pour le cinéma turc* vise à montrer le processus de construction d'une identité nationale turque par le biais de l'idéologie kémaliste après la proclamation de la République de Turquie en 1923. J'analyse cette identité nationale comme la conception d'une nouvelle visibilité turque homogène, basée sur une vision d'une certaine modernité occidentale niant la « *kurdicité* » dans les espaces publics et dans les médias comme dans la littérature de ce pays. Pour approfondir notre analyse, je tente d'étudier les conflits politiques entre les Kurdes et l'Etat-nation turc autour de « *la question kurde* », des stéréotypes péjoratifs produits sur les Kurdes dans les discours officiels turcs, le rôle de la presse kémaliste dans la reproduction de ces discours officiels et les similitudes construites entre l'historiographie nationaliste et l'historiographie cinématographique turque. J'y aborde aussi, l'imaginaire que les élites kémalistes ont de l'Occident comme devenu une référence principale à travers laquelle les Kurdes sont désignés comme « *orientaux* » dans les discours officiels de l'Etat-nation, et dans le cinéma turc d'avant 1990.

Dans le **chapitre III**, dernier chapitre de la première partie, j'étudie le traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma turc en deux périodes : en premier lieu, je me penche sur la période d'avant 1990, pendant laquelle les Kurdes sont traités dans le cinéma turc, dans un contexte marqué par des politiques étatiques autoritaires aboutissant à l'interdiction de la langue et de la culture kurde. À partir d'une vingtaine de films, je montre dans ce chapitre comment le cinéma turc a construit, des années 1950 aux années 1990, une image péjorative de cette « *kurdicité* » au travers de productions imaginaires issues de discours officiels turcs désignant les Kurdes, non pas comme Kurdes mais comme « *Féodaux* », « *Réactionnaires* », « *Ruraux* », voire « *Archaïques* ». En deuxième lieu, j'étudie la période postérieure à 1990, pendant laquelle les Kurdes deviennent visibles en tant que

Kurdes dans le cinéma mais aussi dans l'espace public turc. J'étudie cette nouvelle visibilité kurde comme une conséquence, d'une part de l'émergence des nouveaux médias et de la visibilité des Kurdes (notamment les Kurdes irakiens) dans les médias internationaux après la première guerre du Golfe puis, d'autre part de la montée de la violence politique avec la guerre entre le PKK et l'Etat turc.

Dans la **Seconde Partie** de notre thèse intitulée *La Construction de « kurdicité » dans le cinéma kurde* j'analyse le traitement des Kurdes à travers la question politique kurde dans les principaux films produits par des réalisateurs kurdes engagés dans les quatre parties du Kurdistan et en diaspora. Dans le **chapitre IV**, premier chapitre de la seconde partie de notre thèse, j'aborde les tentatives de construction d'un imaginaire national kurde (en kurde, *kurdayeti* qui peut se traduire en français par le terme *kurdicité*) et le rôle des outils de communication politisés depuis plus d'un siècle par des mouvements nationalistes kurdes, dans la production et la reproduction de cet imaginaire. Dans les films produits par des réalisateurs kurdes, cet imaginaire joue un rôle primordial dans l'homogénéisation des diversités socioculturelles, économiques, religieuses et territoriales propres aux Kurdes.

Le **Chapitre V** est consacré au traitement de la « kurdicité » dans le cinéma kurde. Après avoir proposé une définition pour le cinéma kurde et résumé les conditions sociopolitiques et économiques dans lesquelles les premiers films kurdes engagés sont apparus depuis des années 1990, je me penche sur le rôle de Yilmaz Güney dans la naissance de ce cinéma sans Etat. Ensuite, je tente d'analyser la conceptualisation de l'idée de « kurdicité » dans le cinéma kurde au travers d'histoires que les films racontent sur la « négation/refus » et la « destruction » des Kurdes par leurs adversaires politiques notamment dans le Kurdistan de Turquie et le Kurdistan irakien. Cette reproduction des termes de *négation* et de *destruction* à la fois *visualisant* et *victimisant* les Kurdes montre en effet des ressemblances discursives entre le cinéma et les mouvements nationalistes kurdes.

Dans le **Chapitre VI**, dernier chapitre de notre thèse j'analyse la construction des paysages du Kurdistan dans le cinéma kurde de fiction. L'absence réelle d'un Kurdistan en tant que territoire politique kurde participe sans doute dès l'origine de cette invisibilité des Kurdes aussi bien dans le cinéma que dans sa visibilité plus internationale. Dans ce chapitre, je me focalise **premièrement** sur des politiques étatiques de

« *déterritorialisation* » du Kurdistan en Turquie, en Iran, en Irak et en Syrie. Ensuite j'étudie des descriptions de paysages du Kurdistan et leurs rôles dans la culture orale kurde avant d'analyser la fonction de ces mêmes paysages du Kurdistan en tant que *reterritorialisation* du Kurdistan dans ce cinéma kurde, notamment dans les films de Bahman Ghobadi et de Hiner Saleem.

Généralités et sources

L'absence de travaux spécifiques liés à cette problématique de la visibilité/invisibilité des Kurdes, sujet encore inédit (en France, en Turquie et au Kurdistan irakien) de cette thèse, a été un des principaux obstacles que j'ai rencontré durant le long processus de ces recherches. De ce fait, je suis obligé de baser ce travail sur une étude de films kurdes et turcs, des entretiens que j'ai réalisés avec les professionnels du cinéma kurde, des documents audiovisuels accessibles sur internet, des travaux académiques et non académiques antérieurs portant sur la question kurde comme sur le nationalisme et le cinéma turcs. Je me suis donc efforcé de croiser différentes sources (orales, écrites, visuelles) sans leur donner de priorités d'échelle pour construire mes hypothèses puis les vérifier. Aussi, mes expériences professionnelles dans de production cinématographique et la diffusion télévisée m'ont été très utiles dans la finalisation de ce travail, particulièrement dans la compréhension du système socioéconomique de la « *fabrication*⁴⁹ » de l'image kurde en diaspora et au Kurdistan. Pour clarifier ces questions, il est possible de classer les sources consultées dans ce travail en cinq catégories : a) Les films, b) Les sources écrites, c) Les sources orales, d) Les sources en ligne (Internet), e) L'observation directe, c'est-à-dire mes expériences professionnelles sur le tournage de plusieurs films kurdes et turcs tournés en Turquie, en Irak et en France ainsi que mes trois années de travail partiel (du début de 2010 à fin 2012) auprès d'une chaîne de télévision kurde (Kurd1) diffusant depuis la France (Paris).

⁴⁹ Le processus de la production des films kurdes est généralement abordé dans le média kurde, non pas dans un sens professionnel mais dans un sens politique attribuant jusqu'alors un rôle militant et donc une valeur symbolique aux réalisateurs kurdes dont la majorité vivent de leur activité professionnelle. J'utilise le terme de « *fabrication* » dans le sens utilisé par Kristian Feigelson dans son livre intitulé, *La fabrique filmique : Métiers et Professions* c'est-à-dire, comme un système socioéconomique hiérarchique. Cf. Kristian Feigelson, *La fabrique filmique : Métiers et Professions*, Armand Colin, Paris, 2011.

Les films

Mon travail est basé sur trois catégories de films que j'ai consultés durant le processus de mes recherches. Ces catégories sont :

a) Les principaux films étrangers, notamment les films occidentaux parlant des Kurdes, cités dans cette introduction.

b) La majorité des films turcs parlant des Kurdes ainsi que certains films turcs historiques dont le sujet ne porte pas sur les Kurdes, mais qui permettent d'appréhender certaines dimension du nationalisme kémaliste ou de l'orientalisme turc, comme la série de films *Malkoçoğlu* traités dans la première partie,

c) Les principaux films tournés par des réalisateurs kurdes dans des pays différents, que j'aborde dans la seconde partie de ce travail.

Dans la première partie de cette thèse, je base mon analyse sur un large corpus de films turcs parlant des Kurdes en précisant mon propos notamment au travers des principaux films turcs à propos desquels je donne plus d'information que pour certains autres films, cités mais non détaillés. Par cette large sélection de films turcs parlant des Kurdes, je m'efforce de montrer la ressemblance idéologique et sociopolitique du traitement des Kurdes dans divers films turcs tournés pendant les différentes périodes de l'histoire du cinéma turc. J'ai consulté la majorité des films turcs réalisés depuis les années 1990 sur des sites internet. Par contre, pour trouver des films turcs comme ceux d'Erden Kiral et d'Ali Özgentürk, tournés avant 1990, j'ai été obligé de faire plusieurs recherches à Istanbul dans des centres audiovisuels universitaires. Mitat Alam Film Merkezi (Le centre de films de Mitat Alam) et les archives audiovisuelles des bibliothèques des Universités de Mimar Sinan, de Boğaziçi, de Marmara et d'Istanbul ont pu, à différentes reprises, être des lieux-ressources pour ces recherches.

Par contre, contrairement à la facilité relative d'accès aux films turcs et à certains films kurdes tournés en Turquie et dans la diaspora, l'accès aux films kurdes tournés au Kurdistan irakien a été très difficile à cause de l'absence de centres d'archivages audiovisuels et d'une réelle industrie cinématographique permettant la circulation commerciale des films dans ce pays. De 2010 à 2012, j'ai réalisé trois voyages au Kurdistan d'Irak pour obtenir ou visionner quelques films kurdes abordés dans la seconde partie de ce travail. Ces films non enregistrés sur support DVD (au sens commercial) m'ont été donnés par des

réalisateurs kurdes comme Shawkat Amin Korki, Hassan Hussein Ali, Mahdi Omid, Hushyar Z. Narweyi et Viyan Mayi, après différentes démarches et avec la « référence » d'autres personnes, notamment celle d'Adil Abdurrahman, acteur et directeur du *Bureau du cinéma* à Duhok. Certains donc de ces films sont très rares et méconnus en France. La question première de recherche de l'illégitimité d'un cinéma kurde à exister s'est aussi superposée celle de la matérialité des images à retrouver pour construire des corpus cohérents.

Sources écrites

L'absence de travaux académiques sur le cinéma kurde, évoquée plus haut, peut s'expliquer en partie par la jeunesse de ce cinéma dont l'histoire ne débute que dans les années 1990. Par contre l'absence de travaux sur le traitement des Kurdes dans le cinéma est étroitement liée aux difficultés politiques engendrées par la question kurde, dont le traitement n'a cessé d'être un tabou en Turquie que récemment.

Les ouvrages évoqués auparavant parlant du cinéma kurde, hormis la thèse doctorale d'Ali Fuat Şengül à l'accès réservé, sont les rares travaux principaux auxquels je me réfère dans notre analyse sur le cinéma kurde. Par ailleurs, contrairement à ce manque de sources écrites sur le cinéma kurde, il existe un grand répertoire de travaux académiques et de recherches sur la question kurde. Ces travaux sont regroupés notamment à la bibliothèque de l'Institut kurde de Paris⁵⁰, dont j'ai largement profité durant mes années de travail en France. J'ai aussi profité de la bibliothèque des études iraniennes de l'Université de Paris-3 Sorbonne Nouvelle, de la BULAC (Bibliothèque des langues et de civilisation du Monde/Inalco) et des bibliothèques universitaires turques citées ci-dessus. Parmi les travaux que j'ai consultés sur la question kurde, ceux d'Hamit Bozarslan, d'Amir Hassanpour, d'Abbas Vali et de Mesut Yeğen m'ont été particulièrement utiles dans le développement d'une réflexion plus historique sur le nationalisme kurde, puisque ces questions ne relevaient pas de ma formation initiale. J'ai également profité des principaux travaux académiques et non académiques sur l'histoire du cinéma turc que je cite dans la première partie de ce travail.

⁵⁰ L'Institut Kurde de Paris est situé dans le 10^e arrondissement de Paris, à l'adresse suivante : 106, Rue la Fayette, 75010. Cet institut créé en 1983 avec la forte participation de Yilmaz Güney a mené, sous la présidence de Kendal Nezan, des recherches considérables sur l'histoire, la langue et la question kurdes. Il a aussi joué un rôle incontournable dans la visibilité des Kurdes, particulièrement en France mais aussi dans toute l'Europe. Il contient aussi une archive audiovisuelle sur la question kurde dont j'ai largement profité durant nos recherches. Pour plus d'information sur la mission de cet institut voir : <http://www.institutkurde.org/institut/>

L'absence de documents officiels et de statistiques sur la distribution du financement public ou la production audiovisuelle, sur les chiffres et genres des films kurdes produits chaque année au Kurdistan irakien reste sans doute la véritable faiblesse de mon travail. Malgré plusieurs tentatives auprès même de Kawa Mahmoud, ministre de la culture du Gouvernement régional du Kurdistan en 2011, je n'ai pas pu obtenir, ni une liste de films kurdes produits par le gouvernement régional du Kurdistan, ni aucun document officiel sur la distribution du financement public dont le rôle semble très important dans la reconnaissance et le développement du cinéma kurde abordé dans le **Chapitre V** de cette thèse. Sans aucun doute, ces absences de données économiques expliquent aussi partiellement ce phénomène d'invisibilité.

Sources orales

Les entretiens que j'ai réalisés dans le cadre de ce travail ont joué un rôle déterminant dans le développement de mon approche sociopolitique pour comprendre le système de la production cinématographique kurde qui demeure d'essence artisanale et n'est pas rentré dans l'ère globalisée des industries culturelles turques. Soumis au manque crucial de sources écrites, notamment de travaux académiques, sur le cinéma kurde, je me suis orienté particulièrement vers des professionnels du cinéma kurde avec qui j'ai réalisé plusieurs entretiens au Kurdistan irakien, en Turquie et en France. Ces interviews m'ont permis de mieux comprendre les valeurs et les missions symboliques attribuées au cinéma dans les tentatives d'une reconnaissance nationaliste des Kurdes, les ressemblances discursives entre ces professionnels et les mouvements nationalistes kurdes, les motivations premières des professionnels du cinéma kurde et les difficultés socioéconomiques et politiques rencontrées dans le processus de production de leurs films. Voici quelques questions posées aux personnes interviewées : Pourquoi avez-vous choisi le cinéma comme profession ? Pour qui produisez-vous vos films ? Existe-il un cinéma kurde, si oui, comment définissez-vous ce cinéma ? Y a-t-il des liens, à votre avis, entre la culture orale et le cinéma kurdes, si oui, comment votre cinéma est-il influencé par cette culture ? Comment, où et avec quel financement produisez-vous vos films ? Quelle est le rôle du cinéma kurde dans la lutte politique des Kurdes ? Quels genres de thèmes traitez-vous dans vos films ? Comment définissez-vous la « *kurdicité* », et quels sont ses attributs significatifs dans vos films ?

Liste des personnes interviewées

Nom de la personne interviewé	Sa profession	Lieu et date d'Interview
Shahram Alidi	Réalisateur	Paris Le 18.2. 2010
Hisham Zaman	Réalisateur	Paris Le 12.2.2011
Mehmet Aktas	Réalisateur, producteur, président du festival de Duhok	Paris, Le 17.3.2012
Hassan Ali	Réalisateur	Paris Le 18.03.2012
Adnan Osman	Réalisateur, président du Bureau du Cinéma d'Erbil	Kurdistan irakien Le 24.11. 2012
Menderes Samancilar	Comédien	Kurdistan irakien Le 26.11.2012
Adil Abdurrahman	Comédien, président du Bureau du Cinéma de Duhok	Kurdistan irakien Le 01.12. 2012
Tarik Akreyi	Comédien	Kurdistan irakien Le 04.12. 2012
Suat Usta	Comédien	Kurdistan irakien Le 10.12. 2012
Shawkat Amin Korki	Réalisateur	Kurdistan irakien Le 24.12. 2012
Nazmi Kirik	Comédien	Kurdistan irakien Le 25.24.2012
Hassan Hussein Ali	Réalisateur, Comédien	Le 25.24.2012
Mahdi Omid	Réalisateur	Kurdistan irakien, Le 27.12. 2012
Viyan Mayi	Réalisatrice	Le 28.12. 2012
Jwan Bamerny	Réalisateur	Interview réalisée en ligne Le 10.7.2013
Zeynel Doğan	Comédien, réalisateur	Interview réalisée en ligne Le 15.7.2013

Sources en ligne (internet)

À part l'image cinématographique, l'étude d'autres types d'images comme les vidéoclips, les photos, les affiches et les cartes géopolitiques du Kurdistan, m'a été indispensable pour comprendre, par une approche plutôt anthropologique, ce régime de la visualisation permettant une construction de la « *kurdicité* » (kurdayeti) par l'image et sur internet, devenu désormais la source la plus accessible. Le support le moins cher et la plateforme la plus libre de diffusion audiovisuelle. Pour consulter ces vidéos en kurde autour de contenus politiques diffusés sur internet, j'ai été obligé de me référer régulièrement aux sites de vidéos comme *Youtube*, et *Dailymotion*. Dans la consultation de ces vidéoclips en kurde, cités auparavant, ces deux sites en ligne m'ont été très utiles. De fait, ces vidéoclips m'ont permis de voir, à partir d'un amalgame visuel, la similitude et la divergence entre les « *produits audiovisuels amateurs* » et les « *œuvres professionnelles* » traitant tous avec un regard plus ou moins semblable l'aspect mémoriel ou politique de la culture et de la question kurde. Certains sites de cinéma auxquels je me réfère à plusieurs reprises sont :

- a) www.allocine.fr/.
- a) <http://www.turksinemasi.com/> (cinéma turc).
- a) <http://www.sinemavakurdi.com/> (le cinéma kurde).
- a) <http://www.duhokiff.com/index.php/en/> (site officiel du Festival international du film de Duhok)
- a) <http://www.lkff.co.uk/> (site officiel du Festival du film kurde de Londres)

Observations directes (nos expériences professionnelles)

Nos expériences professionnelles avec les réalisateurs kurdes Hiner Saleem, en tant qu'assistant réalisateur sur le tournage de ses trois films et Yılmaz Erdoğan, en tant qu'assistant réalisateur sur le tournage de ses deux films, m'ont été très utiles pour témoigner de différents aspects de la production cinématographique. Elles m'ont montré, d'une part la complexité du traitement cinématographique de la question kurde et d'autre part la question de l'engagement politique des réalisateurs kurdes au travers des « discours politiques » dans leurs films et dans les médias. Alors que le cinéma de Yılmaz Erdoğan s'inscrit dans la continuité d'un cinéma commercial turc des années 2000, le cinéma d'Hiner Saleem s'explique plutôt par son « *engagement politique* » sur la question

kurde qui dénote aussi ses ambiguïtés sur la scène médiatique⁵¹.

Grâce à ces expériences, j'ai eu la possibilité d'observer de près les différences radicales entre les conditions sociopolitiques de la Turquie où Yılmaz Erdoğan produit ses films parlant des Kurdes et celles dans lesquelles Hiner Saleem produit ses films en France et au Kurdistan irakien. S'apparentant d'une manière assez semblable au système politique et aux codes socioéconomiques de l'industrie cinématographique des pays où ils vivent, ces deux réalisateurs et leurs cinémas représentent pourtant des discours politiques différents me permettant de mieux approfondir cette problématique de l'invisibilité/visibilité des Kurdes dans divers cinémas, mais aussi de comprendre le positionnement ambigu des réalisateurs kurdes dans les systèmes sociopolitiques et les espaces publics des sociétés dont ils dépendent.

Méthode et approches

Notre approche du sujet consistera à croiser quatre champs disciplinaires qui sont l'histoire, l'analyse de films, la sociologie, et l'anthropologie visuelle. Notre approche sociohistorique s'est aussi fondée sur les travaux pionniers de Marc Ferro autour de *Cinéma et Histoire* dans lesquels l'auteur étudie le film « *non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques* » car « *Il ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne mais par l'approche socio-historique qu'il autorise* ⁵² ».

À la lumière de cette approche, j'aborde le film dans notre travail comme une sorte de médiation, un intermédiaire dans la circulation entre production imagée et production de représentations collectives, et un lieu/outil de (re)production des imaginaires créés sur ou par les Kurdes depuis plus d'un siècle durant lequel la question kurde s'est aussi aggravée en Turquie, en Iran, en Irak et en Syrie car elle a été vectrice de revendications de libération et a engendré des guerres et des humiliations. Dans ce sens, le film relie, non seulement par ses thèmes, mais aussi en tant que « *produit* » ou « *image-objet* », plusieurs histoires sociopolitiques et mémoires collectives dans une réalité sociale contemporaine. Le cinéma, de

⁵¹ Dans le Chapitre V de notre travail, j'analyse en détail les différences discursives, par exemple, entre certains films d'Hiner Saleem tournés en France et certains d'autres tournés au Kurdistan.

⁵² Cf. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Editions Gallimard (Folio Histoire), Paris, 1993, p 41.

fait, m'a permis de comprendre aussi ce phénomène de l'exclusion, d'une culture exclue d'un processus de représentation. À travers cette incrustation de l'imaginaire dans le réel, j'étudie le film, malgré ou aussi grâce à la possibilité de ses différentes lectures, comme le porteur d'un contenu permettant d'enregistrer une histoire, dans et par l'image, pour en témoigner. De fait, son articulation à la réalité sociale vivante représente dans notre cas une accumulation de divers imaginaires se référant ou appartenant chacun, d'une manière différente, à un temps historique même si celui-ci n'est toujours pas bien précisé ou vécu. Cette accumulation d'imaginaires correspond en effet aux différentes phases des processus de construction et de déconstruction des identités kurdes dans ce champ réel où elles se sont inscrites. Pour éclaircir ces questions, il est pertinent de noter que la grande majorité des films turcs parlant des Kurdes traite ce sujet à travers un imaginaire souvent péjoratif sur la ruralité des Kurdes de Turquie dont la majorité avait été déportée dans les grandes villes dans les années 1990. Malgré ces phénomènes massifs de migration forcée et d'urbanisation cet imaginaire de la ruralité continue à faire partie de traitements cinématographiques ou littéraires car ils relèvent aussi plus profondément d'une réalité sociale.

Je ne me focalise pas particulièrement sur une analyse thématique de ces films mais sur leur rôle porteur, leurs fonctions de médiation entre différents contextes sociohistoriques, politiques. Ces films sont aussi au croisement de champs disciplinaires multiples. La quantité de films auxquels notre travail se réfère est le résultat d'une approche sociohistorique privilégiée au départ. Mais je m'intéresse plutôt au traitement successif d'un seul thème dans plusieurs films appartenant à différentes époques historiques, au détriment sans doute d'une seule analyse thématique centrée, par exemple, sur un seul film, pour essayer de retrouver des variations sur plusieurs thèmes historiques qui se recouperaient. La citation des extraits de scénarios de certains films, dans notre travail, doit être donc comprise dans ce sens plus opérationnel. Mais je ne néglige pas pour autant l'analyse esthétique de séquences puisque cela a été aussi ma formation initiale en France dans les études cinématographiques entamées à Paris I.

Bien que cette thèse donne l'impression d'être repliée sur la seule question kurde, elle renvoie, en réalité, par une approche sociopolitique, à deux types de comparaisons non soulignées mais pourtant très importantes dans la structuration de la problématique. La thèse souhaite en effet déployer sa problématique de fond dans une

certaine approche qu'on pourrait qualifier d'interactionniste, pour faire apparaître plusieurs éléments d'une question. Comme on peut le distinguer dans un plan de départ semblant fragmenté, la première comparaison consiste en un traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma turc puis kurde. À considérer aussi ici des phénomènes de porosité culturelle dans le traitement scénaristique de ces films qu'ils soient turcs ou bien kurdes. On y traite selon les époques par exemple des problèmes communs du village, de l'endettement, de la dot et du mariage, etc. Par contre, ici, le terme de cinéma kurde ne renvoie pas seulement aux films produits par des réalisateurs kurdes de Turquie. Il renvoie au contraire à des réalisateurs kurdes reconnus, originaires des quatre parties du Kurdistan (turc, iranien, irakien et syrien) ou de la diaspora kurde vivant dans plusieurs pays. Cette « *pluralité* » recueillie auprès des différents réalisateurs kurdes étudiés, implique en effet une mise en relation implicite de plusieurs cinémas avec le cinéma turc et kurde, et constitue le pilier de notre travail. J'analyse par exemple le cinéma diasporique kurde dans un contexte d'« *orientalisme* », c'est-à-dire comme étant sous l'influence des codes et des attentes sociopolitiques d'industries cinématographiques ou de festivals occidentaux.

La seconde comparaison réside dans l'analyse des imaginaires (souvent péjoratifs) produits sur les Kurdes dans les discours officiels turcs et celle sur les imaginaires nationaux ou l'imaginaire national que les Kurdes (et leurs mouvements nationalistes) produisent aussi sur eux-mêmes. J'étudie le premier cas (les imaginaires produits sur les Kurdes dans les discours turcs) à travers une approche sociohistorique et en rapport avec l'histoire du nationalisme et l'identité nationale turque, nationale, dans l'espace public turc, après la proclamation de l'Etat-nation turc en 1923. Pour le cas kurde, éparpillé dans plusieurs pays, j'adopte une approche plus anthropologique, fruit de nos enquêtes de terrain, analysant la reproduction de l'imaginaire national kurde par le cinéma, autour du sujet lié à cette absence d'une véritable culture audiovisuelle chez les Kurdes, en rapport avec un certain héritage lié à la culture orale kurde reproduite, désormais, au cinéma mais aussi aujourd'hui dans tous les médias, notamment, les médias audiovisuels. Comment comprendre alors ces filiations, ces questions d'héritage et ces phénomènes de discontinuité ? Comment aussi reformuler cette problématique pour comprendre comment peu à peu et grâce aux images, dont celles du cinéma, la communauté kurde a pu se constituer par delà les frontières en communauté de destin ? Car une histoire visuelle kurde relève non seulement d'une tentative d'exister dans

ses propres représentations visuelles mais aussi de la volonté de projeter ses propres représentations du monde. Ce régime de visibilité fonctionne bien plus souvent dans le creux de l'image et oscille entre différents pôles contradictoires. Il s'agit donc bien d'en appréhender l'étendue, à travers ses variations. La thèse contribue à soulever ainsi toute une série de questions conscientes aussi de la complexité de ces sujets et de la difficulté à y répondre au même niveau, puisque l'ancrage de départ restait l'objet-cinéma, qu'il a fallu croiser avec d'autres questionnements et champs disciplinaires. De fait je suis aussi conscient d'un certain nombre d'obstacles entourant des questions qui n'ont pu être abordées suffisamment en profondeur pour sortir de schémas préconstruits à propos de la question kurde.

Difficultés et faiblesses méthodologiques

L'obstacle principal que j'ai rencontré dans mes recherches était, comme je l'ai évoqué auparavant, l'absence de sources écrites sur notre sujet. La difficulté à mener une recherche dans plusieurs pays, la Turquie, l'Irak et la France, sans oublier d'autres terrains essentiels mais difficiles à parcourir comme le Caucase, la Syrie ou l'Iran, étroitement liée aussi à cette absence de sources primaires, a ralenti mes recherches, sans compter les problèmes économiques auxquels il a fallu faire face à Paris. Ma méconnaissance de la langue française que j'ai apprise pendant un an et demi avant le début de mon parcours de doctorant m'a obligé à prendre un temps considérable, à la fois dans les lectures des ouvrages en français et dans la rédaction de la thèse achevée cette année à Hakkari, à la frontière du Kurdistan turc, iranien et irakien. Certaines faiblesses venant de ces manques linguistiques, comme le non-emploi de certains termes ou terminologies de disciplines que mon approche croise, sont encore visibles sans doute dans la structure textuelle de ce travail. D'autant plus qu'il m'a fallu ensuite, en thèse, me familiariser avec un certain langage issu des sciences sociales, en comprendre les enjeux et les nécessités afin de pouvoir poursuivre la recherche tout en parcourant mes terrains. Cette recherche sur le régime de visibilité des images croisait aussi mes pratiques de documentariste me permettant un retour réflexif et théorique sur mon propre travail.

Le premier problème méthodologique que soulève ce travail vient de l'ampleur sociohistorique, géographique et culturelle de la question kurde, contexte général de mon sujet et dont l'étude est indispensable pour une première thèse parlant du traitement cinématographique de cette question endurée depuis plus d'un siècle. Je n'ai donc d'autre choix qu'analyser, par une obligation de mise en contexte du sujet, plusieurs aspects de la question kurde qui auraient pu ne pas être analysés s'il y avait déjà eu des travaux académiques sur ce sujet ou encore si la situation politique des Kurdes n'était pas aussi complexe. D'un autre côté, le principe qui guide toute recherche est d'être innovante et non répétitive. D'où, aussi, l'idée de questionner cet objet à la fois inédit mais aussi méconnu qu'est le cinéma kurde. L'absence de sources peut aussi devenir un défi puisqu'il s'agit d'éclairer un objet, de le reconstruire en lui donnant une certaine épaisseur. Grâce aussi au caractère dominant de cette question politique essentielle où le cinéma devient un lieu de construction ou de déconstruction pour des identités kurdes en mouvement. Bien qu'il y ait dans mon travail certains aspects moins développés que d'autres, à cause aussi de ce regard global et de ces changements d'échelle ou de perspective, il est sans doute possible d'affirmer que cette thèse s'efforce d'ouvrir une première voie académique à partir de laquelle d'autres chercheurs pourront aussi développer, ultérieurement, des travaux mieux aboutis. Elle constitue donc un premier travail autour de la construction visuelle des Kurdes au cinéma, sujet qu'il m'a semblé crucial de traiter.

Signification des sigles utilisés

AKP :Le Parti Pour la Justice et le Développement (Adalet ve Kalkınma Partisi)

BDP :Parti Pour la Paix et la Démocratie (Barış ve Demokrasi Partisi)

CHP :Parti Républicain du Peuple (Cumhuriyet Halk Partisi)

DP :Parti Démocrate (Demokrat Parti)

KDP :Parti Démocrate du Kurdistan Irakien

KRG :Gouvernement Régional du Kurdistan (irakien) (Kurdistan Regional Government)

MOSD :Bureau du Cinéma de l'Armée Centrale (Merkez Ordu Sinema Dairesi)

PKK :Parti des Travailleurs du Kurdistan (Partiya Karkerên Kurdistan)

UPK :Union Patriotique du Kurdistan (au Kurdistan irakien)

TRT : L'organisation de la Radio et de la Télévision de la Turquie

Note sur la prononciation du turc et du kurde⁵³

e se prononce « è », comme dans « thèse »

ı est une voyelle intermédiaire entre « i » et « é »

ö se prononce « eu », comme dans « peu »

u se prononce « ou », comme dans « loup »

ü se prononce « u » comme dans « tu »

c se prononce « dj » comme dans « djellaba »

ç se prononce « tch » comme dans « tchèque »

g est toujours dur, comme dans « gramme »

ğ ne se prononce pas, se rapproche du « h » français

et prolonge la voyelle qui le précède

h est expiré

s est toujours dur, comme dans « dessus »

ş se prononce « ch » comme dans « château »

y est une consonne, il se prononce comme dans « yoga »

x absent du turc, se prononce « kh » en kurde

⁵³ Source : Benjamin Gourisse, *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, p. 5. et Hamit Bozarslan, *Conflit kurde : le brasier oublié du Moyen-Orient*, op. cit.p. 7.

PREMIERE PARTIE

LE TARITEMENT DE LA « KURDICITE » DANS LE CINEMA TURC

CHAPITRE I

La naissance du nationalisme turc et l'arrivée du cinéma dans l'Empire ottoman

Le cinéma fit son apparition sur le territoire turc à l'ombre des crises politiques précédant la Première Guerre mondiale - crises dont le nouvel Etat-nation allait naître. Malgré des intérêts commerciaux et des initiatives individuelles ayant pour objectif la création d'un marché cinématographique, le cinéma était, à cette époque, nécessairement dépendant des institutions étatiques mais aussi de l'élite nationaliste turque. Autrement dit, à ses débuts, le cinéma turc était indissociable d'un climat politique dominé par une élite étatique, composée en grande majorité de militaires. Cette élite jouera un rôle important - bien que peu évoqué dans les travaux académiques turcs traitant du sujet - dans l'instauration et l'institutionnalisation du cinéma pré-républicain. Dans ce contexte de guerre où la question kurde n'est pas encore un problème politique majeur, les principales préoccupations ethniques concernent alors les Grecs, les Arméniens et quelques autres minorités non-musulmanes. Pour le cinéma naissant, aucune de ces questions politiques ne représente un phénomène à considérer en tant qu'objet cinématographique. Pourtant, comme nous allons le voir, elles auront bien de réelles conséquences dans le milieu même de la production cinématographique.

Marquée par des conflits conjoncturels politiques externes et internes de la fin de l'Empire ottoman, l'élite militaire turque, dotée des instruments étatiques, développera un nationalisme fondé sur une base moderniste, lequel sera adopté par les kémalistes pour forger leur Etat-nation et l'identité nationale turque. Dans ce sens, la période historique que nous allons étudier dans ce chapitre est marquée par le début du processus de création d'une nouvelle identité nationale dotée de codes visuels qui lui sont propres et de certains attributs auxquels on essaiera de donner une visibilité nouvelle. Par ailleurs, elle engendre une annihilation/suppression de la visibilité de certaines ethnies comme les Arméniens et les Grecs, et l'instauration de politiques d'assimilation brutales qui, de la même manière, viseront ultérieurement à créer une invisibilité totale des Kurdes.

Le croisement historique entre le cinéma en tant qu'outil d'invention de « *visibilité* » et le nationalisme turc avec son projet de création d'une identité nationale nous invite à tenter d'établir, par une analyse approfondie, les liens symboliques et réels entre la question kurde d'une part et le cinéma et le nationalisme turcs d'autre part. Pour des raisons politiques et à cause du manque de travaux académiques, les liens entre l'arrivée du Cinéma dans l'Empire ottoman, l'évolution du nationalisme turc et la représentation des Kurdes dans le cinéma en Turquie sont encore insuffisamment analysés.

Dans ce chapitre consacré à l'époque pré-républicaine du cinéma turc, nous allons essayer de répondre aux deux questions suivantes : quel a été le rôle de l'élite jeune-turque à l'origine des discours modernistes et du nationalisme turcs, dans l'arrivée, l'installation et l'institutionnalisation du cinéma dans l'Empire ottoman et en Turquie ? La question kurde peut-elle nous servir de fil conducteur pour analyser les relations entre le cinéma, le nationalisme, l'identité nationale et le modernisme/la conception turque de la modernité ? Nous sommes conscients que l'un des risques d'une telle approche serait de réduire les différents aspects du processus de création de l'identité nationale turque à un seul processus, celui des conflits politiques entre les mouvements kurdes et l'Etat-nation turc. Malgré ce risque, nous analyserons les discours modernistes du nationalisme turc, par le biais desquels la question kurde deviendra le sujet commun au cinéma, à l'identité nationale et au nationalisme turc. Afin d'éviter des confusions nous tenons à préciser que par le terme « *nationalisme turc* », nous renvoyons ici plus spécifiquement au nationalisme des Jeunes-Turcs, lesquels, renversant Abdulhamid II par un coup d'Etat en 1908, accèdent au pouvoir, et ce, peu après l'arrivée du cinéma dans l'Empire ottoman. Le cinéma turc va donc faire ses premiers pas dans ce contexte spécifique, dominé par des organisations militaires créées et dirigées par les Jeunes-Turcs.

1. La naissance du nationalisme turc

1.1. Le contexte socio sociohistorique et politique

Suite à une série de guerres, à partir du XVIII^e siècle, l'Empire ottoman entre dans une période de déclin à l'issue de laquelle il va perdre des territoires ainsi que le contrôle de la région balkanique, avec, pour conséquence, l'incapacité de l'Etat central ottoman à stabiliser cette région, une série de défaites militaires, et l'augmentation des

taxes. Ces phénomènes finissent par provoquer des sentiments de mécontentement chez les populations de la région qui commencent alors à payer leurs taxes aux autorités/gouvernements locaux plutôt qu'à l'Etat central. Profitant de cet affaiblissement de la souveraineté étatique dans la région, les autorités locales vont se substituer au pouvoir de l'Etat central au fur et mesure du renforcement du nationalisme chez les peuples balkaniques. Ces conflits de pouvoir entre les autorités locales, que O. Cengiz Aktar nomme « *forces périphériques* »⁵⁴ et l'Etat central finissent par provoquer de profondes crises socioéconomiques engendrant un recul militaire irréversible. Fatiguée par de longues guerres, parfois sur plusieurs fronts, et privée de financement par la crise économique, l'Armée ottomane entre dans une période qui voit se succéder les défaites militaires, ce qui finira par engendrer des soulèvements au sein même des institutions militaires⁵⁵. Pour trouver une solution, l'Etat ottoman qui « *découvre son empire à la suite des défaites militaires* »⁵⁶ essaiera de mettre en place une série de réformes à l'aide d'une élite réformatrice afin de sauvegarder son territoire et sa souveraineté impériale. O. Cengiz Aktar souligne que : « *Vers le milieu des années 1870, les réformes réalisées auparavant finissent par donner d'autres résultats que ceux escomptés. La tentative d'ouverture vers le social qui a accompagné et soutenu la volonté de changement des monarques afin de sauver leur Empire, commence à aller dans un sens inédit. Les conséquences politiques et sociales de l'ouverture tendent à échapper à leurs limites logiques. La modernisation défensive effectuée par la mise en place d'une série d'écoles et par l'adoption de mesures administratives imitées de l'Occident, dévie de son cours purement conjoncturel pour induire des mutations non souhaitées*⁵⁷. »

Lors de ce processus, particulièrement dans les territoires balkaniques, mais aussi dans d'autres régions de l'Empire ottoman, le système foncier traditionnel, déjà tombé en désuétude à cause du contexte tourmenté, cédera la place à un nouveau système d'agriculture. Ce changement radical dans le système foncier, qui tenait en quelque sorte l'économie de l'Empire ottoman, bouleversera la hiérarchie des strates sociales. Ajoutées aux déstabilisations de la région et au « *banditisme* »⁵⁸, ces transformations provoqueront une vague de migrations depuis les campagnes vers Istanbul, capitale de l'Empire ottoman.

⁵⁴ O. Cengiz Aktar, *L'occidentalisation de la Turquie*, Paris, l'Harmattan, 1985, p. 48.

⁵⁵ Cf. Y. Furkan Şen, *Türk Siyasal Kültüründe Millet Algısı ve Milliyetçilik*, (Thèse doctorale), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler ve Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı, Ankara, 2008, p. 235.

⁵⁶ O. Cengiz Aktar, op. cit., p. 37.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁸ Cf. Ahmet Efiloğlu, *İttihat ve Terakki'nin Azınlıklar Politikası*, (Thèse doctorale), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bilim Dalı, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Ana Bilim Dalı, 2007, pp. 35-50.

D'après Hamit Bozarslan : « *La situation économique se dégrade continuellement à cause de ces guerres qui entraînent des hausses constantes des prix : « L'inflation est de 5 % par an environ, niveau qu'on n'avait guère connu jusque-là. Les dépenses de l'Etat (...) connaissent un accroissement important. (Elles) augmentent (annuellement) de 30% environ entre 1761 et 1885 ; ce chiffre monte jusqu'à 100% dans les années de la guerre. » Parallèlement, « le prix sur le marché des biens et des services nécessités par l'effort de la guerre connaît entre 1760 et 1800 une augmentation de plus 200% ». Pour compléter ce tableau dramatique, les effets conjugués des épidémies à Istanbul en 1876 (un tiers de la population disparaît) et d'autres villes ottomanes, des interruptions volontaires de grossesses atteignant un « niveau alarmant » et les vagues d'émigration créent un sentiment de fin de monde.⁵⁹ »*

Malgré les réformes juridiques et administratives entreprises, les peuples balkaniques vont se soulever l'un après l'autre. La plupart de ces peuples, comme les Serbes, les Bulgares et les Roumains, guidés par des intellectuels éduqués à l'occidentale⁶⁰, sauront profiter des conditions conjoncturelles politiques et proclameront leur indépendance. L'Empire ottoman perdra donc le contrôle des territoires balkaniques qui avaient pour lui une valeur particulière, à la fois économique, sociopolitique, militaire mais aussi symbolique, particulièrement sur le plan religieux. Avec sa population chrétienne, la région balkanique signifiait, en quelque sorte, la domination d'une partie du « monde chrétien » par l'Empire ottoman représentant, par son titre de califat, tout le monde musulman : « *Le bilan des guerres balkaniques de 1912-1913 est extrêmement lourd pour l'empire, qui perd notamment Salonique, l'une de ses plus grandes villes et le siège du Comité Union et Progrès. La Première Guerre (octobre 1912-mai 1913) déclarée par une ligue réunissant la Serbie, le Monténégro, la Grèce et la Bulgarie, réduit presque à néant la présence ottomane en Europe. La Deuxième Guerre (16 juin-18 juillet 1913), conséquence de l'éclatement de la ligue et d'une « guerre de tous » contre la Bulgarie, permet aux Ottomans de reconquérir la ville d'Edirne (Andrinople), leur ancienne capitale.⁶¹ »*

Dans ce sens, la perte de la région balkanique marque un véritable recul, réellement et symboliquement, de l'Empire ottoman « identifié à l'Orient » et considérant la chrétienté

⁵⁹ Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie : De l'Empire à nos jours*, Paris, Editions Tallandier, 2013, p. 122.

⁶⁰ Cf. Hamit Bozarslan, « Révolution Française et Jeunes-Turcs », in *Revue du Monde musulman et de la Méditerranée*, Numéro-1, Volume 52, 1989, pp. 161-170. Disponibles sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remmm_0997-1327_1989_num_52_1_2297

⁶¹ Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie : De l'Empire à nos jours*, op. cit., pp. 260-261.

comme « *l'adversaire principal* »⁶². Elle a une forte influence dans l'accélération du processus d'émergence du nationalisme turc : « *Soudain, la périphérie arabe est devenue la seule extension significative de l'empire en dehors de l'Anatolie, son cœur* »⁶³.

1.2. La recherche d'un nationalisme pour la sauvegarde de l'Empire ottoman

Les conflits politiques dans la région balkanique, résultant aussi d'un désir d'indépendance chez les communautés musulmanes, renforcent encore plus chez les élites militaires et bureaucratiques ottomanes, la volonté de modernisation de l'Empire ottoman. En effet, cette volonté existe chez l'élite ottomane, selon O. Cengiz Aktar, depuis XIX^e : « *Dès le début du XIX^e siècle, les institutions fondamentales de l'Empire ottoman commencent à subir la volonté de deux monarques, Selim III et Mahmoud II. La vague de réformes, sans précédent, se poursuit pendant l'époque dite de « Tanzimat » (qui signifie les mises en ordre par des « serviteurs de princes »)* »⁶⁴.

Selon Hamit Bozarslan : « *La mise en place d'une nouvelle bureaucratie (...) se concrétise sous l'impulsion de Mahmud II (r. 1808-1839) puis son successeur Abdülmecid I^{er} (r. 1839-1861) pour prendre le nom de Tanzimat : « Réorganisations », proclamées le 3 novembre 1839 par un firman (« rescrit ») impérial. L'entreprise de Tanzimat, qui d'après Şerif Mardin, est largement influencée par le caméralisme, se propose d'instaurer un absolutisme éclairé, en opposition avec la tradition politique ottomane.* »⁶⁵

Bien que ces réformes n'aient pas eu les résultats escomptés par ceux qui les avaient promues, elles s'inscrivent dans le processus de modernisation mené par les fonctionnaires réformateurs, issus de l'élite ottomane. Selon O. Cengiz Aktar, cette élite « *urbaine habitant la capitale, formée à l'occidentale et surtout à la française* », était composée plutôt d'« *intellectuels politisés et économiquement non impliqués.* » Aktar ajoute que « *pour la sauvegarde de l'Empire, qui était leur objectif essentiel, ces intellectuels (Jeunes-Ottomans) avaient pris appui sur l'ottomanisme tel qu'il figure dans la première Constitution ottomane (Loi Fondamentale) de 1897* »⁶⁶.

⁶² O. Cengiz Aktar, op. cit., p. 33.

⁶³ Maria Todorova citée par Hamit Bozarslan, op. cit. p. 262.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Hamit Bozarslan (2013), op. cit. pp. 130-140.

⁶⁶ O. Cengiz Aktar, op. cit. pp. 45-46.

Hamit Bozarslan évoque le fait que : « Depuis le début du siècle (XIX^e siècle), en effet, le système ottoman qui se définissait comme l'ordre universel (nizam ul-alem) commence à donner les signes d'une crise de confiance. Il n'y a pas lieu d'insister sur les raisons d'un malaise que les contemporains ont perçu comme un déclin ; il importe en revanche de préciser qu'il constitue le prélude à un ordre nouveau (nizam ul-djadid) qui, loin de toute prétention universelle, vise désormais simplement la survie de l'Etat par la réforme administrative, juridique, militaire et fiscale. Il apparaît en effet nécessaire, aux yeux du Palais ottoman, de rattraper le retard pris sur l'Europe, en se définissant non plus en tant qu'univers comme par le passé, mais comme un territoire menacé par les puissances européennes, dont la survie exige la concentration des ressources, la coordination des administrations et par conséquent, la centralisation. La Perse connaît au même moment une évolution semblable. Les deux empires montrent alors leur volonté de supprimer les entités à statut administratif dérogatoire, considérées comme des entraves aux nouveaux projets impériaux (taxation, service militaire obligatoire, fabrication d'un sujet s'identifiant au centre et défendant l'Etat)⁶⁷. »

Les Jeunes-Ottomans, « en cristallisant en leur sein toutes les idées "progressistes" ou nouvelles : l'occidentalisme, l'ottomanisme constitutionnaliste, l'islamisme non-intégriste et réformateur⁶⁸ », joueront un rôle essentiel dans l'évolution de l'Empire ottoman vers une modernité occidentale. Pour clarifier le contexte sociohistorique, politique et religieux dans lequel les Jeunes-Ottomans se trouvaient, une autre remarque de O. Cengiz Aktar s'avère éclairante : « Les jeunes-Ottomans, dans le contexte politique qui est le leur, semblent contraints de faire avec l'ottomanisme et l'islamisme au nom de l'unité et de l'identité. Et leur occidentalisme trouve ses limites dans cet environnement impérial, dominé par la religion : un environnement qui modèle jusqu'à l'avènement de l'Etat-national et laïque, la pensée et l'action des élites ottomanes⁶⁹. »

Le mouvement jeune-ottoman va se transformer à la fin de XIX^e siècle en mouvement jeune-turc ayant de ce fait un rôle de médiateur entre la conception du nationalisme et de la modernité turcs pré-républicains et républicains. Hamit Bozarslan décrit les Jeunes-Turcs comme des intellectuels venus d'une culture politique, et d'une tradition étatique différente de

⁶⁷ Hamit Bozarslan (2009), op. cit., pp. 28-29.

⁶⁸ O. Cengiz Aktar op. cit., p. 50.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

celle de leurs prédécesseurs, et occidentalisée depuis deux ou trois générations à peine⁷⁰. Cette évolution est marquée par une interaction entre l'Etat et les élites ottomanes même si ceux-ci n'ont pas toujours évolué synchroniquement. Selon O. Cengiz Aktar : « (...) *il existe une filiation précise qui regroupe les diverses volontés réformatrices. Ainsi, par exemple, les réformes des despotes éclairés et de leurs serviteurs traditionnels - les hommes d'Etat ottomans - (1795-1876) consacrent l'émergence d'une nouvelle génération d'hommes d'Etat, formée à l'occidentale et mue par une volonté réformatrice différente et plus radicale. Ainsi encore, ce mouvement - jeune-ottoman - est à l'origine de la deuxième génération de réformateurs - les Jeunes-Turcs. Ainsi enfin, les révolutionnaires républicains de 1923 qui prennent la relève des Jeunes-Turcs sont formés dans un environnement politique et un idéal, marqué du sceau de leurs prédécesseurs*⁷¹. »

D'après O. Cengiz Aktar, le processus de réformes qui a duré presque un siècle (1795-1878), visait à renforcer le centralisme étatique « (...) *à travers l'annihilation des forces périphériques habitant son territoire pour pouvoir introduire, en quelque sorte, ses réformes centrifuges mais contrôlées qui, dès qu'elle touchent à la limite du contrôlable, sont immédiatement arrêtées*⁷². »

Dans cet objectif de sauvegarde de l'Empire, les Jeunes-Turcs se mettent dès le début à redéfinir/inventer une nouvelle identité ottomane à travers l'Islam et l'ottomanisme pour lutter contre la montée du nationalisme chez les peuples balkaniques. Après la proclamation d'indépendance des Serbes et des Grecs, mais surtout avec les révoltes nationalistes des peuples arabes contre l'Empire ottoman, l'élite jeune-turque se rendra compte, avec grande déception, de l'échec d'une définition du nationalisme turc par l'ottomanisme et la religion musulmane. Selon Hamit Bozarslan : « *Les Unionistes, sans doute plus sous l'influence du panslavisme ou du pangermanisme que de celle de la révolution française, considèrent dès l'exil la « turcicité comme le critère d'une perspective universelle*⁷³ ». Fatif Yaşlı remarque que les Jeunes-Turcs ont voulu utiliser l'Islam et l'ottomanisme comme instruments de la création d'une « *communauté turque imaginaire pré-nationale*⁷⁴. » Néanmoins comme le souligne O. Cengiz Aktar cette priorité nationale de l'élite turque « *se heurte d'emblée à des*

⁷⁰Hamit Bozarslan, (1989), op. cit., p. 160.

⁷¹O. Cengiz Aktar, op. cit., p. 12.

⁷²Ibid., p. 48.

⁷³Hamit Bozarslan (1989), op. cit., p. 169.

⁷⁴Fatih Yaşlı, *Milliyetçilik ve Faşizm : Türkiye'de ırkçı milliyetçilik üzerine bir inceleme*, Ankara üniversitesi,

*barrières : celle du cosmopolitisme et de la religion islamique au travers desquelles il est impossible de concevoir une Nation turque*⁷⁵.» Désormais, la « turcicité » qui était déjà proposée par Yusuf Akçura, l'un des premiers théoriciens du nationalisme turc, dans un article rédigé en 1904, comme une des « *trois méthodes de la politique* » (Üç Tarz-i Siyaset)⁷⁶ deviendra au fur et mesure le critère essentiel de la création de l'identité nationale turque, tout en dominant les deux autres « *méthodes de la politique* » qu'étaient l'islam et l'ottomanisme⁷⁷.

Réduit à une conception ethnique, le nouveau nationalisme jeune-turc ne se démarque pas vraiment des essais précédents car, malgré sa nouvelle conception, le nationalisme turquiste, voire panturquiste, des Jeunes-Turcs, comme Fatih Yaşlı le souligne dans sa thèse,⁷⁸ reste lui aussi un mouvement réactionnel ayant pour but la sauvegarde de l'Empire ottoman. Dans cette nouvelle étape du nationalisme turc, l'accès à la modernité occidentale devient presque une obsession qui marque tout un processus historique perdurant jusqu'à nos jours. Bozarlan souligne que « *la "mission" à accomplir telle qu'elle était définie par les dirigeants de 1908 (les Jeunes-Turcs) était d'abord d'accéder à la "civilisation". Pour eux, la France n'était pas seulement la patrie de la Révolution mais plus encore celle de la civilisation*⁷⁹.» Les Jeunes-Turcs inscrivaient la « turcicité » dans la « *continuité de la civilisation occidentale*⁸⁰. » La volonté forte de modification du rôle de la religion dans la structure étatique et dans la détermination de l'identité nationale turque montre à quel point l'idée de modernité occidentale était primordiale pour les Jeunes-Turcs. Cette idée sera reprise plus tard par le kémalisme comme idéologie officielle de l'Etat-nation turc. Celui-ci se donne pour but d'« *atteindre le niveau des civilisations contemporaines* » (muassır medeniyetler seviyesine ulaşmak). Allain Caillé remarque : « *Pas de médiation entre l'Etat et la société et ceci d'autant moins que l'Etat turc ne peut se désirer laïque, rationalisateur et modernisateur qu'en entreprenant une délégitimation radicale, et souvent violente des formes religieuses et politiques ancestrales, laissant ainsi la société parfaitement démunie de tout organe d'autoexpression*⁸¹. »

Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, pp. 61-62.

⁷⁵ O. Cengiz Aktar, op. cit., p. 57.

⁷⁶ Yaşlı, op. cit. pp. 61-62.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁹ Hamit Bozarlan (1989), op. cit., p. 162.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Allain Caillé, « *Préface* », in, L'occidentalisation de la Turquie (dir.), op. cit., p. 12.

Comme nous allons le voir dans le chapitre suivant de notre travail, dans la configuration du nationalisme kémaliste comme discours officiel de l'Etat turc républicain, l'Orient et l'Occident se réinventent dans une contradiction symbolique. À travers cette contradiction, l'imaginaire ayant trait aux Kurdes est codé comme signifiant de l'Orient (Doğu) dans le sens culturel, géographique et religieux. Autrement dit, dans cette conception de la modernité, l'imaginaire associé à la « kurdicité » devient « le contre-élément idéologique » de « l'identité nationale turque », dans laquelle la culture kurde n'a pratiquement eu aucune visibilité, et ce, jusqu'à nos jours.

Le sociologue Ferhat Kentel considère le nationalisme turc comme un « nationalisme traumatique ». Selon Kentel : « *Le nationalisme turc est fondé sur un choc et une rupture. La République établie en 1923 s'appuyait sur un projet d'inspiration occidentale, et notamment française. Il s'agissait de construire, sur le territoire restant à la Turquie après le démembrement de l'Empire, une nation " nouvelle " intégrant, par le biais d'une citoyenneté vidée de toute appartenance religieuse ou ethnique, l'ensemble des populations (turques, kurdes et autres) présentes sur le territoire. Ce choix n'est pas sans lien avec la crainte suscitée par les indépendances nationales survenues à l'époque, surtout dans les Balkans. Celles-ci se sont accompagnées d'exodes et de déportations qui, ajoutés aux réformes modernisatrices imposées d'en haut, ont exercé sur la société une série de violentes secousses. Aussi la nation garde-t-elle le sentiment de vivre, en dépit de sa définition " moderne " , sous la menace permanente d'autres " séparations " . D'une certaine manière, le projet de citoyenneté a abouti, mais la nouvelle identité turque s'est elle-même ethnicisée face à l'idée d'un " danger " persistant venant de l'extérieur et trouvant des alliés à l'intérieur.*⁸² »

Dans ce sens, il est possible de supposer que la contradiction entre l'identité nationale turque, en tant que « forme de modernité », et l'imaginaire entourant les Kurdes comme signifiant de l'Orient (non-moderne), provient généralement de cette conception du nationalisme et des idées modernistes des Jeunes-Turcs, dont « la source se trouve en France ». Pouvons-nous dire alors que la valeur symbolique du cinéma est, dans ce contexte, renforcée par son « origine française » aux yeux des Jeunes-Turcs ?

Le nationalisme occidentaliste jeune-turc se réalisera dans des conditions chaotiques et

⁸² Ferhat Kentel, « *Turquie : la conquête du centre par le Loup gris* », in Critique internationale, 2001/3 no 12, p. 39.

contradictoires. Malgré divers conflits politiques/historiques et la considération des pays occidentaux comme responsables de la décomposition de l'Empire ottoman⁸³, les Jeunes-Turcs n'abandonnent pas le projet d'occidentalisation du pays jusqu'à la fin de l'Empire. Hamit Bozarslan dit que « (T)outefois les Unionistes sont conscients de l'insuffisance des éléments nationaux (turcs) voire religieux (islamiques) pour constituer un programme et une action universalistes. À cette conscience s'ajoute le souci d'empêcher une confrontation messianique. L'ensemble de ces facteurs les pousse à trouver une solution « doctrinale » qui consiste à accepter, sans réserve aucune, la « civilisation » occidentale en tant que base d'universalité de la nation turque, et à l'imposer par le haut, en bons positivistes, à l'avant. L'exclusion des éléments non-musulmans signifie, dans ces conditions, la reconnaissance du droit à la réappropriation de la civilisation (non musulmane) à la seule nation turque. Mais comble de paradoxe, cette notion de civilisation qui n'est basée sur aucune vision de l'histoire, ni dans le sens de l'interprétation du passé, ni moins encore dans le sens du devenir, ne peut créer qu'une idéologie hybride, cherchant la cohésion tous azimuts dans l'éclectisme⁸⁴. »

Le Prince Mehmed Sabahattin - qui était aussi le neveu du Sultan Abdulhamid II -, organisateur du premier congrès jeune-turc (1902), reprochait aux Jeunes-Turcs de « vouloir imiter l'Occident ». Il considérait la société ottomane comme une société orientale communautaire au sein de laquelle la famille occupait une place importante. Selon Sabahattin, l'accession à une « société particulariste » qui donnait une place primordiale à l'individu était nécessaire au progrès⁸⁵. En critiquant leur constitutionnalisme intransigeant, il accusait par exemple les Jeunes-Turcs de vouloir limiter le changement à une occidentalisation formelle, en cherchant à créer les mêmes écoles, à construire les mêmes chemins de fer, à promouvoir le même système politique qu'en Occident⁸⁶. Par ailleurs, Ahmed Rıza, secrétaire général de la section parisienne du Comité Union et Progrès, parlait déjà d'une « continuité nationale » à ne pas briser en améliorant tout ce qui existait chez les Ottomans (chez nous) sans rompre avec le passé⁸⁷.

⁸³ Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye'de Siyasal Partiler (İkinci Meşrutiyet Dönemi)*, Cilt 1, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1984, pp. 28-31.

⁸⁴ Hamit Bozarslan (1989), op. cit., p. 169.

⁸⁵ Allain Caillé op. cit., pp. 54-55

⁸⁶ Cité par O. Cengiz Aktar, op. cit., p. 55-56

Il est important ici, de distinguer le mouvement occidentaliste ottoman (*Garpçılık*) du nationalisme moderniste des Jeunes-Turcs. Le terme « *Garpçılık* » peut être traduit en français par le terme « *occidentalisme* ». Selon Tarik Zafer Tunaya, le mouvement « *Garpçılık* » n'avait pas vraiment une doctrine de « *nation* » et d' « *Etat* »⁸⁸. Ce mouvement considérait l'Islam et l'ottomanisme comme deux éléments essentiels de l'unification des peuples ottomans tout en excluant la « *turcicité* » (*Türkçülük*). L'un des représentants importants du mouvement occidentaliste, Süleyman Nazif, désignait par exemple la « *turcicité* » comme une maladie (*cengiz hastalığı*). Nazif considérait l'Islam comme la religion de l'Empire ottoman et l'ottomanisme comme le lien politique par lequel les Ottomans pourraient s'unir car l'ottomanisme « *contient l'idée d'une race, d'une langue et d'une appartenance (rabita) qui lui sont particulières*⁸⁹. »

1.3. Le rôle de la religion dans la structure étatique et dans la détermination de la citoyenneté ottomane

Dès les dynasties turques préislamiques, la religion fait partie de l'histoire turque en tant qu'un élément structurel de l'administration étatique. Ces dynasties païennes étaient fortement influencées par les croyances religieuses dominantes de leur époque, comme le chamanisme⁹⁰. Malgré une évolution assez conflictuelle et chaotique, engendrée par le nomadisme turc, ces croyances religieuses, en divinisant le pouvoir, vont avoir un rôle déterminant dans la conception de la souveraineté turque, qu'elle soit étatique ou tribale⁹¹. Cependant, le rôle de la religion dans la structure des Etats tures connaîtra une transformation radicale avec la conquête de l'Egypte par l'Empire ottoman, en 1517. Désormais un des éléments traditionnels de la souveraineté turque, l'Islam, deviendra alors religion officielle/étatique grâce au transfert du khalifat à l'Empire ottoman en 1517. De cette année-là à celle de l'abolition du Khalifat par une loi kémaliste en 1924, tous les sultans ottomans seront désignés comme khalifes, littéralement « *ombre de Dieu sur terre* ».⁹² Le changement radical, déclenché par le transfert du khalifat à l'Empire ottoman, modifiera définitivement l'administration gouvernementale de l'Etat ottoman. À partir de 1517, l'Islam, qui avait déjà

⁸⁷ O. Cengiz Aktar op. cit., p. 52.

⁸⁸ Cité par Fatih Yaşlı, op. cit., (dans la note de bas de page numéro 131) p. 61.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Y. Furkan Şen, op. cit. pp. 181-182.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 209-210.

⁹² O. Cengiz Aktar, op. cit. p. 47.

pénétré la société ottomane, va aussi dominer les institutions étatiques du pays. L'influence que certaines religions polythéistes avaient eue au fil des siècles sur la culture nomade des Etats turcs préislamiques sera désormais modifiée par une croyance/interprétation sunnite de l'Islam, plus ou moins cohérente avec la politique conquérante de l'Empire ottoman⁹³. Le sunnisme deviendra donc un instrument et une institution étatique pendant plus de quatre siècles au sein de l'administration de l'Etat impérial. Il servira pour l'Etat impérial à élargir ses frontières géostratégiques et à accroître son hégémonie politique par le biais d'une revendication au « droit » de représentation (religieuse et politique) du monde musulman. Cette identité religieuse donnera une « légitimité » à l'Empire ottoman, renforçant son pouvoir politique et lui servant à mieux contrôler les peuples musulmans habitant son territoire. Mais comme la plupart des institutions étatiques ottomanes « cessant de fonctionner avec le déclin de la dynamique de conquêtes qui animait l'Empire », le Khalifat perdra son rôle symbolique. Selon les termes de O. Cengiz Aktar : « En effet tout le système patrimonial que ce soit au niveau de l'administration, de l'organisation militaire, de la taxation ou de la structure foncière et qui est régi par l'existence conquérante de l'Empire Ottoman, tombe en désuétude dès l'instant où la machine conquérante et glorieuse cesse de fonctionner⁹⁴. »

En tant que religion officielle de l'Etat ottoman, l'Islam sunnite jouera le rôle principal dans la détermination de la citoyenneté et dans la configuration des identités ottomanes des musulmans comme des non-musulmans. À partir du XIX^e siècle, elle sera, aux côtés de l'ottomanisme et de la « turcicité », l'un des trois principes à travers lesquels l'élite turque tentera de créer une identité cohérente en vue de « sauvegarder » l'Empire ottoman. Au fur et à mesure de l'apparition du nationalisme chez certaines communautés ottomanes musulmanes, à commencer par les Arabes, l'élite turque (Jeunes-Turcs) découvre que la religion est insuffisante comme facteur de création d'une « entité nationale », et que, de plus, elle constitue une véritable barrière face à leurs tentatives de modernisation du pays.

Ainsi, dès la proclamation de la République, la religion sera désignée par l'élite républicaine (kémaliste) comme « le mal principal⁹⁵ ». L'inefficacité de la mobilisation de la religion lors des tentatives de sauvegarde de l'Empire poussera l'élite ottomane, les Jeunes-Turcs, à chercher d'autres moyens pour déterminer une identité ottomane. Elle essaiera alors de

⁹³ Y. Furkan Şen, op. cit., p. 208.

⁹⁴ O. Cengiz Aktar, op. cit. p. 34.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 24.

réinterpréter la citoyenneté ottomane, cette fois-ci autour d'un nouvel imaginaire davantage pluraliste que celui de l'ottomanisme, incluant les minorités non-musulmanes. La détermination du nationalisme ottoman à travers la religion et l'ottomanisme s'appuyait sur les termes « *ümmet* » et « *millet* ». Le premier terme renvoie à la communauté musulmane, composée de divers peuples de l'Empire ottoman que le Sultan représentait à la fois en tant que Khalife et dirigeant du pays. Cette double représentation créait une distinction entre la désignation des citoyens musulmans et les citoyens non-musulmans de l'Empire ottoman. Ainsi, par rapport au terme « *ümmet* » englobant l'ensemble des musulmans, le terme « *millet* » désignait les minorités non-musulmanes, comme citoyens ottomans de second rang, si l'on peut ainsi dire. Dans l'Empire, représentant déjà le monde musulman par le biais du Khalifat, ces désignations signifiaient une inégalité sociopolitique, juridique, et économique - vers la fin de l'Empire - entre les communautés musulmanes et non-musulmanes de ce pays.

Même si le terme « *ümmet* » avait un sens proche du terme de « *nation* »⁹⁶ en tant qu'appropriation de la souveraineté étatique par une ethnie/communauté privilégiée⁹⁷, c'est le terme « *millet* » qui sera employé dans les discours politiques ainsi que dans les travaux universitaires turcs dans le sens de « *nation* » et le mot « *milliyetçilik* » dans le sens de nationalisme. Le terme « *millet* » désignant les minorités non musulmanes⁹⁸ de l'Empire ottoman jusqu'à la fin du XIX^e siècle, n'est quasiment pas utilisé dans le sens de « *nation* » ou « *race* » mais il remplace parfois le terme « *religion* », comme dans l'expression de « *millet-i islam* » (les musulmans).

Après l'indépendance de certains peuples non-musulmans et l'apparition du nationalisme chez les Arabes de l'Empire ottoman, l'élite turque (les Jeunes-Turcs) se dirige très vite vers une définition ethnique du nationalisme turc, engendrant plus tard le Génocide arménien de 1915. Après cette « *perte de confiance dans les peuples non-turcs* », la « *turcicité* » sera adoptée comme critère définitif de l'identité turque. Désormais, ce n'est plus seulement l'Islam mais aussi l'ottomanisme, dans sa dimension cosmopolite (cf. Tableau-2), qui devient un obstacle face à cette conception du nationalisme promu par les Jeunes-Turcs : une conception turquiste voire panturquiste. Mais l'Islam et le caractère cosmopolite de la société ottomane ne sont pas les seuls problèmes perturbant l'appartenance de la communauté

⁹⁶ Y. Furkan Şen, op. cit., p. 449.

⁹⁷ Cf. Benedict, Anderson, op. cit., pp. 18-21.

⁹⁸ Y. Furkan Şen, op. cit., pp. 345-355.

ottomane à la « *turcité* » car, malgré la domination des Turcs (comme constructeurs et propriétaires de l'Etat) dans l'administration étatique de l'Empire ottoman, l'identité ethnique turque n'était jamais devenue essentielle ; au contraire, le mot turc avait même un sens péjoratif jusqu'à la fin de l'Empire ottoman⁹⁹. Ziya Gökalp lui-même, un des premiers théoriciens du nationalisme turc d'origine kurde, disait que « *dans l'Empire ottoman, personne ne se considérait turc*¹⁰⁰ ».

Tableau 1: Une estimation du paysage démographique ottoman de 1844¹⁰¹

Confession	Europe	Asie	Afrique	
Musulmans	4 550 000	12 650 000	3 800 000	21 000 000
Chrétiens orthodoxes (grecs et arméniens)	10. 000. 000	3 000 000		13 000 000
Chrétiens catholiques	640 000	260 000		900 000
Juifs	70 000	80 000		150 000
Autres confessions	240 000	60. 000		300 000

Cette définition de l'identité ethnique turque sera à la base de la création d'un imaginaire national turc. Le mot *turc* sera valorisé en vue de lui attacher une appartenance identitaire. Cette opération nationaliste, qui sera érigée en idéologie officielle de la Turquie républicaine par le kémalisme, sera lancée dès les premiers congrès des Jeunes-Turcs. Elle se poursuivra par des campagnes brutales de turquisation de toutes les dimensions de la vie sociopolitique, culturelle et religieuse dans l'Empire ottoman, et plus tard dans la Turquie républicaine. Les tentatives de la création d'un territoire national ou la « *nationalisation du territoire ottoman* » apparaissent comme une étape importante du processus de création de cet imaginaire national turc car la conception de « *patrie* » dans l'Empire ottoman ne renvoyait pas à un territoire turc seul, mais à plusieurs territoires. L'obéissance à l'Etat impérial pouvait être suffisante pour considérer un territoire quelconque de l'Empire comme une partie de la « *patrie ottomane* ». Cette conception territoriale, éloignée de l'idée de territoire ethnique, contrariait le nationalisme turquiste des Jeunes-Turcs. De ce fait, la création d'une « *patrie turque* », avec les campagnes de déportation de certains peuples non-musulmans de la communauté ottomane, tels que les Grecs et les Arméniens, sera l'une des étapes essentielles de ce projet

⁹⁹ Fatih Yaşlı, op. cit., pp. 63-64.

¹⁰⁰ Cité par Yaşlı, *Ibid.*, pp. 63-64.

¹⁰¹ Source : Hamit Bozarslan (2013), op. cit. p. 160.

nationaliste. Ce processus de création de la « *turcicité* » est mené par l'organisation politico-militaire des Jeunes-Turcs, le *Comité Union et Progrès* (Ittihat ve Terraki Cemiyeti), jusqu'à la chute de l'Empire ottoman.

1.4. Le Comité Union et Progrès et les tentatives de création d'une identité nationale turque

Le Comité Union et Progrès trouve son origine dans une organisation illégale du nom de Comité d'Union Ottomane (Ittihâd-ı Osmanî Cemiyeti), créée le 2 juin 1889¹⁰² à Istanbul. En 1902, trois ans après l'entrée d'Ahmed Rıza, le chef des Jeunes-Turcs installé à Paris, dans cette organisation, le Comité d'Union Ottomane est renommé Comité Progrès et Union (Terraki ve Ittihat Cemiyeti)¹⁰³. Le 27 septembre 1907, ce comité prend cette fois le nom de Comité Ottoman Union et Progrès (Osmanlı Ittihat ve Terraki Cemiyeti)¹⁰⁴. Il commence à s'organiser en cellules, dans l'Empire ottoman et à l'étranger : il possède, entre autres, une section à Paris (dirigée par Ahmed Rıza), une à Genève (dirigée par Ishak Süküti et Abdullah Cevdet Bey), une au Caire (dirigée par Hodja Kadri), et plusieurs, dirigées par Ibrahim Temo, dans les Balkans et le Caucase. Le Comité Ottoman Union et Progrès devient très vite le principal mouvement d'opposition au gouvernement impérial.

La section parisienne dirigée par Ahmed Rıza, chef des Jeunes-Turcs, jouera un rôle particulier dans le développement idéologique du Comité Union et Progrès. Après une longue période d'actions militaires et politiques assortie de nombreuses coopérations avec d'autres organisations opposantes, légales comme illégales, agissant à la fois contre le sultanat et les « *ennemis extérieurs* » de l'Etat impérial, le Comité Union et Progrès influence de plus en plus l'Empire ottoman jusqu'à sa désintégration.

Bien qu'ils s'inscrivent dans la continuité d'une élite étatique réformatrice (celle des Jeunes-Ottomans), les Jeunes-Turcs se transforment très vite en adversaires principaux du Sultan Abdulhamid II qui régnait sur l'Empire ottoman avec « *une main de fer* » et qui avait aboli la constitution de 1876. Se nourrissant des conflits politiques internes et externes de l'époque, ils influenceront et domineront ainsi les autres mouvements d'opposition de la dernière époque

¹⁰² Cf. Taner Aslan, « *İttihâd-ı Osmanî'den Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne* », in Bilig (Türk Dünyası Sosyalbilimler Araştırma Dergisi), sayı 47, Güz/2008, p. 80.

¹⁰³ Tarık Zafer Tunaya, op. cit., p. 19.

de l'Empire ottoman. O. Cengiz Aktar souligne qu'« *au départ, ces Jeunes-Turcs poursuivent dans la tradition d'élite "conseillère du sultan". Mais très vite ils se voient obligés d'abandonner ce rôle. Ainsi, tandis que les uns se voient dans la contrainte (au risque de perdre leur vie) de quitter l'empire pour aller à Paris, à Genève, à Londres, ou au Caire, les autres profitent, soit de leur situation de militaire en poste aux frontières, surtout à Salonique, soit de leur situation d'étudiant dans les écoles militaires et civiles, pour devenir des opposants souterrains.* »

De 1908 à 1914 - 1908, 1912 et 1914 -, le Comité Union et Progrès des Jeunes-Turcs remportera trois élections générales et restera ainsi au pouvoir près de dix ans. À partir de 1908 jusqu'en 1918, les dirigeants jeunes-turcs vont organiser neuf congrès lors desquels ils essayaient de mener des débats sur l'évolution idéologique, économique et structurelle de leur comité. Le dernier congrès, qui décida sa propre dissolution, eut lieu le 14 novembre 1918, immédiatement après la Première Guerre mondiale. Composés en grande partie de membres non-turcs parmi lesquels des chrétiens et des juifs¹⁰⁵, le Comité Union et Progrès se définissait, pendant sa longue période d'illégalité, comme une organisation révolutionnaire luttant pour une monarchie constitutionnelle (pour la mise en pratique de la constitution de 1876), au nom de toutes les composantes de la communauté ottomane. Après avoir renversé le Sultan Abdulhamid II par un coup d'Etat en 1908 et déclaré pour la seconde fois la monarchie constitutionnelle, les Jeunes-Turcs prennent le pouvoir et remettent en application la Constitution de 1876¹⁰⁶. À partir de cette date, le Comité Union et Progrès des Jeunes-Turcs devient, selon Hamit Bozarslan, « *l'esprit d'Etat* » (Ruh-i Devlet) et « *la Mecque de la liberté* » (Kible-i Hürriyet)¹⁰⁷. Mais une fois arrivés au pouvoir dans des conditions politiques plutôt défavorables, les Jeunes-Turcs reviendront très vite à une façon militariste et autoritaire de mener contre leurs adversaires la politique dont ils avaient véhiculé les principes durant leurs années souterraines. Ils chercheront dès lors à écraser sévèrement toutes sortes d'oppositions politiques et intellectuelles, en particulier celles des minorités non-musulmanes.

En excluant les autres composantes ethniques et lançant des campagnes racistes contre les non-musulmans, cette politique nationaliste jeune-turque apparaît au fur et à mesure comme une idéologie turquiste s'appuyant sur une identité unique/homogène turque qui dominera

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰⁵ Taner Aslan, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁶ O. Cengiz Aktar, *op. cit.*, p. 56.

l'histoire turque contemporaine jusqu'à nos jours. O. Cengiz Aktar rappelle à ce sujet qu'au début, les Jeunes-Turcs voulaient créer une représentation qui avait buté, dans un premier temps, sur la diversité multiethnique. Et la possibilité d'une représentation pluraliste ayant été rapidement écartée, ils s'étaient retrouvés dans une position délicate, d'autant que ce qu'ils cherchaient à représenter restait à créer. Aktar suppose que c'est à travers cette impasse que la stratégie politique devint nationaliste, en l'occurrence turquiste, voire même panturquiste¹⁰⁸.

Défiés par la montée du nationalisme chez les peuples non-musulmans (millet), et profondément déçus par les révoltes des Arabes de l'Empire ottoman, les Jeunes-Turcs se mettent immédiatement à réaliser leur projet de nationalisme ethnique turc, en commençant par un processus de turquisation de l'économie et du territoire ottoman. Ainsi, au début des guerres balkaniques, ils abandonnent la politique économique libérale suivie par les dirigeants ottomans à partir de 1876, au moment de la proclamation de la première monarchie constitutionnelle. Cette stratégie est basée sur l'exclusion et la déportation des populations non-musulmanes. Concrètement, le Comité Union et Progrès invite les populations turques à boycotter les commerçants non-musulmans et il provoque la déportation de la population grecque vers la Grèce.

Cette stratégie qui s'appelait « *Milli İktisat Politikası* » (La Politique de l'Économie nationale) fut développée et pratiquée par le gouvernement des Jeunes-Turcs à partir de 1913. Les opérations du Comité Union et Progrès pour la nationalisation/turquisation du marché furent particulièrement sévères dans les régions majoritairement grecques. Par exemple, Mahmut Celal Bayar et Rahmi Bey, le gouverneur d'Izmir, furent engagés par le gouvernement de l'époque pour « *nationaliser* » l'économie d'Izmir. Celal Bayar décrira leur objectif comme étant de « *sauver l'économie d'Izmir des ennemis de la Nation et des mal intentionnés*¹⁰⁹. » Le Comité Union et Progrès encouragera ainsi la création des entreprises turques (par exemple cinq en 1913, et dix en 1914)¹¹⁰ et l'unification des petites organisations commerciales et artisanales (turques) contre les entreprises roms¹¹¹.

¹⁰⁷ Hamit Bozarslan, (1989), op. cit., pp. 165-166.

¹⁰⁸ O. Cengiz Aktar, op. cit., pp. 56-57.

¹⁰⁹ Cité par Ahmet Ahmet Efiloğlu, ibid, p. 122

¹¹⁰ Ibid, p. 121.

¹¹¹ Les Roms désignent alors, dans l'usage le plus commun, les Grecs.

Pour assurer l'exclusion des commerçants non-musulmans, le Comité Union et Progrès lance un « *boycott* » rigoureux contre la communauté grecque dans tout le pays en l'accusant d'avoir collaboré avec et d'avoir financé le gouvernement grec lors de la première guerre balkanique contre l'Empire ottoman. Le Comité Union et Progrès fera appel à tous les citoyens musulmans (ümmet) pour boycotter les Grecs dans toutes les villes afin de les exclure de toutes les dimensions économiques et sociales de la vie¹¹². Juste avant le Génocide arménien, en 1914, et après quelques soulèvements des Grecs contre l'Empire ottoman, il exproprie la plupart des villages grecs (roms) pour y installer des populations musulmanes expulsées par la Grèce, en commençant par les « *villages stratégiques* », notamment ceux qui se trouvent au bord des Dardanelles¹¹³. Ensuite, il installe les Turcs déportés dans les villes majoritairement grecques comme Edremit et Ayvalık. Cette stratégie fut mise en place par Talat Pacha, premier ministre du gouvernement du Comité Union et Progrès de l'époque. Ahmet Efiloğlu remarque qu'avec cette stratégie, Talat Pacha visait à provoquer des conflits entre la population musulmane déportée par le gouvernement grec et la population locale des villes d'implantation pour accélérer la procédure de déportation. Dans son discours à l'Assemblée nationale ottomane, le 6 Juillet 1914, le député d'Aydın Emanuel Emanueldi parle d'une population de 150 000 personnes déportées en un mois et demi¹¹⁴. Pour mener à bien le projet de turquisation du marché et du territoire ottoman, le Comité Union et Progrès crée de nombreuses « *associations nationales* ». L'une de ces associations créée le 3 Avril 1913, s'appelle « *Le Comité de la libération de l'économie nationale* » (İstiklal-i İktisad-i Milli Cemiyeti). Selon les dispositions de son article 2, les membres de l'association doivent jurer de ne rien acheter à des commerçants chrétiens tant que ce n'est pas indispensable. Ils doivent ainsi s'efforcer de créer une richesse propre à la communauté musulmane (servet-i islamiyenin artmasına gayret etmek)¹¹⁵. Le Foyer Turc (Türk Ocağı) est une autre association très intéressante s'impliquant dans les campagnes de boycott contre les populations non musulmanes. Cette association fonctionne dès l'origine comme une institution de promotion d'une idéologie nationaliste turque. Membres de cette association, Yusuf Akçura et Ziya Gökalp, théoriciens du nationalisme turc, soutiennent le projet de nationalisation de l'économie et du marché ottoman « *pour créer une conscience nationaliste chez les Turcs* » en leur recommandant de n'avoir aucune relation commerciale avec les peuples non musulmans.

¹¹² Ahmet Efiloğlu, op. cit., pp. 387-407.

¹¹³ Ibid., pp. 113-114.

¹¹⁴ Ibid., pp. 117-118.

Ce boycott, relayé par la presse ottomane, présente de nombreuses ressemblances avec certaines campagnes racistes menées en Turquie républicaine, à l'encontre de la communauté kurde¹¹⁶, ces vingt dernières années. Participèrent à cette campagne plusieurs journaux, dont trois à Salonique (*İttihat ve Terakki, Hürriyet, et Rumeli*) et deux à Istanbul (*Tanin, et Şura'yi Ümmet*) appartenant directement au Comité Union et Progrès. Des journaux comme *Tasvir-i Efkar, Tercüman-ı Hakikat, İstiklal, Hak, Hadisat, Vakit, Kalem, Karagöz, Türk Yurdu, İslam Mecmuası, et Yeni Mecmua* soutenaient. de l'extérieur, les discours nationalistes des Jeunes-Turcs¹¹⁷.

Pour associer des *valeurs symboliques* à ce qu'ils appelaient « *la conscience nationale* », les Jeunes-Turcs utiliseront aussi la littérature. En plus de Ziya Gökalp, désigné comme porte-parole du Comité Union et Progrès, le Comité Union et Progrès comptait parmi ses membres d'autres intellectuels connus tels que Yusuf Akçura (écrivain nationaliste), M. Emin Yurdakul (écrivain), Ömer Seyfettin (écrivain), Yunus Nadi (journaliste), Halide Edip Adıvar (écrivaine).

À cette époque du nationalisme turc naissant, l'instrumentalisation de la presse et de la littérature se révèle un aspect important du mouvement jeune-turc¹¹⁸ : en même temps qu'ils constituent les principaux acteurs politiques du nationalisme ethnique turc, les Jeunes-Turcs sont également les premiers artisans de nombreuses institutions qui produiront une partie de l'idéologie et des valeurs symboliques, lesquelles serviront à façonner l'identité nationale turque. Cette utilisation de la presse et de la littérature par le Comité Union et Progrès représente pour nous une illustration exemplaire du phénomène décrit par Benedict Anderson comme caractéristique de tous les mouvements nationalistes dans leur démarche de création d'un imaginaire national. L'utilisation des outils de communication mis au service des discours nationalistes doit être analysée dans la continuité du processus de modernisation entrepris par les élites. Autrement dit, si la déportation des Arméniens et des Roms incarne une volonté de nationalisation du territoire ottoman comme création d'un territoire déterminé

¹¹⁵ Ahmet Efiloğlu, op. cit. p. 124.

¹¹⁶ Cf. Cenk Saracoğlu, *Şehir, Orta Sınıf ve Türkler : İnkâr'dan tanıyarak Dışlamaya*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

¹¹⁷ Tarık Zafer Tunaya, op. cit., pp. 33-34.

¹¹⁸ Cf. Durdu Mehmet Burak, « *Osmanlı Devletinde Jön Türk Hareketinin Başlaması ve Etkileri* », in Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, Sayı 14, 2003, pp. 298-300.

ethnographiquement sur la base de la « *turcicité* », l'instrumentalisation de la presse et de la littérature ottomanes illustrent la volonté de la création, par une élite moderniste et étatique, des valeurs symboliques de cette identité nationale. Le processus de création des valeurs symboliques, s'il ne constitue pas l'essence même de la construction du nationalisme, en fait tout du moins, partie intégrante. Dans ce contexte particulier, le cinéma, comme outil de communication mais aussi symbole du modernisme occidental, suscite un intérêt croissant chez les Jeunes-Turcs. Enver Pacha, en particulier, se rendra compte très tôt, notamment lors de sa visite à l'armée allemande en 1915, des avantages militaires du cinéma, en matière de propagande et de formation.

Tarik Zafer Tunaya, historien des partis politiques turcs compte le cinéma au nombre des institutions ou associations créées ou nationalisées par le Comité d'Union et du Progrès. Ainsi la bibliothèque devient « *Bibliothèque nationale* » (*Milli Kütüphane*), les archives « *Archives nationales* » (*Milli Hazine-i Evrak*), et les arts et les sciences connaissent ce même mouvement de nationalisation dans leur terminologie : on assiste à la naissance de la *Musique nationale* (*Milli Musiki*), du *Cinéma national* (*Milli Filmcilik*), du *Comité national de Géographie* (*Milli Coğrafya Cemiyeti*). Le sens donné à cette nationalité ne laisse aucun doute lorsqu'on examine la désignation d'autres institutions mises en places de manière concomitante : ainsi un club de sport est nommé *Force Turque* (*Türk Gücü*) et l'institution phare de promotion de l'idéologie nationaliste, *Foyer Turc* (*Türk Ocağı*)¹¹⁹.

¹¹⁹ Tarik Zafer Tunaya, op. cit., pp. 34-35.

2. L'arrivé du Cinéma dans l'Empire ottoman

2.1. Sigmund Weinberg et le rôle des minorités non-musulmanes dans l'arrivée du Cinéma



Sigmund Weinberg¹²⁰

Lors de l'arrivée du cinéma, à la fin de l'Empire ottoman, Péra, le quartier occidental d'Istanbul, actuellement nommé *Beyoğlu*, joue un rôle important. Ce quartier « *presque à part du pays* ¹²¹ », quartier qui, parce que majoritairement peuplé de chrétiens ou levantins¹²², jouait un rôle d'intermédiaire entre la culture occidentale et la culture musulmane de l'empire.

¹²⁰ Source : Burçak Evren, *Sigmund Weinberg : Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1995, p. 18.

¹²¹ Nijat Özün, *Karagözden sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, İstanbul, Kitle Yayınları, 1995, p. 17.

¹²² Burçak Evren, op. cit., 1995, p. 9.

était le principal lieu de loisir d'Istanbul, et ce, à partir du début du XIX^{ème} jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle. À Péra, les spectacles de théâtre, de cirque, et l'opéra faisaient alors déjà partie de la vie quotidienne. C'est sa Grande Rue, où étaient installés la plupart des magasins, des photographes et des salles de spectacles, qui accueillit les premières projections, avec des appareils dits « *précinématographes* ».

Contrairement à la photographie qui avait déjà trouvé sa place au sein du Palais ottoman, les appareils précinématographes, comme « *le microscope solaire* » et « *le grand diorama* » furent utilisés pour la première fois en 1843 dans l'Empire ottoman, comme composante des spectacles de cirque et de théâtre¹²³. Leur utilisation dans les théâtres et les cirques provoquera plus tard une concurrence commerciale accélérant l'arrivée du cinématographe dans l'Empire. Douze ans après, en 1855, au « *Théâtre de Naum* » à Péra, eut lieu une autre projection nommée « *cosmorama*¹²⁴ ». Cette période verra l'apparition, dans les journaux et les magazines ottomans, des premières annonces publicitaires concernant les nouveaux appareils de projection.

Un autre appareil de projection, « *le kinéscope-phonographe* » d'Edison est exposé en 1895 dans une boutique de photographie à Péra. Celle-ci appartenait à deux photographes, Ghikas et Condylis¹²⁵. La même année, un célèbre photographe d'Istanbul, Théodore Vafiadis, envoie une lettre aux Frères Lumière leur demandant un appareil de cinématographe. À la place, les Frères Lumière lui envoient un de leurs opérateurs, Alexandre Promio, pour filmer Istanbul¹²⁶. Une fois arrivé et après quelques petites difficultés, Alexandre Promio se met à réaliser les premiers tournages dans l'Empire ottoman en commençant par Istanbul où il essaie de faire, sur un bateau, le deuxième travelling de l'histoire du Cinéma. Ensuite, Promio enchaînera ses tournages dans les principales villes de l'Empire ottoman, notamment Beyrouth, Damas, Jérusalem et Jaffa¹²⁷. Après le voyage d'Alexandre Promio, d'autres opérateurs seront envoyés par les Frères Lumière. Burçak Evren raconte que dans le Catalogue Lumière publié en 1897, il y a plusieurs films sur l'Empire ottoman, tournés entre 1896 et 1899 par Felix Mesquich, Francis Doublier, Charles Moisson et Perrigot¹²⁸. Un peu

¹²³ Nijat Özün, op. cit. p. 15.

¹²⁴ Cf. Burçak Evren, op. cit., p. 13, Nijat Özün op. cit., p. 17.

¹²⁵ Nijat Özün, *Ibidem*.

¹²⁶ Burçak Evren, op. cit, p. 21.

¹²⁷ Nijat Özün, op. cit. p. 17, Burçak Evren, op, cip, p. 18.

¹²⁸ Burçak Evren, op, cit, p. 22.

plus tard, en 1908, l'arrivée de deux autres opérateurs français dont on ne connaît pas les noms, engendrera, selon Burçak Evren, la première censure cinématographique en Empire ottoman¹²⁹. Dans un décret (*firman*), daté du 20 juin 1908, le Sultan Abdulhamid II, juste un mois avant son renversement par les Jeunes-Turcs, interdit à ces deux opérateurs de filmer dans l'Empire ottoman à cause de certains « *inconvénients* »¹³⁰.

En même temps que les Frères Lumière envoient leurs opérateurs, certains comédiens français de cirque et de théâtre organisent les premières projections cinématographiques de l'Empire ottoman. D'après Burçak Evren, un an après la première projection cinématographique à Paris, en 1896, on commence à organiser des projections cinématographiques pour la famille royale au sein du palais ottoman. Ayşe Osmanoğlu, la fille de Sultan Abdulhamid II, raconte que la première projection cinématographique au palais fut organisée par un comédien de cirque français, un certain Bernard¹³¹. Selon Giovanni Scognamillio, l'identité de la personne qui organisa cette première projection n'est pas évidente¹³². Scognamillio rappelle que, malgré le témoignage d'Ayşe Osmanoğlu, certains historiens de cinéma turc considèrent Sigmund Weinberg comme l'organisateur de la première projection cinématographique dans le palais ottoman¹³³. D'après Burçak Evren, ces projections cinématographiques organisées au palais ont joué, par hasard, un rôle négatif dans le non-développement du cinéma de l'Empire ottoman. En effet, c'est en raison de quelques incendies provoqués par le cinématographe lors des projections au palais que le Sultan Abdulhamid II tenta d'interdire les projections cinématographiques. Evren prétend que ce phénomène serait à l'origine du *firman* du 20 juin 1908¹³⁴. Des doutes subsistent quant à la date et à l'identité de l'organisateur de la première projection cinématographique publique en Empire ottoman. Soulignons un certain nombre de contradictions dans les ouvrages des historiens du cinéma turc comme Burçak Evren, Nijat Özön, et Giovanni Scognamillo, notamment sur la date d'organisation de la première projection cinématographique publique en Empire ottoman. Selon ces auteurs, cette projection aurait eu lieu fin 1896 ou début 1897, dans un bar (birahane) connu de Péra, le *Sponeck*¹³⁵.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 21

¹³⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹³¹ *Ibid.*, p. 23.

¹³² Scognamillio, op, cit, p. 15.

¹³³ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabcacı Yayınları, 2003, pp. 15-17.

¹³⁴ Burçak Evren, op, cit, pp. 22-23.

¹³⁵ Nijat Özön, op, cit, p. 17, Burçak Evren, op, cit, p. 28., Giovanni Scognamillo, op, cit, p. 15.

Dans la plupart des travaux historiques portant sur le cinéma turc, Sigmund Weinberg apparaît comme étant à l'origine de cette projection. C'est le cas dans les travaux de Nijat Özön, Giovanni Scognamillio, et Hilmi A. Malik, mais pas dans ceux de Burçak Evren¹³⁶. Evren remet en question le rôle de Weinberg dans l'organisation de cette projection, notamment parce qu'un appareil de marque américaine servit à la projection. Pour Evren, le fait que Weinberg vendait déjà dans son magasin les produits de Pathé Frères et travaillait comme représentant de cette société à Istanbul¹³⁷ est un indice conduisant à réfuter le rôle de Weinberg dans l'organisation des premières projections cinématographiques publiques.

Malgré cette incertitude sur son rôle, il n'empêche que Sigmund Weinberg, photographe d'origine juive, deviendra très vite le pionnier de l'instauration du cinéma dans l'Empire ottoman, et ce, grâce à ses efforts considérables, tant au plan commercial qu'artistique. Weinberg s'engagera d'abord dans une concurrence commerciale contre Cambon, le commerçant français que Burçak Evren considère comme étant l'organisateur de la première projection cinématographique publique en Empire ottoman¹³⁸. Pour donner des informations basiques au public, Cambon avait déjà commencé à projeter des films étrangers avec des sous-titrages en turc. Afin de lutter contre cette méthode efficace de Cambon, Sigmund Weinberg charge alors quelqu'un de donner, oralement et en simultanément, des informations basiques sur les films lors de leurs projections¹³⁹. Weinberg essaie aussi d'inventer de nouveaux publics de cinéma en organisant des projections dans des écoles et des associations de bienfaisance. Une de ces projections sera par exemple organisée au bénéfice d'une des écoles du Comité Union Progrès¹⁴⁰. En peu de temps Weinberg « vaincra » tous ses adversaires commerciaux, dont Cambon, et deviendra l'acteur principal de l'instauration et de la commercialisation du Cinéma dans l'Empire ottoman, mais aussi de la naissance du cinéma national turc.

¹³⁶ Burçak Evren, op, cit, pp. 26-36.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 35

¹³⁸ *Ibid.*, p. 39

¹³⁹ *Ibid.*, p. 38-40

¹⁴⁰ Pour voir l'exemplaire d'invitation à cette projection, *Ibid.*, pages: 37 et 54.

2.2. Institutionnalisation et instrumentalisation du cinéma par le Comité Union et Progrès

Le contexte tourmenté de guerres et de nationalismes dans lequel le cinéma fait son entrée dans l'Empire ottoman, est la matrice dans laquelle l'histoire moderne turque, ainsi que celle des autres peuples de la région, vont se développer. Les événements politiques que nous avons résumés auparavant et qui se sont succédé vont radicaliser le mouvement nationaliste jeunes-turcs qui entreprend, dès le renversement d'Abdulhamid II (1908), de nationaliser rigoureusement toutes les institutions sociales et étatiques.

Malgré les difficultés méthodologiques qu'il peut y avoir à parler avec précision du commencement du processus de nationalisation du cinéma turc, il est essentiel d'analyser le cinéma dans ce contexte historique, en relation avec les autres institutions socioculturelles et étatiques nationalisées après les guerres balkaniques (1912-1913), tournant indéniable dans l'histoire du nationalisme turc. Par exemple, l'influence des techniciens originaires des minorités non-musulmanes, s'affaiblit dès la fin de ces guerres : c'est le moment où ces minorités subissent de terribles politiques de déportation.

2.2.1. La création du *Bureau du Cinéma de l'Armée Centrale*

Les premières tentatives d'institutionnalisation du cinéma par les Jeunes-Turcs sont postérieures à la destruction du monument russe de l'Ayastefanos. Nous ne savons pas si Enver Pacha, grand admirateur de l'Allemagne, avait vraiment l'intention d'institutionnaliser le cinéma pour l'utiliser dans la propagande militaire ou s'il a simplement essayé d'imiter les Allemands qui représentaient pour lui le « *modèle idéal de la civilisation moderne* ». Mais en tout cas, il est certain que c'est après avoir découvert, lors d'une visite en 1915, comment l'armée allemande utilisait le cinéma dans la propagande militaire, qu'Enver Pacha ordonna, dès son retour, la création du Bureau du Cinéma de l'Armée Centrale (Merkez Ordu Sinema Dairesi, MOSD)¹⁴¹, lequel fut la première organisation cinématographique dans l'Empire ottoman. Comme premier directeur, il engage Sigmund Weinberg et Fuat Uzkınay devient vice-directeur de MOSD¹⁴². Un an plus tard, en 1916, Fuat Uzkınay remplacera Sigmund Weinberg au poste de directeur.

¹⁴¹ Burçak Evren, 1995, op, cit, pp. 74-75.

Le Bureau du Cinéma de l'Armée Centrale avait pour mission de faire des films sur :

- a) La Guerre et les unités militaires mobilisées
- a) Les événements importants
- a) La démarche des usines d'armement
- a) L'utilisation des nouvelles armes fournies par les alliés
- a) Les stratégies de guerre¹⁴³

L'intervention d'Enver Pacha dans la création du Bureau du Cinéma de l'Armée centrale est révélatrice de l'influence politique sur le cinéma turc : Enver Pacha, figurait parmi les principaux chefs du Comité Union et Progrès, dont les dirigeants ont toujours su instrumentaliser la presse dans leur lutte politique. Curieusement, les premiers tournages que Sigmund Weinberg ait faits pour le Bureau du Cinéma de l'Armée Centrale ne portaient pas sur la guerre mais sur la vie familiale d'Enver Pacha : il filma la femme, les enfants et les chevaux d'Enver Pacha¹⁴⁴. Cependant, Weinberg ne tardera pas à filmer la guerre. Avec Ferit Ibrahim Bey, journaliste et photographe, Weinberg va filmer l'armée ottomane sur les champs de bataille¹⁴⁵. Ces films à caractère documentaire, que Weinberg a tournés pour le Bureau du Cinéma de l'Armée Centrale, vont être projetés devant le public, de la même façon que les films de propagande envoyés par les pays alliés de l'Empire ottoman¹⁴⁶.



Enver Pacha (1881-1922)¹⁴⁷



Fuat Uzkınay (1888-1956)¹⁴⁸

¹⁴² *Ibid.*, p. 74.

¹⁴³ Nijat Özün, op. cit. p. 11

¹⁴⁴ Burçak Evren, op. cit. pp. 74-75

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ Source : <http://zozodalmas.blog.lemonde.fr/2009/01/>

Sigmund Weinberg ne se contentera pas de la réalisation des films documentaires et des films d'actualités que le Bureau du Cinéma de l'Armée Centrale lui commande. Malgré l'insuffisance du matériel cinématographique dont dispose le MOSD, Weinberg tente à plusieurs reprises de réaliser « *le premier film de fiction long-métrage* » de l'Empire ottoman. Outre le manque de matériel, les difficultés entraînées par la guerre vont conduire à l'échec de son projet. C'est ainsi qu'il doit mettre fin au tournage de son premier essai de long-métrage *Leblebici Horhor Ağa* (1916) à cause de la mort d'un des comédiens principaux¹⁴⁹. Il doit également abandonner le tournage d'un autre long-métrage. *Le mariage d'Himmat Ağa* (une adaptation de la pièce de Molière *le Mariage Forcé*), tous les comédiens qui jouaient dans son film étant appelés lorsqu'éclate la guerre entre l'Allemagne et la France alliée de la Pologne. La troisième tentative de réalisation sera, elle aussi, interrompue par la guerre et cette fois, Weinberg lui-même en est victime car, après le début de la guerre entre l'Empire ottoman et la Roumanie, le 27 août 1916, Sigmund Weinberg, d'origine roumaine, est désigné comme « *ressortissant d'un pays ennemi* » (*düşman uyruğu*), aussitôt destitué de ses fonctions et remplacé par Fuat Uzkınay¹⁵⁰. Un manque important d'informations entoure une éventuelle expulsion de Weinberg hors de l'Empire ottoman. Quoiqu'il en soit, il disparaîtra totalement du milieu du cinéma ottoman à partir de 1916. Selon Burçak Evren, il existe des documents (un article de Muhsin Ertuğrul et quelques annonces publicitaires) prouvant qu'il n'aurait pas quitté l'Empire ottoman et se serait consacré à la vente de matériel photographique et cinématographique.

Un an après la destitution de Sigmund Weinberg, en 1917, le Bureau du Cinéma de l'Armée Centrale cédera son matériel à une autre association militaire, *l'Association de la Défense nationale* (*Müdafaa-i Milliye Cemiyeti*), qui laissera par la suite la responsabilité de la réalisation des films de propagande à *L'association des Mutilés de Guerres* (*Malul Gaziler Cemiyeti*), dont Fuat Uzkınay devient le directeur. Un peu plus tard, Fuat Uzkınay est engagé, cette fois, auprès du *Centre de réalisation des films de l'Armée* (*Ordu Film Cekme Merkezi*), pour lequel il réalisera un film documentaire *Sur les chemins de la victoire* (1923)¹⁵¹.

L'adoption du cinéma par Enver Pacha et son installation au sein de l'armée ottomane

¹⁴⁸ Source : <http://www.mustafacetin.org/tr/fuat-uzkinav-hakkinda-dr-mustafa-cetin-wwwmustafacetinorg-ayastefanostaki-rus-abidesinin-vikilisiilk-turk-filmi>

¹⁴⁹Burçak Evren op. cit., p. 76.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 77

¹⁵¹ Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara, Image, 1992, p. 73, Burçak Evren (2006)

confirme peut-être le rôle nationaliste attribué au cinéma. Ce dernier fut en effet perçu dès le début comme un symbole de modernité, un outil de propagande mais aussi un moyen de subventionner certaines institutions étatiques ou organisations nationalistes. Par exemple, de 1915, année où Enver Pacha recommande la création du MOSD, jusqu'en 1922, on constate que parmi sept organisations s'intéressant au cinéma, cinq sont militaires :

- 1) Merkez Ordu Sinema Dairesi. (Bureau Central du Cinéma de l'Armée, 1915)
- 2) Mudafaa-i Milliye Cemiyeti (Association de la Défense nationale, 1917)
- 3) Malul Gaziler Cemiyeti 1919 (Association des Mutilés de guerre, 1919)
- 4) Osmanli Donanma Cemiyeti. (Association de la Marine ottomane, 1920)
- 5) Ordu Foto Film Merkezi. (Centre de Photo-film de l'Armée, 1922)¹⁵²

3. Une tentative de nationalisation du cinéma

3.1. La démolition du Monument russe d'Ayastefanos et l'organisation du tournage du premier film turc

La première intervention des Jeunes-Turcs dans le cinéma aura lieu par le biais de la guerre, c'est-à-dire avec l'engagement de l'Empire ottoman dans la Première Guerre mondiale (11 octobre 1914) aux côtés de l'Allemagne. À partir de cette date, la propagande nationaliste s'imposera comme une nécessité pour les dirigeants jeunes-turcs parmi lesquels Enver Pacha, ministre de la défense, et Talat Pacha, ministre de l'intérieur du gouvernement du Comité Union et Progrès. Ayant déjà pris secrètement la décision d'entrer en guerre aux côtés de l'Allemagne, ils commencent à mener des campagnes de propagande nationaliste et militaire dans lesquelles ils utilisent le cinéma à des fins de propagande, ce qui conduit à la première phase de son institutionnalisation. La campagne de propagande jeune-turque commence par l'organisation d'une manifestation publique : un canon symbolique en bois est installé sur la place Beyazid et on tire des boulets pour « *provoquer les sentiments nationaux du peuple*¹⁵³. » Ensuite, pour effacer « *les traces des catastrophes politiques et militaires vécues par le passé* », les dirigeants du Comité Union et Progrès prennent la décision de détruire un monument, l'église d'Ayastefanos, qui avait été construite par les Russes à la fin de la guerre russo-ottomane de 1876-1877. Cette église était une institution de bienfaisance et symbolisait

op. cit. pp. 52-54.

¹⁵² Mustafa Gökmen, *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, Denetim Ajans Basımevi, İstanbul, 1989, p. 39.

à la fois le martyr et le point le plus avancé de la conquête russe sur le sol de l'Empire Ottoman. Autrement dit, elle représentait, dans l'imaginaire turc, à la fois « *l'oppression russe* » et « *la défaite de l'Empire ottoman* ».

Déjà rendue officielle, la destruction du monument d'Ayastefanos va se transformer, avec l'intervention de l'Armée ottomane, en un spectacle qui donnera naissance au cinéma national turc. Pour documenter « *cet événement important* », les dirigeants ottomans avaient conclu un accord avec la société Sacha-Messter Gesellschaft, nouvellement fondée à Vienne, capitale de l'Empire austro-hongrois. Mais les dirigeants turcs, « *influencés par la pression nationaliste du peuple* », décident finalement que ce sera un Turc, et non un étranger, qui filmera cet « *événement important* »¹⁵⁴. Les techniciens de la société Sacha-Messter Gesellschaft ne viennent donc pas filmer la destruction du monument. On engage Mehmet Fuat Uzkınay qui, à l'époque, faisait son service militaire¹⁵⁵.

Ayant déjà assisté Sigmund Weinberg lors de quelques projections cinématographiques, Fuat Uzkınay savait utiliser l'appareil de cinématographe comme projecteur mais il ne l'avait jamais utilisé pour enregistrer des images. Après une courte formation auprès des techniciens de Sacha-Messter Gesellschaft, Uzkınay filme, le 14 octobre 1914, la démolition du monument d'Ayastefanos sur 150 mètres de pellicule¹⁵⁶.

Le film intitulé « *La démolition du monument russe d'Ayastefanos* » (*Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*) de M. Fuat Uzkınay ne fut jamais projeté et il n'y eut « *aucun document écrit* » concernant son existence. Burçak Evren remarque que Fuat Uzkınay non plus, à l'exception d'une interview, n'a jamais parlé de son film. Pourtant malgré ce manque d'informations, il est, pour la plupart des historiens du cinéma turc, comme nous l'avons déjà dit, « *le premier film turc* »¹⁵⁷. Selon Burçak Evren, le manque de documents historiques engendre des soupçons sur l'existence de ce film et il est même possible qu'un tel film n'existe pas¹⁵⁸.

¹⁵³ Burçak Evren, op. cit. p. 66.

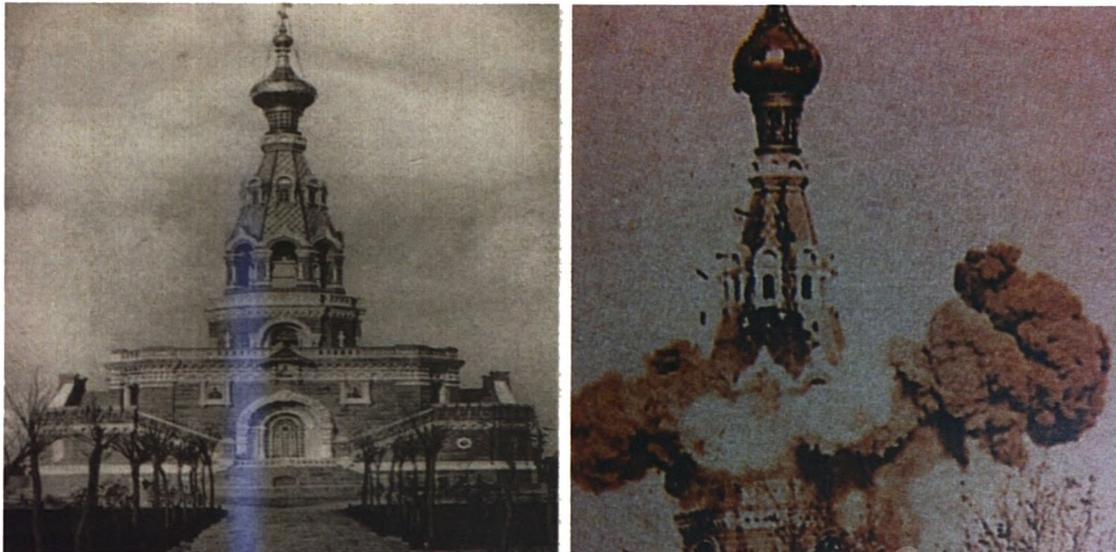
¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 66-69.

¹⁵⁵ Burçak Evren, *İlk Türk Filmleri*, İstanbul : Es Yayınları, 2006, pp. 45-46.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 45-46, Burçak Evren (1995), op. cit. p. 68.

¹⁵⁷ Cf. Nijat Özün, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, İstanbul : Türk Sinematek Yayınları, 1970.

¹⁵⁸ Burçak Evren, 1995, op. cit, pp. 65-69.



Le Monument russe d'Ayastefanos avant et pendant sa démolition¹⁵⁹

Par ailleurs, les soupçons et le manque d'information concernant l'existence de ce film n'affaiblissent pas sa valeur symbolique ; serait-il même mythique qu'il n'en illustrerait que davantage la volonté de création d'« *un cinéma national turc* », renforçant alors la dimension propagandiste de ce récit. D'abord la décision de faire filmer la démolition du monument russe par un Turc montre que pour les dirigeants ottomans (Jeunes-Turcs) de l'époque, le cinéma n'était pas un simple spectacle, mais « *un élément de civilisation* » et un outil efficaces, à s'appropriier au nom de la « *Nation turque* » - alors en pleine en construction. Dans une lettre destinée à Talat Pacha, ministre de l'intérieur et membre de la Comité Union et Progrès, H. Hüsâmeddin, qui parle au nom d'une association d'immigrés¹⁶⁰, affirmant « *la nécessité de munir le peuple des armes de la vengeance pour la délivrance et la survie de la Nation* », demande à Talat Pacha d'autoriser Sigmund Weinberg à réaliser des films sur les guerres balkaniques, et de l'aider à montrer « *l'oppression* » (zulüm) que le peuple turc a subie lors de ces guerres terribles. Par la suite, H. Hüsâmeddin désigne le cinématographe comme « *une des inventions les plus utiles de la civilisation moderne, dont on doit profiter pour éclairer le peuple turc*¹⁶¹ ». La participation de Fuat Uzkınyay à la démolition du monument d'Ayastefanos, en tant que premier réalisateur turc auprès de l'armée ottomane, représente un point très important à souligner : le monument d'Ayastefanos ne signifiait pas

¹⁵⁹ Source, première photo: <http://emincetingirgin.blogspot.com/2010/09/not-defteri-1-15-eylul-2010.html>
deuxième photo: Burçak Evren, 1995, op. cit., p. 67.

¹⁶⁰ Il s'agit de populations musulmanes expulsées des régions balkaniques et nouvellement implantées dans l'Empire. Cf. Hamit Bozarslan (2013), op. cit., pp. 257-294.

¹⁶¹ Burçak Evren (1995), op. cit., pp. 71-73.

seulement la défaite de l'Empire ottoman avait mais aussi son recul dans les pays balkaniques, autrement dit, dans la partie chrétienne de son territoire. Pour cette raison, ce monument représentait l'avènement des nationalismes indépendantistes, en l'occurrence balkanique, mais renvoyant aussi aux autres nationalismes qui s'étaient développés dans l'Empire et qui étaient considérés comme l'une des raisons essentielles de son déclin. On comprend alors le caractère symbolique de la destruction de l'église d'Ayastefanos et la volonté de l'«enregistrer», par ce nouveau moyen qu'est le cinéma, qui se caractérise par sa capacité à faire passer à la postérité des événements, par nature, éphémères.

Même si le film n'existe pas, l'enregistrement de la destruction du monument d'Ayastefanos représente, dans tous les sens du terme, un acte destiné à l'histoire. Dans ce sens, les récits historiques qui parlent de ce film absent remplissent la fonction qu'aurait dû remplir le film lui-même. Nous pouvons désigner cette fonction comme étant de nature commémorative. La commémoration de la démolition du monument russe d'Ayastefanos peut être analysée comme rituel nationaliste et sujet historique. Perdu, endommagé ou purement imaginaire, ce film fait partie de l'histoire du cinéma turc, puisqu'il fait partie de son historiographie et de sa mémoire. Par exemple, dans le témoignage suivant, Bahri Doğançay, militaire à l'époque de la destruction du monument, décrit comment « *les yeux, les objectifs des appareils de photographie et les cœurs qui battaient* » ont été témoins de cet événement : « *Plus tard, une explosion... Les yeux, les objectifs des appareils photographiques et les cœurs qui battaient se tournent vers ce point. Une intense fumée empêche de voir. Il y a juste un bruit immense généré par l'explosion. Tout le monde crie de joie. La fumée se dégage et la moitié du monument disparaît. On est au pied du monument maintenant. Une personne qui se présente comme l'imam du village de Kalıkırataya demande alors aux autorités : " J'étais là quand on a commencé à construire ce monument et quand il a été fini. J'étais jeune à l'époque. Un commandant russe faisait son discours devant le public parmi lequel se trouvaient nos pachas et nos responsables. J'y étais aussi. Ce qu'il disait m'avait dérangé. Ce jour-là, j'avais prié Dieu de me donner un jour la possibilité de voir se transformer cette église en mosquée. Le voilà, merci mille fois à Dieu, il a réalisé mes vœux. Maintenant permettez- moi messieurs de faire avec mon fils un double appel à la prière " . Bien évidemment on leur a permis de faire l'appel à la prière¹⁶². »*

¹⁶² Cité par Burçak Evren, in *İlk Türk Filmleri*, op. cit., p. 39.

Bien que l'on qualifie le film « *La démolition du monument russe d'Ayastefanos* » de premier film turc, il existe trois autres films tournés à l'intérieur des frontières de l'Empire ottoman avant le film de Fuat Uzkınay. L'existence de ces trois films réalisés par des citoyens non-musulmans de l'Empire ottoman met en lumière la conception de la citoyenneté ottomane et les limites de la définition de la « *turcicité* » dans le mouvement nationaliste jeune-turc mais aussi dans les recherches historiques sur le cinéma turc. Selon Burçak Evren, qui ne considère pas « *La démolition du monument russe d'Ayastefanos* » comme le premier film turc, le premier film tourné dans les frontières de l'Empire ottoman date du 28 juillet 1905¹⁶³. Evren ajoute que ce film, dont on ne connaît pas l'auteur, est tourné dans la mosquée de Yıldız avec l'aide de Selim Sırrı Tarcan, un sportif turc. Le second film est tourné entre le 5 et le 6 juin 1911, par les Frères Manaki, originaires de Macédoine. Il parle de la visite du Sultan Mehmet Reşat V à Salonique. Ce film des Frères Manaki est le seul des trois films à avoir été préservé jusqu'à nos jours et se trouve dans les archives du cinéma de Macédoine. Le troisième film est réalisé en 1913 un an avant « *La démolition du monument russe d'Ayastefanos* », mais on ne connaît pas le réalisateur et le film n'existe dans aucune archive¹⁶⁴. Burçak Evren propose parmi ces quatre films de retenir celui des Frères Manaki comme le premier film turc. Selon Evren : « *Quelle que soit leur origine ethnique et religieuse et même s'ils ne sont pas les premiers réalisateurs turcs, les Frères Manaki ont réalisé, sur les terres de l'Empire ottoman, et en tant que citoyens de ce pays, le premier film turc qui, en plus, parle de nous.*¹⁶⁵ »

Il est important de souligner la différence que Burçak Evren essaie de faire, dans cette dénomination contradictoire, entre l'identité ethnique des Frères Manaki, en tant que réalisateurs, et l'identité officielle de leur film. D'un côté Evren considère, contrairement à la plupart des historiens du cinéma turc, le film de Frères Manaki comme le premier film turc, de l'autre côté, il dit clairement que Yanaki et Milton Manaki ne sont pas les premiers réalisateurs turcs, tout en essayant de légitimer son affirmation par le fait que le sujet du film porte sur « *nous* », c'est-à-dire sur le Sultan Mehmet Reşat V.

La question qui se pose dans cette qualification du film des Frères Manaki comme « *premier film turc* » est la suivante : si leur film doit être considéré comme « *le premier film turc* »¹⁶⁶ (non pas ottoman), comment est-il possible de considérer les Frères Manaki comme non-turcs,

¹⁶³ Burçak Evren (1995), op. cit., pp. 68-69.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 69.

ou l'inverse? Si les Frères Manaki ne sont pas turcs, comment et par quel moyen leur film « *devient le premier film turc* » ? Même si Burçak Evren n'insiste pas sur Fuat Uzkınay comme le réalisateur « *du premier film turc en tant que Turc* », il essaie de définir la « *turcicité* » du film des Frères Manaki à travers leur citoyenneté (officielle) ottomane tout en les excluant de cette « *turcicité* » à cause de leur identité ethnique.

La confusion qui émane des remarques de Burçak Evren nous rappelle la différence entre l'appartenance socioculturelle à l'Empire ottoman et la conception de l'identité nationale turque. L'idée d'homogénéité ethnique de la Nation se développe, comme nous l'avons déjà dit, en particulier après les guerres balkaniques et durant la Première Guerre mondiale, laquelle accouchera de la Turquie moderne en tant qu'Etat-nation. C'est à ce moment que cette notion d'homogénéité ethnique se transformera en idéologie officielle. Avant d'étudier, dans le second chapitre de notre travail, la période républicaine du nationalisme turc, nous souhaitons rapporter une anecdote significative racontée par Agâh Özgüç, critique de cinéma en Turquie, qui met en lumière cette influence raciste du nationalisme turc sur la définition des identités des professionnels du cinéma turc. Özgüç note qu'en 1929, lors du tournage de film « *Les fraudeurs* » (Kaçakçılar) de Muhsin Ertuğrul, deux acteurs, dont un Arménien et un Turc, sont morts dans un accident de voiture. Selon Özgüç bien qu'il s'agisse du premier accident mortel de l'histoire du cinéma turc, le nom de l'acteur arménien, qui s'appelait Tzavak Götüryan, n'apparaît ni dans les documents concernant l'accident, ni sur le générique du film, alors que le nom de l'acteur turc Karakaş, figure dans les deux¹⁶⁷.

L'organisation de la réalisation par les Jeunes-Turcs de ce qui est considéré comme le « *premier film turc* » et la coïncidence de l'arrivée du cinéma avec la montée du mouvement nationaliste turc ne sont que deux des facteurs que nous prendrons en compte pour essayer de montrer les relations entre le cinéma et le nationalisme turcs. D'autres éléments montrent l'implication directe des Jeunes-Turcs dans le cinéma, notamment la nationalisation des institutions - qui doit être considérée comme une véritable étape de réalisation de l'identité nationale turque.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 69.

¹⁶⁷ Agah Özgüç, *Bir Sinema Yazarının Günlüğünden Aykırı Notlar*, İstanbul, Edition 1+Kitap, 2006, pp. 74-75.

3.2. Outil moderne ou symbole de modernisme : une réflexion sur la réception du Cinéma par les Jeunes-Turcs

Si l'institutionnalisation du cinéma a résulté de la volonté officielle de l'utiliser dans la propagande militaire, elle a contribué en retour à faire de l'armée, à la fois le premier laboratoire de création cinématographique, et un agent essentiel du processus de modernisation du pays. Des Jeunes-Ottomans aux Jeunes-Turcs, l'élite réformatrice ottomane était composée essentiellement de membres de la classe militaire (*seyfiye*) et cette imbrication, indistinction historique entre la classe militaire et l'élite réformatrice turque, perdurera jusqu'à l'époque républicaine, chez les Kémalistes. Au vu de cette continuité historique, nous considérons cette appropriation du cinéma comme dotée d'une dimension symbolique. Pour le dire autrement, le cinéma représente, dans ce contexte, un phénomène moderne-occidental avant même de revêtir une utilité propagandiste. En reprenant une expression que Hamid Dabashi emploie concernant le rôle du cinéma dans la société iranienne du début de XX^e siècle, et malgré des différences entre l'Iran et l'Empire ottoman, nous pouvons dire que, pour l'élite ottomane aussi, le cinéma s'est rapidement avéré être une « *fenêtre vers le monde moderne* »¹⁶⁸.

Par ailleurs, le cinéma ne tarde pas à susciter des conflits religieux dans la société conservatrice ottomane car il met en contradiction certaines valeurs orientales avec des valeurs occidentales. Au sein du palais ottoman et avant l'arrivée du Cinéma, la photographie avait déjà été un sujet de débats religieux, provoqués généralement par l'interdiction de la représentation humaine dans la religion musulmane. Cependant, malgré sa grande réticence vis-à-vis de la modernité occidentale, le Sultan Abdulhamid II engagea plusieurs photographes (officiels), parmi lesquels certains citoyens ottomans issus de minorités non-musulmanes¹⁶⁹. Ceux-ci préparaient des albums que le Sultan donnait en cadeau à ses invités étrangers. Mais, en ce qui concerne le cinéma, ce même sultan fera preuve d'une tolérance moindre. Il interdira à plusieurs reprises les tournages et les projections cinématographiques, pour « *des raisons de sécurité* » et « *à cause des inconvénients*¹⁷⁰ ». Comme nous l'avons déjà indiqué, lors des projections dans le palais ottoman, un incendie avait été provoqué par

¹⁶⁸ Hamid Dabashi, *Iran Sineması*, (traduit en turc par Barış Aladağ et Begüm Kuvulmaz), İstanbul, AgoraKitaplığı, 2004, p. xi.

¹⁶⁹ Burçak Evren, 1995, op, cit, p. 16

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 22, voir aussi à ce sujet Cevdet Kudret, *Abdülhamid Döneminde Sansür-1*, İstanbul, Cumhuriyet Kitap Kulübü, 2000.

l'utilisation du cinématographe, incident que Burçak Evren présente comme « *la raison essentielle* » de l'interdiction du cinéma par Abdulhamid II.

Ces incendies étaient-ils vraiment la seule raison pour laquelle Abdulhamid II voulait interdire le Cinéma ? Si nous appuyons notre analyse sur le fait que le Sultan Abdulhamid II ait été le premier sultan photographié, jouant ainsi un rôle positif dans la progression de l'art de la photographie dans l'Empire ottoman, cette explication de Burçak Evren paraît fondée. Cependant, selon nous, même s'ils ont éveillé une méfiance à l'encontre du cinéma, ces incendies ne peuvent pas, à eux seuls, expliquer son interdiction. Le Sultan Abdulhamid II, qui avait déjà aboli la monarchie constitutionnelle, se trouvait alors en plein conflit politique avec les Jeunes-Turcs modernistes. Burçak Evren, lui-même, souligne qu'« *à cause de son caractère et, pour des raisons de sécurité* », il avait aussi retardé l'arrivée de l'électricité dans l'Empire, ce qui avait constitué l'un des obstacles au développement du cinéma dans le pays¹⁷¹. Evren ajoute plus tard que le Sultan Abdulhamid II « *avait peur de tout ce qui avait une manivelle* »¹⁷².

Nous soutenons l'hypothèse selon laquelle il y avait, en fait, à la source de la défiance entourant l'introduction du cinéma, une dimension socio-psychologique, provenant des conflits religieux et politiques qui avaient divisé le pays entre le nationalisme moderniste des Jeunes-Turcs et le monarchisme du Sultan Abdulhamid II. Un témoignage d'Ercüment Ekrem Talu à propos de la première projection publique cinématographique nous donne assez d'indices sur le sens/valeur symbolique du cinéma pour la communauté ottomane de l'époque. Après avoir raconté qu'il avait assisté à la première projection publique au bar *Sponeck*, Ercüment Ekrem Talu explique comment le public avait été, politiquement et religieusement, divisé par l'incroyable effet de ces images mouvantes : « *À l'école, les discussions sur ce sujet ont duré pendant des semaines. Le peuple d'Istanbul aussi discutait généralement de cet événement. Certains considéraient comme un péché (haram) d'aller voir cette invention. Et d'autres, parmi ceux qui l'avaient vue, voulaient se confesser (tövbe etmek). Quant aux progressistes (ileri fikirliler), ils étaient très contents de l'arrivée d'un nouvel élément (unsur) de la Civilisation (medeniyet) dans le pays*¹⁷³.»

¹⁷¹ Burçak Evren (1995), op, cit, p. 22. (dans la note marquée «Üstte »).

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 28-31.

La qualification du cinéma comme « *élément de la civilisation* » résume en quelque sorte la conception idéologique que les « *progressistes ottomans* » avaient de la modernité occidentale. Cette survalorisation du cinéma, dans la conception de la modernité occidentale adoptée par les élites politiques de l'Empire ottoman, ne peut cependant pas être comprise dans un contexte détaché de la religion musulmane, selon laquelle toute forme de vie ne peut être que l'œuvre de Dieu. Au contraire de l'imprimerie, de la photographie et de multiples inventions techniques, le cinéma, « *cet élément de la civilisation* », est le seul à avoir la capacité de donner une vie aux choses. Au cœur de ce paradoxe où l'on considérait l'Islam comme le premier obstacle au développement de la société ottomane, alors que cette dernière continuait à l'instrumentaliser - peut-être même davantage que les élites ottomanes - cette capacité à recréer la vie au cinéma, si contraire à la croyance musulmane qui interdit toute forme de représentation humaine, semble avoir fasciné l'élite moderniste turque.

Revenons un instant à Péra, ce quartier qui fut le premier lieu d'accueil du cinéma de l'Empire ottoman. Dans son témoignage déjà cité, Ercüment Ekrem Talu, habitant de Péra, révèle, par les termes qu'il emploie, la perception d'une différence « *de nature* » entre son quartier et Istanbul. Il remarque que « *le peuple d'Istanbul discutait ainsi en général* » de la première projection cinématographique à laquelle il avait assisté. La distinction entre le quartier Péra et Istanbul fait référence à la différence ethno-confessionnelle, évoquée précédemment, concernant la population de Péra, composée de fortes minorités non-musulmanes. C'est ce caractère cosmopolite de Péra qui a permis au cinéma de s'y installer précocement, à l'instar d'autres spectacles et « *arts occidentaux* » (théâtre, opéra, cirque, photographie). On peut dire que le cinéma était fortement associé à, voire faisait partie intégrante de l'image socioculturelle de ce quartier minoritaire, représentant aux yeux de l'élite turque et musulmane, « *le monde civilisé et moderne* », mais qui deviendra plus tard l'ennemi ethnique et religieux. En effet, « *ce quartier à part du pays* » est le point le plus proche de « *la civilisation occidentale* », au sens à la fois démographique et géostratégique. Il se trouve sur la rive européenne d'Istanbul, ce qui renforce l'association entre le lieu d'origine du cinéma et la situation géopolitique de Péra. En ce sens, la différence qui existait à l'époque entre Péra, quartier « *moderne et civilisé* », et Istanbul, « *capitale d'un pays non-moderne et non-civilisé* » renvoyait à celle qui existait entre l'Empire ottoman et l'Occident, entre « *l'incivilité orientale* » et « *la civilisation occidentale* ».

À partir de la proclamation de République turque, le cinéma va élargir ses frontières, du quartier de Péra l'intérieur du pays, mouvement qui coïncidera de façon presque synchrone, avec le violent processus de création de l'identité nationale turque. Au fur et à mesure du processus de création d'une Turquie républicaine, cet imaginaire moderne de Péra, s'élargira au reste d'Istanbul qui deviendra, dans le cinéma turc, le « *lieu culte* » de la modernité turque. Nous allons tenter de montrer, dans les second et troisième chapitres de notre travail, comment cette transformation symbolique d'Istanbul se réalisera, autrement dit, comment cette ville deviendra le signifiant de la civilisation (nationale) turque tout en créant son Orient imaginaire : le Kurdistan et les Kurdes de Turquie.

Cette identification symbolique des Jeunes-Turcs aux minorités non-musulmanes (millet), qui s'était déjà transformée avant l'arrivée du cinéma en alliance stratégique, voire idéologique, dans le Comité Union et Progrès,¹⁷⁴ va céder la place, à partir des guerres balkaniques, à une violence politique contre ces mêmes minorités non-musulmanes. C'est ainsi que les citoyens minoritaires vont perdre leur influence intellectuelle, économique et sociopolitique, ainsi que leur visibilité, dans la vie publique du pays, en dépit d'une longue période de coopération avec les Jeunes-Turcs. Nous le rappelons encore une fois : à partir du renversement d'Abdulhamid II en 1908, et durant la période du mandat du Comité Union et Progrès (de 1912 à 1918), période durant laquelle les tentatives de création d'une identité nationale turque s'intensifient, les techniciens, commerçants et amateurs de cinéma, comme Sigmund Weinberg, Théodore Vafiadis, Cambon et D. Henri, tous étrangers ou originaires de minorités non-musulmanes, cèdent la place aux techniciens turcs, plus précisément à Fuat Uzkınay et ses amis. Il s'agit donc bien d'une simultanéité entre le processus de nationalisation des institutions étatiques et le remplacement des administrateurs non-musulmans par des Turcs. Malgré le manque de documents d'archives, nous pouvons dire que cette synchronisation marque le début de la nationalisation du cinéma turc, processus inhérent aux politiques nationalistes du Comité Union et Progrès. Ce dernier insufflera son nationalisme au cœur des institutions cinématographiques en Turquie. Par exemple, la période de remplacement des techniciens non-musulmans par des techniciens turcs, ainsi que la volonté de créer un cinéma national coïncideront avec la période de déportation forcée des minorités non-musulmanes de l'Empire ottoman.

¹⁷⁴ La plupart des membres du Comité Union et Progrès n'étaient ni d'origine turque, ni d'origine musulmane. Voir Tarik Zafer Tunaya, op. cit., pp. 21-22.

La mise en place de ces politiques de déportation correspond à une étape du projet de création d'une identité nationale turque, dès la fin des guerres balkaniques. Par ces politiques, comme nous l'avons également vu dans l'organisation des boycotts économiques contre les Grecs, les Jeunes-Turcs cherchaient à effacer toute trace - ou toute influence - culturelle, religieuse ou politique, des minorités non-musulmanes dans la vie quotidienne du pays. Cette volonté d'« effacement » de la visibilité des minorités non-musulmanes est devenue l'invisibilisation par la suppression physique « de l'autre » dans le cas du Génocide arménien en 1915.

La disparition des techniciens et commerçants non-musulmans dans le milieu et sur le marché du cinéma dans l'Empire ottoman apparaît, non pas comme une politique spécifique au cinéma, mais plutôt comme une conséquence du projet des Jeunes-Turcs de déporter des minorités non-musulmanes. Qu'il soit le résultat « naturel » des changements sociopolitiques que le pays traversait ou un projet nationaliste d'aménagement du cinéma, ce phénomène est complètement lié au processus de création d'une identité nationale turque et il ne peut pas être dissocié de la volonté des dirigeants d'utiliser le cinéma à des fins de propagande.

Considérant la date de réalisation du film absent de Fuat Uzkınay, « *La destruction du monument russe d'Ayastefanos* », le 14 octobre 1914, comme le début du processus de création d'un cinéma national turc, les historiens du cinéma turc font remonter l'apparition du cinéma national turc à l'époque ottomane, c'est-à-dire avant même la création de l'État-turc. Cette continuité historique et idéologique éclaire non seulement l'appropriation du cinéma par l'élite nationaliste turque, mais aussi la transformation de l'Empire ottoman en Turquie républicaine. Ce choix nous permet ainsi de saisir, dans un seul contexte historique, les ressemblances entre le cinéma comme dispositif et les codes visuels de la civilisation qui animent le projet nationaliste turc, édifié sur les ruines de et en réaction à une société considérée comme « non-moderne et non-civilisée¹⁷⁵ ». Dans le sens où ils insèrent un imaginaire de modernité dans une réalité locale, il nous semble que le cinéma et le nationalisme turcs fonctionnent à peu près dans le même sens « civilisateur ». Dans les deux cas, la société turque qui représente une réalité éloignée du modernisme occidental, devient le lieu de création d'une hiérarchie de valeurs symboliques attachées à une vision occidentale. Comme nous allons le voir, dans la plupart des films turcs et ce jusqu'au début des années 1990, le rapport et la rupture entre l'univers diégétique d'un film basé sur un imaginaire

¹⁷⁵ Cf. O. Cengiz Aktar, op. cit.

moderniste et la réalité sociohistorique des spectateurs qui le regardent sont très proches du rapport et de la rupture existant entre la réalité sociohistorique de la société ottomane et l'identité nationale que l'élite turque lui a imposée. Ainsi, suite à la proclamation de la République, avec la réalisation par le kémalisme du projet nationaliste des Jeunes-Turcs, le cinéma turc va dès ses débuts se mettre à la recherche d'un prototype, idéal-type sur le modèle duquel créer « *le Turc moderne et national* », et ce, en excluant, dissimulant ou niant tout ce qui est considéré comme contre ou extérieur à ce modèle. Dans ce sens, si la période pré-républicaine du cinéma turc renvoie plutôt à la construction formelle d'un cinéma national turc, la période républicaine renvoie à la construction de sa structure thématique.

3.3. L'invisibilité des Kurdes : un intermédiaire entre le nationalisme, le cinéma et la modernité turcs ?

Le sociologue Mesut Yeğen distingue l'existence de deux types (ou modèles) de discours qui déterminent la question kurde en Turquie. Selon Yeğen, d'un côté, il y aurait le discours dominant, depuis environ cent cinquante ans, qui désigne ou qualifie les acteurs des mouvements politiques kurdes par des termes tels que « *rétrogrades, féodaux, despotiques, bandits, collaborateurs, terroristes/communistes ou terroristes/séparatistes.* » D'après ce discours, évacuant toute dimension politique, la question kurde se réduit à des « *actes anarchiques* » contrariant l'ordre public (*düzen bozucu*). Et de l'autre côté, on trouve le discours opposant (*muhalif*), qui présente la question kurde comme « *problème national* » et comme phénomène engendré par la décomposition de l'Empire ottoman¹⁷⁶. D'après Mesut Yeğen, aucun de ces discours ne peut expliquer à lui seul la question kurde qui « *n'est pas un problème isolé, mais un problème relatif à la modernité turque*¹⁷⁷. »

En tant que conséquence de la modernité turque façonnée par le nationalisme kémaliste, voire par la structure militariste de l'Etat-nation turc, la question kurde devient spontanément un des éléments déterminants de l'histoire de la Turquie républicaine. Souvent considérée comme « *la menace principale contre l'identité nationale turque* »¹⁷⁸, elle se transforme symboliquement dans les discours officiels en agent mémoriel de resurgissement des autres problèmes de l'histoire turque pré-républicaine, dont le Génocide arménien. En raison de

¹⁷⁶ Mesut Yeğen, *Müstekbel Türk'ten Sözde Vatandaşa : Cumhuriyet ve Kürtler*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2006. p. 30.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 31-31 (dans la note numéro 2, en bas de page)

l'ampleur des problématiques qu'elle soulève, toutes sortes de représentations de la « *kurdicité* » dans la mémoire collective turque, elle-même fortement influencée par les discours officiels, sont marquées par cet aspect quasi imaginaire qui fait du Kurde, ou de la question kurde, une représentation qui va bien au-delà : elle évoque de manière indiscriminée l'« *autre* » menaçant, et comme nous allons le voir, se trouve assimilée à l'ennemi intérieur.

D'après Mesut Yeğen, le discours dominant est antérieur à la proclamation de la République turque (1923) et il se restructure/reproduit au fil de l'évolution historique et politique des problèmes majeurs jalonnant l'histoire contemporaine de la Turquie. La question kurde n'est donc pas considérée comme un problème ethnopolitique en soi. Le sociologue turc İsmail Beşikçi¹⁷⁹ souligne le fait que dès le début de la guerre d'indépendance turque (Kurtuluş Savaşı), en 1919, Atatürk accuse les chefs des mouvements politiques kurdes de l'époque « *d'être complices de* » ou « *d'avoir été instrumentalisés par* » des « *ennemis* » (extérieurs) de la Nation turque, contre l'Islam et le Khalifat¹⁸⁰. Après les Arméniens, « *ennemis chrétiens de l'Islam* », cette désignation des Kurdes musulmans comme ennemis de la Nation et du Khalifat éclaire le rôle incontournable que la religion a joué dans le processus de formation de l'imaginaire national turc structuré par les Jeunes-Turcs et « *réalisé* » par leurs successeurs idéologiques : Mustafa Kemal Atatürk et ses camarades¹⁸¹. İsmail Beşikçi souligne qu'après la proclamation de la République turque en 1923 et l'abolition du Khalifat en 1924, plusieurs Kurdes seront condamnés à mort par ordre d'Atatürk, accusés, cette fois, de tentatives de restauration du Khalifat et de vouloir construire un Etat religieux¹⁸². D'un discours à l'autre, la nature de l'accusation change mais « *la cible* » reste la même. Selon Beşikçi, au fur et à mesure que les révoltes kurdes apparaissent en réaction au régime kémaliste, les mouvements politiques kurdes sont désignés officiellement comme les principaux ennemis intérieurs de l'Etat-nation turc¹⁸³. La désignation des Kurdes comme « *ennemis de la Nation et de l'Etat* » renvoie à deux termes extrêmement présents dans les discours officiels de l'époque : « *dış mihrak* » et « *iç mihrak* ». Il est possible de dire que le terme « *dış mihrak* » signifiant littéralement « *ennemi extérieur* » renvoie aux pays et aux peuples non-musulmans avec

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁹ İsmail Beşikçi est un sociologue d'origine turque condamné à plus de cent ans de prison pour ses travaux académiques sur la question kurde. Il passa 17 ans en prison et sur ses 39 livres publiés, 36 furent interdits en Turquie. Beşikçi, qui fut libéré en 1999, vit actuellement à Ankara.

¹⁸⁰ Voir İsmail Beşikçi, *Kürdistan Üzerinde Emperyalist Bölüşüm Mücadelesi 1915-1925, Volume 1, Ankara, Yurt Yayınları, 1992, pp. 283-286.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 285.

¹⁸² *Ibid.*, p. 286.

¹⁸³ *Ibid.*, 1992.

lesquels l'Empire ottoman et la Turquie républicaine ont eu des conflits politiques avant et pendant la première Guerre Mondiale. Quant au terme « *iç mihrak* » (*ennemi intérieur*), il renvoie principalement aux mouvements nationalistes kurdes, aux minorités religieuses mais aussi à certains mouvements islamistes et gauchistes¹⁸⁴, « *obstacles* » à la construction de l'identité nationale turque. Toutefois, alors que l'objet « *ennemi extérieur* » change selon la conjoncture politique du pays, les mouvements nationalistes kurdes restent symboliquement des « *ennemis intérieur* » essentiels. La permanence des conflits politiques entre les mouvements nationalistes kurdes et l'Etat-nation turc peut contribuer à expliquer ce rôle d'intermédiaire de la question kurde dans la construction de « *l'imaginaire de l'autre* » en Turquie.

Ce caractère multidimensionnel de la représentation des Kurdes dans la mémoire collective turque est l'une des raisons essentielles d'étudier la période de la chute de l'Empire ottoman, laquelle a, d'une part, profondément marqué la mémoire collective turque et a, d'autre part, coïncidé avec l'arrivée du cinéma dans l'Empire ottoman. Même si la question kurde, dans son sens actuel, n'est pas forcément issue de cette période historique, elle reste le problème essentiel selon lequel les discours nationalistes et officiels turcs évoluent ou se modifient. Il est possible, par exemple, de dire qu'actuellement, en Turquie, les tendances nationalistes se distinguent les unes des autres selon le regard qu'elles portent sur la question et les mouvements politiques kurdes. Elles se sont construites selon différents modèles, superposés ou interférents. Ces tendances, présentent des caractéristiques qui permettent d'établir la classification suivante – qui, toutefois, ne s'appuie pas sur une approche politique ou historique privilégiée du nationalisme turc¹⁸⁵:

- a) le nationalisme officiel ou le nationalisme kémaliste (Atatürk milliyetçiliği),
- b) le nationalisme raciste/racial (Turancılık),
- c) le nationalisme de gauche ou social nationalisme (Ulusalçı sol),
- d) le nationalisme conservateur (Muhafazakar milliyetçilik),
- e) le nationalisme libéral (Liberal milliyetçilik).

¹⁸⁴ Le terme « *gauchiste* » renvoie au contexte turc et n'a pas la connotation péjorative de son emploi dans la langue française.

¹⁸⁵ Cf. Fatih Yaşlı, op. cit., pp. 59-116.

La question kurde a un double effet sur la formation et l'évolution de ces tendances nationalistes car elle entraîne des divergences de point de vue au sein du nationalisme turc tout en constituant un point de convergence : en effet, ces tendances se rejoignent, au moins jusque dans les années 1990, dans la négation de l'existence des Kurdes et, par conséquent, dans le déni vis-à-vis des revendications politiques des mouvements nationalistes kurdes. Mais par ailleurs, et aussi contradictoire que cela puisse paraître en raison du déni fondamental que nous venons d'évoquer, ces tendances divergent quant à la manière de concevoir l'attitude à adopter en matière d'intégration ou d'assimilation. Ainsi, dans leur souci commun de préserver l'homogénéité nationale, certains préconisent l'Islam comme vecteur d'unité alors que d'autres insistent sur une identification à la nation turque notamment par le biais de l'éducation et du développement. Ce double rôle de la question kurde, à la fois dans la diversification et dans l'homogénéisation du nationalisme turc, laisse ainsi apparaître une interaction historique continue entre les actes et les réactions des tendances nationalistes turques et celles des mouvements politiques kurdes.

La continuité idéologique et historique entre le nationalisme jeune-turc et le nationalisme kémaliste/officiel turc représente, en tant que processus politico-historique de la création d'une identité nationale turque, le nœud auquel se rattache la question kurde, en rejoignant les autres questions politiques de l'histoire moderne turque et en s'y agrégeant. C'est cette continuité historique, occultée généralement par les élites de la République jusqu'à une époque très récente¹⁸⁶, qui réunit, dans une même filiation symbolique, les questions arménienne, grecque et kurde, toutes trois issues du projet de création d'une identité nationale turque. Malgré les différences culturelles, religieuses et ethniques, toutes trois s'inscrivent successivement dans la logique de cette période du nationalisme au cours de laquelle le mouvement jeune-turc se transforme en mouvement kémaliste.

La volonté de la création d'une identité nationale, apparue chez l'élite turque dès les Guerres balkaniques (1912-1913), se transforme en nationalisme turquiste (*Türkçü milliyetçilik*) après le 7^e congrès du Comité Union et Progrès de 1916¹⁸⁷. L'idée de « *turcicité ethnique* » comme base de l'identité nationale turque se renforcera au fur et à mesure de l'instauration

¹⁸⁶ Par exemple la question arménienne réapparaît dans la sphère publique turque dans les dernières années. A titre d'exemple un article de Ayşe Hür, publié dans le quotidien Radikal le 12 mai 2013, interroge timidement le rôle d'Atatürk dans le Génocide arménien. Cf. Ayşe Hür, "Mustafa Kemal'in İttihatçılığı ve 1915'e dair tavrı", disponible sur : <http://www.radikal.com.tr/vazarlar/avse-hur/mustafa-kemalin-ittihatciligi-ve-1915e-dair-tavri-1133108>

des institutions kémalistes, après la proclamation de la Turquie républicaine (sujet qui sera traité en détail dans le chapitre II. De ce point de vue, si les questions arménienne et grecque constituent le point de départ du projet de création d'une identité nationale turque, la question kurde en incarne le prolongement dans la période républicaine. La question kurde, prédominante en tant que sujet controversé et conflictuel, comporte une forte charge symbolique et mémorielle, liée à ces deux problèmes de l'histoire moderne turque, en particulier à celui de la question arménienne, ce qui jouera un rôle indéniable dans le traitement des questions ethniques et géopolitiques, dans les films que nous étudierons. En faisant allusion à la responsabilité de certaines tribus kurdes ayant collaboré avec l'Armée ottomane, Abbas Vali désigne le resurgissement du Génocide arménien dans la mémoire collective kurde comme un « *retour paradoxal* »¹⁸⁸.

L'imaginaire entourant les Kurdes (imaginaire véhiculé, construit à propos de la question kurde), dont la présence est récurrente dans les discours officiels turcs, est influencé par cet élargissement mémoriel de la question kurde, ce qui génère un effet de trouble dans le traitement des Kurdes par le cinéma turc. En tant que vecteur d'un certain imaginaire de l'« *autre* » dans le cinéma turc et dans la réalité politique du pays, la question kurde peut présenter, d'après nous, une véritable piste, mettant en lumière une continuité historique entre la période de l'apparition du nationalisme et la naissance du cinéma turc.

¹⁸⁷ Tarık Zafer Tunaya, op. cit., pp. 28-31.

¹⁸⁸ Abbas Vali (dir.), *Kürt Milliyetçiliğinin Kökenleri*, İstanbul, Avesta Yayınları, 2005, pp. 219-222.

CHAPITRE II

Le kémalisme, contexte idéologique du cinéma turc

1. L'identité nationale ou la nouvelle visibilité des Turcs

1.1. La conception de la modernité occidentale comme modèle et imagerie de la Nation turque

La problématique de visibilité ou d'invisibilité des Kurdes en Turquie et dans le cinéma turc provient d'une autre problématique de visibilité : celle du projet d'invention d'une identité nationale turque. Celui-ci fut initié par les Jeunes-Turcs et mis en pratique par les kémalistes avant et après la proclamation de la République turque en octobre 1923. La transformation de l'Empire ottoman en Etat-nation turc, en 1923, signifie dans ce sens la transformation d'une société ottomane cosmopolite en une nouvelle société turque conçue dans le moule idéologique d'une « *homogénéité nationale* ». Cette transformation préfigure, au moins au cinéma, la réorganisation visuelle d'un projet de « *turcicité* » occultant toutes les autres formes visuelles d'identités minoritaires, culturelles ou ethniques perçues comme relevant d'une « *contre-identité nationale turque* ». Ainsi, « *le réaménagement de l'espace public en Turquie se pose sur la modernisation de l'espace et du temps, autrement dit sur l'organisation moderne de la vie urbaine selon la nouvelle identité de la Turquie républicaine. Cette nouvelle organisation de l'espace et la partition moderne du temps a rejeté les pratiques expérimentées de la vie traditionnelle dans des espaces non urbains*¹⁸⁹ ».

D'après Hamit Bozarslan : « *Le kémalisme d'avant et d'après 1930 est le théâtre à la fois de continuité et de rupture internes. L'histoire est le principal domaine où la continuité s'affirme avec force. Le pouvoir rejette le passé ottoman, ce temps de la trahison, afin de « mieux rester fidèle » à l'« essence » de la nation turque*¹⁹⁰. » En s'appropriant la logique moderniste ou modernisatrice du nationalisme jeune-turc, le kémalisme se détermine, dès la proclamation de la République turque, comme le protecteur officiel de cette vision de la « *turcicité* ». Afin de construire cette « *turcicité* » moderne, Mustafa Kemal Atatürk, ancien membre du *Comité Union et Progrès*¹⁹¹, mettra en place une série de réformes : ces réformes dites kémalistes seront appliquées de force et « par le haut ». Au fur et à mesure de leur

¹⁸⁹ Umut Tümay Arslan-Yeğen, *Gecikmiş Modernlik Ulusal Kimlik ve Türk Sineması*, T.C. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara, p. 47.

¹⁹⁰ Hamit Bozarslan (2013) p. 328.

¹⁹¹ Cf. Şevket Süreyya Aydemir, *Tek Adam: Mustafa Kemal (1881-1919)*, Cilt-1, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, p. 126.

institutionnalisation idéologique, le nouveau « *Père de la Nation* », comme il fut appelé, fixera la finalité de ce nouvel Etat-nation turc comme relevant aussi d'une certaine modernité occidentale, en vue d'« *atteindre le niveau des civilisations contemporaines* » (*Muassir medeniyetler sevisyesine ulaşmak*)¹⁹². La sauvegarde de l'Etat impérial, désignée comme l'objectif essentiel du mouvement jeune-turc, est donc désormais remplacée par ce nouveau projet dans un pays construit sur les ruines de l'Empire ottoman. En reprenant l'expression de İpek Merçil, les fondateurs de cette République turque vont « *imposer à une société majoritairement musulmane une Modernité calquée sur l'Occident*¹⁹³. »

La partition entre l'Empire ottoman, relevant d'un passé oriental, et la Turquie républicaine, conçue comme présent et avenir d'une forme d'occidentalisation moderne, se réalisera par la mise en œuvre de cette nouvelle vision de la « *turcicité* ». La contradiction entre ces deux dimensions de l'histoire et de la mémoire collective turque se manifesterà désormais à travers de nouvelles valeurs symboliques, des rituels et des discours étatiques produits officiellement dans l'espace public turc. Par son rôle modernisateur et ses origines étatiques, l'élite turque participera à ce processus de construction de la nouvelle vision de la « *turcicité* ». Ainsi : « *On ne peut comprendre la Turquie actuelle si l'on oublie qu'il y a dans l'élite turque ce que l'on peut appeler un véritable traumatisme ottoman, que l'orthodoxie kémaliste a contribué à façonner*¹⁹⁴. »

Non seulement dans les régions kurdes mais aussi dans toute la Turquie, les kémalistes, héritant des expériences militaires et du savoir-faire des Jeunes-Turcs, vont imposer leur vision de la « *turcicité* » à toutes les strates de la société turque, par le biais d'une violence politique devenue désormais la méthode étatique essentielle de cette construction identitaire nationale. Ils s'efforceront d'institutionnaliser ce projet en créant de nombreuses organisations sociopolitiques, militaires, religieuses et économiques devenues les composantes essentielles d'un pouvoir dominateur qui va marquer le XX^{ème} siècle de l'histoire politique turque. Par le biais de ce processus d'institutionnalisation étatique, et à l'aide des réformes mises en place avant et après la proclamation de la République

¹⁹² Voir à ce sujet Hamit Bozarslan (2013), op. cit. pp. 295-350.

¹⁹³ Cf. İpek Merçil, « *Avant-Propos* », in, Les faces multiples de la modernité Turque, (dir.), İpek Merçil, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 9.

¹⁹⁴ François Gorgeon, « *A la recherche d'une identité : le nationalisme turc* », in, *La Turquie en Transition : Disparités, Identités, Pouvoirs*, (Sous la direction de Altan Gökalp), Paris, Maisonneuve et Larousse, 1986, p. 137 ; Voir aussi le livre de Nicolas Monceau *Généralisations démocrates : les élites turques et le pouvoir*, Paris, Editions Dalloz, 2007.

turque, Mustafa Kemal et son idéologie « serviront de réponse à tout »¹⁹⁵. Par exemple, selon Hamit Bozarslan : « Le corps constitue aussi un domaine où le kémalisme mène la bataille historique entre le passé et le futur sur la durée. C'est Mustafa Kemal en personne qui fixe la politique du corps de la République en se plaignant, dès 1926, après d'une délégation de sportifs venue lui rendre visite, de la « corruption », qui le mine : « dans la race turque subsistent des traces sinistres, négatives et absurdes du passé », dit-il avant d'ajouter qu'il trouve les générations actuelles de « cette immense nation turque, jadis maître des univers, quelque peu fragiles, malades et puériles. (...) Pour y remédier le parti rend obligatoire le sport pour les femmes entre 12 et 30 ans, pour les hommes entre 12 et 45 ans, à l'exception de la région kurde, où il faut précisément éviter l'émergence de corps sveltes et musclés »¹⁹⁶. »

Parallèlement au processus d'homogénéisation de la société turque, en fonction aussi de l'élimination et de la déportation planifiée des minorités non musulmanes, notamment grecque et arménienne, la construction symbolique des valeurs nationalistes – à travers le nouveau drapeau turc ou l'instauration de jours fériés – participe aussi du culte d'Atatürk et peut être appréhendée comme la composante première de cette nouvelle visibilité turque. En ce sens, l'omniprésence du drapeau turc et le culte de la personnalité de Mustafa Kemal Atatürk par ses portraits, photos, sculptures ainsi que ses maximes comme « *Heureux celui qui se dit turc* » – inscrite à l'entrée de toutes les villes du Kurdistan de Turquie – matérialisent à la fois l'existence et la souveraineté de la nation turque sur le territoire, visualisées également par une carte accrochée avec sa photo dans presque toutes les institutions officielles en Turquie jusqu'aux années 2000.

Dans le domaine politique et social, on peut aussi noter, dans ce processus, l'abolition du califat (1924) puis l'interdiction de porter le *fez* (1925), les tentatives de standardiser la langue turque jusqu'à l'unification de l'enseignement (1924) et la suppression des écoles religieuses (1924). Ces réformes kémalistes vont jouer un rôle incontournable dans la démarcation des frontières poreuses de cette nouvelle visibilité turque sous prétexte de modernisation. Paradoxalement, ces contraintes imposées à tout l'espace public annonceront la disparition progressive puis l'absence totale de la visibilité des Kurdes, éradiqués de ce nouvel espace public turc. Ultérieurement, cette exclusion se doublera d'un nouveau phénomène d'exclusion dans les discours officiels, oblitérant la mémoire collective turque avec la transformation du Kurdistan turc et des Kurdes en « *Orient* » et « *Orientaux non civilisés* » pour ne plus utiliser

¹⁹⁵ Altan Gökalap, « *Avant-Propos* », in, *La Turquie en Transition : Disparités, Identités, Pouvoirs*, op. cit., p. 10

¹⁹⁶ Hamit Bozarslan (2013), op. cit., p. 329.

les termes *Kurde* et *Kurdistan*, trop connotés par leur identification ethno-politique.

En dehors des réformes socio-économiques qui aménagent cette visibilité nouvelle de la société turque au quotidien, les Kémalistes ont aussi essayé de « *patrimonialiser* » cette « *conscience patriotique* » dans la mémoire collective turque en créant des institutions comme l'*Institut de l'Histoire Turque (Türk Tarih Kurumu)* en 1931, afin de prouver sur un mode ethno-nationaliste les dites « *racines turques* » de l'Anatolie, devenu le « *cœur*¹⁹⁷ » de la « *patrie turque* », notamment après la perte des territoires balkaniques de l'Empire ottoman.

« Dans le cas des Turcs, les recherches historiques ont mis en évidence leurs origines asiatiques et le caractère nomade de leur histoire. Ainsi, en creusant dans leur histoire, les Turcs s'éloignaient du territoire qui allait être leur foyer national. D'où le dilemme du nationalisme turc : racines historiques ou enracinements géographiques ? Mustafa Kemal a tenté une synthèse entre ces deux points de vue. Il a essayé de réconcilier le passé et la géographie des Turcs en échafaudant une théorie selon laquelle les peuples anciens de l'Anatolie (Hittites, Sumériens) étaient des Turcs, ce qui permettait d'enraciner les Turcs dans l'histoire de l'Anatolie ancienne. Aujourd'hui, les Turcs savent que cette théorie est fausse mais cela n'a pour autant résolu le problème culturel de leur enracinement¹⁹⁸. »

Le réaménagement de l'espace public selon la vision d'une modernité occidentale cultivée par les élites kémalistes est plus perceptible encore dans l'utilisation des images, qui fait partie, dès le début, des instruments de propagande et des stratégies de communication privilégiées par Atatürk pour convaincre ou annihiler ses adversaires politiques. Avec ses alliés, il fait aménager par exemple minutieusement le bâtiment dans lequel la première Assemblée Nationale Turque (*Birinci Büyük Millet Meclisi*) sera inaugurée le 23 avril 1920¹⁹⁹. Cet aménagement visait d'abord à dissocier le Sultan de ses propres pouvoirs religieux, avec la présence des armées des pays de l'Entente, encore dans le territoire turc à cette période : « *Tout ce monde s'entasse dans une longue pièce rectangulaire ornée de versets coraniques et de drapeaux verts pareils à l'étendard du Prophète. Des balcons branlants situés aux deux extrémités de la salle permettant à quelques citoyens de marquer d'assister aux débats. Une*

¹⁹⁷ Cf. Maria Todorova, cité par Hamit Bozarslan *Ibid.*, p. 262.

¹⁹⁸ François Gorgeon, « *A la recherche d'une identité : le nationalisme turc* », in, *La Turquie en Transition : Disparités, Identités, Pouvoirs*, op. cit. p. 129.

¹⁹⁹ Quelques images d'archive concernant cet événement sont disponibles sur : http://www.dailymotion.com/video/xd7ktp_1-tbmm-nyn-aciliyi_tech#.UYqFvxwyBeU

tribune de fortune a été dressée contre un des murs à l'intention du président et des orateurs. D'une école voisine, on a fait venir des pupitres vernis pour les députés. Une lampe à pétrole empruntée à un café de la ville pend au plafond et éclaire la pièce d'un halo jaunâtre. Ce lieu de réunion, qui a tout l'air d'une salle de classe, a été installé dans le bâtiment de la section locale du Comité Union et Progrès, un bâtiment encore en construction dont le toit vient tout juste d'être achevé. Dans le même édifice, une autre pièce été aménagée en salle de prière avec des lutrins et des tapis tournés vers la Mecque.²⁰⁰ »

L'aménagement symbolique du bâtiment de la première Assemblée Nationale turque selon des codes islamiques semble être en contradiction avec le discours moderniste d'Atatürk. Pourtant, il ne relève sûrement pas d'une organisation hasardeuse. C'était pour convaincre la population, encore largement musulmane, que Mustafa Kemal se faisait photographe, lui et ses collaborateurs, en train de solliciter l'assistance divine devant le bâtiment de l'Assemblée²⁰¹. Dans l'exemple suivant, Mustafa Kemal, héritant des « méthodes sophistiquées » de lutte politique du Comité Union et Progrès comme du premier service de renseignement turc, essaie de montrer, dans un contexte différent, une image totalement dissociée de la précédente. Le représentant turc, envoyé à la Conférence de Londres (1921) par Mustafa Kemal, a surpris les pays occidentaux qui venaient juste d'accepter de recevoir, pour la première fois, un représentant du premier gouvernement kémaliste fondé à Ankara contre le Gouvernement ottoman d'Istanbul: « Pour représenter le gouvernement de la Grande Assemblée à Londres, Mustafa Kemal fait appel à un de ses meilleurs diplomates, le ministre des affaires étrangères Bekir Sami Bey. En Occident, on s'attendait à voir arriver un guérillero enturbanné, barbare à souhait ; on a découvert avec étonnement un homme aux manières affables, jeune encore, vêtu d'un complet d'excellente coupe, coiffé d'un feutre, arborant même, à l'occasion, un monocle. Le Sultan, lui, a envoyé son grand vizir, Tevfik Pacha, un vieillard frileux qui, pour se protéger du froid londonien, demeurait constamment drapé dans une couverture. Le contraste entre les deux délégations est saisissant. D'un côté, le malade personnifié. De l'autre côté, la jeunesse, la santé, une urbanité tout européenne. La presse, en France notamment, n'a pas tardé à faire son choix : sa préférence va très nettement à l'homme d'Ankara²⁰². »

²⁰⁰ Cf. Paul Dumont, *Mustafa Kemal invente la Turquie moderne*, Bruxelles, les Editions Complexe, 2006, p. 72.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibid.*, p. 103.

1.1.1. L'application des discours kémalistes dans le cinéma turc

Bien que dans le cinéma turc, cette vision d'une certaine modernité occidentale imposée par le kémalisme n'apparaisse pas toujours sous la forme de l'identité nationale turque, son traitement cinématographique reste comme une conséquence des tentatives de la création de cette identité nationale basée sur une vision d'une certaine modernité occidentale. L'« *occidentalité* » et l'« *orientalité* » y sont souvent présentés comme deux « *valeurs morales et socioculturelles* » contrastées, voire contradictoires. Dans certains films turcs, comme dans les trois films de la série de *Kezban* tournés à la fin des années 1960 et au début des années 1970, sur lesquels nous reviendrons, la modernité occidentale est présentée par le cinéma turc à travers ces contradictions imaginaires : elle produit par exemple une image symbolique d'Istanbul évoquant à la fois son passé impérial et sa situation géopolitique, clivée entre l'Europe et l'Asie²⁰³.

On se doit alors d'analyser l'influence du kémalisme dans le cinéma turc non seulement à travers la présence directe des discours officiels de l'élite kémaliste, mais surtout à travers des représentations de la modernité occidentale incarnant une sorte d'« *universalité occidentale* », comme nouvel objectif à atteindre par l'Etat-nation turc. Comme nous l'avons étudié dans le premier chapitre de notre travail, le cinéma apparaît d'ailleurs lui aussi, dès son arrivé dans l'Empire ottoman à la fin des années 1890 comme une forme de modernité nouvelle qu'il s'agit de promouvoir. Il en est l'un des instruments et des pivots. À l'instar d'autres « *ciné-villes*²⁰⁴ » telles que Paris, Istanbul apparaît alors, pour les nouvelles élites modernes, comme le carrefour de cette nouvelle modernité cinématographique²⁰⁵. Du coup, l'imaginaire de la « *kurdicité* » dans ces discours kémalistes apparaît comme celui d'une féodalité culturellement et géographiquement orientale, en rupture avec cette vision d'une certaine modernité occidentale. Et la trame de ces discours nationalistes contribue à positionner alors de manière péjorative les Kurdes, montrés comme incapables de rejoindre ce projet. Umut Tümay Arslan-Yeğen : « *La perception du cinéma en tant qu'outil dangereux, et*

²⁰³ Voir aussi Nicolas Monceau (dir), *Istanbul*, Paris, Robert Laffont, 2010.

²⁰⁴ Cf. *Le cinéma dans la cité*, ouvrage collectif sous la direction de Kristian Feigelson, Gérard Cladel, Jean-Michel Gévaudan, Christian Landais, Daniel Sauvaget, Éditions du Félin, 2001.

²⁰⁵ Voir le documentaire de Mehmet Öztürk, *Istanbul the Cine city* (2012). Ce documentaire présente chronologiquement l'évolution historique des salles de cinéma d'Istanbul à partir d'archives de cette époque. En commençant par un regard d'histoire culturelle, il présente les lieux cinématographiques de l'époque ottomane, puis de l'époque de la république turque. Enfin on assiste à la mutation des salles de cinéma avec le changement de l'urbanisme d'Istanbul, l'ascension du cinéma turc et les nouveaux acteurs économiques de l'industrie culturelle.

*l'envie d'avoir un pouvoir et un contrôle sur l'image, sont engendrées par le rêve d'une nationalité moderne.*²⁰⁶ » Paul Dumont rappelle que « *le 4 Octobre (1920), la loi sur les associations avait été amendée de manière à donner au gouvernement le droit d'interdire les organisations dangereuses pour la sûreté de l'Etat. (...) En novembre, enfin les kémalistes avaient mis la main sur l'imprimerie d'Ethem le Circassien sur laquelle était tiré le Nouveau Monde des Forces Volantes.*²⁰⁷ » Cinq ans plus tard, en 1925, une nouvelle loi « *particulièrement liberticide* », appelée « *la loi sur le rétablissement de l'ordre (Takrir-i Sükun Kanunu)* » va mettre, selon Hamit Bozarslan, « *à genoux la presse d'Istanbul* » afin de construire « *une société révolutionnaire 'disciplinée'*²⁰⁸ ».

De façon générale, la reproduction des discours kémalistes dominants dans le cinéma turc ne se fait pas seulement sous formes d'alliances exclusives ou de réactions nationalistes, mais s'incarne aussi sous des formes « *idéologiques* », socioéconomiques et institutionnelles, par lesquelles l'élite kémaliste devient un pôle décideur dans toutes les dimensions de la jeune République turque, notamment dans le régime de la structuration des récits cinématographiques. Il est utile de souligner par exemple que jusqu'à l'arrivée de Yılmaz Güney, « *le roi laid* », le culte de la star, qu'on appelle « *Jön* » (jeune), fabriqué par le cinéma turc est tout à fait cohérent avec l'imaginaire de l'« *Homme nouveau* » du kémalisme. Nous constatons, par exemple, une véritable ressemblance entre l'« *image occidentale* » (ses yeux bleus) d'Atatürk qui est souvent mythifiée et héroïsée dans la littérature nationaliste turque (« *le géant aux yeux bleus/mavi gözlü dev* ») et celle cinématographique de Göksel Arsoy, acteur principal du film *Les gardiens du Crépuscule* (Şafak Bekçileri, 1963) de Halit Refiğ, « *théoricien* » du cinéma turc nationaliste²⁰⁹. Aujourd'hui encore, cette « *apparence occidentale* » fait partie de l'imaginaire de « *beauté* » chez les Turcs comme on voit dans le cas de Kıvanç Tatlıtuğ, un des acteurs turcs les plus renommés, dont « *l'image est vendue* » dans certains pays arabes en tant que « *Brad Pitt hallal*²¹⁰ ».

En tant qu'idéologie fondatrice de l'Etat-nation turc, le kémalisme s'impose comme **unique** référence promouvant cette nouvelle « *turcité* » comme forme moderne, idéale et homogène. En inventant son propre récit historique pour se détacher de son passé ottoman et

²⁰⁶ Umut Tümay Arslan-Yeğen, op. cit., p. 90.

²⁰⁷ Paul Dumont, op. cit., pp. 74-75.

²⁰⁸ Hamit Bozarslan, op. cit. p. 331.

²⁰⁹ Voir aussi à ce sujet Müslüm Yücel, op. cit., pp. 31-34.

²¹⁰ Voir l'article d'Ebru Esen Turgud « *Helal Brad* », publié le 8 mars 2013 dans le journal turc *Hürriyet*,

musulman, le kéralisme devient la source essentielle de cette « turcicité ». Le cinéma se doit alors de l'incarner à travers toutes sortes de narrations dans des films comme : *La Chemise de feu* (Ateşten Gömlek, 1923)²¹¹, *Le Courrier d'Ankara* (Ankara Postası, 1928) et *Une nation s'éveille* (Bir Millet Uyanıyor, 1932) de Muhsin Ertuğrul²¹². Bien que jusqu'en 1939, on ne puisse pas parler d'une censure étatique²¹³, le cinéma comme outil de propagande et lieu de création des imaginaires modernes intègre ou rejoint peu à peu les institutions kéralistes promouvant ces formes d'occidentalisation, elles-mêmes hybrides.

Les débats nationalistes autour de cette nouvelle vision de la « turcicité » deviennent aussi des lieux de confrontation entre les kéralistes se désignant « progressistes » et les opposants au kéralisme désignés comme « conservateurs ». Le cinéma traduit ces clivages qui en profondeur agitent une société prise entre les tensions de la tradition et de sa modernisation. Ultérieurement, le cinéma kurde, comme d'autres, évoquera toutes les tensions de cette modernisation jamais parachevée²¹⁴. Le cinéma kurde apparaît alors dans l'imaginaire sous forme d'une « déterritorialisation visuelle » dans ce processus de modernisation forcée de la société turque, qui procède par exclusion : ce processus peut être qualifié de colonisation culturelle, à l'instar de son héritage ottoman mais aussi d'autres processus coloniaux dans le monde à la même époque. Le retour en Turquie de certains intellectuels turcs vivant auparavant à l'étranger, comme Nazım Hikmet et Münir Hayri Egeli, et l'adaptation des films et œuvres littéraires occidentaux par le cinéma turc semblent avoir une signification surtout symbolique dans la réappropriation et la localisation de cette modernité occidentale, composante de l'imaginaire national turc dans l'espace public. Par exemple, le sujet du film *Vers le soleil* (*Güneşe doğru*, 1937) qui est l'un des deux films que Nazım Hikmet a réalisés après son retour de Russie (l'autre film étant *La soirée du mariage*/*Düğün Gecesi*, 1933) raconte sur l'histoire d'un jeune homme ayant perdu la mémoire avant la création de la République turque et se retrouvant soudain quand il retrouve la mémoire, dans un « nouveau monde », la République turque²¹⁵.

disponible sur : <http://www.hurriyet.com.tr/magazin/magazinhatti/22764150.asp>

²¹¹ Le scénario de ce film est adapté du roman du même titre d'écrivaine kéraliste Halide Edip Adıvar paru en 1926 en alphabet arabe et en 1943 en alphabet latin chez Remzi Kitapevi. Cf. Halide Edip Adıvar, *Yürün Kahpeye*, Istanbul, Remzi Kitapevi, 1943.

²¹² Cf. Giovanni Scognamillo, op. cit. pp. 49-56.

²¹³ Cf. Ağâh Özgüç, *Türk Sineması Sansür Dosyası*, İstanbul, Koza Yayınları, 1976, pp. 7-14.

²¹⁴ Voir Kristian Feigelson dans son analyse du film « *Le troupeau* » (1978) de Yılmaz Guney, in *Encyclopedia Universalis*, Paris, 2008. Ce film retrace l'exil et la migration de bergers kurdes d'Anatolie Centrale vers Ankara.

²¹⁵ Giovanni Scognamillo, op. cit., pp. 81-82.

L'adaptation des œuvres et films occidentaux dévoile, elle aussi, cette volonté de *reproduire* des valeurs occidentales/modernes d'après un imaginaire national aléatoire. Muhsin Ertuğrul, issu du théâtre, contribuera à construire un cinéma plutôt théâtral, s'appuyant sur les œuvres occidentales. Selon Nijat Özün 11 films sur 29 réalisés par Ertuğrul sont adaptés de pièces de théâtre occidentales. Voici quelques exemples : *Kızkulesinde Bir Facia* (1923) est adapté de *Gardiens de phare* des auteurs français Paul Authier et Paul Clocquemin. *Ankara Postası* (1928) est adapté de *La terre inhumaine* de François de Curel, *Tosun Paşa* (1939) de Bichon de Jean de Latraz. et *Akasya Palas* (1940) de *La puce à l'Oreille* de Georges Feydau²¹⁶. Parallèlement au projet de modernisation de Mustafa Kemal avant et après la proclamation d'Etat-nation, Muhsin Ertuğrul qui a dominé le cinéma turc pendant 17 ans²¹⁷ s'efforce de donner à cette nouvelle société turque une vision déjà moderne. Cette reproduction effrénée des films et des œuvres occidentales se propagera plus tard dans le cinéma turc : « *Jusqu'à maintenant, Muhsin Ertugrul a été critiqué et culpabilisé à cause de son passé théâtral. Cela étant dit, d'après nous, les plus grands défauts de Muhsin Ertugrul sont son regard cinématographique exagérément tourné vers l'Occident, sa fidélité aux méthodes occidentales et sa méthode d'adaptation qui va se propager au cinéma turc.*²¹⁸ »

On y « *turquifie* » l'univers diégétique des œuvres et des films adaptés ou reproduits, en conservant leur structure thématique tout en modifiant certains éléments narratifs, en remplaçant certains noms originaux des personnages et des lieux par des noms turcs²¹⁹. Le sujet même de certains films parlants de l'histoire turque comme *Le courrier d'Ankara* qui prend pour sujet la Guerre de l'Indépendance turque (adapté de la pièce théâtrale *La terre inhumaine* de François Du Curel²²⁰) ont été adaptés des films et œuvres occidentaux. Malgré la difficulté de faire une véritable estimation de ce processus, il y eut, selon Giovanni Scognamillo, des centaines d'œuvres et de films occidentaux « *retraités ou adaptés* » par le cinéma turc entre 1930 et 1980²²¹. Giovanni Scognamillo raconte qu'à cause de « *cette adoration pour l'Occidental* », Adolf Körner, « *un aventurier d'origine tchécoslovaque* » avait eu l'opportunité de devenir réalisateur à Istanbul dans les années 1940²²².

Contrairement à cette reproduction massive d'œuvres et de films occidentaux, l'importation

²¹⁶ Cf. Nijat Özün, *Karagözden Sinemaya* (1995), p. 22. Voir aussi Giovanni Scognamillo, op. cit., p. 48-49.

²¹⁷ Giovanni Scognamillo op. cit., pp. 236-237.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²²⁰ *Ibid.*, p. 51.

²²¹ *Ibid.*, pp. 351-363. Voir aussi à ce sujet le numéro de la revue *Hermès* 52, (dir) Marc Ferro, Pascal Blanchard, Isabelle Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoire dans le monde*, Paris, Editions CNRS, 2008.

des films égyptiens, marquant le cinéma turc à partir des années 1930 jusqu'aux années 1940, est souvent considérée par des historiens et experts du cinéma turc comme une raison de la « *dégradation* » (*yozlaşma*) et de l'« *archaïsation* » (*ilkellik*) du cinéma turc²²³. L'influence du cinéma égyptien, sous couvert d'« *archaïsme* », peut se comprendre aussi comme étroitement lié à une certaine vision de la modernité occidentale du kémalisme. L'influence de la musique arabe dans la musique turque est considérée ainsi dans un sens totalement péjoratif. Plus tard on essaiera, par exemple, de « *nationaliser* » la musique turque en éradiquant l'« *arabité* » (*Araplık*) de la musique « *à la turka* »²²⁴. Mais il est aussi important de souligner ici que les débats sur ce processus culturel de nationalisation des kémalistes se construisent généralement autour d'une idée de la « *turcité* » conçue comme une nouvelle identité nationale « *composant avec des éléments orientaux* ». En effet, on évoque qu'en Turquie, « *les récits nés de l'expérience avec la modernité sont formés par une tension engendrée d'une certaine blessure de l'identité nationale* » (*ulusal kimlik yarası*) désignée comme une contradiction entre le désir de « *devenir quelqu'un d'autre* » (*başkası olma arzusu*), et l'« *insistance de rester soi* » (*kendisi olarak kalma ısrarı*)²²⁵.

Ces images et figures produites par le cinéma turc sont apparues dans ce contexte contradictoire d'une identité nationale déjà clivée²²⁶. Cette insistance de « *rester soi* » se manifeste clairement dans des débats concernant l'« *authenticité* » et l'« *originalité* » du cinéma turc, élaborés pendant des années notamment à travers le souci d'une fidélité cinématographique à la soit-disant réalité socioculturelle et économique du pays. Ainsi, les débats déclenchés par les mouvements artistiques sur la fonction, l'esthétique et la mission du cinéma turc se déroulent autour d'une notion centrale : celle du modernisme ou de la modernité²²⁷. Par exemple, des historiens du cinéma turc comme Nijat Özün essaient d'expliquer le « *manque de qualité* » du langage cinématographique turc par l'influence de *Karagöz* et *Meddah*, formes principales du théâtre traditionnel turc. Pour Özün, cette influence signifie « *l'absence de ce qui est nécessaire et l'abondance de ce qui n'est pas nécessaire* »²²⁸. Ce point de vue existe, mais cette fois dans un sens inverse, chez les représentants du « *cinéma national turc* ». En cherchant « *l'authenticité* » ou « *pureté* » de la

²²² Giovanni Scognamillo, op. cit. pp. 83-84.

²²³ Umut Tümay Arslan-Yeğen, op. cit., p. 51.

²²⁴ *Ibid.*, p. 213.

²²⁵ *Ibid.*, p. 36.

²²⁶ *Ibid.*, p. 36.

²²⁷ Cf aussi Marc Ferro, *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde*, Paris, Editions Payot, 1983.

culture turque, ce mouvement artistique essaie de se déterminer par l'idée de l'adoption d'un regard positif et profond sur l'« *Orientalité* » des Turcs dans le cinéma turc²²⁹.

La transformation de cette notion de modernité occidentale, initiatrice de nouvelles réflexions artistiques et politiques, transforme le kémalisme en source idéologique pour le cinéma turc. Par exemple, bien que ces débats concernant la question de l'authenticité dans le cinéma turc renvoient radicalement à une rupture entre l'« *identité occidentale* » et les « *origines orientales* » de la Turquie républicaine – c'est-à-dire à une problématique engendrée par le nationalisme kémaliste lui-même – ils renvoient la question kurde comme relevant d'une véritable critique de la vision modernisatrice kémaliste. L'idée d'une certaine fidélité du cinéma à la réalité sociale, désignée aussi comme un désir de retour aux origines turques, n'implique pas en effet, jusqu'aux années 1990, la question kurde (pourtant problème majeur de l'Etat Turc) dans cette « *réalité* » proposée. Elle n'engage pas non plus un retour à un autre imaginaire d'une « *turcicité* », plus cosmopolite, évoquant par exemple les identités kurdes, arméniennes ou autres comme des composantes aussi de l'identité culturelle de la Turquie moderne. Ces identités kurdes ou arméniennes deviennent au contraire des formes de « *retour du refoulé* » de cette vision unitaire forcée. Elles incarnent, au cinéma comme ailleurs, des tabous de l'histoire²³⁰. Il s'est agi, bien au contraire et dans un sens radical, de (re)trouver ou plutôt d'inventer une continuité socioculturelle et historique de l'identité turque, construite non dans un sens pluraliste (qui supposerait un rapport à l'Autre) mais dans le sens d'une « *nation turque* » uniforme : au final, une invention kémaliste.

À cet égard, le questionnement de la modernité, dans le cinéma populaire turc et les débats concernant ce cinéma, rappelle le désir de trouver des références plus compatibles avec cette forme d'« *authenticité* » et d'« *originalité* » de l'identité nationale turque fondée par le kémalisme. Parallèlement aux « thèses d'une histoire turque » à construire (*Türk Tarih Tezleri*)²³¹ ces débats donnent en effet naissance à un véritable élargissement historique de l'identité nationale turque, considérée déjà comme soit disant « *moderne* », pour essayer de lui trouver dans le même temps une « *ancienneté antique* ». Dans ce sens, le cinéma turc essaie de distinguer « *l'Occident* » de « *l'Orient* » dans le clivage d'une « *blessure*

²²⁸ Nijat Özün, *Karagözden Sinemaya : Türk Sineması ve Sorunları*, Istanbul, Kitle Yayınları, 1995, p. 279-280.

²²⁹ Umut Tümay Arslan-Yeğen, op. cit., pp. 83-84.

²³⁰ Voir Marc Ferro, *Les tabous de l'histoire*, Paris, Nil, 2002

²³¹ Cf. Hamit Bozarslan (2013) op. cit., p. 335. Voir aussi François Georgeon, op. cit., p. 129, et Etienne Coupeaux, *Espaces et temps de la nation Turquie : Analyse d'une historiographie nationaliste (1931-1993)*,

identitaire ». Cette distinction se fait à travers les discours kémalistes imposant les notions d'*Orient* et d'*Occident* dans une hiérarchie des « valeurs nationalistes et symboliques » dans laquelle toute désignation de la « kurdicité » est identifiée à l'imaginaire d'un « *Orient non civilisé* », voire « *incivilisable* ». Autrement dit, selon cette conception ; il y aurait un « *bon Orient* », « *en marche vers la civilisation* », largement représenté par les identités turques vers la modernité. et un « *mauvais Orient* », « *conservateur et régressif* », notamment représenté par les identités kurdes, montrées comme accrochées à la vision d'un passé jugé sclérosé.

Par un contraste idéologique et moral, cet « *Orient* » imaginaire sert à renforcer l'« *occidentalité* » de l'identité nationale turque à travers le rôle civilisateur attribué au kémalisme. La « *turcicité* » y fait face à la « *kurdicité* » dans un rapport, si l'on peut dire, de dominant/dominé ou colonisateurs/colonisé. En effet, à partir de la proclamation de la République turque, notamment après l'entrée en vigueur de la constitution en 1924, la population kurde de Turquie sera désignée comme un obstacle essentiel au processus de centralisation et de « *kémalisation* » de l'Etat-nation turc, face aux réformes et contre l'identité nationale turque. Appelées désormais *Problème de l'Orient* (*Şark Meselesi*), toutes les révoltes kurdes nationalistes seront considérées dans les discours officiels turcs comme des résistances arriérées, féodales et islamistes contre la révolution kémaliste « *modernisatrice* ». Le *Plan de Réhabilitation de l'Est* (*Şark Islahat Planı*) en 1925 que certains historiens considèrent comme l'origine de la politique assimilatrice de l'Etat-nation turc contre les Kurdes²³², montre clairement la persévérance des kémalistes pour éradiquer ou au moins occulter les Kurdes en Turquie, présentés de manière péjorative, hors ce processus de modernisation. Dans ce plan organisé par Mustafa Kemal Atatürk, et bien au-delà de la seule propagande cinématographique, on propose des « *méthodes efficaces* » pour déporter les populations kurdes nomades dans les grandes villes turques afin de les « *turquifier* » puis de turquiser le territoire du Kurdistan turc en y installant les populations turcophones déportées des Balkans²³³.

Paris, Editions du CNRS, 1997, p. 33.

²³² Cf. Mehmet Bayrak, *Şark Islahat Planı: Kürtlere Vurulan Kelepçe*, Ankara, Öz-Ge Yayınları, 2009, p. 35.

²³³ *Ibid.*, pp. 35-39.

1.1.2. Le traitement de l'histoire ottomane : l'« *Orient glorieux* » du cinéma turc

En même temps, la désignation des Kurdes comme « *orientaux* » et « *principal obstacle* » au modernisme kémaliste, dans les discours officiels comme dans le cinéma, ne signifie pas une exclusion totale de l'idée d'Orient en tant qu'élément structurel de l'identité nationale turque. En effet, dans le cinéma turc comme dans l'historiographie nationaliste il existe toujours cet imaginaire d'un « *Orient civilisé des temps glorieux de l'histoire turque* » à laquelle les personnages filmiques s'identifient en cas de « *perte de l'Occident* ». Comme le dit Étienne Copeaux : « *On peut partiellement définir la synthèse turco-islamique comme une réaction anti-occidentale. Elle est une forme d'idéologisation de l'islam, mais, au lieu de proposer un repli sur les seules valeurs coraniques, elle préconise un retour à la « culture nationale » turque, considérée comme le produit d'une synthèse entre le passé propre aux Turcs, d'une part, et l'islam d'autre part. Selon ces vues, l'islam a transcendé la culture turque, qui, sans lui, n'aurait pas survécu, mais la culture turque a protégé et fortifié l'islam, qui, sans elle, se serait sclérosé*²³⁴. »

Ce phénomène nostalgique se manifeste notamment dans des films dont le sujet porte sur la « *contradiction* » culturelle et morale entre l'Anatolie centrale et Istanbul, mais aussi dans certains films historiques parlant de l'histoire ottomane, comme par exemple dans la série des films *Malkoçoğlu*²³⁵. La « *turcicité* » y est présentée comme le représentant de l'Orient à travers des conflits politiques, culturels et religieux. Dans les six films de cette série, les Occidentaux sont codés comme « *lâches* », « *traîtres* », « *injustes* », et l'« *occidentalité* » comme « *ennemie des Turcs et de la turcicité* ». Même si on ne peut pas parler d'un véritable imaginaire national « turc » aux époques évoquées, parce que ces films renvoient aux XV^{ème} ou XVI^{ème} siècles de l'histoire ottomane, qui excède celle du seul peuple turc, la « *turcicité* » est ici emblématisée à travers des récits héroïques particulièrement exagérés pour (ré)inventer une identité nationale turque ancestrale, en occultant souvent l'appartenance des personnages à une identité ottomane « cosmopolite ». Le personnage principal de ces six films,

²³⁴ Étienne Copeaux, op. cit., p. 78.

²³⁵ La série de films de *Malkoçoğlu* est composée de six films : *Malkoçoğlu* (1966) réalisé par Süreyya Duru, *Malkoçoğlu Krallara Karşı* (Malkoçoğlu contre les rois, 1967) et *Malkoçoğlu Kara Korsan* (Malkoçoğlu, le Pirate noir, 1968) réalisés par Süreyya Duru et Remzi Jöntürk, *Malkoçoğlu Cem Sultan* (Malkoçoğlu, le Sultan Cem, 1969) réalisé par Remzi Jöntürk, *Malkoçoğlu Akincilar Geliyor* (Malkoçoğlu les akinci arrivent, 1969) et *Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri* (Malkoçoğlu, les volontaires de mort, 1972) réalisés par Süreyya Duru et Remzi Jöntürk.

*Malkoçoğlu*²³⁶, se présente souvent non pas comme Ottoman mais comme Turc. Il répète par exemple souvent la phrase « *Je suis Turc.* », en général quand il croise un « *non musulman* », qu'il soit désigné comme ennemi ou ami dans le récit. Voici quelques exemples. Dans le film *Malkoçoğlu et le Sultan Cem* (*Malkoçoğlu ve Cem Sultan*, 1969) :

« *Un Turc tient sa parole. Vous en doutez ?* » (« *Bir Türk verdiği sözü yerine getirir. Bundan şüpheniz mi var ?* »).

« *Notre épée ne verse pas le sang turc* » (« *Kılıcımız Türk kanı akıtmaz* »).

« *Je suis cavalier. je suis Malkoçoğlu, je suis Turc.* » (« *Ben akıncıyım, ben Malkoçoğlu'yum, ben Türk'üm* »).

« *Je suis Turc ; je ne prends pas en considération la volonté des femmes.* » (« *Ben Türk'üm kadınların rızasına bakmam* »)

Dans le film *Malkoçoğlu, les volontaires de mort* (*Malkoçoğlu Ölüm fedaileri*, 1972) :

« *Même si vous vous réunissez (toute l'Europe) : vous ne pouvez pas vaincre les Turcs.* » (« *Bütün Avrupa bir olsanız da Türk'e gücümüz yetmez* »)

« *Ces chiots sont très faibles pour emprisonner un prince turc.* » (« *Bu köpek encikleri bir Türk beyini tutsak etmek için çok güçsüzdür* »).

« *Le Turc brave et honorable* » (« *Şerefli yiğit Türk* »).

Dans ces exemples, le héros *Malkoçoğlu*, interprété par la star turque Cüneyt Arkın, devient spontanément le représentant d'un certain *Orient* musulman et turc. Il défend des valeurs nationalistes comme la patrie (*Türk yurdu*), le drapeau ottoman (*Sancak*), la famille royale et l'« *honneur turc* » contre l'Europe qu'il « *fait trembler* » (il s'agit du sous-titre apparaissant sur l'affiche de *Malkoçoğlu contre les rois*, en 1967). Certains éléments significatifs de la mémoire politique de la Turquie républicaine reviennent de façon récurrente dans ces films. Par exemple, des personnages occidentaux désignent les Turcs comme « *barbares* ». Ce discours – contre lequel les kémalistes ont inventé des « *thèses de l'histoire turque* » (*Türk Tarih Tezleri*) pour prouver l'ancienneté de la civilisation turque – est notamment lié aux effets du génocide arménien vis-à-vis de l'Occident chrétien²³⁷, qui eut lieu pourtant beaucoup plus tard, en 1915, pendant l'effondrement de l'Empire ottoman. Dans les récits historiques de ces films, la contradiction entre l'« *Occident* » et l'« *Orient* » se fait à travers la

²³⁶ *Malkoçoğlu* était au XV^{ème} siècle le chef d'Akıncılar (les cavaliers légers ottomans). Dans le cinéma turc, il est désigné souvent comme un héros national.

²³⁷ Etienne Copeaux, *Une Vision Turque du Monde, à travers les cartes, de 1931 à nos jours*, Paris, CNRS

religion musulmane et « *la morale turque* ». Autrement dit, « *le Turc brave et honorable* » a pour mission de mettre fin à l'« *oppression des Chrétiens* » désignés comme « *non croyants* » (*kafirler*) et dont l'objectif principal est de détruire ou d'affaiblir l'Empire ottoman. Ces « *non-croyants* » sont :

- a) les Serbes dans *Malkoçoğlu* (1966),
- b) les Roumains de Valachie dans *Malkoçoğlu contre les rois* (*Malkoçoğlu Krallara Karşı* 1967),
- c) les Croisés et « *l'oppression de l'Eglise catholique* » (l'Inquisition) dans *Malkoçoğlu, le Pirate noir* (*Malkoçoğlu Kara Korsan*, 1968),
- d) un certain bandit sauvage et diabolique nommé *Amolka*, portant tout le temps une croix, dans *Malkoçoğlu et le Sultan Cem* (*Malkoçoğlu ve Cem Sultan*, 1969),
- e) les Byzantins dans *Malkoçoğlu, les Akincis arrivent* (*Malkoçoğlu Akincilar Geliyor*. 1969),
- f) Encore une fois les Serbes dans *Malkoçoğlu, les volontaires de mort* (*Malkoçoğlu Ölüm Fedailer* 1972).

Peut-on désigner la religion apparaissant chaque fois comme élément essentiel de détermination de l'orientalité des Turcs et des références historiques auxquelles les six films de la série de *Malkoçoğlu* se réfèrent comme symptômes du « *traumatisme ottoman qu'il y a dans l'élite turque*²³⁸ » ? La désignation de « *turcicité* » comme « *barbarie* » (*barbar Türkler*) par des personnages antagonistes, c'est-à-dire les « *Chrétiens* » et les « *Occidentaux* », et les problèmes dans les territoires balkaniques de l'Empire ottoman y apparaissent comme l'intrigue récurrente de ces six films. Notamment, la désignation des Turcs comme « *barbares* » se transforme souvent, au fur et à mesure de l'évolution de l'histoire des films, en « *barbarie* » des Chrétiens et des Occidentaux. Contrairement aux personnages ennemis qui sont « *lâches* » (*korkak*), « *fourbes* » (*kalleş*) et « *opresseurs* » (*zalim*), le personnage principal *Malkoçoğlu* devient le défenseur des valeurs non seulement nationalistes mais aussi universelles. En punissant les « *opresseurs* », il sauve dans chacun de ces films des « *croyants musulmans torturés par des Chrétiens* », mais également des « *princesses condamnées à la mort* », des femmes violées, des enfants abandonnés, des terres et des citadelles occupées.

Editions, 2000, p. 12.

²³⁸ François Georgeon, « *A la recherche d'une identité : le nationalisme turc* », in, *La Turquie en Transition : Disparités, Identités, Pouvoirs*, op. cit., p. 137.

La référence de ces films à la religion musulmane n'indique pas une contradiction avec l'idéologie kémaliste se voyant avant tout comme « laïque ». Car la relation entre le discours nationaliste de l'idéologie kémaliste et celui de ces films se fait d'abord à travers la désignation des Turcs comme « Nation », pas tant à travers cette référence religieuse mais parce que la religion musulmane s'y montre au service de tentatives de « *turquisation* » de l'histoire ottomane²³⁹. La détermination de la « *turcicité* » comme nation et civilisation dans ces films parlants, à une époque où le mot turc était quasi désigné comme « *péjoratif* » dans l'Empire ottoman²⁴⁰ nous rappelle « *la fragmentation identitaire* » que Umut Tümay Arslan-Yeğen considère comme une « *blessure narcissique engendrée par l'identité nationale turque*²⁴¹ ».

À partir de 1960, le cinéma turc s'efforce de définir ses propres méthodes pour réécrire l'histoire à ses conditions en devenant plus attentif aux changements sociopolitiques, bien que soumis à la pression des gouvernements pour traiter des événements politiques et syndicaux, de la sexualité aux mouvements féministes avant le coup d'Etat de 1980. Pour le dire avec les mots de Giovanni Scognamillo, il s'intéresse à mouvements « *de mode* »²⁴², les tendances nouvelles de la société turque sans jamais traiter les Kurdes en tant que tels.

1.1.3. Istanbul comme lieu de confrontation avec la modernité dans le cinéma turc : la série de films *Kezban* d'Orhan Aksoy.

Dans ce sens, les adaptations cinématographiques du roman de Muazzez Tahsin Berkand intitulé *Kezban (Inkilap Kitapevi)*, publié en 1941, méritent une attention particulière. Aujourd'hui, ce roman dont le sujet porte sur une histoire d'amour presque banale est devenu un phénomène qui dévoile la conception de cette modernité kémaliste replacée dans un contexte banalisé. Après deux premières adaptations en noir et blanc de *Kezban*²⁴³, les trois films de la nouvelle série *Kezban* réalisée par Orhan Aksoy (*Kezban*, 1968, *Kezban est à Rome*, 1970, *Kezban est à Paris*, 1971) portent sur le même sujet dont le fil conducteur est « *la modernisation* » d'une jeune fille turque villageoise venue à Istanbul pour rejoindre ses

²³⁹ Cf. Jean-Pierre Touzanne, « *L'islamisme turc et la question kurde* », in *Confluences Méditerranée*, No 34, Été 2000, Paris, Editions L'Harmattan, pp. 131-138.

²⁴⁰ Rappelons nous de ce que Ziya Gökalp disait à ce sujet

²⁴¹ Umut Tümay Arslan-Yeğen, op. cit., p. 36.

²⁴² Giovanni Scognamillo, op. cit. p. 10. Voir aussi Asuman Suner, *New Turkish cinema*, London, Editions Tauris 2010.

²⁴³ Le premier film de *Kezban* est réalisé par Hicri Akbaşlı en 1953, le second, *Kezban*, est réalisé par Arşavir

parents où elle va tomber amoureuse d'un homme riche et intellectuel, issu des élites. Dans les trois films de la série, cette fille villageoise nommée *Kezban* est interprétée par une star de cinéma turque, Hülya Koçyiğit. Dans le premier film de la série *Kezban*, en 1968, le père de *Kezban*, *Ali Bey* (Muzaffer Tema), est un riche ingénieur et entrepreneur stambouliote souffrant d'une maladie grave. Il vient d'apprendre qu'il a une fille d'une femme villageoise avec qui il avait eu une relation amoureuse lorsqu'il travaillait, il y a longtemps, sur le chantier d'une route dans la campagne. Avant de mourir, *Ali Bey* veut faire la venir à Istanbul chez sa famille. Par contre, il ne dévoile pas sa vraie identité à *Kezban* qui vient de perdre sa mère. Il se présente comme son oncle. Le jour où *Kezban* arrive à Istanbul avec *Ali Bey*, la fille légitime de ce dernier, *Lale* (Selma Güneri), est en train de faire une fête avec ses amis de la ville parmi lesquels son fiancé *Ferit* (Izzet Güney), médecin. *Ali Bey* présente *Kezban* aux invités et à sa famille comme « la fille d'un ami proche ». Mais malgré la gentillesse d'*Ali Bey*, *Lale* et ses amis se moquent de *Kezban* à cause de sa tenue villageoise et de son nom²⁴⁴. Cela déclenche une polémique entre *Kezban*, *Lale* et son entourage.

Le contraste entre *Kezban* et *Lale* (et son milieu) est rendu perceptible d'abord à travers la tenue, l'accent et le prénom de *Kezban*, opposés radicalement à la tenue moderne de *Lale*, à sa façon libre de s'exprimer en tant que femme et finalement à sa parfaite diction (*Lale* parle le turc avec l'accent stambouliote²⁴⁵). Même si la contradiction morale et socioculturelle entre l'Anatolie campagnarde et Istanbul apparaît, au début des trois films de cette série, comme un regard nostalgique sur « la sincérité et l'authenticité » anatoliennes – et par là même orientales – contre « la fausseté et l'artificialité » d'Istanbul, cela se transforme très vite en désir de « modernisation » de *Kezban* afin de montrer aux Stambouliotes combien elle est capable de devenir « comme eux », sinon parfois mieux qu'eux. Cette transformation, à travers une relation amoureuse entre *Kezban* et un homme qui la méprise voire l'humilie à plusieurs reprises, montre en effet l'aspect traumatique de ce désir de « se moderniser ». Ce film représente à sa manière l'expression de rapports de classes, comme de sexes, tant par ce qu'il dit que ce par qu'il ne dit pas. Dans *Kezban est à Paris* (troisième film de la série tourné en 1971) les amis de *Kezban* sont son véritable oncle, chef cuisinier dans la maison d'*Ayhan Bey* (Izzet Güney), et quelques serviteurs venant d'Anatolie qui décident de transformer *Kezban* pour la faire parvenir en un « état qui plaira à *Ayhan Bey* » (*Kezban'ı Ayhan Bey'in*

Alyanak en 1963.

²⁴⁴ *Kezban* est un prénom en turc fréquent dans les villages d'Anatolie centrale.

²⁴⁵ En Turquie, le turc officiel est considéré comme l'accent stambouliote. (Istanbul Türkçesi)

begenecegi hale getirmek). Présenté comme n'ayant pas perdu ses origines anatoliennes²⁴⁶, le père d'*Ayhan Bey* (Hulisi Kentmen) essaie de marier son fils avec une « femme honnête » avant sa mort. Étant convaincu de « l'honnêteté » de *Kezban*, il aide ses serviteurs et son chef cuisinier à réaliser la transformation de *Kezban* « pour plaire à *Ayhan Bey* ». Après avoir suivi quelque cours de savoir-faire, on voit *Kezban* vêtue d'une toilette que le père d'*Ayhan Bey* lui a offert, dans un bal masqué auquel *Ayhan Bey* ne voulait pas inviter *Kezban* car « n'ayant pas une toilette et ne sachant pas se comporter dans des lieux pareils ». Par un plan organisé par les amis de *Kezban*, *Ayhan Bey* la croise dans ce bal masqué. Choqué par le changement de *Kezban*, il s'exprime avec joie: « Je n'y crois pas : tu as totalement changé ». Et *Kezban* lui répond : « Non ! Rien n'a changé, sauf cette toilette que je porte ».

À part quelques petites modifications, cette conception de l'imaginaire d'une modernité occidentale se répète dans les deux autres films de la série de *Kezban*, dans lesquels nous voyons la même présentation symbolique antagoniste d'Istanbul et de la campagne anatolienne (*tasra köy*). L'opposition soulignée entre la « ruralité » de *Kezban* et l'« urbanité » de *Lale* à travers des éléments visuels et quotidiens dévoile l'aspect banalisé de cette conception d'une modernité occidentale dans l'idéologie kémaliste. Elle apparaît au cinéma comme stéréotypée dans ces oppositions souvent schématiques. Peut-on alors supposer que cette façon insistante de se référer à la « modernité occidentale » est influencée par les réformes kémalistes précédentes, comme l'interdiction de porter le *fez*, la loi du nom (*soyadi kanunu*), la standardisation de la langue turque ?

La transformation brusque de *Kezban la paysanne* en *Kezban la moderne* prouve qu'elle est capable d'intégrer totalement et véritablement toutes les « valeurs modernes » d'Istanbul. Et cette transformation se réalise immédiatement, sans égard au processus psychosociologique d'adaptation. La confrontation de *Kezban* à l'élite et à la grande bourgeoisie stambouliote dans des lieux publics et collectifs signifie aussi la peur et l'envie de la société turque face à une modernité qui n'est pas acquise et peut devenir menaçante. Rappelle-t-elle une transformation brusque, celle de la révolution kémaliste prétendant avoir réussi à « créer d'un peuple pauvre une nation » (*Yoksul bir halktan bir ulus yaratmak*) ?

²⁴⁶ On le considère « *eski toprak* », terme signifiant littéralement « ancienne terre » et renvoyant légèrement aux origines anatolienne d'une personne forte et expérimentée dans sa vie. L'orientalité de ce personnage est souligné par ses attitudes sympathiques dans la maison, sa relation non hiérarchique avec les gens qu'il fait travailler chez lui, mais surtout par sa façon de goûter. Car malgré son métier il continue de manger des repas traditionnels turcs comme le « *kuru fasulye* » accompagné avec de l'oignon cru.

Cette série de films présente un exemple significatif du traitement symbolique, et à double face, de la problématique d'*orientalité* dans le cinéma turc – inspirée fortement par cet imaginaire national kémaliste. L'élite stambouliote, vulgairement présentée comme imitatrice de l'Occident dans la série de films *Kezban*, se transforme d'ailleurs en élite civilisatrice dans les films turcs parlant des Kurdes comme *La loi des frontières* d'Ömer Lütfü Akad (1966) ou *Les Gardiens du Crépuscule* de Halit Refiğ (1963). De plus, l'Anatolie, présentée dans les films de la série *Kezban* comme « pure » et « sincère », devient un lieu de féodalité et d'archaïsme dans les films turcs parlant des Kurdes. Malgré l'ambiguïté de la désignation des Kurdes en tant que Kurdes dans le cinéma turc, l'Anatolie n'est plus celle que nous voyons dans la série *Kezban* désignée comme le lieu d'une « turcicité » véritable. Dans ces autres films, elle signifie en quelque sorte le territoire kurde, autrement dit le Kurdistan de Turquie, qui reste dans l'histoire officielle de la Turquie comme une géographie « sauvage à civiliser » avec sa population. Par exemple, les opérations militaires organisées avant et après la révolte de Dersim en 1937 et 1938 sont présentées, dans les discours officiels et la presse turque majoritaire, comme des tentatives de modernisation et de civilisation des populations kurdes de cette région²⁴⁷. Dans ce sens, les Kurdes représentent la dernière catégorie du peuplement rural: « *Le premier obstacle qui apparaît lorsqu'on tente de caractériser le monde rural anatolien réside dans la définition des catégories du peuplement rural. Pour l'ensemble des médias, les spécialistes des sciences sociales, la classe politique turque, et en fin de compte le sens commun, l'affaire est simple et entendue en Turquie : un véritable marché lexical régit la production et les échanges des néologismes du nouveau turc (Yeni Türkçe), et il suffit d'accoler un des quelques deux cent suffixes fonctionnels de la syntaxe turque au radical archaisant de « kır » (espace sauvage) pour fabriquer un concept opératoire : « Kırsal » désigne ainsi tout ce qui ressort de la campagne, sans plus de précision. Dans la pratique, le vocable est synonyme de « rural » et permet d'euphémiser le « paysan » (köylü) trop chargé d'histoire et de sens²⁴⁸. »*

Contrairement au contexte imaginaire, « international » ou « interreligieux » des six films de la série de *Malkoçoğlu*, dans les trois films de la série *Kezban* dont les histoires filmiques se passent cette fois pendant la période républicaine de l'histoire turque, la contradiction entre l'« *orientalité* » et l'« *occidentalité* » se concrétise grâce à la ville d'Istanbul signifiant une modernité occidentale tout en restant turque. Par exemple, dans les deux derniers films de la

²⁴⁷ Cf. Faik Bulut, *Türk Basınında Kürtler*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005

²⁴⁸ Altan Gökalap, op. cit., p. 50.

série *Kezban* (*Kezban est à Rome et Kezban est à Paris*), il s'agit d'une liaison entre Istanbul, Paris et Rome en tant que « lieux de modernité ». Mais contrairement à Paris et à Rome, où le personnage principal *Kezban* n'est qu'une touriste, à Istanbul elle est montrée dans l'obligation de s'adapter à « la vie moderne » de cette ville. Dans ces films, Istanbul n'est pas lieu de synthèse mais un lieu de confrontation entre l'Orient et l'Occident. C'est Istanbul donc qui est, malgré les efforts de recentrage d'Atatürk²⁴⁹, « le centre » symbolique de la « modernité turque » par rapport à Ankara, capitale gouvernementale qui apparaît finalement dans assez peu de films turcs comme *Je suis descendu du village à la ville* (*Köyden İndim Şehir*, 1974), d'Ertem Eğilmez, et *le Troupeau* (*Sürü*, Turquie, 1978) de Yılmaz Güney²⁵⁰ et Zeki Ökten en tant que lieu de confrontation et ruralité et d'urbanité turques.

L'image d'Istanbul en tant que lieu de modernité se manifeste souvent par une comparaison intellectuelle et culturelle des personnages originaires d'Istanbul avec ceux originaires d'Anatolie. Par exemple, dans le premier film de la série *Kezban*, au fur et à mesure des évolutions d'une relation amoureuse entre *Kezban* (Hülya Koçyiğit) et *Ferit* (İzzet Güney), *Kezban* commence à « apprendre » la culture moderne, même si son identité anatolienne et villageoise symbolise la « pureté » et la « sincérité », puis ses efforts sont montrés pour étudier dans le lycée francophone *Notre-Dame de Sion* à Istanbul. Cet imaginaire d'Istanbul comme lieu d'apprentissage de la modernité occidentale à travers des cours de savoir-faire est un phénomène perçu dans plusieurs films turcs comme *Sosyete Şaban* (1985) de Kartal Tibet, *Taşı Toprağı Altın Şehir* (La ville dont pierre et terre sont en or, 1978) d'Orhan Aksoy. Aussi bien dans la série *Kezban* que dans la plupart des films dont l'histoire se déroule essentiellement à Istanbul. Le « savoir-faire selon la culture moderne »²⁵¹, « parler français », « danser les danses modernes occidentales », « écouter de la musique étrangère » et « sortir et s'amuser toute seule » deviennent des activités essentielles signifiant la transformation d'un personnage de « villageois » en véritable « citadin occidentalisé ».

²⁴⁹ Cf. Marcel Bazin, « Les disparités régionales en Turquie », in, *La Turquie en Transition : Disparités, Identités, Pouvoirs*, op. cit., p. 21.

²⁵⁰ Cf. Kristian Feigelson (2008), op. cit.

2. L'évolution conjointe du nationalisme, du cinéma et de l'historiographie turcs

2.1. La convergence entre les discours étatiques et discours cinématographiques

En partant de ces ressemblances entre le cinéma turc et l'idéologie kémaliste à propos de cet imaginaire de modernité – que nous considérons comme la clef du « régime d'invisibilité » des Kurdes en Turquie –, il s'agit d'étudier l'inscription de l'histoire cinématographique dans l'histoire nationaliste turque avant d'aborder le traitement de la « kurdicité » comme forme particulière d'« orientalité » dans le cinéma turc.

En Turquie, les limites de toute forme de réflexion sur l'histoire, dont celles de l'histoire écrite au cinéma, sont entreprises d'une façon hégémonique par le kémalisme. Il n'existe pratiquement qu'une histoire officielle, bien que ces dernières années une autre devient possible, mais elle est souvent écrite par des historiens extérieurs à la Turquie. Dans le cas de la question kurde, l'histoire au cinéma se lit comme celle de l'histoire nationaliste turque dans une logique négationniste mettant chaque fois à jour cette question de la non-visibilité des Kurdes dans l'espace public turc. Pourtant, dans nombre de travaux historiques comme dans le travail en deux volumes de Nijat Özün, historien renommé du cinéma turc²⁵², l'histoire du cinéma turc est souvent conçue et périodisée dans un contexte artistique, voire technique, quasiment coupé de l'évolution générale du nationalisme turc. Les débats concernant l'évolution du cinéma turc, qu'ils soient académiques ou artistiques, n'ont jamais inclus la question kurde ou le traitement des Kurdes en tant que tel dans ce cinéma, même après la réalisation des films engagés de Yilmaz Güney, comme *Le Troupeau* (1978) et *Yol* (1982) jusqu'aux années 2000. En ce sens, la problématique d'invisibilité et de visibilité des Kurdes, en tant que problème identitaire, renferme sans doute inconsciemment une sorte de censure liée en profondeur à la logique et aux politiques négationnistes de l'Etat-nation turc. La réduction des débats artistiques concernant le cinéma turc à un langage négationniste ou discriminatif occulte facilement les problèmes politiques essentiels du pays, en s'appuyant sur des particularités artistiques et professionnelles pour distinguer des périodes spécifiques de l'histoire du cinéma turc.

²⁵¹ Savoir tenir une fourchette, un verre du vin, s'habiller du costume, savoir s'asseoir sur une table à manger etc.

²⁵² Cf. Nijat Özün, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt : 1-2, İstanbul, Kitle Yayınları, 1995.

Malgré ce resserrement idéologique des réflexions artistiques, les conséquences sociopolitiques et la mémoire collective des conflits majeurs de l'histoire turque semblent être, dans l'évolution du cinéma turc, plus déterminantes que certaines formes artistiques elles-mêmes, empruntées aux cinémas occidentaux dans la logique modernisatrice du kémalisme. De ce point de vue, il est possible de supposer que l'idéologie kémaliste s'impose, en tant qu'idéologie officielle concevant l'identité nationale et les bases idéologiques de la structure étatique, comme un élément déterminant de conception de la « *turcicité* » dans le cinéma turc mais aussi dans les tentatives de l'écriture de l'histoire cinématographique turque. Ce lien se renforce encore plus par le fait que l'histoire de ce cinéma commence par une période où le nationalisme turc dans un sens ethnique est fondateur.

À partir de cette date jusqu'à nos jours, les travaux concernant l'histoire du cinéma turc et les discours de cinéma varient, d'une façon générale, selon les discours officiels des gouvernements et les conditions politiques conjoncturelles. Par exemple, dans les années 1950 après l'arrivée au pouvoir du Parti Démocrate (*Demokrat Parti*) considéré comme islamo-conservateur « dont la base électorale constituée des notables du milieu rural anatolien »²⁵³, on assiste à l'émergence d'un nouveau « genre » de film qu'on appelle en turc « *köy filmleri* » (littéralement, *film villageois*) ou « *kırsal alan filmleri* » (*film du milieu rural*)²⁵⁴. La période de 1950-1960 pendant laquelle le *Parti Démocrate* était au pouvoir marque aussi la production de plus 70 films à caractère historique dont la majorité parlait de l'histoire ottomane ou de la participation de la Turquie à la guerre de Corée en 1950²⁵⁵. Cette coexistence du passé impérial et de la contemporanéité républicaine dans un contexte d'héroïsme inventé par le cinéma de cette époque est sans doute lié à la fin du pouvoir du *Parti républicain du peuple* (*Cumhuriyet Halk Partisi*) créé par Mustafa Kemal Atatürk. Mais comme nous l'avons étudié dans le cas de la série de *Malkoçoğlu* cela ne signifie pas pour autant un retour à l'identité ottomane.

Les titres des trois films de Seyfi Havaeri parlant de la guerre de Corée dévoilent combien le cinéma turc était à cette époque dans la continuité des discours nationalistes : *Les héros turcs en Corée* (*Kore'de Türk Kahramanları*, 1950), *Les vétérans de Corée* (*Kore Gazileri*, 1950),

²⁵³ Cf. Altan Gökalp, op. cit., p. 50.

²⁵⁴ Cf. Nijat Özlün (1995, Volume-1), op. cit. pp. 159-163.

²⁵⁵ Özlem Gürsoy, *Türk Sinemasının Tarihe Bakışı ve Türk Tarihinin Temsili*. (master de recherche) Yeditepe

La baïonnette turque en Corée (Kore'de Türk Süngüsü, 1950). La conquête d'Istanbul a une valeur symbolique dans l'histoire nationaliste et est traitée aussi en 1951 dans un film nommé *La conquête d'Istanbul (Istanbul'un Fethi)*, tourné par Aydın Arakon²⁵⁶. Ironiquement, 61 ans après le tournage de ce film, on voit revenir aujourd'hui le cinéma turc sur ces sujets depuis l'arrivée au pouvoir du *Parti de la Justice et du développement (Adalet ve Kalkınma Partisi, AKP)*, se considérant comme le successeur du Parti Démocrate (*Demokrat Parti*). En 2012, le réalisateur turc Faruk Aksoy a réalisé un film sur la conquête d'Istanbul intitulé *Conquête 1453 (Fetih 1453)*²⁵⁷. Dès sa sortie en salle, ce film est considéré par des critiques du cinéma comme étant « *parfaitement en cohérence avec les politiques de l'AKP*²⁵⁸ ». Aujourd'hui il existe plusieurs séries télévisées sur l'Empire ottoman comme *Muhteşem Yüzyıl (le siècle magnifique)*²⁵⁹ parlant de l'époque du sultan ottoman *Soliman, le Magnifique (1520-1566)* diffusée par STAR TV et *Fatih (Conquérant)* parlant de l'époque de Mehmet II, le conquérant d'Istanbul, diffusée par Kanal D²⁶⁰. Cette envie de retour au passé impérial, lors des gouvernances des partis politiques considérés comme islamo-conservateurs, signifie non pas une opposition au régime kémaliste mais l'adaptation du cinéma turc aux discours officiels de l'Etat-nation turc dont la structure reste kémaliste malgré des changements politiques conjoncturels. Giovanni Scognamillo considère ces films en cohérence avec l'« *esprit* » de leurs époques comme « *furya* » (exagération ou banalisation)²⁶¹, bien qu'ils n'empêchent pas non plus l'émergence d'un cinéma d'auteur peu à peu sur d'autres bases.

Dans les années 1930 par exemple, on assiste à la mise en place autoritaire d'une politique étatique incarnée par des réformes kémalistes, comme la « *loi du nom* » (*Soyadı Kanunu, 1931*) visant à turquifier les noms, les tentatives de standardiser la langue turque et celles de « *laïcisation* » de la société. Plusieurs salles de cinéma à Istanbul, dont la dénomination n'était pas turque, seront renommées en turc. Un an seulement avant l'application de la loi « *du nom* » (*Soyadı Kanunu*) en 1934, le 2 avril 1933, la salle de cinéma *Magique* est

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Yüksek Lisans Programı, 2005, pp. 34-36.

²⁵⁶ *Istanbul'un Fethi* (Turquie, 1951), Réalisation : Aydın Arakon, Scénario : Aydın Arakon, Production : Nazif Duru, Murat Köseoğlu, Comédiens : Salih Erkoç, Turan Seyfioğlu, Sami Ayanoglu, Filiz Tekin, Cem Salur

²⁵⁷ *Fetih 1453* (2012), Réalisation : Faruk Aksoy, Scénario : Atilla Engin, Production : Servet Aksoy, Faruk Aksoy, Ayşe Germen, Comédiens : Emrah Doğan, Murat Ünal, Devrim Evin, Ozan Çobanoğlu, Halis Bayraktaroğlu, Sedat Mert

²⁵⁸ Cf. « *Fetih 1453'e yazarlardan kırık not: AKP ideolojisine cuk oturan bir film...* », publié le 12 février 2012 dans T24, Kültür Sanat, disponible sur : <http://t24.com.tr/haber/fetih-1453e-yazarlardan-kirik-not-akp-ideolojisine-cuk-oturan-bir-film/197502>

²⁵⁹ Voir le site officiel de cette série : <http://www.muhtesemyuzuil.tv/>

²⁶⁰ Voir la présentation de cette série sur le site de la chaîne télévisée Kanal D : <http://www.kanald.com.tr/Fatih>

²⁶¹ Giovanni Scognamillo, op. cit., p. 10.

renommée *Türk*. Puis le 25 août 1933, le *Glorya* est renommé *Saray (le Palais)* et 4 jours plus tard, le 29 août 1933, l'*Opera* est renommé *Ipek (la Soie)*. Le 8 Octobre 1933 c'est l'*Etual* qui devient *Yıldız (Etoile)*. Et pour finir, le 2 Novembre 1933 la salle du cinéma *le Pathé à Pangalti* est renommée *Tan (Crépuscule)*²⁶².

Certains films nationalistes comme *Frappez la salope (Vurun Kahpeye, 1946)* d'O. Lütfü Akad, *Capitaine Tahsin (Yüzbaşı Tahsin, 1950)* d'Orhon M. Arıburnu, *La Guerre d'Indépendance / Le miracle des esprits (İstiklal Harbi/ Ruhların Mucizesi, 1954)* de Hayri Esen, *Fato/ L'indépendance ou la mort (Fato/Ya istiklal ya ölüm, 1949)* de Turgut Demirağ traitent explicitement du processus de création de ce nouvel Etat-national turc avec un discours modernisateur et élitiste. Dans *Frappez la salope (Vurun Kahpeye, 1946)* d'Ö. Lütfü Akad adapté du roman éponyme de la célèbre écrivaine kémaliste Halide Edip Adıvar, la guerre d'indépendance menée par les cadres kémalistes est traitée comme une lutte de civilisation et de modernisation d'un peuple et d'un pays ravagés par un archaïsme socioreligieux et envahi par les Occidentaux. *Aliye* (Sezer Sezin), le personnage principal de ce film est une institutrice très moderne mais aussi modernisatrice venue en Anatolie pour « éclairer les enfants du pays » en considérant « leur terre et leurs foyers comme les siennes » (Toprağınız toprağımdır, eviniz evim). Cette institutrice venue d'Istanbul est la fille d'un capitaine disparu en Syrie lors d'une mission militaire. Elle s'engage près des groupes de résistance kémaliste contre les « ennemis extérieurs » que sont les Grecs et « intérieurs » que sont les conservateurs et religieux. À la fin du film, elle est lynchée, non par les « ennemis extérieurs », dont le commandant est un homme très élégant et moderne, mais par des habitants de la petite ville (*kasaba*) parmi lesquels *Uzun Hüseyin* (Vedat Örfi Bengü) un notable et *Hacı Fettah Efendi* (Settar Körmükçü), l'imam de la ville. Le notable et l'imam qui vont être condamnés à la mort par la tribune de la guerre (*Istiklal Mahkemesi*) à la fin du film, représentent, selon Altan Gökalp, deux classes traditionnelles qui s'opposent à la « modernité occidentale »²⁶³ du kémalisme à partir de 1950 : « *Le monde paysan fait intrusion dans la politique nationale, sociologiquement parlant, grâce à la victoire électorale du Parti démocrate (1950) : un parti dont la base électorale constituée des notables du milieu rural anatolien. Petits notables ou latifundiaires (agha) ceux-ci ont en commun leur hostilité au réformisme élitaire, bureaucratique et étatiste, auquel ils opposent un autre projet de société*

²⁶² Musta Gokmen, p. 135. Voir aussi *Sinematografik Kentler*, (dir.), Mehmet Öztürk, Istanbul, AgoraKitaplığı, 2007.

²⁶³ Altan Gökalp, op. cit. p. 50.

*qui anime un traditionalisme anti-étatique, anti-laïc, le laissez faire en économie ainsi qu'une grande sensibilité aux relations de clientèle et de dépendance sur le plan local.*²⁶⁴ »

2.2. La convergence entre l'historiographie cinématographique et l'historiographie nationalistes turques

L'adoption du cinéma par Enver Pacha (déjà présenté dans premier chapitre) et son développement au sein de l'armée ottomane confirme le rôle attribué au cinéma très vite perçu comme un symbole de modernité et un outil de propagande mais aussi un moyen de subventionner certaines institutions étatiques ou organisations nationalistes²⁶⁵.

Les conditions dans lesquelles le cinéma est arrivé dans l'Empire ottoman ont fait que l'élite étatique stambouliote, mais aussi certains artistes non turcs et non musulmans, ont été les acteurs principaux de ce développement : « *Au début, le cinéma n'était pas arrivé en Turquie mais à Istanbul* »²⁶⁶, plus particulièrement à Beyoğlu (Pera), le quartier occidental et cosmopolite de l'Empire ottoman. À cette époque, les annonces de projection des films étaient publiées en langue arménienne, grecque, française et italienne mais pas en turc²⁶⁷. À Pera, le cinéma devient très vite un loisir particulièrement accessible aux minorités non musulmanes (notamment grecques qui y étaient très nombreuses) et aux Turcs habitant ce quartier privilégié et considéré comme capitale culturelle de l'Empire. À part quelques projections dans deux autres quartiers d'Istanbul (Vezneciler en 1908, Sirkeci en 1910), jusqu'aux années 1914 non seulement le reste de l'Empire ottoman mais aussi les autres quartiers d'Istanbul sont littéralement privés de projections cinématographiques²⁶⁸.

L'implantation du cinéma dans le quartier de Pera ne s'explique pas seulement par l'identité intellectuelle de ce quartier plus européen, mais aussi par son identité religieuse et culturelle. Dès son arrivée dans l'Empire ottoman, le cinéma suscite des controverses au sein de la communauté musulmane turque. Les débats autour l'interdiction de l'image dans l'Islam qui ont certainement joué un rôle dans ce retard²⁶⁹ de l'expansion du cinéma dans le reste du pays

²⁶⁴ *Ibidem.*

²⁶⁵ Burçak Evren (1995) op. cit. p. 54.

²⁶⁶ Giovanni Scognamillo, op. cit., p. 17.

²⁶⁷ *Ibidem.*

²⁶⁸ Burçak Evren (1995), op. cit. p. 44.

²⁶⁹ Une des premières projections ayant eu lieu hors Pera, est organisée à Vezneciler par les frères Pshilu durant le mois du Ramadan en 1908. D'abord, il est bien possible qu'étant originaires de minorité non-musulmane les

vont tourner en débats politiques entre les représentants religieux de la communauté musulmane et les « progressistes ». Ercüment Ekrem Talu, que nous avons déjà cité rapporte que certains citoyens musulmans qui avaient assisté aux premières projections à Pera considéraient le cinéma comme un péché, alors que d'autres qui se disaient « progressistes » (*ileri fikirliler*) se réjouissent « de voir dans leur pays un nouveau facteur de civilisation » (*medeniyet unsuru*)²⁷⁰.

La désignation du cinéma comme « facteur de civilisation » par des « progressistes » ou comme « péché » par le milieu conservateur, révèle à quel point il est devenu symbolique pour une élite stambouliote, qui a joué par la suite un rôle essentiel dans l'écriture de l'histoire de ce même cinéma turc. Pour cette historiographie cinématographique, le symbole du cinéma, comme « l'outil idéal de propagande »²⁷¹ ou « l'arme la plus puissante qui peut contribuer au développement de la jeune République »²⁷² mais aussi comme invention moderne et occidentale devient une preuve d'appropriation de la modernité par les « progressistes » parmi lesquels les dirigeants du Comité d'Union et de Progrès et les kémalistes. Les traces de ce discours moderniste se retrouvent dans les ouvrages des historiens du cinéma turc comme Hilmi A. Malik, Nijat Özün²⁷³, Giovanni Scognamillo, Burçak Evren et Mustafa Gökmen.

Dans l'introduction de son livre intitulé *Le cinéma et son impact en Turquie* (*Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*), Hilmi A. Malik désigne ainsi le rôle du cinéma dans la révolution kémaliste : « La grandiose révolution turque qui a mis la main sur tout (*her şeyi anıvacıman icine alan yüce türk inkilabi*) ne peut pas laisser le cinéma qui a des effets importants sur l'éducation du peuple sans le contrôler. Outre le contrôle des films projetés, la réalisation des films nationaux, parfaitement conformes à (notre) objectif général concernant l'éducation

frères Pshilu eussent tenté de mettre le cinéma dans la continuité des arts traditionnels turcs comme le théâtre traditionnel *Ortaoyunu*. Car ces arts qui ont particulièrement été pratiqués pendant le Ramadan depuis des siècles avaient une « légitimité » aux yeux des populations musulmanes. Nous pouvons donc considérer le choix des frères Pshilu comme une tentation de profiter de cette légitimité afin de pouvoir insérer le cinéma dans « *Istanbul musulman* ». Pour plus d'informations sur la réception du cinéma chez les Turcs, voir, Hülya Oğur Tamriover « Le sacré et le profane dans le cinéma turc : au-delà des apparences », in *Croniques et Sacrés au cinéma*, Numéro spécial de *CinémaAction* codirigé par Agnès Devictor et Kristian Feigelson, Conde-sur-Noireau, Editions Charles Corlet, 2010, pp. 131-135. Voir aussi, Nilüfer Nari-Ash Kotaman, « *Modernleşmede Küreselleşmeye İstanbul Modeli* », in *Sinematografik Kentler*, op. cit., pp. 204-221.

²⁷⁰ Cité par Giovanni Scognamillo, op. cit., p. 18.

²⁷¹ Serdar Öztürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Siyaset, Seyir*, Ankara, Elips, 2005, p. 239.

²⁷² Nijat Özün, op. cit. p. 247.

²⁷³ Voir par exemple l'article intitulé « *Interdir Atatürk ?* » (« *Atatürk'ü yasaklamak ?* »), Cf. Nijat Özün (1995, Volume-2), pp. 285-294.

*(terbiye) et la vie sociopolitique du peuple est aussi importante et utile que la création des nouvelles écoles par la révolution.(...) Étant conscients de l'importance et de la nécessité de celui-ci (du Cinéma), les pays européens ont réussi à faire de véritables pas en avant. La nation turque, la révolution turque, ne peuvent pas et ne doivent pas rester à la traîne.*²⁷⁴ »

Dans certains de ces travaux comme dans le livre cité de Burçak Evren et dans celui de Giovanni Scognamillo, le témoignage d'Ercüment Ekrem Talu qui appartient à cette élite modernisatrice²⁷⁵ devient une « *information historique* » qui n'est pas toujours remise en question. La transformation en information historique du témoignage personnel d'Ercüment Ekrem Talu se réalise notamment à travers le sens positif donné au terme progressiste (*ilerici*) c'est-à-dire par une prise de position en faveur d'une « *lecture* » moderniste du cinéma « *facteur essentiel de civilisation* », un discours parfaitement cohérent avec l'historiographie nationaliste turque. Cette construction des récits historiques, non pas à travers l'analyse d'un fait historique mais à travers un autre récit sur ce même fait est susceptible, d'après nous, d'apporter un regard déterminé par des conditions conjoncturelles faisant se détacher le sujet des conditions sociopolitiques et économiques antérieures dans lesquelles il est né.

Ces élites qui ont participé à l'élaboration de ces sources officielles dans des livres d'histoire du cinéma turc ont aussi joué un rôle essentiel dans la production cinématographique en Turquie, de l'écriture des scénarios à la réalisation, puis à la production, la commercialisation jusqu'à la critique cinématographique. Pendant plusieurs décennies le système fonctionne donc en vase clos et légitime les valeurs et l'histoire officielle kémalistes qu'il a lui-même produites. L'idéologie de cette historiographie s'inscrit, non pas dans le sens d'un véritable engagement politique qui tend à s'édulcorer avec le temps, mais plutôt dans le sens de l'influence devenue poreuse de l'idéologie kémaliste. Les efforts considérables des Jeunes Turcs pour institutionnaliser le cinéma au sein de l'armée ottomane et la lecture moderniste du cinéma par cette couche sociale, qualifiée de « progressiste » par Ercüment Ekrem Talu, peuvent être considérés comme les postures similaires de deux milieux différents mais de même origine sociale, qui composent l'élite au service de l'Etat et résident généralement à Istanbul. Il y a peu d'archives ou documents historiques disponibles sur cette première période du cinéma turc. Et aujourd'hui encore, la plupart des historiens du cinéma en Turquie

²⁷⁴ Cf. Hilmi A. Malik, *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*, Ankara, Hakimiyeti Millîye Matbaası, 1933, p. 5.

²⁷⁵ Ercüment Ekrem Talu est écrivain et intellectuel connu d'une famille bourgeoise de l'Empire Ottoman. Après avoir étudié à Paris il rentre en Turquie où il travaillera comme journaliste, écrivain, sportif et professeur du lycée. Cf. Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-3 / Kurtuluş Savaşı Dönemi (1918-1923)*, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1991, p. 81.

se réfèrent à des anecdotes relatées par des intellectuels, progressistes ou non, mais généralement issus de cette élite d'Etat telles Nurullah Tilgen²⁷⁶ ou Ayşe Osmanoğlu, fille du Sultan Abdulhamid II, devenue source essentielle de cette histoire. Selon une liste présentée par Mustafa Gökmen, parmi 18 personnalités considérées comme « *fondatrices du cinéma turc* » onze sont nées à Istanbul. Et la majorité d'entre elles appartiennent à des familles de l'élite bureaucratique (surtout militaire), bourgeoise et célèbre²⁷⁷. Baha Gelenbevi (1907-1984)²⁷⁸, par exemple, un des premiers caméraman et réalisateur turc est le fils de Seyhulislam Cemalettin, le second représentant religieux (Islam sunnite) de l'Empire ottoman, après le Khalifat représenté par le Sultan même. Quant au metteur en scène Faruk Kenç, il est neveu d'Enver Pacha et le fils de Miralay Ömer Nazim Bey, un militaire très connu à l'époque. Kenç a fait ses études primaires à Beşiktaş (Istanbul) dans une école appartenant au Comité Union et Progrès (Beşiktaş İttihat ve Terakki Mektebi). Il a ensuite étudié au lycée français Galatasaray, puis a poursuivi ses études en Allemagne. Mustafa Gökmen souligne avec insistance le fait que c'est lui qui a filmé les obsèques d'Atatürk en 1938²⁷⁹.

La présence de cette élite bureaucratique dans la production cinématographique et son influence dans l'écriture de l'histoire du cinéma turc donnent des pistes importantes pour comprendre le régime d'invisibilité des Kurdes et des minorités ethniques et religieuses comme celle arménienne et grecque, à la fois dans ce cinéma turc et dans l'histoire de ce cinéma. En effet cette élite étatique turque est au cœur de l'écriture de l'histoire du cinéma turc et médiatrice des discours officiels et source légitime, voire unique d'information. Par exemple Alim Şerif Onaran qui était autrefois membre de la commission de censure est devenu plus tard l'historien du cinéma turc²⁸⁰. Ce « *rôle troublant* » des premières sources attribuées à Nurullah Tilgen sur ces premières années du cinéma turc est parfois timidement sous-entendu. Selon Giovanni Scognamillo, Nurullah Tilgen, source des « *informations traditionnelles sur l'histoire du cinéma turc*²⁸¹ » donne parfois sur un même sujet, deux informations contradictoires²⁸².

²⁷⁶ Cf. Les travaux cités de Giovanni Scognamillo. Nijat Özün et Burçak Evren.,

²⁷⁷ Mustafa Gökmen, op. cit. pp. 241-257.

²⁷⁸ Mustafa Gökmen, op. cit., p. 255. Voir aussi, *Yeşilçamdan Serpintiler*, (ouvrage Collectif), İstanbul, Film-San Vakfı ve Artshop Yayıncılık, 2011, p. 49.

²⁷⁹ Mustafa Gökmen, op. cit., pp. 254-255. Cf. *Yeşilçamdan Serpintiler*, (ouvrage Collectif), op. cit., pp. 61-62

²⁸⁰ Şengül Kılıç Hristidis, *Sinemada Ulusal Tavrı: "Halit Refiğ kitabı"*, İstanbul, Türkiye İşbankası Yayınları, 2007, p. 77.

²⁸¹ Giovanni Scognamillo, p. 27.

²⁸² *Ibid.*, 34-35

Le livre intitulé *De sa naissance jusqu'en 1950, l'histoire du cinéma turc et des anciennes salles du cinéma d'Istanbul* (Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları)²⁸³ de Mustafa Gökmen est révélateur du caractère nationaliste, conforme à l'idéologie kémaliste, de l'historiographie du cinéma turc. Il s'agit avant tout d'une volonté d'adapter l'histoire du cinéma turc à la logique de l'historiographie nationale turque dans laquelle le kémalisme est la source principale de toutes informations historiques²⁸⁴. Cette histoire est cohérente avec la conception générale de l'historiographie nationaliste dont l'objectif est de montrer la continuité d'une civilisation turque. Étienne Copeaux souligne que dès 1948, « *les principes de l'enseignement et des études à l'école primaire* » sont définis pour chaque matière, et notamment pour l'histoire, dans l'introduction du programme des écoles primaires : « (...) *Le devoir de l'instituteur, au cours des leçons d'histoire, ne consiste pas simplement à enseigner des connaissances, mais à montrer comment la Nation turque, depuis les temps les plus reculés, a eu un genre de vie supérieure ; comment, en diffusant sa propre culture, elle a donné l'exemple aux autres peuples dans tous les domaines de la vie ; comment elle leur a appris à vivre dans un surcroît de bonheur et de paix ; comment la nation turque, grâce aux civilisations qu'elle a fondées dans toutes les parties du monde, s'est dévouée pour faire exister une grande vie supérieure*²⁸⁵. » Selon Étienne Copeaux, les objectifs de l'enseignement de l'histoire sont ainsi définis²⁸⁶ :

- 1) *Faire réfléchir les enfants turcs sur l'idée de la Révolution turque et sur son importance dans l'histoire, les engager à s'identifier aux valeurs de la Révolution ;*
- 2) *Leur faire comprendre que la culture actuelle est l'œuvre d'un long passé et leur enseigner les services rendus par la Nation turque dans l'élaboration de cette culture ;*
- 3) *Rappeler aux élèves qu'ils sont les enfants d'une grande nation au passé glorieux, conforter leur confiance dans l'avenir de la nation (ulus) turque, et développer en eux un caractère prompt à se dévouer pour réaliser les idéaux de la Nation (millet) turque ;*
- 4) *Éveiller chez les élèves la curiosité et l'admiration pour les services (hizmetler) rendus, par les grands hommes qui se sont dévoués (hizmet etmek) au cours de l'histoire, pour la Nation (millet) et l'humanité ;*

²⁸³ Il est aussi possible de traduire en français le titre de ce livre comme suit: « *Du début jusqu'en 1950, l'histoire du cinéma turc et les salles du cinéma de l'ancien Istanbul* ».

²⁸⁴ On retrouve ce même processus en URSS. Cf les travaux de Marc Ferro et son équipe de recherche à cet égard dans l'ouvrage collectif *Films et Histoire*, op. cit.

²⁸⁵ Étienne Copeaux (1997) op. cit., p. 105

- 5) *Apprendre aux élèves qu'il existe des relations étroites entre les groupes humains et leur faire comprendre comment les groupes s'influencent les uns les autres;*
- 6) *Pour que ces enfants comprennent mieux le présent grâce à l'étude du passé, et pour leur ouvrir la perspective sur l'avenir, leur apprendre que la Nation turque, qui fait partie de la communauté des Nations, a des devoirs envers l'humanité."*

Dans cet ouvrage, tout à fait fidèle au premier objectif (importance et identification aux valeurs de la Révolution turque) de l'enseignement de l'histoire turque, Mustafa Gökmen cite, avant même l'introduction et les remerciements, plusieurs « discours d'Atatürk » sur l'importance et l'utilité de l'art, notamment du cinéma dans les transformations culturelles du monde. Ces discours fonctionnent ici comme introduction au récit historique du cinéma turc et sont censés lui donner une valeur. Ils peuvent être véridiques ou non, mais leur véracité ne peut se discuter. La simple probabilité qu'un de ces discours ne soit pas véridique est totalement exclu par l'auteur, qui tente d'expliquer l'incohérence entre deux versions différentes du discours suivant²⁸⁷ par le « non enregistrement direct » (le fait qu'il n'ait pas été enregistré).

Version 1 : « *Le cinéma est le point tournant du monde à venir. Dans moins d'un quart de siècle, le Cinéma et la Radio qui nous paraissent maintenant comme de simples spectacles vont changer la face du monde (yeryüzü). La femme japonaise ressemblera à l'artiste américaine et l'homme noir au cœur de l'Afrique comprendra ce que dit l'Eskimo. Dans la construction d'un monde uni et unique, la découverte de l'imprimerie, de la poudre et de l'Amérique qui ont ouvert de nouvelles époques dans l'Histoire, n'auront que la valeur d'un jouet (oyuncak) par rapport à la découverte de la Radio et du Cinéma.*²⁸⁸ »

Version 2 : « *Le Cinéma est une telle invention qu'un jour, elle changera, plus que la découverte de la poudre, de l'électricité et des continents, la face (veçhe) de la civilisation mondiale (dünya medeniyeti). Le Cinéma va créer des liens de*

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Mustafa Gökmen, op. cit. pp. 5-6.

²⁸⁸ Texte original : « *Sinema gelecekteki Dünyanın bir dönüm noktasıdır. Şimdi bize basit bir eğlence gibi gelen radyo ve sinema bir çeyrek asra kalmadan yeryüzünün çehresini değiştirecektir. Japonya'daki kadın Amerikan artistine benzeyecek, Afrika'nın göbeğindeki siyah adam Eskimo'nun dediğini anlayacaktır. Tek ve birleşmiş bir Dünyayı hazırlamak bakımından sinema ve radyonun keşfi yanında tarihte devirler açan matbaa, barut ve Amerika'nın keşfi gibi hadiseler birer oyuncak mesabesinde kalacaktır.* » Cité par Mustafa Gökmen, op. cit., pp.

*connaissance et d'amitié entre les hommes vivant dans les coins les plus lointains du monde. Il supprimera les différences d'opinion (görüş) et d'apparence (görünüş) entre les hommes et il contribuera le plus efficacement à la réalisation de l'idéal de l'Humanité. Il faut que nous donnions au cinéma l'importance qu'il mérite.*²⁸⁹ »

Dans un autre discours cité par Mustafa Gökmen, Mustafa Kemal Atatürk estime qu'« *une particularité historique de la nation turque qui est une communauté des grands hommes (yüksek insanlar cemiyeti) est d'aimer les beaux-arts et de s'en servir pour s'élever (onda yükselmek)* »²⁹⁰. Le cinéma apparaît donc comme vecteur possible de ces discours mais aussi comme phénomène rédempteur sur lequel s'appuyer pour favoriser cette modernisation. A l'image de ce que fut le cinéma soviétique à ses débuts dans les années 1920, il doit être à la fois un outil et une arme de propagande au service d'un régime censé éduqué des masses analphabètes²⁹¹. Que ces propos aient été prononcés par Atatürk ou écrits en son nom, leur citation dans un ouvrage de l'histoire du cinéma turc est révélateur des liens entre l'historiographie cinématographique et nationaliste turque. Une mission unificatrice et homogénéisatrice est aussi attribuée au cinéma auquel est donné un rôle salvateur. De fait le cinéma fascine déjà. Cette mission, pilier de l'imaginaire national turc, est ainsi résumée dans les deux versions du discours d'Atatürk cité auparavant : l'expression « *monde unique et uni* » (tek ve birleşik Dünya) est remplacée par exemple dans sa seconde version par la phrase suivante : « *Il (le Cinéma) supprimera les différences d'opinion (görüş) et d'apparence (görünüş)* ». Dans la troisième citation, le fait d'aimer les beaux-arts et de s'élever par eux est considéré comme une des caractéristiques de « *la nation turque qui est une communauté de grands hommes (yüksek insanlar cemiyeti)* ». Pour comprendre l'origine de ces considérations, il est nécessaire de revenir sur la conception de la nation dans les « *théories de l'histoire turque* » (*Türk Tarih Tezleri*) développées par Mustafa Kemal Atatürk²⁹². Ces

5-6.

²⁸⁹ Texte original : « *Sinema öyle bir keşiftir ki, bir gün gelecek barutun, elektriğin ve küt'aların keşfinden çok, Dünya medeniyetinin vechesini değiştireceği görülecektir. Sinema, Dünyanın en uzak uçlarında oturan insanların birbirlerini tanımalarını, sevmelerini temin edecektir. Sinema insanlar arasındaki görüş ve görünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımcı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz.* » Cité par Mustafa Gökmen, op. cit., pp. 5-6.

²⁹⁰ Cité par Mustafa Gökmen, *Baslangıçtan* op. cit., p. 5.

²⁹¹ Cf. Kristian Feigelson, *L'U.R.S.S. Et Sa Télévision*, Paris, Editions INA/Champ Vaillon, 1990.

²⁹² Selon E. Copeaux, « Après que le général Mustafa Kemal (Atatürk), vainqueur des Dardanelles en 1915, en révolte contre le pouvoir ottoman affaibli par les victoires des Alliées en 1918, ait vaincu l'armée grecque (1922), et ait fondé la république de Turquie (1923), aboli le califat (1924) et créé un régime laïque, le nouveau pouvoir a pris en charge la production du discours historique en faisant sienne l'interprétation du passé proposé par les nationalistes du début du siècle ; ce processus est connu en Turquie sous le nom de « Thèses d'Histoire », il est concrétisé, en 1931, dans de nouveaux manuels scolaires élaborés par la Société turque de recherches sur

théories s'inspiraient du nationalisme pan-helléniste et avaient notamment pour objectif de montrer aux Occidentaux, après le génocide arménien, que les Turcs n'étaient pas des « barbares » mais un « peuple supérieur » à l'origine même des grandes civilisations: « *La nouvelle perspective historiographique exposée par les 'thèses d'histoire' repose sur idée d'antériorité absolue de la civilisation turque par rapport à celle de tous les autres peuples : à partir du VIIe millénaire avant notre ère, les Turcs, peuple supérieur, aurait migré depuis le centre de l'Asie vers toutes les parties du continent euroasiatique et vers le nord de l'Afrique; il serait à l'origine de la 'révolution néolithique' puis de toutes les civilisations de l'Antiquité (...). Enfin, selon une extravagante 'théorie de la langue solaire' formulée en 1936, la langue turque serait la plus précoce de l'humanité et aurait donné naissance à toutes les autres langues de la terre*²⁹³. »

L'intérêt pour les beaux-arts devient donc une preuve de « *supériorité de la nation turque* ». Avec la progression de l'histoire du cinéma turc jusqu'à 1950 que Mustafa Gökmen décrit dans son ouvrage, d'autres éléments reproduisent les discours nationalistes turcs et le culte d'Atatürk. Dans la partie intitulée « *Atatürk ve Sinema* » (Atatürk et le Cinéma) et dans celle intitulée « *Olaylar Dizisi/Kronoloji* » (Chronologie), Gökmen donne les noms des films qu'Atatürk aurait vus, ainsi que la date et le lieu où il l'aurait fait²⁹⁴. Dans une phrase écrite entièrement en majuscules, il souligne que le jour de la mort d'Atatürk (le 10 octobre 1938), toutes les salles de cinéma ont été fermées à Istanbul et n'ont rouvert leurs portes que 15 jours plus tard, le 25 octobre 1938²⁹⁵. Dans la partie « Chronologie », il relève année par année, les noms des salles du cinéma restées ensuite ouvertes le 10 Octobre (toutes les autres sont fermées) pour projeter des « *films sur Atatürk* » (Atatürk ile ilgili filmler) dont il ne précise cependant pas les noms. La recette de cette journée de commémoration est versée à des associations de bienfaisance²⁹⁶.

Dans ce contexte, certaines pratiques sont porteuses de sens. Par exemple en 1981, à l'occasion du 100^e anniversaire du cinéma, on propose de transformer en « *carte postale* » une photo d'Atatürk dans une salle de cinéma, qui avait été publiée le 4 décembre 1930 dans le

l'histoire (Türk Tarih Tetkik Cemiyeti, TTTC) devenue plus tard la Fondation d'histoire turque, TTK) et dans la tenue du premier congrès d'histoire turque, à Ankara en Juillet 1932. » Cf. Etienne Copeaux (2000), op. cit., p. 11. Voir aussi Ismail Besikçi, *Türk Tarih Tezi ve Kürt Sorunu*, Stockholm, Dengê Komal, 1986.

²⁹³ Copeaux, Etienne (2000), op. cit., pp. 11-12.

²⁹⁴ Mustafa Gökmen, op. cit., p. 46-47.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 145

²⁹⁶ *Ibid.*, pages : 147, 149, 151, 153, 154, 155, 157, 160, 163, 166, 169, 171.

journal kémaliste *Cumhuriyet* puis, en 1931, dans deux autres journaux²⁹⁷. À cette occasion, Kenan Evren (chef d'état major devenu le 7^e Président de la Turquie après le coup d'Etat du 12 Septembre 1980) a nommé « *artistes d'Etat* » (*devlet Sanatçısı*) deux acteurs de cinéma, Bedia Muvahhit et Vasfi Riza Zobu qu'Atatürk avait rencontrés dans les dernières années de sa vie²⁹⁸.

2.3. L'apparition des Kurdes dans les discours officiels et dans l'historiographie cinématographique turcs

Bien que Mustafa Gökmen reconnaisse la naïveté de son ouvrage²⁹⁹, le nationalisme de l'historiographie cinématographique turque n'est pas seulement le résultat d'une naïveté. Dans la plupart des ouvrages sur l'histoire du cinéma turc, l'historiographie cinématographique reste cohérente avec l'historiographie nationaliste, même si ce n'est pas toujours aussi visible que dans les écrits de Mustafa Gökmen, ce qui montre l'influence du kémalisme sur l'écriture de cette histoire. Par exemple, Giovanni Scognamillo, un des historiens reconnus du cinéma turc³⁰⁰ évite d'employer le mot kurde dans les 500 pages de son « *Histoire du Cinéma turc* » (*Türk Sinema Tarihi*) publié en 2003. Pour les films parlant des Kurdes (et dont certains sont entièrement tournés dans les régions kurdes), il choisit d'utiliser le terme « *films ruraux* » (*Kırsal alan filmleri*) plutôt que d'employer le mot kurde³⁰¹. Il ne l'emploie que lorsqu'il parle du film de *Mem et Zin* (*Mem û Zin*)³⁰² d'Ümit Elçi tourné en 1991, à une époque où les Kurdes commencent à apparaître dans l'espace public. D'après lui, c'est le premier film qui parle du « *phénomène kurde* » (*Kürt olgusu*)³⁰³.

Giovanni Scognamillo consacre un chapitre entier au cinéma de Yılmaz Güney³⁰⁴ sans évoquer son identité kurde, ni la « *kurdicité* » dans ses films. Pourquoi alors a-t-il considéré le film *Mem et Zin*, dont le réalisateur n'est pas kurde et qui est sorti doublé en langue turque, comme le premier film parlant des Kurdes ? Et quel sens donner à l'expression « *phénomène kurde* » ? *Mem et Zin* raconte une histoire d'amour et une légende populaire

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 130.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 47-48.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 259.

³⁰⁰ Dans l'ouvrage collectif *Yeşilçamdan Serpintiler* publié avec une subvention du Ministère de la Culture et du Tourisme, les noms de Giovanni Scognamillo et Nijat Özün figurent parmi cinq historiens connus sur le cinéma turc. Voir, *Yeşilçamdan Serpintiler*, (ouvrage collectif), op. cit., pp. 118-122.

³⁰¹ Giovanni Scognamillo, op. cit., 2003, pp. 404-405.

³⁰² Voir le synopsis et la fiche technique de *Mem û Zin* (1991) dans l'Annexe -2.

³⁰³ Giovanni Scognamillo, op. cit., pp. 390-391.

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 314-348.

kurde. C'est une adaptation du livre éponyme d'Ehmedê Xanî (1695)³⁰⁵ qui est devenu l'« œuvre de référence » et un symbole du nationalisme kurde³⁰⁶. Il est tourné en 1991, alors que les combats entre l'armée turque et le PKK (*Parti des Travailleurs du Kurdistan*) font rage dans une région kurde régie sous état d'exception (Olağanüstü Hal). Dans une interview le réalisateur du film Ümit Elçi explique qu'il a dû réduire le contenu du livre d'Ehmedê Xanî à une « histoire d'amour » pour éviter les problèmes de la censure³⁰⁷. C'est après avoir rencontré Turgut Özal, Président de la république de l'époque et reçu le soutien du Ministre de la culture Fikri Sağlar, qu'Elçi obtient l'autorisation de projeter son film à Diyarbakır et à Ankara, à condition de le (re)doubler en turc³⁰⁸. Même si c'est une version turque qui est sortie en salle, Umit Elçi considère que son film est « le premier film tourné en kurde à une époque où il était interdit de parler kurde »³⁰⁹.

Puisque Giovanni Scognamillo qualifie de « films ruraux » des films turcs qui ont des « histoires kurdes pour sujet » (comme *Seyithan* de Yılmaz Güney³¹⁰, *Cemo et Une seconde femme* d'Atif Yılmaz³¹¹, *Le Bandit* de Yavuz Turgul, *le Sang* de Serif Gören³¹²), il faut trouver une autre explication au fait qu'il déclare que le film *Mem et Zin* est le premier film turc qui parle de l'existence d'un phénomène kurde. Mais il est possible de considérer ces films réalisés bien avant le film de *Mem et Zin*, à savoir qu'il y en a eu d'autres³¹³, comme « film parlant des Kurdes », mais pourquoi déclarer que *Mem et Zin* était le premier film à parler du « phénomène kurde » ?

Pour expliquer l'expression de « phénomène kurde », qui peut être aussi bien un choix discursif qu'une expression utilisée spontanément par Giovanni Scognamillo, nous proposons deux pistes. Tout d'abord, le film *Mem et Zin* a été réalisé en 1991, c'est-à-dire à un moment

³⁰⁵ Cf. Hamit Bozarlan (2009), p. 26.

³⁰⁶ Cf. Amir Hasanpour, *Kürdistan'da Dil ve Milliyetçilik*, İstanbul, Avesta Yayınları, 2005 et Abbas Vali (2005) op. cit.

³⁰⁷ Voir l'article d'Osman Yakut, « *Mem ü Zin'in Yönetmeni : Filmi Silahların Gölgesinde Çektik* », publié le 28 février 2012 dans le journal turc *Zaman*. Disponible sur : http://www.zaman.com.tr/gundem_mem-zin-yonetmeni-elci-filmi-silahlarin-golgesinde-cektik_1251731.html

³⁰⁸ Cf. Dilek Hayırlı, « *Mem ü zin'i sinemaya aktaran yönetmen Ümit Elçi: Görüşlerini paylaşsam da hükümetin açılımını destekliyorum* », publié le 31 août 2009 dans le journal turc *Zaman*, disponible sur : http://www.zaman.com.tr/politika_mem-zini-sinemaya-aktaran-vonetmen-umit-elci-goruslerini-paylasam-da-hukümetin-acilimini-destekliyorum_886606.html

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ Giovanni Scognamillo, op. cit., pp. 321-322.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 207-209.

³¹² *Ibid.* p. 186.

³¹³ Voir les fiches techniques et synopsis de principaux films turcs parlant des Kurdes (avant 1990), dans l'Annexe-1.

où la guerre entre le PKK et l'Etat turc passait à une phase de grande violence. Au Kurdistan turc, le conflit a fait plus de 30 000 morts dont environ 8000 au sein des forces militaires et de police, et plus de 30 000 combattants du PKK et civils kurdes. Dans la décennie 1990, l'armée a détruit près de 4000 villages³¹⁴ et une population kurde de plus 3 millions de personnes a été déplacée. La migration forcée de villageois kurdes chassés par la guerre ou la destruction de leur villages vers les grandes villes de la Turquie, notamment à Istanbul, Izmir, Adana et Mersin change radicalement les relations turco-kurdes³¹⁵ et modifie l'imaginaire sur les Kurdes. Le drame vécu par ces populations kurdes chassées de leurs villages et venant gonfler les rangs d'un « *lumpen prolétariat* » urbain est rarement évoqué dans les médias qui parlent en revanche régulièrement de délinquance (kurde) sensée être spontanée. De même il n'y est que très rarement question de *Kurdes*, mais d'« *orientaux* » de « *citoyens originaires du sud-est du pays* » et de « *terroristes du PKK* ». Cette visibilité nouvelle et négative/péjorative des Kurdes entraîne diverses formes de confrontation entre Kurdes et Turcs, très souvent convaincus par la propagande d'Etat de la non-existence d'un peuple kurde en Turquie. Cette nouvelle visibilité a fondé les bases d'un nouvel imaginaire péjoratif sur les Kurdes dans lequel le « *petit délinquant urbain* » et le « *terroriste* » ont remplacé le « *bandit* » mais les vieux stéréotypes (féodalisme, archaïsme...) perdurent, notamment dans les médias turcs³¹⁶.

La sortie en salle de ce film avec l'autorisation de Turgut Özal marque un changement de la politique d'Etat cause de l'invisibilité des Kurdes en Turquie et de leur disparition de l'espace public. En effet, à l'époque où le film d'Umit Elçi sortait en salle en 1991, le Président de la république turque cherchait une solution à la question kurde. Dans son ouvrage *Kürtler* (Les Kurdes) l'écrivain journaliste Hasan Cemal relate ses efforts pour aboutir à une résolution pacifique. Ce nouveau climat politique est certainement une des raisons qui expliquent que Giovanni Scognamiglio ait qualifié *Mem et Zin* de premier film parlant du « *phénomène kurde* ». Un an après le tournage de *Mem et Zin*, en 1992, un chef de gouvernement, Süleyman Demirel, déclarait pour la première fois depuis la promulgation de la Constitution en 1924 officialisant l'interdiction de la culture et l'usage de la langue kurde, qu'il reconnaissait la « *réalité kurde* ». Cette déclaration ne consistait pas en une reconnaissance des revendications des différents mouvements nationalistes kurdes. Il s'agissait d'une

³¹⁴ Cf. Hamit Bozarslan (2013) op. cit., pp. 448-452.

³¹⁵ Cf. Cenk Saracoğlu, op. cit., pp. 102-125.

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 134-143

« reconnaissance » de l'« existence des Kurdes », non pas comme peuple ou nation, mais en tant qu'« individu kurde ». Süleyman Demirel expliquera plus tard, qu'il y avait une grande différence entre sa déclaration (« nous reconnaissons la réalité kurde ») et celle de l'actuel chef de gouvernement Recep Tayyip Erdogan qui en 2006 a reconnu que « la question kurde existe ». Demirel soulignera qu'il voulait dire que : « L'homme kurde (il n'emploie pas le terme « peuple ») existe bien et nous l'acceptons. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire que le Kurde existe mais il est citoyen turc. Pour être turc, il ne faut pas obligatoirement être de race turque. Il y a évidemment des Turcs de race turque, mais le mot turc dépasse le sens de race turque. Il est le nom d'une nation (bir milletin adı) et l'appartenance à cette nation n'est pas fondée sur une race. C'est ça la définition de la nation turque »³¹⁷.

La valeur symbolique de l'ouvrage de *Mem et Zin* d'Ehmedê Xanî peut être considérée comme une autre raison de la désignation du film *Mem et Zin* comme premier film parlant du « phénomène kurde » par Giovanni Scognamillo. Considéré comme preuve d'existence d'une « kurdicité » en raison de l'existence d'une histoire et d'une littérature écrite en kurde, cet ouvrage d'Ehmedî Xanî était devenu une valeur quasi nationale chez les Kurdes bien avant les années 1990 où le film *Mem et Zin* est réalisé par Ümit Elçi. Aujourd'hui encore, l'œuvre d'Ehmedê Xanî conserve sa valeur symbolique tant pour les Kurdes que pour les Turcs. Par exemple, dans le cadre de son projet d'« ouverture démocratique » le gouvernement de l'AKP (Parti pour la justice et développement) de Recep Tayyip Erdogan a fait publier *Mem et Zin* (2010) par la Maison d'éditions du Ministère de la Culture comme « preuve » de reconnaissance des droits culturels des Kurdes³¹⁸. Peu auparavant, en 2009, il avait créé la première chaîne de télévision (d'Etat) diffusant entièrement en kurde (TRT 6)³¹⁹. Cette chaîne a produit et diffuse encore une série télévisée s'appelant *Siya Mem û Zin (l'Ombre de Mem et Zin)*³²⁰ adaptée de l'œuvre d'Ehmedê Xanî. Après la diffusion du premier épisode de cette série télévisée, le Président actuel, Abdullah Gül a déclaré devant les médias turcs, que le *Mem et Zin* d'Ehmedê Xanî fait partie d'héritage de la Turquie (notre héritage)³²¹.

³¹⁷ Disponible sur : <http://www.milliyet.com.tr/2005/08/17/yazar/bila.html>

³¹⁸ Pour plus d'informations voir : http://www.zaman.com.tr/gundem_kultur-ve-turizm-bakanligi-mem-u-zin-eserini-kurtce-olarak-basti_1059739.html

³¹⁹ Voir : <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/10683296.asp>

³²⁰ Voir : <http://www.trt.net.tr/televizyon/detay.aspx?pid=26698>

³²¹ Pour plus d'informations voir Taha Akyol, « Terör demokratik gelişmelerin sebebi değil, engelidir! », publié le 10 août 2009 dans le quotidien turc *Milliyet*. Disponible sur : <http://siyaset.milliyet.com.tr/teror-demokratik->

Peut-on supposer alors que cette œuvre littéraire est un élément déterminant de la visibilité des Kurdes dans l'historiographie cinématographique et dans les discours officiels, comme c'est le cas dans les théories nationalistes kurdes ? Pour Amir Hassanpour, par exemple, *Mem et Zin* serait à l'origine du nationalisme kurde (*kurdcité/ kurdeyati*). Bien que dans les deux cas, il y ait dénomination de la « *kurdcité* », on constate cependant une différence essentielle entre le fonctionnement de cette œuvre où l'on considère le film *Mem et Zin* comme le premier film parlant du « *phénomène kurde* » par Giovanni Scognamillo et dans la notion de « *kurdcité* » (*kurdayeti*) d'Amir Hassanpour. Tout d'abord, pour Amir Hassanpour comme nous l'avons dit, la « *kurdcité* », dans l'œuvre littéraire *Mem et Zin* est déterminée comme facteur à l'origine du nationalisme kurde. Alors que pour Giovanni Scognamillo, tout comme dans les tentatives d'instrumentalisation de cette œuvre par les autorités turques, le film *Mem et Zin* n'est qu'une histoire légendaire/mythologique qui renvoie à une « *kurdcité* » hors du temps et de l'espace national, et donc hors de l'histoire officielle turque. De même, pour le gouvernement islamo-conservateur AKP, qui insiste régulièrement sur la fraternité religieuse (musulmane sunnite) qui existerait entre les Kurdes et les Turcs, l'identité religieuse d'Ehmedî Xanî est plus importante que ses emphases sur la « *kurdcité* » dans son œuvre épique. Cela montre comment une œuvre littéraire adaptée au cinéma peut finalement avoir un impact inattendu sur un phénomène de reconnaissance.

En analysant le film de *Mem et Zin* dans son contexte politique³²² (même s'il est réalisé un an avant la déclaration de Süleyman Demirel), on aboutit à une conception non politique de la « *kurdcité* » qui se réfère, non pas à une valeur proprement symbolique/- ou nationaliste, mais à l'univers mythologique et légendaire de l'œuvre d'Ehmedê Xanî. En fait, l'expression « *phénomène kurde* » employée par Giovanni Scognamillo est synonyme de la « *réalité kurde* » évoquée par Süleyman Demirel. Dans les deux cas, il s'agit d'une allusion ambiguë à l'existence des Kurdes, non comme un peuple ou une nation mais en tant qu'« *homme/individu kurde* » (« *Kürt diye bir insan* »). Pourquoi sinon ne pas avoir désigné d'autres films, comme *La loi des frontières* (1968) de Ömer Lütfi Akad, *Le Troupeau* (1978) de Yilmaz Güney ou *Une saison à Hakkari* (1983) d'Erden Kıral comme premier « *film parlant des Kurdes* » ? Tous ces films font référence, d'une manière orientaliste ou moins

gelismelerin-sebebi-degil--engeldir-/sivaset/sivasetdetav/10.08.2009/1126678/default.htm

³²² À part de déclaration de Süleyman Demirel (« *la reconnaissance de réalité kurde* ») il faut ainsi noter les efforts, sans résultat final, de Turqut Özal, le Président de la Turquie de l'époque, pour une « *résolution pacifique* » de la question kurde. Voir Hasan Cemal, *Kürtler*, Istanbul, Doğan Kitap, 2003.

orientaliste, aux imaginaires entourant les Kurdes. *Une saison à Hakkari* d'Erden Kiral³²³ est, par exemple, entièrement tourné dans un village kurde d'Hakkari. De plus, dans ce film, comme dans le *Troupeau* de Yilmaz Güney et Zeki Ökten, le sujet porte sur les caractères les plus emblématiques de l'imaginaire sur les Kurdes (ruralité, féodalité, pauvreté, culture patriarcale etc.).

L'ouvrage de Giovanni Scognamillo a été publié en 2003, une époque relativement libérale où le mot *Kurde* n'est pas interdit, et le *Kurdistan* n'est plus un tabou en Turquie. L'auteur pouvait donc sans risque qualifier de « *kurdes* » certains films réalisés bien avant *Mem et Zin* d'Umit Elçi. La non-utilisation du terme *Kurde* dans un livre d'histoire ne peut plus se justifier par l'invisibilité des Kurdes dans le cinéma turc. Or, il est notable que Giovanni Scognamillo emploie le mot « *kurde* » pour désigner un film tourné au moment même où l'Etat turc reconnaissait, pour la première fois l'existence des Kurdes même seulement en tant qu'individus. Il y a donc une concordance temporelle et discursive entre le discours officiel turc et le récit produit par Giovanni Scognamillo. Cette concordance, comme la reproduction du culte d'Atatürk dans l'ouvrage de Mustafa Gökmen montre que l'histoire du cinéma turc s'inscrit bien dans l'historiographie nationaliste. Dans ce sens, elle ne peut pas être appliquée en tant que telle à la question kurde puisqu'il s'agit ici de décrypter les codes qui produisent la *visibilité comme l'invisibilité des Kurdes* et de tout traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma contemporain. Il est possible donc de supposer que, s'inscrivant dans la continuité du nationalisme jeune-turc puis du kémalisme, l'histoire du cinéma turc exclut délibérément « *les éléments non-turcs* » de la période allant de la naissance du cinéma à fin de l'Empire ottoman jusqu'aux années 1990, où l'on voit apparaître une envie de mettre en scène certaines identités ethniques comme l'identité musulmane kurde relativement soutenue par les professionnels et décideurs du cinéma turc servant, en quelque sorte, cette idéologie au détriment d'autres minorités comme la minorité arménienne par exemple. De fait, la production de films désignés comme kurdes restera un fait marginal tout au long du XX^{ème}, et même en deçà de la représentation des kurdes dans l'espace public.

Bien que cette relation entre l'historiographie nationaliste et l'historiographie cinématographique ne soit pas toujours consciente et volontaire, elle est une conséquence du projet de création d'une identité nationale turque engendrée par la censure et les lois

³²³ Voir la fiche technique et le synopsis du film dans l'Annexe-1.

interdisant l'usage de la langue et la culture kurde. L'expérience et la mémoire de la violence étatique propagent toutes sortes de stéréotypes possibles de part et d'autre sur la culture kurde en Turquie. La conception de l'imaginaire sur la « *kurdicité* » à travers ces stéréotypes, nous paraît donc comme le facteur essentiel de la « *concordance* » entre les discours officiels turcs et l'écriture de l'histoire au cinéma, conception reprise ensuite dans les médias nationalistes dans toute une série de téléfilms propageant l'idée de grandeur de l'empire ottoman ou de la Turquie républicaine. Jusqu'au début des années 1990, hormis Yılmaz Güney et quelques rares metteurs en scènes influencés par son cinéma, c'est tout le milieu professionnel du cinéma, qui comme les historiens va se conformer à cette idéologie dominante à la fois par le choix des thèmes et dans le discours, déniait toute réalité à *l'Autre*.

Cette question essentielle de l'invisibilité ethnique et identitaire des Kurdes, paradoxale pour un questionnement sur le fonctionnement du cinéma dans l'espace public de Turquie ne concerne pas que les Kurdes, occultés dans l'historiographie tout comme les Arméniens exterminés auparavant. En raison des convergences avec l'historiographie officielle, toutes les autres composantes ethniques d'Anatolie sont occultées au profit d'une identité nationale turque. Dès l'origine de l'histoire du cinéma turc, les artistes, techniciens et commerçants non musulmans qui ont pourtant joué un rôle essentiel dans le développement du cinéma dans l'Empire ottoman vont aussi devenir parfois invisibles avec la mise en œuvre de la politique étatique de déportation des minorités non musulmanes³²⁴. L'exclusion de pionniers du cinéma turc durant une époque historique très particulière montre la difficulté à fonder une recherche à partir d'une historiographie du cinéma turc. Jusqu'aux années 1990, où il est devenu impossible d'occulter la question kurde, le négationnisme identitaire a été presque la règle dans le cinéma turc et dans l'écriture de son histoire, comme dans tous les autres champs de la production intellectuelle. Aujourd'hui, si le cinéma turc ne s'inscrit plus vraiment dans cette tradition étatique d'un négationnisme identitaire, la majorité d'historiens du cinéma contribuent, faute d'informations, à reproduire cette historiographie nationaliste, ce qui dénote un certain conservatisme intellectuel encore sous influence d'une idéologie kémaliste dominante en Turquie.

³²⁴ Cf. Laure Marchand, Guillaume Perrier, op. cit.

3. Le rôle des médias turcs dans la production des stéréotypes sur les Kurdes

Le cinéma du réalisateur Muhsin Ertuğrul (entre 1920 et 1939) qui marque la première période du cinéma turc, est indissociable du gouvernement du *Parti Républicain du peuple* (Cumhuriyet Halk Partisi, CHP) fondé par Mustafa Kemal, qui a gouverné pendant plus d'un quart de siècle (1923-1950) la nouvelle Turquie républicaine, période durant laquelle CHP était le seul parti politique autorisé en Turquie jusqu'en 1946³²⁵. Muhsin Ertuğrul a tourné au total 29 films dont la majorité sont adaptées d'œuvres et de films occidentaux³²⁶. Tandis que Muhsin Ertuğrul restait, pendant plus d'un quart de siècle, l'«*homme unique*» du cinéma turc et le CHP le seul acteur politique, les révoltes kurdes se succédaient contre le régime kémaliste sans qu'il en fût question à l'écran.

Jusqu'en 1939, date de la réalisation du dernier film de Muhsin Ertuğrul, il y eut en Turquie plus d'une vingtaine de révoltes kurdes, toutes brutalement écrasées par l'armée. Le cinéma conçu déjà comme facteur de modernité ou de consensus social, n'en fait pas état. Les guerres civiles à cette époque ne peuvent être mises en scène, car susceptibles de mettre en danger un fragile consensus national. Le projet kémaliste de modernisation, auquel Muhsin Ertuğrul a participé en tant que membre de l'élite progressiste contre la monarchie ottomane et les «*mouvements réactionnaires*» (*gerici hareketler*), réprime toute forme de nationalisme kurde dès la proclamation de la république turque. Imposé par le haut, ce projet entraîne un processus de turquisation du peuple kurde qui va profondément marquer la mémoire collective kurde, sans le fixer pour autant dans la mémoire collective turque, puisque peu d'images même documentaires d'archives, existent de ce processus: «*Les années 1937-1938 marquèrent l'écrasement des révoltes kurdes qui s'étaient poursuivies en Turquie depuis 1925. En outre, elles subiront plus tard les effets du pacte de Saadabad, signé en 1937 entre la Turquie, l'Iran et l'Irak, qui prévoyait une coordination de la lutte contre les « bandes armées » kurdes dans les régions frontalières. Entre 1925 et 1938, environ une trentaine de révoltes kurdes ont eu lieu. Le soulèvement de Dersim (une ville région du Kurdistan de Turquie) fut le plus sanglant de ces soulèvements : 40 000 civils y furent massacrés*³²⁷. »

³²⁵ Cf. Hamit Bozarslan (2013), op. cit., pp. 357-361.

³²⁶ Nijat Özlün (1995-Volume-1), op. cit., pp. 21-23

³²⁷ Sabri Cigerli, *Les Kurdes et leur histoire*, Paris, l'Harmattan, 1999, pp. 123-124.

La répression des organisations nationalistes kurdes dénoncées comme « *bandes armées* » par le pacte de Saad Abad en 1937 montre comment les mouvements nationalistes kurdes ont été banalisés et comment s'est construit un imaginaire négatif sur les Kurdes véhiculé par les discours officiels, médiatiques et littéraires turcs. Perçues comme des réactions religieuses contre-révolutionnaires ou des résistances féodales s'opposant aux réformes kémalistes, ces révoltes kurdes sont relatées dans les journaux turcs kémalistes, notamment dans le journal *Cumhuriyet* (La République) dans des termes très négatifs ayant surtout pour fonction de relativiser et travestir le caractère nationaliste et défensif de ces révoltes. Dans son ouvrage *Les Kurdes dans la presse turque* (Türk Basınında Kürtler) Faik Bulut souligne que les kémalistes ont qualifié toutes les révoltes kurdes d'« *archaïques* », « *féodales* », « *conservatrices* » et « *fondamentalistes* »³²⁸. Quant aux chefs de ces révoltes, ils sont systématiquement qualifiés de « *bandits* » (*eşkiya*) et criminalisés. Dans le pacte de Saad Abad le fait de désigner les rebelles kurdes comme des bandits est étroitement lié au franchissement des « *frontières nationales* » de la Turquie républicaine, renvoie spontanément à la division du territoire kurde. Le titre d'un article publié le 25 juin 1930 dans le journal *Cumhuriyet* révèle : « *Un problème de transgression à notre frontière Est : Le bandit kurde réfugié et équipé en Iran a violé nos frontières et il a été écrasé.*³²⁹ » Dans cet exemple, la « *kurdicité* » est réduite au banditisme et le terme de « *bandit* » (*eşkiya*) singularisé pour l'assimiler au « *kurde* ». En effet, il est écrit « *le bandit kurde* » (Kürt eşkiyası) et non « *les bandits kurdes* » ou « *des bandits kurdes* ». La singularisation du sujet généralise en fait sa situation à tous ceux qui lui ressemblent.

Selon Faik Bulut l'utilisation de ce lexique est liée à la subjectivité idéologique de la presse turque. Elle a longtemps traité la révolte kurde ou des leaders kurdes de d'autre pays comme *Simkoyê Şikak*, originaire du Kurdistan iranien et chef d'une révolte kurde nationaliste contre l'Iran, en utilisant un langage plutôt positif. Bulut rapporte que dans les années 1925, au moment où Simko était soutenu par le régime kémaliste contre l'Iran et l'Angleterre, la presse turque en parlait comme d'un héros³³⁰. Ce discours a changé lorsque certains chefs kurdes se sont réfugiés en Iran dans le fief de Simko après l'écrasement de la révolte de Cheik Said en 1925. Soupçonné de plus d'avoir des liens avec *Xoybun*, une organisation nationaliste kurde de Turquie, Simko devient le « *bandit kurde* ». Dans un article publié le 22 juillet 1930 par le

³²⁸ Faik Bulut, op. cit. pp. 174-175.

³²⁹ Texte original cité par Faik Bulut : « *Sark Hududumuzda Bir Tecavuz Hadisesi : Iran'da teçhiz ve ihzar olunan Kürt eşkiyası, hudutlarımıza tecavuz etmistir ve tenkil olunmustur (bastirilmistir)* ». Ibid. pp. 110-120.

journal *Cumhuriyet* (La République), il est écrit que « *Le fameux bandit kurde Simko qui a commis plusieurs crimes à la frontière depuis quelques années a été tué par les forces iraniennes*³³¹. » De même la question kurde est qualifiée de « *problème de l'Orient* » (*Şark Meselesi*). Par exemple dans un article sur la révolte kurde d'Ararat (1930) publié le 2 juillet 1930 dans le même journal, ces deux désignations apparaissent simultanément : « *On détruit le bandit : Nos forces ont entouré complètement le mont Ararat. Le gouvernement a décidé cette fois-ci de résoudre la question d'Orient.*³³² »

Non seulement dans le journal kémaliste *Cumhuriyet* mais aussi dans d'autres journaux turcs et même dans des articles relativement favorables à la question kurde, le mot *Orient* (*Şark*) est utilisé à la fois dans un sens territorial mais aussi dans le sens ethnique de « kurde ». Entre 1950 et 1960, c'est-à-dire durant le gouvernement du Parti Démocrate (*Demokrat Parti*) opposé au parti kémaliste, certains journaux utilisent le mot « *Orient* » lorsqu'ils relatent des crimes d'état commis contre les Kurdes. Dans ces articles, explique Faik Bulut, on parle de ces crimes sans employer le mot « Kurde » ni « Kurdistan », remplacés par « citoyen » et « Orient ». « *L'Assemblée nationale a ouvert une enquête contre ceux qui ont fait s'entretuer des frères, qui ont exterminé en Orient 32 citoyens sans interrogatoire, ni procès pendant le gouvernement du Parti Républicain du Peuple (Cumhuriyet Halk Partisi), (publié dans le journal Zafer le 16 août 1956)*³³³. Et le lendemain : « *Les crimes en Orient ne sont pas individuels. Entre 1942 et 1943, à Baskale, Muradiye et à Ağrı, il y a eu des crimes restés cachés jusqu'à aujourd'hui et des citoyens ont été exterminés sans interrogatoire, ni procès.* » (publié dans le journal *Zafer*, le 17 septembre 1956)³³⁴ La façon dont les mouvements nationalistes kurdes sont qualifiés de réaction religieuse dans la presse kémaliste, explique aussi le traitement des Kurdes dans le cinéma. Le terme d'« *irtica* » qui signifie la réaction religieuse, voire l'archaïsme, est presque autant utilisé que ceux de « *bandit* » (*eskiya*) et « *Orient* » (*Sark*) dans les médias de l'époque. Dans un article sur la révolte kurde d'Ararat, publié dans *Cumhuriyet* (26 juillet 1930), le nationalisme kurde est qualifié de mouvement islamiste s'opposant à la modernité kémaliste : « *Le vrai objectif des insurgés : Résister contre l'unique République indépendante et progressiste de l'Orient et fonder le califat.*³³⁵ »

³³⁰ *Ibid.* pp. 142-143.

³³¹ *Ibid.*, p. 143

³³² *Ibid.*, 174-175

³³³ *Ibid.* 112-114

³³⁴ *Ibidem.*

Le terme « *archaïque* » (*ilkel/gerici*) accompagne presque systématiquement celui d'« *irtica* » (réaction). Mais, par ces discours, la presse turque, notamment le journal *Cumhuriyet* occulte en même temps le caractère nationaliste des révoltes kurdes et la politique de turquification menée par l'Etat. Faik Bulut rapporte les récriminations de Haco Agha, un des chefs de la révolte d'Ararat : « *la presse turque qualifie notre mouvement de mouvement islamiste alors que c'est un mouvement nationaliste (milli) et nous revendiquons l'indépendance*³³⁶. » Le progressisme conduisant à une modernité occidentale est donc l'élément essentiel de la propagande kémaliste contre les mouvements nationalistes kurdes. Dans un autre article publié dans *Cumhuriyet*, la structure idéologique de ce discours à l'origine de l'invisibilité des Kurdes en Turquie est finalement claire : « *La révolte et l'archaïsme qui se développent dans les villes orientales, des gens d'esprit pervers et malade (çarpik ve hasta ruh haleti) empoisonnent le régime de la jeune République comme des lauriers roses. Si l'on ne réagit pas l'archaïsme va écraser le progressisme.* » (Publié dans le journal *Cumhuriyet* le 17 avril 1925)³³⁷

Même si le journal kémaliste *Cumhuriyet* est le principal vecteur de ce discours officiel sur les Kurdes, il est loin d'être le seul à le reproduire. La presse d'opposition n'est pas en reste. Faik Bulut relève que le journal de tendance socialiste *Tan (Crépuscule)* occultait lui aussi le caractère national des révoltes kurdes. Dans un article publié le 17 juin 1937 dans ce journal, les opérations militaires contre la révolte du Dersim sont présentée comme un combat contre le féodalisme : « *La terre, les animaux, les biens, la femme et les enfants des habitants de Dersim sont du matériel qui appartient à l'agha (chef tribal). Dans la nation turque, on n'a pas compté les habitants de Dersim en tant que Turc, on ne leur a pas appris qu'ils ont les mêmes droits que l'agha.*³³⁸ » Cet exemple est caractéristique du lexique utilisé pour parler des Kurdes. La répression de la Révolte du Dersim n'est cette fois pas présentée comme une lutte contre l'« *irtica* » (la réaction religieuse) mais comme un combat contre le « féodalisme », « agha » (chef tribal), figure « de l'oppression féodale » Le terme d'« *irtica* » (réaction religieuse) est appliqué aux révoltes kurdes dont les chefs sont sunnites et la population du Dersim est très majoritairement kurde alévie. Cette révolte dirigée par Seyit Riza, un chef religieux alévi (*dede*) éclate en 1937 contre la politique de turquification de cette population kurde alévie³³⁹

³³⁵ *Ibid.*, p. 174.

³³⁶ *Ibid.*, p. 178.

³³⁷ *ibid.*, p. 174.

³³⁸ *Ibid.*, p. 176.

³³⁹ Cf. Ahmet Kahraman, *Kürt İsyanları : Tedip ve Tenkil*, Evrensel Basım Yayım, 2003, pp. 249-255.

prôné dans l'article de Tan, qui déplore « *que l'on n'ait pas compté les habitants de Dersim comme des Turcs* ». Cette volonté de turquifier les Kurdes de Dersim se manifeste aussi dans un article publié le 22 juin 1937 dans le journal d'Ulus : « *Bien que plusieurs indices ethnographiques, tels leurs noms familiaux et tribaux, prouvent que ce peuple (les Kurdes de Dersim) est en réalité turc, ils veulent cacher leur archaïsme derrière la revendication d'une nation différente (baska bir milliyet iddiası). À cause de cette fausse revendication, ils sont devenus étrangers pour leur entourage*³⁴⁰. »

La transformation du Kurdistan en « *Orient* » et des Kurdes en « *Orientaux* » est caractéristique de l'imposition d'une « *turcicité* » inventée par les Unionistes (le Comité d'Union et de Progrès), prédécesseurs des kémalistes, comme « *critère d'une perspective universelle basée sur la modernité occidentale* » : « *Les Unionistes, sans doute plus sous l'influence du panslavisme et du pangermanisme que sous celle de la Révolution française, considèrent dès l'exil la "« turcicité »" comme le critère d'une perspective universelle. Les notions d'unité et d'invisibilité d'une nation encore hypothétique (B. Sakir, in Kuran 1946:206) rappellent certains traits du jacobinisme. Toutefois les Unionistes sont conscients de l'insuffisance des éléments nationaux (turcs), voire religieux (islamiques) pour constituer un programme et une action universaliste. À cette conscience s'ajoute le souci d'empêcher une confrontation messianique. L'ensemble de ces facteurs les pousse à trouver une solution "doctrinale" qui consiste à accepter, sans réserve aucune, la "civilisation" occidentale en tant que base d'universalité de la nation turque, et à l'imposer par le haut en bons positivistes à l'avam. L'exclusion des éléments non musulmans signifie dans ces conditions la reconnaissance du droit à la réappropriation de la civilisation (non musulmane) à la seule nation turque. Mais comble de paradoxe, cette notion de civilisation qui n'est pas basée sur aucune vision de l'histoire, ni dans le sens de l'interprétation du passé, ni moins encore dans le sens de devenir, ne peut créer qu'une idéologie hybride, cherchant la cohésion tous azimuts dans l'éclectisme.*³⁴¹ »

Cette vision de l'histoire impose à la société turque de « *surpasser* » « *le niveau des civilisations contemporaines* » (*muasssır medeniyetler seviyesi*), c'est-à-dire la civilisation occidentale. L'invention d'un Orient turc (en fait kurde) sert avant tout à la présentation de la Turquie républicaine fondée sur des ruines d'un empire oriental, comme un pays occidental et

³⁴⁰ Faik Bulut, *op. cit.*, p: 113.

³⁴¹ Hamit Bozarıslan (1989). *Op. cit.* p. 170.

moderne. Cet imaginaire de l'Orient kurde, non moderne et non civilisé, est reproduit aussi dans la littérature turque, notamment dans les œuvres de Yachar Kemal (date) et d'Osman Sahin (date) dont le cinéma turc s'est souvent inspiré à partir des années 1960.

4. La naissance de la « littérature de province » et son rôle dans la généralisation de l'imaginaire péjoratif kurde dans le cinéma turc

Les années 1950 marquent la naissance d'une nouvelle littérature turque qu'on appelle « littérature du village » (*köy edebiyati*) ou « littérature de province » (*tasra edebiyati*). L'apparition de l'espace rural comme sujet d'une nouvelle littérature à cette époque précise n'est pas due au hasard. En effet, les premières élections libres en Turquie en 1950 ont donné la victoire au Parti Démocrate, dont la base électorale est rurale. Et la ruralité turque fait son apparition dans l'espace public et dans les médias turcs: « *Le monde paysan fait intrusion dans la politique nationale, sociologiquement parlant, grâce à la victoire électorale du Parti démocrate (1950) : un parti dont la base électorale constituée des notables du milieu rural anatolien. Petits notables ou latifundiaires (agha) ceux-ci ont en commun leur hostilité au réformisme élitiste, bureaucratique et étatiste, auquel ils opposent un autre projet de société qui anime un traditionalisme anti-étatique, anti-laïc, le laissez faire en économie ainsi qu'une grande sensibilité aux relations de clientèle et de dépendance sur le plan local*³⁴². »

Après plus d'un quart de siècle de gouvernance du Parti Républicain du Peuple, un nouveau regard porté sur l'espace rural turc par le Parti Démocrate (*Demokrat Parti, DP*), influence aussi le cinéma turc qui commence à s'intéresser à la province et donc aux Kurdes. Cet intérêt répond aussi à des considérations commerciales car la ruralité peut aussi revêtir des formes de nostalgie pour le public urbain. Cette période marque ainsi l'apparition d'un cinéma turc populaire appelé *Yeşilçam*, du nom d'une rue du quartier de Beyoğlu à Istanbul où les sociétés de production cinématographique commencent à s'installer au début des années 1950. Ce cinéma turc populaire se distingue de celui des périodes précédentes, notamment de celle marquée par celui de Muhsin Ertuğrul, par son style mélodramatique inspiré du cinéma égyptien et le regard qu'il porte sur le milieu rural, jusqu'alors presque absent du cinéma. Ce nouveau cinéma qui a joué un rôle essentiel dans la création d'une industrie cinématographique turque est souvent qualifié de « *non-national* » par certains réalisateurs

³⁴² Altan Gökalap, op. cit., p. 52.

nationalistes, comme Halit Refiğ et Metin Erksan qui dénoncent sa démarche commerciale et son populisme. En revanche Engin Ayça, un réalisateur qui a aussi travaillé pour la télévision d'Etat, *la TRT*, considère le cinéma de *Yeşilçam* comme la seconde période essentielle du cinéma turc. Selon Ayça, durant cette période le cinéma est orienté par des dynamiques issues de la culture rurale (*kırsal kültür dinamikleri*), c'est-à-dire, selon lui, par son « *public* » davantage que par « *ses créateurs* ». C'est la raison pour laquelle Engin Ayca désigne le cinéma de *Yeşilçam* comme « *la période rurale* » du cinéma turc³⁴³.

L'expression de « *période rurale* » ne renvoie pas à une expérience de cinéma turc urbain déjà institutionnalisé, car le cinéma turc d'avant 1950 est souvent considéré³⁴⁴ comme un cinéma en recherche d'un sens à la fois économique et artistique. C'est pourquoi cette appellation d'Engin Ayça³⁴⁵ doit être considérée comme signe du « *dérangement* » provoqué par cette visibilité intense des populations rurales dédaignées par les élites progressistes turques, car considérées par celles-ci comme religieuses et non modernes. Altan Gökmen explique que dans les années 1950 l'espace rural est devenu un terrain de confrontation entre les élites modernistes/progressistes et les milieux traditionnels : « (...) *les villages les plus reculés verront fleurir la section locale du parti démocrate dans leur paysage quotidien. Ces sections seront habilement baptisé Ocak (foyer), terme et notion emprunté au vocabulaire de la dépendance/allégeance politique dans la société traditionnelle turque. La parole politique et la politique comme enjeu entreront au village à la faveur de cette « ouverture » de l'espace villageois au domaine du politique au plan national. La dualité irréductible entre le hoca (responsable religieux) et l'instituteur devra tenir compte d'un terrain de confrontation nouveau : le parti. C'est d'une certaine manière le retour du balancier, du pôle « réformiste-bureaucratique- élitaire » à celui du « traditionalisme- provincialiste- paternaliste » : la traduction dans un sociologique du vieux débat qui dure depuis « l'ouverture de l'ordre ottoman » à la contemporanéité occidentale*³⁴⁶. »

Comme conséquence de cette visibilité de l'espace rural turc, les Kurdes commencent eux aussi à apparaître dans le cinéma turc. Selon Müslüm Yücel, auteur du premier ouvrage sur le traitement des Kurdes dans le cinéma turc, le premier film turc à parler des Kurdes est

³⁴³ Cité par Umut Arslan Tümay Yeğen op. cit., p. 29.

³⁴⁴ Cf. Nijat Özün (1995, *Voulume-1*), op. cit, et *Millî Sinema açık oturum*, colloque sur un « *cinéma national turc* », Millî Sinema : açık oturum, discussions sur un « *cinéma national turc* », Istanbul, Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, 1973.

³⁴⁵ Un résumé de sa biographie est disponible sur ; <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/enginayca.html>

Creusez mon tombeau dans la pierre (Mezarımı Taştan Oyun) d'Atif Yılmaz et Hüseyin Peyda³⁴⁷, réalisé en 1951. Son sujet trouve son origine dans une chanson populaire kurde traduite en turc dans le film³⁴⁸. Ceci montre déjà l'influence de la culture orale kurde, qui s'épanouira dans les romans de Yachar Kemal, un écrivain qui a joué un rôle primordial dans l'apparition des Kurdes dans la littérature et le cinéma turc. Tandis que le Parti républicain du peuple (*Cumhuriyet Halk Partisi*) prône « *la contemporanéité occidentale* », cette ouverture de l'espace rural lancée par le *Parti Démocrate* va créer, de « nouveaux rapports sociaux » dans la Turquie républicaine comme l'explique l'écrivain Nedim Gürsel : « *La sédentarisation forcée des tribus nomades par l'Etat, la concentration des terres entre les mains d'une aristocratie tribale qui constitua progressivement une sorte de « féodalité » de type particulier, l'exode rural et la prolétarisation rapide des paysans sans terre, mais aussi et surtout la mécanisation de l'agriculture appuyée par le plan Marshall, changèrent de fond en comble la physionomie du plan Tchoukourova* (nom d'une grande plaine du sud de la Turquie). *Cette transformation restée régionale mais sans précédent dans l'histoire de la Turquie contemporaine, se trouve à l'origine d'une littérature qui se manifeste vers les années 1950 et qui eut le mérite de relater l'émergence de nouveaux rapports sociaux.*³⁴⁹ »

L'écrivain kurde Yachar Kemal est l'une des deux principales figures de cette « *littérature de village* » ou « *de province* », dans laquelle des Kurdes sont victimes d'injustice sociale. Yachar Kemal a souvent déclaré que la culture orale kurde était sa source d'inspiration littéraire³⁵⁰, mais il écrit ses romans en langue turque. Et malgré l'influence de cette culture orale kurde dans sa littérature et sa sensibilité pour la lutte politique kurde, il est souvent qualifié d'écrivain turc. C'est ainsi que le qualifie Nedim Gürsel, dans son analyse sur la littérature de Yachar Kemal, où il n'emploie à aucun moment le mot « *kurde* »³⁵¹. La désignation de Yachar Kemal comme turc n'est donc pas dissociée du choix du turc comme langue de sa littérature et du contexte rural de ses romans, dans lesquels la « *kurdicité* » apparaît comme composant d'un univers marqué par des rites et des histoires légendaires originaires de la culture orale kurde, turkmène et nomade. Malgré sa contribution à l'invention d'une typologie kurde féodale reproduite par le cinéma turc, l'œuvre littéraire de

³⁴⁶ Altan Gökalap, op. cit., p. 77.

³⁴⁷ Müslüm Yücel, op. cit. p. 38.

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 38-39.

³⁴⁹ Nedim Gürsel, « *Yachar Kemal, romancier d'une période de transition* », in, *La Turquie en Transition : Disparités, Identités, Pouvoirs*, op. cit., pp. 97-98.

³⁵⁰ Rohat Alakom, *Yaşar Kemal'in Yapıtlarında Kürt Gerçeği / Çukurova-Van Karşılığının Çatısı*, Fırat Yayınları, İstanbul, 1992, p. 60.

Yachar Kemal a fortement influencé le cinéma turc, notamment celui de Yılmaz Güney. Les deux hommes étaient originaires de la région de Tchoukourova. Mais c'est l'écrivain turc Osman Şahin, une autre figure marquante de cette « littérature de village », qui a été le plus adapté au cinéma³⁵². La typologie kurde dans l'œuvre littéraire de Şahin porte des traces de la désignation des Kurdes en tant que féodaux et bandits dans la presse turque des années 1930, surtout dans le journal kémaliste *Cumhuriyet*. L'imaginaire « du Kurde féodal » des romans de Yachar Kemal³⁵³ et de Osman Şahin sera reproduit dans le cinéma turc des années 1960 à 1980. Mais l'influence de ces écrivains sur le cinéma turc ne se limite pas à leur œuvre littéraire. Ils ont aussi participé comme scénaristes à la réalisation de plusieurs films parlant des Kurdes. Voici en guise d'exemple, quelques films turcs parlant des Kurdes qui ont été adaptés de la « littérature de village », notamment des romans d'Osman Şahin :

- *Cemo* (1972) d'Atıf Yılmaz adapté du roman de Kemal Bilbaşar
- *Fırat'ın Cinleri* (*Les esprits de l'Euphrate*, 1977) de Korhan Yurtseven adapté de nouvelle « *Fırat'ın Cinleri* » d'Osman Şahin
- *Hakkari'de Bir Mevsim* (*Une saison à Hakkari*, 1979) d'Erden Kıral adapté du roman « *O* » de Ferit Edgü
- *Hazal* (1979) d'Ali Özgentürk adapté du roman « *Hazal : la punition sacrée* » de Necati Haksun
- *Hazal* (Turquie, 1979) d'Ali Özgentürk adapté d'une nouvelle écrite pour le film par Osman Şahin
- *Ayna* (*Miroir*, 1984) d'Erden Kıra adapté de nouvelle « *Beyaz Öküz* » d'Osman Şahin
- *Züğürt Ağa* (*Ağa, le pauvre*, 1985) de Nesli Çölgeçen adapté de nouvelle « *Züğürt Ağa* » d'Osman Şahin
- *Keriz* (*Idiot*, 1985) de Kartal Tibet adapté de nouvelle « *Piro et Züleyha* » d'Osman Şahin
- *Kan* (*Le Sang*, 1985) de Şerif Gören adapté de nouvelle « *Kanın Masalı* » d'Osman Şahin
- *Yer Demir Gök Bakır* (*Terre de fer, ciel de cuivre*, 1987) de Zülfü Livaneli adapté du roman « *Yer Demir Gök Bakır* » de Yaşar Kemal
- *Dönüş* (*Retour*, 1988) de Faruk Turgut adapté de nouvelle « *Son Cirit* » d'Osman Şahin

³⁵¹ Nedim Gürsel, op. cit., p. 97.

³⁵² Pour voir plus d'informations disponibles sur : <http://osmansahin.com/>

³⁵³ Voir à ce sujet Müslüm Yücel, op. cit., pp. 107-116.

Dans l'imaginaire kurde des œuvres d'écrivains adaptées au cinéma, comme celles de Yachar Kemal, Osman Şahin, Ferit Edgu et Kemal Bilbaşar, on retrouve certains caractères communs, notamment le féodalisme et l'« archaïsme religieux ». Dans la plupart de ces adaptations le féodalisme apparaît comme composante naturelle de la « kurdicité ». Mais dans le film *Terre de fer, ciel de cuivre* adapté du roman éponyme de Yachar Kemal, la pauvreté est aussi la cause essentielle d'une certaine sacralisation de pratiques quotidiennes. Selon Rohat Alakom, dans les romans de Yachar Kemal, les Kurdes sont des paysans et villageois émigrés dans la plaine de Tchoukourova³⁵⁴, au sud de la Turquie et hors du territoire kurde. Nedim Gürsel remarque que le désespoir est le thème principal de la littérature de Yachar Kemal : « *Ce thème, c'est-à-dire le désespoir et la survie du montagnard naïf dans l'univers infernal des machines agricoles sous le soleil brûlant du Tchoukourova sera repris par beaucoup d'écrivains de la même génération et quelques années plus tard par Yachar Kemal lui-même. La contribution de celui-ci, à cette littérature de tendance marxiste sera d'un autre ordre. Certes, pour Yachar Kemal aussi le paysan turc se fait exploiter sur les champs de coton. Il est victime de la maladie de l'injustice sociale. Pour survivre il doit affronter les forces de la nature et la puissance des aghas (grands propriétaires de terrains). Mais il a en même temps un imaginaire, une intériorité. Héritier d'une culture populaire enrichie par des centaines d'années de tradition orale, il crée des mythes, il invente. Dépossédé de la terre, il s'empare du Verbe. Ainsi, il possède une autre forme de puissance qui est la parole. Je veux dire par là que Yachar Kemal, c'est le rapport de l'homme avec l'imaginaire qui prédomine et non sa situation sociale. Pourtant, dans les seigneurs de l'Aktchasaz, Yachar Kemal met l'accent, à travers la vendetta entre deux grands familles dont il écrit tous les épisodes (parfois à la manière d'un western local) sur l'anachronisme des mœurs tribales. Ses principaux personnages vivent le déclin d'un monde voué à la disparition avec toutes ses composantes. La confrontation de l'ancien et du nouveau dans une période de transition constitue le thème principal du roman*³⁵⁵. »

Malgré la visibilité d'une réalité sociale kurde dans la littérature à « tendance marxiste » de Yachar Kemal, il s'agit essentiellement d'une reconstruction de la « kurdicité » qui exclue une désignation identitaire des Kurdes en tant que Kurdes dans des récits où l'on retrouve la thématique du féodalisme des discours kémalistes. Cette façon de traiter la « kurdicité » est reproduit à un autre niveau dans la littérature turque inspirée de celle de Yachar Kemal. Par

³⁵⁴Rohat Alakom, op. cit., p. 135.

³⁵⁵Nedim Gürsel, op. cit., pp. 98-99.

exemple, sur un site Internet consacré à l'écrivain Kemal Bilbaşar, on retrouve les traces d'un regard kémaliste qui traite la « kurdicité » en tant que féodalisme et archaïsme. Son roman « Cemo » ,qui a été adapté au cinéma par Atif Yilmaz, y est ainsi résumé : « *Considérée comme la meilleure œuvre de Kemal Bilbaşar, Cemo retrace l'histoire d'une jeune fille kurde, d'abord racontée par son père, puis son mari. Le style narratif du roman s'apparente à la tradition orale de l'épopée populaire turque. L'intrigue se déroule dans les années 20 sur les plateaux montagneux de l'est anatolien. Le système féodal est à son apogée. Les chefs de tribus possèdent des villages entiers; les paysans travaillent la terre en métayage, un métayage qui s'apparente beaucoup au servage. Les tentatives du gouvernement de Kemal Atatürk pour reformer ce système féodal échouent toutes les unes après les autres.*³⁵⁶ »

La référence au kémalisme est encore plus manifeste plus dans ce passage sur son roman Memo : « *La suite de Cemo, ce roman (Memo) montre que le système féodal en place ne sera aboli que si les réformes fondamentales sont mises en œuvre. Il relate le désastre sanglant subi par une tribu kurde menée par ses chefs Memo et Senem voulant appliquer les réformes agraires décidées par Kemal Atatürk face aux gendarmes corrompus par les forces réactionnaires.*³⁵⁷ »

Dans cette littérature écrite en turc, le traitement de l'inégalité entre la classe paysanne et les aghas (chefs tribaux) se transforme en traitement de la « kurdicité » en tant que féodalisme et paysannerie. À cause de l'interdiction de la langue kurde, la littérature turcophone de Yachar Kemal, écrivain d'origine kurde, était en fait obligatoirement destinée à des lecteurs turcs ou à une minorité kurde sachant parler turc. En effet, le recensement de 1950 montre que les minorités rurales comme les Kurdes étaient presque entièrement analphabètes, mais analphabètes dans le sens de connaissance de la langue turque transcrite depuis 1925 en alphabet latin : (...) *les analphabètes, s'il représentaient alors 65% de la majorité de langue turque, n'étaient que de 25 à 38% dans les minorités urbaines (Grecs, Arméniens, Juifs) et au contraire 91,4% des Kurdes et 71,1% des autres minorités musulmanes (Arabes, peuples caucasiens et réfugiés des Balkans). Le problème des disparités de développement s'entrecroise avec celui des minorités*³⁵⁸. »

³⁵⁶ Disponible : <http://www.kemalbilbasar.com/fr/index.htm>

³⁵⁷ Disponible : <http://www.kemalbilbasar.com/fr/index.htm>

³⁵⁸ Marcel Bazin, op. cit. p. 36.

Le cosmopolitisme ethnoculturel et la hiérarchie sociale autour desquels des écrivains comme Yachar Kemal et Osman Şahin ont construit les récits de leurs romans est traduit dans le cinéma turc à travers notamment le système particulier de la production cinématographique, ce qui peut s'expliquer comme une seconde filtration ou l'obligation de l'adaptation des stéréotypes sur les Kurdes à ce système plus coûteux et donc induisant plus de risques commerciaux que la littérature. Même dans les romans de Yachar Kemal, la confrontation entre le nouveau et l'ancien monde ne peut pas être considérée comme un reflet de l'évolution de la société kurde réelle, mais plutôt comme la disparition d'une « *kurdicité nostalgique* », non définie en tant que kurde. La véracité de ses romans ne vient pas des lieux périphériques que Nedim Gürsel qualifie de « *monde voué à la disparition avec toutes ses composantes* »³⁵⁹ mais de la Tchoukourova qui est sauvagement réelle et s'impose comme lieu de devenir, c'est-à-dire un lieu de confrontation avec le système capitaliste de la Turquie moderne. Les conflits turco-kurdes sont réduits à l'exploitation de la classe paysanne, sans par exemple que les causes politiques de l'émigration des Kurdes vers cette région, ni les revendications nationalistes kurdes ne soient évoquées.

Selon Rohat Alakom, dans les œuvres de Yachar Kemal, la région de Tchoukourova et la province majoritairement kurde de Van d'où la famille de Yachar Kemal est originaire représentent plus que deux régions territoriales : ce sont deux univers symboliques opposés³⁶⁰. Dans son œuvre, la ville de Van devient un pays utopique³⁶¹ opposé métaphoriquement à la Tchoukourova, qui est l'« *enfer* », lieu de « peur », de « perte » et de « *laideur* »³⁶². Rohat Alakom estime que dans l'œuvre de Yachar Kemal les Kurdes sont traités en tant qu'ethnie et ces œuvres évoquent indirectement certains problèmes dérivant de la réalité kurde³⁶³. Les personnages kurdes sont nommés soit avec un prénom kurde « *Meyro* », « *Pero* », « *Mahiro* », « *Esma* », « *Hazal* », « *Zaro* », « *Zeko* », « *Zerè* », soit en ajoutant « le Kurde » à des prénoms turcs ou arabes comme Kerem le Kurde (Kürt Kerem), Resul le Kurde (Kürt Resul) ou Suleyman le Kurde (Kürt Süleyman)³⁶⁴.

La Tchoukourova comme lieu de confrontation des milieux ruraux avec le système capitaliste des années 1950 est un sujet traité dans plusieurs films turcs des années 1960 et

³⁵⁹ Nedim Gürsel, op. cit., pp. 98-99.

³⁶⁰ Rohat Alakom, op. cit. p. 12.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 131.

³⁶² *Ibid.*, p. 79.

³⁶³ *Ibid.*, p. 141.

1970 dont *L'Inquiétude (Endişe, 1975)*³⁶⁵ de Yılmaz Güney, *Sur les terres fertiles (Bereketli Topraklar Üstünde, 1979)*³⁶⁶ et *Le Canal (Kanal, 1987)* d'Erden Kiral. Dans ces trois films tournés dans la région de Tchoukourova, les personnages sont victimes non pas de l'état kémaliste mais du système capitaliste. La kurdicité en tant que problème ethnique est occultée, notamment dans *L'Inquiétude* et *Le Canal*³⁶⁷. Comme dans la plupart des films parlant des Kurdes, la « kurdicité » se manifeste dans ces trois films par des allusions, c'est-à-dire à travers certains éléments culturels codés comme kurdes, comme la vendetta (*kan davasi*) et l'« accent kurde » de certains personnages. Et contrairement à des films comme *La Révolte/Apo*³⁶⁸ (Isyan/Apo, 1979) d'Orhan Oksay ou *Hazal* (1979) d'Erden Kiral, l'exposition de la dureté des conditions économiques est plus importante que celle de la diversité socioculturelle et ethnique des kurdes. Autrement dit, la construction du récit filmique autour de l'inégalité (de la lutte des classes) entre employeurs et ouvriers homogénéise les personnages entre exploités et exploités, en atténuant les différences entre ouvriers kurdes et turcs pour insister sur leur ressemblance. Si quelques personnages kurdes collaborent avec « le patronat » à cause de la dureté de leurs conditions de vie, comme *Cehver* dans *L'Inquiétude* de Yılmaz Güney, les employeurs kurdes sont rares dans les champs du coton de la Tchoukourova dans ces films. Un certain discours marxiste élague lui aussi les différences culturelles au profit d'une vision de l'histoire.

Le traitement cinématographique de tendance marxiste est apparu comme l'alternative idéologique du traitement « *lumpen* » des milieux ruraux et donc implicitement de la « kurdicité » dans le cinéma turc populaire. Pourtant, à cause de la censure et des tensions politiques qui empirent après chaque coup d'Etat (celui de 1960, puis 1971 et 1980), mais influencés aussi par une interprétation kémaliste du marxisme jusqu'aux années 1990, les réalisateurs qui ont participé à ce nouveau cinéma turc comme Ali Özgentürk, Zülfi Livaneli, Erden Kiral, n'ont pas su ou pas pu créer un mouvement artistique plus radical traitant des Kurdes en tant que kurdes. Bien qu'ils s'opposent aussi au système étatique turc dans leurs films, la « kurdicité » continue à être occultée et n'est jamais présentée comme une revendication d'identité ethnique jusqu'aux années 1990.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 78

³⁶⁵ Voir la fiche technique et le synopsis de ce film dans l'Annexe-6.

³⁶⁶ Voir la fiche technique et le synopsis de ce film dans l'Annexe-1

³⁶⁷ Voir la fiche technique et le synopsis de ce film dans l'Annexe-1

³⁶⁸ Voir la fiche technique et le synopsis de ce film dans l'Annexe-1

CHAPITRE III

Le traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma turc

1. Les difficultés de déterminer les films turcs qui parlent des Kurdes

La conception de la modernité occidentale dans l'idéologie kémaliste et l'orientalisme qui lui est associé sont deux éléments essentiels de la construction d'un imaginaire négatif qui définit les Kurdes comme « *orientaux* » et « *féodaux* » dans le cinéma turc. Jusqu'aux débuts des années 1990, les mots *Kurde* et *Kurdistan* ne sont jamais prononcés et la langue kurde est ignorée dans ce cinéma. Les Kurdes ne sont donc pas définis comme tels, ce qui peut créer des confusions. Dans ces conditions, comment et selon quels éléments narratifs ou esthétiques identifier les films turcs parlant des Kurdes ? Cette question nous oblige à définir ce qu'est un film turc, et ce que l'on nomme la « *kurdicité* » comme identité nationale distincte des identités nationales turque, iranienne, syrienne et irakienne. Nous pouvons dire que dans le cinéma turc, les éléments significatifs de « *kurdicité* » sont spécifiques d'un imaginaire kurde inventé par les discours officiels turcs. Jusqu'aux années 1990, le traitement des Kurdes dans le cinéma turc est révélateur de cette approche officielle, marquée par les conditions sociopolitiques et économiques d'une Turquie elle-même changeante. Les conséquences politiques des coups d'Etat de 1960, 1971 et 1980 ont profondément marqué le cinéma turc, son regard sur lui-même et sur les questions identitaires. Dans une société en crise, le cinéma turc est lui-même en crise d'identité. Ces trois coups d'Etat, qui marquent aussi un « *retour* » à une modernité et à une laïcité kémalistes, le contraignent à rester dans des limites autorisées, même s'il existe des divergences internes conjoncturelles sous l'influence de certains mouvements politiques libéraux socialistes, qui partagent, en quelque sorte, la logique modernisatrice de l'idéologie kémaliste à laquelle ils s'opposent³⁶⁹. Le cinéma turc (comme d'autres domaines artistiques en Turquie, tels le théâtre³⁷⁰ et la musique³⁷¹) doit s'adapter aux discours officiels et à la censure, tout en tentant de continuer à vivre.

³⁶⁹ Cf. Hamit Bozarslan (2013), op. cit., pp. 399-463.

³⁷⁰ Dès 1874, dans l'Empire ottoman, on établit des règles très strictes à propos du théâtre. Cf. Esin Berktaş, *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, pp. 187-190.

³⁷¹ Cf. Umut Arslan Yeğen, op. cit., p. 211.

Dans ce travail nous utilisons le terme *film turc* pour désigner des films (sortis en salles ou censurés) produits et réalisés par des réalisateurs pouvant être d'origine kurde ou turque mais dont la *nationalité* est turque et résidant en Turquie ou dans un pays étranger. J'inclus donc dans cette désignation les films des réalisateurs kurdes de nationalité turque comme Yılmaz Güney, Kazım Öz, Yılmaz Erdoğan, Mahsun Kırmızıgül, Cemal Şan, Gani Rüzgar Şavata, Hüseyin Karabey, Özgür Doğan, Tayfur Aydın, Sermiyan Midyat et Umur Hozatlı, qui, malgré une contradiction apparente (mais qui reflète la complexité de la réalité), peuvent être analysés à la fois dans le cadre du cinéma turc et du cinéma kurde. Nous analyserons certains de ces films dans la seconde partie de notre thèse, tandis que dans la présente partie sera intégrée l'étude des films de Yılmaz Erdoğan, Mahsun Kırmızıgül et Şahin Gök, pour la raison qu'ils s'adressent au grand public turc et sont plus ou moins intégrés aux grands circuits commerciaux du cinéma turc. Les films de certains des réalisateurs d'origine kurde sus-cités se distinguent par un engagement en faveur d'une « *lutte kurde* »³⁷². D'autres, comme ceux de Yılmaz Erdoğan, Mahsun Kırmızıgül et Sermiyan Midyat, sont produits dans des conditions plus commerciales et moins militantes et constituent un cinéma de lien ou de passage entre le cinéma turc populaire et le cinéma kurde engagé. Dans ces films dont une partie³⁷³ est à *gros budget* pour le marché cinématographique turc, la question kurde est souvent traitée dans des histoires destinées au *grand public turc* et leurs discours insistent sur la *fraternité* des peuples turc et kurde. Les personnages principaux de ces films, tournés généralement en turc, sont souvent interprétés par des stars du cinéma turc³⁷⁴.

Il faut souligner que la référence à la nationalité turque utilisée pour définir un *film turc* n'est pas un choix, mais une obligation méthodologique, afin d'éviter certaines confusions induites par le contexte politique et la difficulté de classer les films de certains réalisateurs kurdes comme « *kurdes* », même si les frontières peuvent être poreuses³⁷⁵. Les films turcs dont la thématique contient un ou plusieurs composants des imaginaires entourant les Kurdes

³⁷² Comme *le Mur et le Troupeau, l'Espoir, l'Inquiétude et le Yol* de Yılmaz Güney, la *Photographe, les Shavakans (film documentaire)* et *Bahoz* de Kazım Öz, *Mon Marlond et Brando* de Hüseyin Karabey, et *La liberté perdue* d'Umur Hozatlı etc.

³⁷³ Comme *Vizontele* (2000) et *Vizontele TUUBA* (2003) de Yılmaz Erdoğan, *Beyaz Melek* (2007), *Günesi Gördüm* (2009) et *Newyork'ta Bes Minare* (2010) de Mahsun Kırmızıgül.

³⁷⁴ On analysera en détail ces films dans le Chapitre 5 de notre travail portant sur le traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma kurde

³⁷⁵ Cf. Jordi Tejel Gorgas, « *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, pp. 77-92 voir aussi l'article de Kristian Feigelson, « *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.

véhiculés par les discours officiels, littéraires, médiatiques ou artistiques de la culture turque, peuvent être qualifiés de *films turcs parlant des Kurdes*. La plupart des films turcs tournés hors ou au Kurdistan de Turquie³⁷⁶ traitent de la « *kurdicité* » dans un contexte où la modernité kémaliste reste la valeur positive qui s'oppose aux « *stéréotypes* » qui composent un imaginaire kurde péjoratif construit par l'Etat national kémaliste³⁷⁷, comme la « *pauvreté* », le « *féodalisme* », l'« *orientalité* », la « *contrebande* », la « *ruralité* », l'« *ignorance* », le « *banditisme* », le « *crime d'honneur* » ou la « *réaction religieuse* ». La majorité de ces films turcs portant sur les Kurdes³⁷⁸ ont été réalisés avant 1990, et plus particulièrement dans les années 1970 et 1980.

Le territoire kurde de Turquie comme lieu de tournage est un élément essentiel pour catégoriser les films parlant des Kurdes, mais cela n'est pas toujours suffisant pour classer certains de ces films dans cette catégorie. En effet pour pouvoir désigner un film turc comme « *film parlant des Kurdes* », il est essentiel que le Kurdistan y soit traité au moins comme un « *espace filmique*³⁷⁹ ». Ainsi, la série télévisée *Şefkat Tepe*³⁸⁰ qui parle de la guerre entre le PKK et l'armée turque est tournée à Konya, dans une ville d'Anatolie centrale. Dans cette série diffusée par une chaîne de télévision islamo-nationaliste *Samanyolu TV*, les personnages kurdes sont interprétés par des acteurs turcs et les paysages filmiques du Kurdistan sont construits avec les paysages réels de la province de Konya. *Sakarya Firat*³⁸¹, la série télévisée (parlant du même sujet) produite et diffusée par la TRT1 (chaîne de la télévision d'Etat) est tournée à Isparta, dans la région méditerranéenne (Akdeniz) de la Turquie. Quant au film de Serdar Akar, *La vallée des loups/Irak (Kurtlar Vadisi/Irak)*³⁸² dont l'histoire est censée se passer au Kurdistan irakien, il a été tourné à Gaziantep, une province du sud-est de la Turquie. Les sujets de ces films qui n'ont pas été réalisés au Kurdistan portent explicitement sur la violence politique liée à la question kurde.

³⁷⁶ Voir les Annexes-1 et 2.

³⁷⁷ Cf. Mesut Yeğen, op. cit.; Cem Saracoğlu, op. cit.; Ismail Besikçi, op. cit. et Müslüm Yücel, op. cit.

³⁷⁸ Nous présentons les fiches techniques et synopsis d'une partie de ces films dans l'Annex-1

³⁷⁹ Nous utilisons ce terme dans le sens d'« *un espace virtuel, reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit.* » Cf. Eric Rohmer, *L'organisation de l'Espace dans le « Faust » de Murnau*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 11.

³⁸⁰ Des épisodes de cette série télévisée sont disponibles sur : <http://www.samanyolu.tv/dizi/sefkat-tepe/fragmanlar>

³⁸¹ Voir le site officiel de la série : <http://www.sakaryafirat.com/>

³⁸² Voir la fiche technique et le synopsis du film dans l'Annexe-2.

À partir des années 1990, le traitement des conséquences de la question kurde, comme l'exil, l'émigration, les tensions urbaines entre Kurdes et Turcs, la quête d'identité, la violence des luttes entre les mouvements nationalistes kurdes et l'Etat turc deviennent un autre élément pour définir des films turcs parlant des Kurdes. C'est le cas de dizaines de films turcs tournés après les années 1990³⁸³. Dans la plupart de ces films, l'histoire renvoie explicitement à un des aspects de la question kurde, mais elle n'évite pas forcément le stéréotypes propres à l'imaginaire kurde. Ces références contribuent à créer une ambiance politiquement et culturellement kurde, même si elle reste souvent « péjorative » ou « imaginaire ». Et on identifie alors les personnages principaux ou périphériques du film comme étant *Kurdes*.

Le film *Yol* (1982) de Yilmaz Güney monté en France après l'exil de son réalisateur et dans lequel un intertitre indique « *le Kurdistan* », constitue une exception. Le territoire kurde n'est désigné dans aucun autre film turc comme étant le Kurdistan. Dans la plupart des films cités, le territoire kurde est désigné comme « *doğu* » c'est-à-dire l'Est ou l'Orient de la Turquie. Et ce terme de « *doğu* » n'indique pas seulement l'est géographique de la Turquie mais aussi l'Orient culturel et religieux du pays. Cette façon de localiser des histoires permet d'intégrer les Kurdes dans une appartenance plus globale à une identité nationale turque. La localisation de ces histoires filmiques, malgré une tendance à l'orientalisation du Kurdistan et des Kurdes ne nécessite pas de tourner le film sur le territoire kurde. D'ailleurs le cinéma en général est un mode opératoire qui permet de combiner toutes formes de délocalisations³⁸⁴ et cette question n'est pas propre au cinéma turc. Surtout, l'imaginaire kurde produit par les discours officiels turcs devient bien plus visible quand le lieu diégétique du film représente un lieu réellement et symboliquement turc comme Istanbul ou Ankara, l'une capitale économique et culturelle, l'autre capitale politique de la Turquie. Par exemple dans *le Troupeau* (*Sürü*, 1978) de Yilmaz Güney, des « *Kurdes orientaux* » et « *ruraux* » sont mis en contraste avec Ankara, centre gouvernemental de la Turquie. Selon Marcel Bazin : « *Au contraire, des régions du peuplement kurde conservent un taux de croissance très élevé. Cela constitue, peut-être, une forme implicite de résistance à la turquisation, mais aggrave en même temps la situation de ses secteurs déjà les plus défavorisés, dont le film de Yilmaz Güney le Troupeau, illustre de façon magistrale le choc avec la « civilisation » symbolisée par Ankara.*³⁸⁵ »

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ Cf. Kristian Feigelson, « *Les enjeux de la délocalisation* », in *Le cinéma et l'argent*, (dir.), Laurent Creton, Editions Nathan, Paris, 2000.

Dans la *Ville dont terre et pierre est en or* (*Taşı Toprağı Altın Şehir*, 1978) d'Orhan Aksoy, le Rossignol de l'Orient (*Şark Bülbülü*, 1979), *l'Idiot* (*Keriz*, 1985) de Kartal Tibet, *Bilo, le banquier* (*Banker Bilo*, 1980) d'Ertem Eğilmez, *Les Laidis Aiment aussi* (*Çirkinler de Sever*, 1981) de Sinan Çetin, *Agha, le pauvre* (*Züğürt Ağa*, 1985) de Nesli Çölgeçen, c'est Istanbul qui devient le lieu cette confrontation avec l'urbanité et la modernité, mais aussi avec un « système capitaliste sauvage » imposant ses formes de domination. Bien qu'elle ne soit pas toujours conçue dans un sens péjoratif, la « kurdicité » se manifeste dans ces films par un rapport de domination qui montre les clivages économiques entre la Turquie orientale (le Kurdistan de Turquie) et la Turquie occidentale symbolisée par Istanbul, ou dans quelquefois un lieu quelconque hors de la région kurde³⁸⁶. Cela signifie que même si la « turcicité » n'est pas toujours imposée comme une identité nationale turque, elle reste l'identité dominante de l'univers diégétique du film par l'utilisation de la langue turque et de symboles étatiques et administratifs qui renvoient à une omniprésence de l'Etat-nation turc.

Dans une séquence du film *Gardiens du Crépuscule* (1963)³⁸⁷ tourné par Halit Refiğ, réalisateur théoricien d'un cinéma national turc³⁸⁸, ce rapport de dominé/dominant entre les personnages turcs et ceux identifiés comme « kurdes » se manifeste au cours d'une conversation tout à fait ordinaire. Dans cette séquence, le personnage principal, le lieutenant pilote Göksel Akıncı (Göksel Arsoy) est invité à dîner chez le sergent Karadayı (Ahmet Tanık Tekçe) et sa fille le lieutenant Aydan (Nilüfer Aydan). Après avoir goûté le repas préparé par lieutenant Aydan, le lieutenant pilote Göksel Akıncı intervient :

Le lieutenant pilote Göksel Akıncı : *Vous aviez raison Karadayı, même Toraman (le chef cuisinier de la base militaire aérienne) ne sait pas cuisiner comme ça.*

Le sergent Karadayı : *Je vous l'avais bien dit, ma fille est unique !*

Le lieutenant Aydan : *N'exagérez pas, Toraman cuisine mieux que moi !*

Le sergent Karadayı (en ricannant) : *Bah non, par exemple notre Memo (personnage désigné comme kurde interprété par Sami Hazinses) ne l'apprécie pas du tout. L'autre jour Toraman avait cuisiné des haricots verts à l'huile d'olive, mais Memo, après avoir goûté, a immédiatement jeté son assiette par terre.*

³⁸⁵ Marcel Bazin, op. cit., p. 43. Voir aussi l'article de Kirstian Feigelson (2008), op. cit.

³⁸⁶ Par exemple dans *Gardiens du Crépuscule* de Halit Refiğ, tourné en 1963 c'est Eskişehir, une ville d'Anatolie centrale qui devient lieu de confrontation avec la modernité turque par le biais d'un soldat kurde (Sami Hazinses) venu pour faire son service militaire.

³⁸⁷ Pour la fiche technique et le synopsis du film dans l'Annexe-1.

Le lieutenant pilote Göksel Akıncı : *Dans la région de Memo, on ne mange pas souvent de choses pareilles.*

Le sergent Karadayı : *Il ne connaît même pas les haricots verts à l'huile d'olive. Et il veut être de pilote d'avion.*

(...)



Göksel Akıncı, le sergent Karadayı et le lieutenant Aydan se moquent de Memo (le personnage kurde) dans Gardiens du crépuscule (1963) de Halit Refiğ.

Cette conversation en apparence ordinaire renvoie en fait à un « déséquilibre culturel » entre ces trois personnages turcs idéaux et le personnage naïf de Memo exposé, non par sa naïveté individuelle mais par une naïveté culturelle qui devient parfois ignorance totale. Par exemple dans une autre séquence, Memo et le sergent Karadayı préparent l'avion du lieutenant pilote Göksel Akıncı et de son collègue le lieutenant Faruk (Ekrem Bora). Lorsque les deux pilotes arrivent près de leur avion, le lieutenant pilote Faruk demande à Memo :

Le lieutenant Faruk : *Tu reçois des lettres de ton village Memo ?*

Memo (Sami Hazinses) : *Oui, j'en reçois mon commandant !* (Il parle avec un accent kurde caricatural).

Le lieutenant Faruk : *Comment va-t-elle ton Ayno ?*

Memo ne répond pas, il est gêné.

Le lieutenant Göksel : *C'est qui Ayno ?*

Le lieutenant Faruk : *La fiancée de Memo !*

Le lieutenant Göksel : *Elle est belle ta fiancée Memo ?*

³⁸⁸ Cf. Halit Refiğ. *Ulusal Sinema Kavgası*, Istanbul, Hareket Yayınları, 1971.

Memo : *Oui mon commandant, on dit qu'elle est très belle !*

Le lieutenant Faruk : *Comment ça « on dit que » ?*

Memo : *Je ne l'ai pas encore vue, c'est ma cousine qui me l'a dit !*

La simple phrase de *Memo* (« *Je ne l'ai pas encore vue, c'est ma cousine qui me l'a dit* ») renvoie à la coutume de « *mariage par intermédiaire* » (*Görücü usulu evlilik*) qui existe chez les Kurdes comme au sein des autres groupes culturels en Turquie. Pourtant, dans le cinéma comme dans les médias turcs, elle est souvent considérée comme la composante d'un féodalisme kurde. Dans une recherche réalisée sur les crimes d'honneur en Turquie Filiz Kardam montre comment ce crime devient kurde. Dans certains entretiens réalisés dans le cadre de cette recherche, des personnes notamment d'Istanbul le qualifient de « *crime traditionnel* » qu'elles associent aux traditions que de l'Est ou du Sud-est de la Turquie³⁸⁹, et non au sentiment d'honneur. Selon la réalisatrice Eylem Kaftan qui a réalisé un film documentaire (*Vendetta Song*, 2005) sur ce sujet, l'expression « *crime traditionnel* » (*töre cinayetleri*) connote souvent une forme de racisme envers les Kurdes, qui s'accompagne assez fréquemment de commentaires comme : « *C'est dans leur culture de tuer leur propre femme et enfant (...)*³⁹⁰. »



On apprend à *Memo* (Sami Hazinses) à écrire et à lire le turc dans *Gardiens du crépuscule* (1963)

En rappelant que certaines coutumes, comme la dot (*başlık parası*), l'argent demandé par la famille de la fiancée à celle du fiancé, sont très souvent traitées dans le cinéma turc, nous pouvons relever un certain nombre de films dont le sujet porte sur les traditions sensées être

³⁸⁹Filiz Kardam (dir.) « *Türkiye'deki Namus Cinayetlerinin Dinamikleri* », recherche réalisée pour PNUD (Programme des Nations Unies pour le développement) et pour FNUAP (Fonds des Nations Unies pour la population), Istanbul, Koza Yayınları, 2005 pp. 25-26.

³⁹⁰Cf. Interview réalisée avec Eylem Kaftan par Aslı Sakallı et Senem Kara, disponible sur :

spécifiques des Kurdes, comme les crimes d'honneur, les mariages forcés, la dot. C'est le cas par exemple de films comme : *La seconde femme* (Kuma, 1974) d'Atif Yılmaz, *Hazal* (1979) d'Ali Özgentürk, *Berdel* (Echange, 1990) d'Atif Yılmaz, *La Seconde Femme* (Kuma, 1992) d'Umut Dağ. Des films documentaires traitent aussi ce sujet comme *Vendetta Song* ou *Elle s'appelle Güzide* (Ismi Güzide, 2005) d'Eylem Kaftan³⁹¹, *Berdel* (Echange, 2010) d'Hülya Erdogan³⁹², *La robe de la mort : seconde femme* (Ölüm Elbisesi : Kumalık, 2009) de Müjde Arslan³⁹³, *Mariage pour la séparation* (Aynlığa Düğün, 2003) de M. Namık Uğur. Il faut ajouter à cette liste plusieurs séries télévisées turques très populaires comme *La vie continue* (Hayat Devam Ediyor, 2011) de Mahsun Kırmızıgül diffusée par la chaîne de télévision ATV, *Sıla* (2006) de Gül Oğuz diffusée par ATV, *Cœur blessé* (Yaralı Yürek, 2007) de Celal Çimen, M. Taner Gündoner et Özer Kızıltan diffusée par Show TV.

La « turcicité » en tant qu'identité dominante peut devenir l'élément essentiel en fonction duquel des identités kurdes sont traitées dans le cinéma turc. Elle peut constituer le sommet d'une hiérarchie de valeurs, comme dans *Gardiens du Crépuscule* (1963) de Halit Refiğ où la « kurdicité » n'est qu'un élément périphérique rejeté ou exclu d'une « turcicité » en accord avec l'imaginaire national turc. Dans le film *Le Sacrifice* (Adak, 1979) d'Atif Yılmaz cette opposition est soulignée par une comparaison entre archaïsme et modernité. L'histoire de ce film est adaptée d'un fait réel qui s'est produit dans les années 1960 (entre 1962-1964) à Erzincan (une province de l'Est de la Turquie) dans le village de Peritli. « *Accusé d'un vol qu'il n'a pas commis, un jeune paysan (Mümin interprété par Tarık Akan) promet à Dieu de sacrifier le prochain fils qui lui naîtra s'il est libéré. Le véritable coupable est retrouvé et Mümin rentre au village où il découvre que sa femme est enceinte* »³⁹⁴. Au début de ce film nous voyons de véritables interviews réalisées par la chaîne de télévision officielle TRT. Dans ces interviews, on associe le sacrifice du villageois qui a véritablement tué son fils avec les coutumes kurdes (orient/est) qui sont qualifiées par des mots comme « ignorance » (cehalet), « arriération » (geri kalmışlık) et « réaction religieuse » (bağnazlık). À cause de cette fusion entre le réel et la fiction, mais aussi avec la relocalisation cinématographique de ce drame « réel » engendré par la croyance religieuse, toutes les valeurs négatives, même celles qui concerne sa croyance religieuse, sont attribués à l'identité kurde de Mümin. Ainsi Agah

<http://www.bukak.boun.edu.tr/?p=53>

³⁹¹Version française du film est disponible sur: http://www.nfb.ca/film/vendetta_song_fr

³⁹²Extrait du film disponible sur : <http://efa.erciyes.edu.tr/bel/berdel.html>

³⁹³Extrait du film disponible sur ; <http://www.youtube.com/watch?v=LVur15RRdZE>

³⁹⁴ Pour plus d'informations voir: <http://www.premiere.fr/film/Le-Sacrifice-1207167>

Özgüç qualifie *Le Sacrifice* de film marquant qui montre les coutumes religieuses (dinsel töreler) du Sud-est (Güneydoğu) et son archaïsme (geri kalmışlık). Selon Özgüç c'est la première fois que l'on voit dans le cinéma turc des « *commentaires scientifiques* » dans une histoire filmique. Il faut souligner aussi que dans certains films comme *Sur les terres fertiles* (1979) d'Erden Kıral, les différences socioéconomiques et culturelles entre la Turquie orientale, c'est-à-dire la « *Turquie kurde* », et la Turquie occidentale sont discutées dans un contexte autarcique et reflètent une injustice socioéconomique. Les conséquences des conflits entre l'état turc et les Kurdes par contre sont occultées.

Nous pouvons considérer, selon ces critères, la majorité des films dénommés « *films de campagne* » (kırsal alan filmleri) comme des films parlant des Kurdes³⁹⁵. Dans le tableau suivant, nous présentons une liste de films turcs pouvant être placés dans cette catégorie. Nous avons essayé de donner des indications sur les « *références idéologiques* » produites par les discours officiels turcs auxquelles ces films se réfèrent. Notre analyse ne consiste pas en une étude chronologique du traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma turc, mais en une analyse thématique focalisée sur la reproduction des discours officiels concernant les Kurdes dans le cinéma turc. Cela veut dire qu'il existe d'autres films dont nous ne parlons pas dans ce travail, car ils ne répondent pas aux critères cités précédemment, mais qui sont dans la continuité discursive du cinéma turc, comme par exemple *Hanzo au henné* (Kıralı Hanzo, 1989) de Kartal.

³⁹⁵ Giovanni Scognamillo, op. cit. pp. 404-405.

Tableau-2: Des stéréotypes sur les Kurdes allusionés dans certains films turcs d'avant 1990

TITRE DU FILM	ANNEE DE REALISATION	COMPOSANTS IDEOLOGIQUES D'HISTOIRE FILMIQUE									
		Féodalité	Vendetta	Ignorance	Istanbul	Modernité	Droits de femmes ou crime d'honneur	Religion	Banditisme	économique	Contrebande
Hudutların Kanunu La loi des frontières	1966	X		X		X			X	X	X
Kuma La Seconde Femme	1974					X		X		X	
Köprü Le Pont	1975			X		X				X	
Fırat'ın Cinleri Les esprits de l'Euphrate	1977	X	X	X		X	X	X	X	X	X
Taşı Toprağı Altın Şehir Ville dont terre et pierre est en or	1979	X		X	X	X				X	
Hakkari'de Bir Mevsim Une saison en Hakkari	1979	X	X	X	X	X	X		X	X	X
Hazal	1979	X	X	X	X	X	X	X		X	X
İsyân-Apo Révolte-Apo	1979	X	X	X		X	X	X	X	X	X
Erkek Güzeli Sefil Bilo Le plus beau des hommes, Bilo, le misérable	1979	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Şark Bülbülü Rossignol de l'Orient	1979	X	X	X	X	X	X	X		X	
Banker Bilo Bilo, le banquier	1980			X	X	X				X	
At Le cheval	1981			X	X	X				X	
Çirkinler de Sever Les laids aiment aussi	1981	X		X	X	X				X	
Derman Remède	1983	X	X	X		X			X	X	X
Ayna Le miroir	1984	X		X			X			X	
Züğürt Ağa Agha, le pauvre	1985	X		X	X	X	X	X		X	
Keriz L'Idiot	1985	X		X	X	X	X	X	X	X	
Kan Le Sang	1985	X	X	X				X		X	
Yer Demir Gök Bakır Terre de fer, ciel de cuivre	1987	X	X	X		X	X	X		X	
Katireciler Les porteurs	1987		X	X		X	X		X	X	X
Dönüş Le Retour	1988	X	X	X			X	X		X	
Berdel Echange	1990		X			X	X			X	

2. Le traitement des Kurdes dans le cinéma turc d'avant 1991

2.1. Deux piliers de l'imaginaire péjoratif concernant les Kurdes: la « féodalité » et la « réaction religieuse »

Parallèlement au film *Gardiens du crépuscule* cité auparavant, la majorité des films turcs parlant des Kurdes (16 des 22 films montrés dans le Tableau-2 cité auparavant) renvoient au féodalisme. Dans la construction des récits, la référence au féodalisme devient une trame d'ensemble dont la visibilité varie selon l'accent mis sur l'intrigue principale du film, souvent une histoire d'amour perturbée par les coutumes ou les croyances religieuses. Dans des films, comme *La révolte Apo* (1979) d'Orhan Aksoy, *Les esprits de l'Euphrate* (1978) de Korhan Yurtseven, *Hazal* (1977) d'Ali Özgentürk, *L'idiot* (1985) et *Le rossignol de l'Orient* (1979) de Kartal Tibet, *Le plus beau des hommes. Bilo le Misérable* (1979) de Yavuz Turgul, *Aga, le pauvre* (1985) de Nesli Çölgeçen, *Le Sang* (1985) de Şerif Gören et *Le retour* (1988) de Faruk Turgut, le féodalisme kurde est présentée comme un système archaïque. Ces films parlent aussi de l'ignorance, de la religion, des droits des femmes (la dot, le crime d'honneur, le mariage forcé), de la vendetta, du banditisme, de la contrebande, ou encore de la pauvreté, clichés que l'on peut qualifier de périphériques à l'imaginaire kurde. En effet dans cet imaginaire, c'est le féodalisme qui est à l'origine de tous les maux dont souffre la société. Par ailleurs, dans certains de ces films comme *Bilo, le banquier* (1980) d'Ertem Eğilmez, *Les laids aiment aussi* (1981) de Sinan Çetin, *Le cheval* (1981) d'Ali Özgentürk, *Le pont* (1975) de Şerif Gören et *Le miroir* (1984) d'Erden Kıral cette idée de féodalisme reste relativement invisible.

Dans ces films, le système féodal kurde est ainsi formulé : l'agha exploite les villageois à l'aide du Cheik/Imam, du Muhtar (maire), des bandits, des politiciens et plus rarement des militaires qui apparaissent souvent dans un rapport d'antagonisme, opposés au féodalisme³⁹⁶. Dans ces films, la pauvreté de la population et la violence culturelle comme la vendetta sont toujours reliées à l'exploitation de la terre par l'Agha. À partir des années 1950, après l'arrivée au pouvoir du Parti Démocrate, la distribution de la terre aux villageois est devenue l'enjeu principal des campagnes politiques contre le Parti Démocrate³⁹⁷. On assiste à la

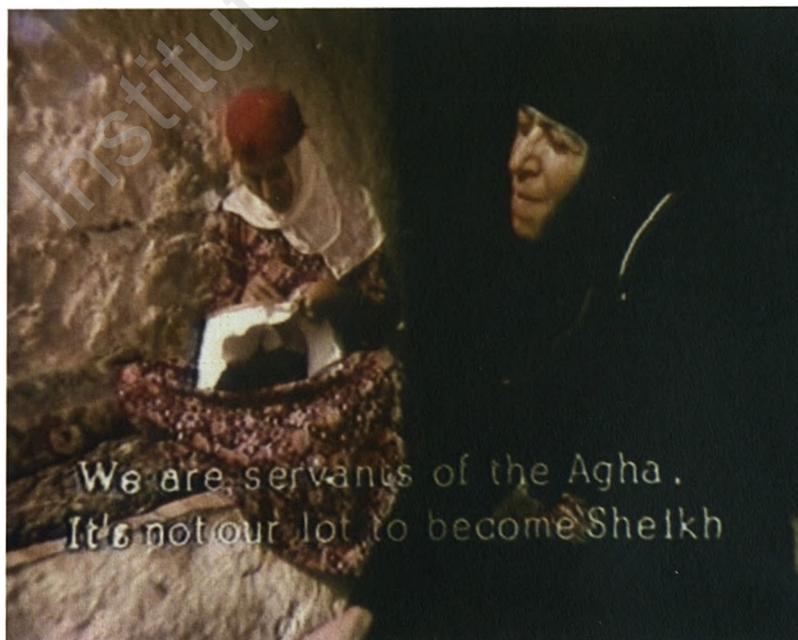
³⁹⁶ Par exemple dans une séquence de *Révolte/Apo* d'Orhan Aksoy nous voyons un militaire en train de boire du thé avec Şehmuz Agha (Erol Taş) tout en lui proposant de faire marier son fils avec la fille d'un autre agha riche.

³⁹⁷ Cf. Y. Tekelioğlu, « Politiques agricoles et structures agraires en Turquie : Etat de l'agriculture en

reproduction cinématographique de ces discours dans les films *Le canal* (Kanal, 1975) d'Erden Kıral, et *Le plus beau des hommes, Bilo le Misérable* (Erkek Güzeli Sefil Bilo, 1979) d'Ertem Eğilmez. Les deux séquences suivantes montrent cette conception du système féodal kurde dans le cinéma turc qui peut se résumer comme l'écrasement/l'oppression des Kurdes par une hégémonie féodale et non pas étatique.



Un plan de *Les esprits de l'Euphrate* (1977) illustrant très littéralement la prise en main de *Genco* (personnage principal) par l'*Agha*.



Un plan de *Hazal* (1979) d'Ali Özgentürk.

Alors que dans les films historiques turcs comme les six films de la série de *Malkoçoğlu* (tournés par Süreyya Duru et Remzi Jontürk entre 1966 et 1971) et dans certains films nationalistes turcs comme la série de *La vallée des loups*, les références à l'identité musulmane des Turcs sont nombreuses et positives, dans la plupart des films parlant des Kurdes, la religion est présentée comme instrumentalisée par les acteurs locaux comme l'Agha et le Cheik. Elle doit empêcher que la population rurale ne devienne « éclairée », et permettre la survie du système féodal. Pour le dire autrement, dans le cinéma turc, la religion peut être un élément identitaire positif qui caractérise la « turcicité » et l'« occidentalité » alors qu'elle devient signe d'archaïsme dans les films parlant des Kurdes. C'est le cas notamment dans *Hazal* (1979) d'Ali Özgentürk, *Les esprits de l'Euphrate* (1977) de Korhan Yurtsever, *Terre de fer. ciel du cuir* (1987) de Zülfü Livaneli, *Le retour* (1988) de Faruk Turgut.

Dans la majorité des films turcs tournés avant 1990 (cf. l'Annexe-1), le représentant religieux qu'il soit un imam ou un cheik est un personnage réactionnaire complice du système féodal. Dans certains cas, la figure de l'agha souvent un personnage principal et antagoniste est remplacée par celle du cheik comme dans le film *Le retour*, dans lequel le personnage principal antagoniste est un cheik qui est tué par le personnage principal protagoniste dans les dernières séquences du film. Dans ces films, la religion musulmane s'oppose à certaines institutions modernes comme les hôpitaux et les écoles. Cette opposition est souvent montrée à travers des méthodes religieuses de guérison en porte-à-faux avec les « méthodes scientifiques » et modernes des hôpitaux.

À la fin du film *les esprits de l'Euphrate*, *Vakkas Agha* (Tugay Töksöz) empêche *Genco* (Aytaç Arman) de ramener sa femme malade, *Yada* (Betül Aşçıoğlu), à l'hôpital en lui promettant d'envoyer son *djindar* (un imam qui se présente comme chasseur des esprits) pour la guérir. Après un rituel organisé sur le toit d'une maison, la femme de *Genco* ne peut plus supporter les méthodes du « chasseur d'esprits » (*djindar*) envoyé par l'Agha et se jette dans l'Euphrate. Ayant compris que sa femme avait été atteinte de la rage à la suite des « méthodes archaïques » utilisées lors de son accouchement, *Genco* tue *Vakkas Agha* devant les autres villageois. Cette dernière séquence montre comment l'idée de la féodalité kurde et la religion se lient dans le contexte cinématographique kurde : en poignardant *Vakkas agha*,

Genco hurle « *les esprits de l'Euphrate c'est toi !* ». Dans *La Révolte/ Apo* d'Orhan Aksoy, le personnage principal *Apo* (Kadir Inanır) sort de la tombe sa petite amie tuée par son père, qui l'avait accusée de ne plus être vierge. Il amène son cadavre dans un hôpital. Après lui avoir fait subir un examen médical qui prouve sa virginité, il le porte dans la mosquée du village où il montre le rapport médical aux villageois et les fait prier (de force) pour sa bien aimée.

Cet imaginaire de la religion (Islam sunnite) considérée comme une composante essentielle du féodalisme kurde (en rappelant que le journal kémaliste *Cumhuriyet* emploie les termes *şaki/bandit* et *irtica/islamiste* pour qualifier les leaders des révoltes kurdes³⁹⁸) se manifeste encore plus clairement dans le film de *Terre de fer, ciel de cuir* (1987) de Zülfü Livaneli, artiste et politicien kémaliste³⁹⁹. Il raconte comment un villageois, Taşbaş (Rutkay Aziz) devient une personnalité sainte. Les habitants d'un village d'Anatolie 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 se rebelle contre lui. Peu à peu, il devient pour ses concitoyens, un saint homme capable de les sauver de tout et même de les guérir. Malgré son opposition les villageois font de lui un mythe sacré.* »⁴⁰⁰

Dans le film *Hazal*, contrairement à la majorité des films turcs parlant des Kurdes tournés avant 1990, les chants religieux en kurde chantés à diverses reprises ne sont pas traduits en turc. Au début du film un de ces chants kurdes dure environ une minute et demie. Pourtant, les mélodies de certaines chansons populaires kurdes, comme la chanson *Batman e Batman e* sont utilisées soit instrumentalement, soit traduites en turc. On peut se demander si cet usage du kurde a été toléré par la commission de censure, dans un film réalisé à la veille du dernier et du plus sanglant coup d'Etat (le 12 Septembre 1980) de l'histoire turque. Nous ne sommes pas dans la mesure de donner une réponse précise à cette question, mais l'autorisation du film par la commission de censure, malgré les chants religieux en kurde peut s'expliquer par trois raisons. La première possibilité est que la commission de censure de l'époque ait confondu les langues, croyant qu'il s'agissait des paroles de prière récitées du Coran en arabe. Il est possible aussi que cette utilisation du kurde n'ait pas été considérée comme un « *danger* » par

³⁹⁸ Cf. Chapitre précédent de notre travail.

³⁹⁹ Zülfü Livaneli est un célèbre chanteur, écrivain, réalisateur et politicien turc. Aux élections de 2002 Livaneli a été élu député du CHP (Parti Républicain du peuple) fondé par Atatürk de la ville d'Istanbul. Avant de démissionner en 2005, il accusa les dirigeants du CHP d'être incapables de porter au 21^e siècle la voix d'Atatürk, qui est à la fois laïque, révolutionnaire, contemporaine, populiste (halkçı) et réformiste. Voir le communiqué de presse de Zülfü Livaneli sur : <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=144616> Voir aussi à ce sujet Müslüm Yücel, op. cit., pp. 116-122.

les membres de la commission de censure, puisque ces chants religieux sont utilisés dans la structure syntagmatique du film comme signifiant d'une culture réactionnaire et non civilisée. Une autre possibilité est que la religion soit considérée comme l'élément principal de l'appartenance des Kurdes à la citoyenneté turque, sujet qui est instrumentalisé contre les Kurdes dès le début de la Guerre d'Indépendance turque par Mustafa Kemal Atatürk en personne⁴⁰¹. Quelle qu'en soit la raison, cette utilisation du kurde dans le film *Hazal*, consiste en un véritable débordement des discours officiels turcs, même si elle participe à un discours moderniste et péjoratif. Toutefois il est lieu de souligner que dans un autre contexte, les quatre personnages aveugles et leurs chants religieux, traités comme antagonistes et réactionnaires, pourraient devenir, par exemple, des figures positives du soufisme kurde dont certains rituels sont présentés, de façon positive cette fois, dans le film *Half-Moon* (2006) du réalisateur kurde iranien Bahman Ghobadi. Nous reverrons ce phénomène dans le cinéma turc dix ans plus tard, en 1990.

Les cas de Ali Özgüntürk et de Zülfi Livaneli, l'un réalisateur de *Hazal*, l'autre celui de *Terre de Fer ciel du Cuivre* montre qu'il s'agit d'une véritable enracinement de l'imaginaire péjoratif des Kurdes dans la mémoire collective de l'intelligentsia turque. Parce que considérés comme deux intellectuels turcs de tendance socialiste, malgré l'identité kémaliste de Livaneli, ils restent aussi dans la continuité discursive du cinéma populaire turc, pour des raisons autant commerciales qu'idéologiques. Comme dans beaucoup de films turcs, tels *les Esprit de l'Euphrate* (1977), *le Sang* (1985) ou *Agha, le pauvre* (1985), dans *Hazal* et *Terre de fer et ciel du cuivre*, les personnages sont montrés dans le contexte d'une culture archaïque dans laquelle ils sont orientalisés par des références à leurs croyances religieuses, leurs superstitions, leurs légendes sans aucune désignation identitaire ethnique. Dans ce sens, il est possible de considérer les références répétées à la religion comme signifiant de la laïcité kémaliste, un des principaux éléments de la vision de modernité occidentale de l'élite progressiste turque.

⁴⁰⁰ Pour plus d'infos consulter ; <http://www.premiere.fr/film/Terre-de-fer-ciel-de-cuivre-143640>

⁴⁰¹ Cf. Jean-Pierre Touzanne, op. cit. p. 132.

2.2. La banalisation de sujet du féodalisme

Dans ces films, le personnage de l'Agha, figure représentative du féodalisme, est en général responsable de toutes sortes de violences symboliques et physiques. Bien que cette violence ne soit pas toujours crédible dans la structure dramaturgique du film, elle fonctionne comme un élément symbolique dans la banalisation de l'idée du « *féodalisme kurde* ». À cet égard *Agha, le pauvre* (1985) de Nesli Çölgeçen constitue une exception. Dans ce film un agha immigré à Istanbul dans un contexte de disparition d'une culture, est un personnage principal positif. Mais dans aucun des films turcs cités, le système tribal ou clanique n'est présenté comme un système social pouvant représenter une alternative au système étatique, ou pouvant avoir de quelconques conséquences positives pour la population kurde, par exemple en s'opposant aux politiques assimilatrices de l'Etat-nation turc. Autrement dit, certains aspects de la culture tribale kurde comme le remplacement du pouvoir étatique turc par un système tribal/ local kurde dans certaines régions du Kurdistan⁴⁰² sont toujours niés dans ces films. Dans *la Révolte/Apo* d'Orhan Aksoy qui est aussi le réalisateur des films de la série de *Kezban* dont nous avons parlé dans le deuxième chapitre de cette thèse, la violence physique et symbolique est banalisée dans un récit héroïque traité à la façon d'un « *western* ». Quasiment aucune image documentaire ne renvoie à la réalité hors champs dont le sujet du film s'inspire. Par ailleurs, on peut estimer que ce film contient tous les stéréotypes relatifs à l'imaginaire entourant les Kurdes. Voici son synopsis : « *Le père d'Apo (Kadir İnanır), Memo (Reha Yurdakul) travaille comme contrebandier pour un Agha (Erol Taş) qui est propriétaire de sept villages pour les habitants desquels il est la seule autorité. Envoyé par l'Agha pour faire traverser la frontière (on ne sait pas de quelle frontière il s'agit) à un troupeau, Memo meurt en sautant sur une mine. Mais à cause de la peur de l'Agha, sa famille n'aura pas le courage d'identifier son corps devant les gendarmes. Par ailleurs, Apo qui ne veut pas partager le destin de son père se sent obligé de travailler pour l'Agha afin de pouvoir épouser Ayno (Melike Zobu) dont le fils d'Agha, Şeyhmus (Hakan Bahadır) est aussi amoureux. Un jour, une absence d'Apo, qui se livre à la contrebande, donne l'occasion au fils de l'agha d'éliminer son concurrent. Il charge İlyas (Nizam Ergüden), un des fidèles de son père, de tuer Apo lorsque le troupeau aura franchi la frontière. İlyas tire dans le dos*

⁴⁰² Dans son travail d'anthropologie Lale Yalçın Heckmann montre comment le tribalisme kurde remplace le pouvoir étatique dans la région frontalière de Hakkari. Cf. Lale Yalçın Heckmann, *Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002. Voir aussi Martin van Bruinessen, *Ağa, Şeyh, Devlet*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, pp. 81-85 et 199-204 et Thomas Bois, *Connaissance des Kurdes*, Beyrouth, Khayats, 1965, pp. 143-145.

d'Apo après le passage du troupeau et revient pour donner la bonne nouvelle à son Agha. L'Agha organise alors le mariage de son fils. Mais le soir des noces, Şeyhmus (Hakan Bahadır) avoue à son père qu'il est impuissant et qu'il ne peut pas accomplir « sa mission d'être un homme ». Pour « sauver l'honneur de son fils » l'Agha, déclare à l'assemblée qu'Ayno n'était pas vierge et qu'elle doit être tuée. Şeyhmus attache Ayno à un cheval et la conduit chez son père qui la tue. Mais Apo qui a survécu, a été retrouvé et guéri par des nomades arabes. Il rentre dans son village et apprend tout ce qui s'est passé. D'abord il sort Ayno de sa tombe et porte son corps à l'hôpital afin de prouver qu'elle était vierge. Puis il retrouve Şeyhmus et, suivi par la foule des villageois il le conduit de force sur la frontière, dans une zone minée où il lui tire dessus. Lorsque son père l'Agha, arrive à son tour Şeyhmus est mourant. Il tente de le sauver et meurt en sautant sur une mine.»

Le comédien Kadir Inanir qui interprète le personnage principal de *La Révolte/Apo* a déclaré dans une interview⁴⁰³ que son personnage, qui combat le féodalisme, ressemblait au leader du PKK (Parti Travailleurs du Kurdistan) Abdullah Öcalan, surnommé Apo (oncle, en kurde). Kadir Inanir explique dans cette interview que « la population de la région de l'Est (les Kurdes) n'est plus féodale parce qu'elle est politisée ». Il se dit choqué par la mort de 35 contrebandiers kurdes du village de Roboski⁴⁰⁴ à la frontière turco-irakienne, tués par un raid de l'aviation turque le 28 décembre 2011. Selon lui « après tant d'années, la persistance d'un tel problème » (la contrebande) « dont le film *Les muletiers* (dont il a interprété le rôle principal) parlait déjà en 1986 est incroyable ». Pourtant en 1943, bien avant la réalisation des films *La Révolte/ Apo* (1979) et *Les muletiers* (1986), 33 villageois kurdes avaient été fusillés par l'armée turque pour avoir fait de la contrebande entre le Kurdistan de Turquie et d'Iran⁴⁰⁵; mais aucun de ces films ne l'a mentionné, alors que le sujet de la contrebande a été fréquemment traité dans le cinéma turc entre les années 1960 et 1990.

Apo (le personnage filmique) correspond-il à Apo (Abdullah Öcalan leader emprisonné du PKK) idéalisé par le PKK comme symbole et fondateur de la « nation kurde » et de la «

⁴⁰³ Cf. l'interview réalisée par Ezgi Başaran, « *Öcalan yasaklanan 'İsyân' filmimdeki Apo'dur* », publié le 11 février 2013 dans le journal turc *Radikal*, disponible : <http://www.radikal.com.tr/vazarlar/ezgi-basaran/ocalan-yasaklanan-isyân-filmimdeki-apodur-1120818>

⁴⁰⁴ Voir l'article « *Turquie: 35 Kurdes tués par l'armée, le parti au pouvoir admet une possible erreur* » publié le 29 décembre 2011 dans *L'Express*, disponible sur : http://www.lexpress.fr/actualites/1/monde/turquie-35-kurdes-tues-par-l-armee-le-parti-au-pouvoir-admet-une-possible-erreur_1066229.html

⁴⁰⁵ L'exécution des ces 33 villageois a été ordonné par le général Mustafa Muğlalı Cf. İsmail Beşikçi, *Orgeneral Mustafa Muğlalı olayı: 33 kurşun*, İstanbul, Belge Yayınları, 1991.

kurdicité » et objet d'un véritable culte⁴⁰⁶? Contrairement à *Apo*, le personnage filmique, qui se révolte contre un agha pour des raisons individuelles, *Apo*, le leader du PKK, est toujours représenté dans les discours officiels de ce parti, comme une institution/un symbole national(e) davantage que comme une personne réelle. Dans ces discours, il est courant de le désigner par le terme de *serokatî* (présidence/ direction/ gestion) plutôt que de *serok*, qui signifie « leader » ou « président ». Pourtant, malgré cette absence de correspondance entre le personnage principal du film *Révolte/ Apo* et le culte d'Abdullah Öcalan, la déclaration de Kadir Inanir a été interprétée dans les médias turcs par l'élite politique kurde, comme un engagement pour le mouvement kurde. Le retentissement de cette déclaration de Kadir Inanir est dû à son image de star et non au personnage qu'il avait interprété en 1979. En mars 2013, peu après sa déclaration, il était l'invité des responsables du *Parti de la paix et de la démocratie* (Barış ve Demokrasi Partisi, BDP, parti légal très proche au PKK) au Newroz, la fête du nouvel an kurde, de Diyarbakır durant lequel était lu un discours d'Abdullah Öcalan demandant au PKK de retirer ses forces militaires hors des frontières de la Turquie⁴⁰⁷. À la suite de cette déclaration devenue engagement politique, Kadir Inanir a été choisi par le premier Ministre turc Recep Tayyip Erdogan, comme membre d'une commission de « sages » (Akil İnsanlar) dont la mission est d'aider le gouvernement AKP (Parti pour la justice et le développement) qui négocie avec Abdullah Öcalan, à trouver une « résolution pacifique » à la question kurde⁴⁰⁸.

Tandis que dans le film *La loi des frontières* (Hudutların Kanunu, 1966) de Ö. Lütfü Akad, la contrebande est traitée comme une conséquence du retard économique de la région kurde, *Le Révolté/Apo* d'Orhan Aksoy dont l'histoire comporte tous les clichés sur la « kurdicité » (crime d'honneur, vendetta, féodalisme, contrebande, banditisme et ignorance) semble être parmi les films turcs parlant des Kurdes les moins engagés, voire les plus négatifs (Cf. le tableau-2). Dans ce film, aucune référence n'est faite aux aspects économiques et politiques de la contrebande, pourtant indissociable de la division territoriale du Kurdistan, qui a transformé le territoire kurde en périphérie géographique, mais aussi politique et économique, des quatre Etats-nations.

⁴⁰⁶ Cf. Oliver Grojean, « 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.eits.org/document2753.htm>

⁴⁰⁷ Pour plus d'informations voir : <http://www.iha.com.tr/magazin/bdp-kadir-inaniri-nevruza-davet-etti/268225>

Cette dépolitisation du sujet de la contrebande au cinéma, renforcée par une visibilité militaire des formes de l'Etat-nation dans le territoire kurde, se justifie d'une manière implicite. Autrement dit, le cinéma peut parler tout en ne montrant pas toujours l'essentiel. Dans ces films, les diverses formes de violences sont associées à une culture ou à un système féodal kurde, ce qui paraît légitimer la présence militaire. Par exemple, contrairement au film *Yol* (1982) de Yilmaz Güney, dans le film *La Révolte/ Apo* d'Orhan Aksoy, le refus des villageois d'identifier les cadavres de contrebandiers devant les gendarmes est montrée comme un résultat de leur crainte de l'agha et non de l'Etat. Comme dans la plupart des films turcs, l'Etat n'est pas responsable du retard économique et social de la région kurde. Il est surtout présenté comme une force légitime qui se tient du côté du peuple contre le féodalisme, le banditisme, et la « réaction religieuse ». Dans ces films, l'Etat est une sorte de « lumière » pour ces populations rurales, puisque lui est seul capable de les faire accéder à une modernité et à la civilisation de type occidental.

2.3. L'inaccessibilité géographique : rupture entre la périphérie et le centre

Dans les films analysés, l'inaccessibilité géographique des villages crée une rupture symbolique entre l'espace rural du village et la ville, espace de civilisation. Le système féodal apparaît comme obstacle principal devant l'accession des populations rurales aux institutions publiques et aux services de l'Etat. Les personnages de l'Agha et du Cheik, l'un représentant du système féodal, l'autre représentant religieux s'opposent à toutes les tentatives d'établir des liens réels ou symboliques entre le village et l'Etat, comme à la construction de routes, barrages, ponts ainsi qu'à l'accès aux services publics et aux outils de communication. Parmi d'autres films, *Hazal* (1979) d'Ali Özgentürk et *Les esprits de l'Euphrate* (1977) de Korhan Yurtsever sont deux exemples emblématiques de cette façon de traiter de la « kurdicité » entre accès à la modernité et mission civilisatrice de l'Etat turc. Par exemple, dans *Hazal*, la construction d'une route, dans *Le pont*, la construction d'un pont, dans *Le remède* l'ouverture d'une route en hiver, dans *Vizontele* (2000) de Yilmaz Erdoğan⁴⁰⁹ l'arrivée d'un téléviseur dans la ville d'Hakkari, deviennent des liens à la fois réels et métaphoriques entre le village comme périphérie et la ville comme centre. La sauvagerie géographique devient elle aussi un élément négatif qui renforce l'inaccessibilité de l'Etat dans la région kurde. Les films *Le remède* et *Les muletiers* montrent d'une façon efficace comment les obstacles naturels sont

⁴⁰⁸ Pour plus d'informations voir : <http://www.ntvmsnbc.com/id/25430820/>

⁴⁰⁹ Voir la fiche technique et le synopsis du film dans l'Annexe-2

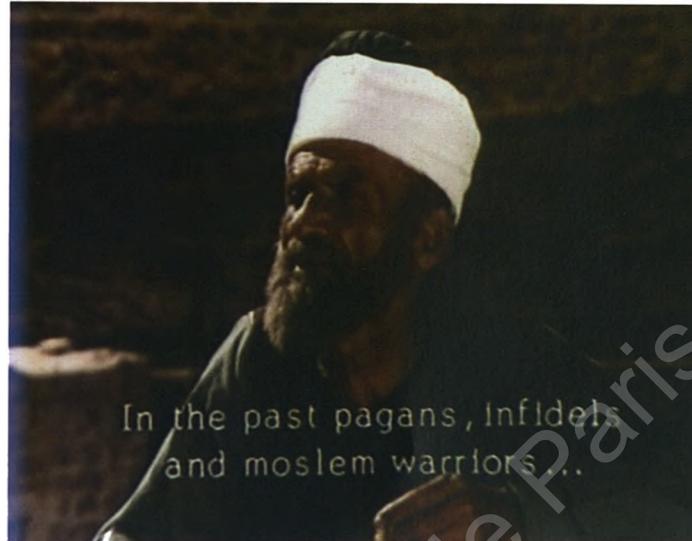
une cause de rupture entre l'Etat (des institutions étatiques) et la région kurde.

Bien que le sujet du film *Hazal* (1979) d'Ali Özgentürk soit une histoire d'amour, c'est la construction d'une route présentée comme une tentative d'affaiblir le système féodal qui devient l'intrigue principale du film : « *Après la disparition de son fiancé pendant 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 de son fiancé, qui est encore un enfant. Après leur mariage, une vie d'enfer commence pour Hazal, contrainte de vivre auprès d'une belle-mère acariâtre et d'une belle-soeur jalouse. Elle sert d'esclave à la famille de son mari. Le suicide de sa belle-sœur crée peu à peu une affection entre Hazal et son jeune époux jusqu'au jour où Hazal fait la connaissance d'Emin (Talat Bulut) qui travaille sur le chantier de la route de leur village et qui est amoureux d'elle. Il lui propose de fuir avec lui. Mais à l'appel de l'Agha et du Cheik, les villageois se mobilisent afin de trouver et punir ce couple qui vient de les déshonorer. Les hommes reviennent au village avec les corps des deux amoureux qui y sont exposés. C'est alors que des charges de dynamite explosent, donnant la bonne nouvelle : les engins du chantier de la route sont parvenus au village. Cela devient un enfer pour les villageois venus pour regarder les corps d'Emin et de Hazal. Ils s'enfuient effrayés par les engins et les explosions.* »

Dans ce film, l'Aga et le Cheik veulent à tout prix empêcher la construction de cette route qualifiée de danger et de péché et à laquelle le personnage principal du film, *Emin* (Talat Bulut) travaille. Dans une séquence, l'Agha, le Cheik et le Muhtar (maire du village) informent la communauté villageoise des dangers de l'ouverture de la route par l'Etat. Le Cheik parle en premier pour donner un *ferva* (ordre religieux) contre la construction de la route :

Le Cheik (responsable religieux) : *Autrefois, des centaines de païens, de non-croyants, de musulmans, de sultans et de leaders sont passés par ici. Après les Assyro-Chaldéens, Alexandre, le grand, et les Abbasides, c'est notre saint Cheik qui y est passé. Mais aucun d'entre eux n'a pensé à construire une route ! Pourquoi ? Parce que c'est Allah seul qui ouvre et ferme la route des conquérants et celle des savants et des saints. Et le grand Allah a désormais fermé les routes de conquêtes.*

Après le discours du Cheik, l'Agha prend la parole : *Si la route arrive, l'Etat arrivera aussi. L'Etat fera des recensements. L'Etat vous enregistrera. Il vous donnera des cartes d'identité. Il vous connaîtra. Nous faisons de la contrebande, du commerce. Si les gendarmes et les officiers arrivent ici, ils prendront à la fois nos biens et nos vies.*



Un plan de la séquence citée ci-dessus dans *Hazar*.

À part les deux personnages principaux *Hazar* (Türkan Şoray) et *Emin* (Talat Bulut), les personnages de ce film sont présentés comme archaïques et réactionnaires. Ainsi, lorsque des ingénieurs arrivent au village, seul le personnage principal *Emin* qui est complètement différent des autres personnages (par exemple il parle turc sans accent) et un autre personnage (*Bedir*) acceptent de travailler sur le chantier. Lorsque les corps d'*Hazar* et d'*Emin* sont exposés dans le village, quatre personnages aveugles qui apparaissent plusieurs fois durant le film sortent de la caverne sombre où ils vivent et rejoignent l'assemblée de villageois qui regarde les cadavres. Au début du film, ces quatre personnages exposent l'histoire. Plus tard ils narrent des événements de la vie quotidienne auxquels ils donnent des interprétations religieuses ou ils prédisent l'avenir. L'histoire se déroule dans une ambiance marquée par ces rituels religieux « *archaïques et réactionnaires* ». Alors que tous les villageois s'enfuient effrayés par l'explosion de la dynamite et par l'arrivée des engins de chantier, ces quatre personnages se mettent à tourner autour des cadavres exposés, d'une façon quasi sauvage. Tout cela ressemble à un rituel sacrificiel dans une ambiance apocalyptique. Si nous qualifions cette ambiance d'apocalyptique, c'est parce que l'arrivée des machines dans le village est montrée comme la déconstruction du « *monde archaïque* » et replié sur lui-même de ces villageois kurdes. La fuite des villageois, l'explosion de la

dynamite et le mouvement des véhicules sont montrés dans des plans séquences courts, créant une chorégraphie visuelle. Cette séquence est caractéristique d'une vision orientaliste de la « *kurdicité* » dans le cinéma turc.



Deux plans de la séquence montrant l'arrivée de la route au village, dans le film *Hazal* (1979) de Ali Özgentürk.

3. La fusion du réel et de la fiction : *Les laids aiment aussi* (1981) de Sinan Çetin

La structure narrative de l'histoire de ces films est fondée sur des intrigues construites, parfois caricaturalement, autour de l'oppression que les chefs tribaux ou les responsables religieux exercent sur les personnages principaux idéalisés mais aussi souvent interprétés par des comédiens turcs renommés. On peut supposer que cette idéalisation physique et morale permet d'éloigner et de distinguer les personnages principaux de leur entourage, qui est généralement composé des habitants du village où le film est tourné. En effet, la majorité de ces films, s'ils ne sont pas entièrement tournés à Istanbul ou à Ankara, sont tournés dans des villages kurdes avec la participation des habitants comme acteurs secondaires ou figurants. Ces villageois kurdes sont souvent montrés en train de regarder l'événement qui se déroule devant leurs yeux, autrement dit sur un mode plutôt passif et par des images prises à distance.

L'existence/présence des habitants de village dans la plupart des films analysés, comme *Hazal*, *Une Saison à Hakkari*, *Le retour*, *Le cheval* est réduit à ce rapport inégal avec des personnages principaux souvent interprétés par des comédiens turcs connus et sur lesquels la caméra se focalise. Cette insistance sur la présence de stars et comédiens interprétant des villageois kurdes non connus et non reconnus engendre une rupture ainsi qu'une hiérarchie entre l'univers diégétique de film et le contexte réel auquel l'histoire renvoie. Les villageois en tant que personnes réelles deviennent des personnages secondaires/ figurants face à des comédiens connus qui ne sont pas des personnes réelles dans le contexte évoqué, mais deviennent les personnages principaux « folklorisés », imitant l'accent et les gestes des villageois kurdes et portant leurs vêtements.



Deux plans d'une des premières séquences de *Hazal* (1979) de Ali Özgentürk.



Deux séquences dans *Une saison à Hakkari* (1983) d'Erden Kıral



Deux plans d'une séquence de *Les laids aiment aussi* (1981) de Sinan Çetin



Deux « plans trichés » dans *Les esprit de l'Euphrate* (1977) de Korhan Yurtsever.

Cette hiérarchisation entre des personnages principaux interprétés par des comédiens connus et des villageois est traitée de façon métaphorique dans le film *Les laids aiment aussi* (1981) de Sinan Çetin. Le sujet porte sur l'arrivée d'une équipe de tournage dans un village kurde isolé pour y tourner un film parlant de l'amour désespéré entre deux villageois opprimés par un agha. Parmi les comédiens de cette équipe de tournage se trouve la grande star du cinéma turc Müjde Ar (Müjde Ar)⁴¹⁰. Avec l'arrivée de l'équipe, fiction et réel s'entremêlent au village. La belle actrice qui se déguise parfois en villageoise durant les tournages est l'objet des regards des villageois qui ne peuvent pas la toucher. Tous se contentent de la regarder à distance, sauf *Mazlum* (Ilyas Salman) le plus pauvre des villageois et dont le nom (*Mazlum*) signifie « *opprimé* ». Chaque fois que l'équipe commence à tourner une séquence dangereuse avec Müjde Ar, *Mazlum*, de plus en plus obsédé par l'actrice, intervient pour la sauver en croyant que les séquences tournées relèvent de la réalité. Après avoir vu lors d'un repérage, la

⁴¹⁰Cf. Giovanni Scognamillo. op. cit. p. 383.

pauvre maison de la famille de *Mazlum*, le réalisateur de film (Atilla Türköz), un urbain moderne et éduqué à l'occidentale (dans le film, il parle parfois en français) décide de tourner quelques séquences chez *Mazlum* pour donner plus de « *véracité* » à son film. Ayant remarqué les sentiments de *Mazlum* pour Müjde Ar, il charge son actrice de le convaincre. *Mazlum* finit par accepter le tournage de quelques séquences dans sa maison afin de faire la démonstration de sa proximité avec la star aux autres villageois. Mais il ignore que, dans la dernière séquence, sa maison sera brûlée. Après le tournage de cette séquence, l'équipe s'empresse de retourner à Istanbul et *Mazlum* se retrouve sans maison et « *abandonné* » par Müjde. Ne voulant plus vivre au village, *Mazlum* envoie sa famille chez un oncle et se rend à Istanbul où il retrouve Müjde Ar chez laquelle il parvient à se faire employer. Désespéré par l'omniprésence de l'actrice qui « *appartient à tout le monde* », *Mazlum* attaque son compagnon et se retrouve à la rue où les affiches qui montrent le visage et le corps de la star l'assaillent. Dans une séquence, il se fait violemment frapper pour avoir tenté d'empêcher un homme de regarder une de ces affiches. À la fin du film, *Mazlum* est encerclé par les images de Müjde Ar et finit par perdre la raison.

L'amour de *Mazlum*, qui n'est qu'un « *villageois laid* » (le titre du film est : *Les Laides Aiment aussi*), pour la belle actrice Müjde Ar, capable d'être à la fois villageoise et citadine par sa profession de comédienne, se termine quand *Mazlum* comprend qu'il ne peut empêcher la visibilité de Müjde dont le corps n'est qu'un « *objet du regard* » pour tout le monde. L'absence de sincérité de l'équipe du film est montrée par une différence de classe et morale entre *Mazlum*, Müjde et le réalisateur du film qui tente de se distinguer des autres en parlant français⁴¹¹, mais prend le droit d'incendier la maison de *Mazlum* pour donner à son film plus de « *véracité* ». Le bouleversement de la vie de *Mazlum* par l'arrivée d'une équipe de tournage qui ne lui ressemble pas, mais qui a « *le droit* » et la possibilité de parler en son nom, résume la dimension idéologique du traitement cinématographique des Kurdes, ce dont il est rarement question dans le cinéma turc. La même critique est encore plus directe dans le film d'Abbas Kiarostami *Le vent nous emportera* (1988)⁴¹², dans lequel ni la « *kurdicité* » des personnages kurdes, ni le nom du Kurdistan ne sont cachés. Ce film qui raconte l'arrivée d'une équipe de tournage venu de Téhéran pour filmer une cérémonie de deuil dans un village

⁴¹¹ Dans le cinéma turc, savoir parler en français signifie « *être civilisé et moderne à l'occidental* ». Par exemple, *Kezban* (1968) et *Kezban à Paris* (1971) d'Orhan Aksoy, *Sosyete Şaban* (1985) de Kartal Tibet, *Une Saison à Hakkari* d'Erden Kıral (1981) (son personnage principal, un instituteur exilé, lit le journal *Le Monde*) sont quelques films turcs dans lesquels la langue française est signifiante de modernité.

⁴¹² Pour plus d'informations voir :

après la mort d'une vieille femme kurde, renvoie plus explicitement à l'altérité des Kurdes que celui de Sinan Çetin dans lequel les Kurdes font partie d'une entité nationale turque. Cependant *Les laids aiment aussi* se différencie de la plupart des films turcs tournés avant 1990, car même si l'histoire est turquifiée par l'utilisation du turc et l'absence du kurde, les éléments renvoyant à un imaginaire kurde négatif sont rares. Dans ce sens, on peut dire que *Les laids aiment aussi* est une critique du traitement de la « kurdicité » dans le cinéma turc.

Malgré cette dimension critique, aussi notable soit-elle, ce film ne désigne pas les Kurdes en tant que tels, ne les nomme pas comme Kurdes. Ce n'est qu'à partir des années 1990 qu'apparaît une visibilité kurde avec un traitement direct de la question kurde dans un contexte politique fondé sur une définition identitaire/ ethnique des Kurdes explicitée dans le cinéma, comme dans les médias et les espaces publics turcs et internationaux. Cette visibilité liée d'abord à la guerre du Golfe en 1991, puis à l'apparition des chaînes de télévision privées en Turquie se fait au sein d'un nouveau cinéma turc qui émerge au début des années 1990. Jusqu'à cette période, le nationalisme et la conception kémaliste de la modernité sont responsables de l'invisibilité des Kurdes dans le cinéma turc, malgré la diversité des thèmes et des discours politiques. Toute apparition des Kurdes à l'écran est fondée sur une approche ethnoculturelle, qui est celle de stéréotypes d'ordre orientaliste. Ces présentations doivent être analysés dans le contexte d'invisibilité plus générale des Kurdes dans l'espace public turc que le négationnisme kémaliste a engendré.

Nous nous sommes limités aux discours officiels pour tenter d'analyser le cinéma turc d'avant 1990 et montrer comment il reproduit les caractères de l'imaginaire entourant les Kurdes produit par l'idéologie kémaliste. Après 1990, les Kurdes deviennent visibles dans le cinéma turc où se manifeste une volonté de les désigner comme kurdes et de rendre explicite la « kurdicité », notamment par l'emploi du kurde. Dans certains films, cette visibilité renvoie au PKK, mouvement nationaliste kurde qui incarne un camp politique d'une guerre de 30 ans avec l'Etat-nation turc. Avant cette date, en ce qui concerne l'invisibilité des Kurdes, on ne peut relever de différences radicales entre les périodes historiques ou les tendances politiques du cinéma turc. De la période appelée « période des artistes du théâtre » (*Tiyatrocular Dönemi, 1914-1939*) à celle de « transition » (*Geçiş Dönemi 1940-1951*) ; de la « période des cinéastes » (*Sinemacılar Dönemi, 1951-1960*) à celle du « réalisme social » (1960)⁴¹³, ou du

<http://www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Lvcéens%20au%20cinéma%20PDF/levant.pdf>

⁴¹³Cf. Metin Kasım et H. Deniz Atayeter « 1960lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik », in e-

« *cinéma national* »⁴¹⁴ la question de la modernité reste la question essentielle de toute réflexion sociopolitique et artistique. Il faut rappeler que dans des films considérés comme socialistes comme *Hazal* d'Ali Özgentürk, *Terre de fer, ciel de cuivre* de Zülfü Livaneli et *Une Saison à Hakkari* d'Erden Kiral, les références à la modernité kémaliste sont plus nombreuses que dans certains films populaires parlant des Kurdes.

4. L'après 1990 et la construction de la visibilité des Kurdes dans le cinéma turc

4.1. Le concept politique des années 1990 et la médiatisation de la question kurde

Dans les années 1980, le Kurdistan irakien vivait un processus de « *dépeuplement forcé* » mis en œuvre par le régime baasiste de Saddam Hussein, alors qu'en Turquie un conflit entre le PKK et l'Etat turc venu d'éclater en 1984. Cette violence marque l'histoire récente de la Turquie et la société turque de l'après coup d'Etat de 1980. À partir de 1993, les relations entre Kurdes et Turcs prennent la forme d'un rapport de force et la multiplication des manifestations nationalistes⁴¹⁵ montrent le traumatisme subi par des sociétés en mutation. Avec le processus de libéralisation des outils de communication, les quêtes identitaires des divers groupes sociaux émergent d'une culture militariste marquée par la violence politique. Dans ce climat extrêmement tendu, le nationalisme turc prend les formes de xénophobie plus violentes (mais aussi plus populaires, par opposition à la xénophobie antérieure plus « douce » et officielle, relevant davantage d'une altérisation orientalisante que d'un racisme haineux - nous y reviendrons -) contre les Kurdes⁴¹⁶.

À partir de 1988, l'exode de populations kurdes irakiennes vers le territoire turc et leur installation dans certaines villes frontalières du Kurdistan de Turquie comme Mardin⁴¹⁷

GIFDER (Magazine en ligne de la Faculté de Communication de l'Université Gümüşhane), Numéro 4. Volume-1, Septembre 2012, disponible sur : http://www.gumushane.edu.tr/media/uploads/egifder/articles/4.2_makale_1.pdf

⁴¹⁴Ce terme qui a donné lieu à de nombreuses controverses a été proposé par le réalisateur turc Halit Refiğ dans son livre de 1971 pour désigner un « *retour* » à un regard turc sur le traitement de la turcité dans le cinéma turc. Cf. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgasi*, Istanbul, Hareket Yayınları, 1971. Cf. Şengül Kılıç Hristidis, *op. cit.*

⁴¹⁵Cf. Etienne Copeaux, « *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.turquieeuropenne.eu/5176-la-turquie-des-annees-90-naissance-de-la-societe-civile.html>

⁴¹⁶Ayşe Toy Par, « *Nationalisme et cinéma: une étude de l'identité de « l'étranger dans le cinéma turc* », in, *Turquie, Europe: Le Retour des nationalismes?* (Sous la direction de Füsun Türkmen), l'Harmattan, Paris, 2010, pp: 141-151

⁴¹⁷Nous avons eu l'occasion de suivre le tournage du film documentaire *Kurdes d'Auvergne : le retour au pays*

attirera l'attention des médias internationaux sur la question kurde. Avec l'extermination de plus de 182 000 personnes par le régime de Saddam Hussein (selon les rapports des organisations de défense des Droits de l'Homme⁴¹⁸), cette question ancrée depuis presque un siècle dans quatre pays (Turquie, Iran, Irak, Syrie) avait enfin commencé à devenir visible dans les pays voisins du Moyen-Orient et à l'extérieur de ce périmètre, dans les pays occidentaux comme la France, la Grande-Bretagne ou les Etats-Unis. Les médias internationaux ont alors contribué à la propager. Pourtant, alors que les Kurdes irakiens devenaient visibles dans ces médias, le Kurdistan turc dévasté par la guerre n'avait pas encore acquis autant de visibilité. Ce ne sera le cas qu'à partir du milieu des années 1990 avec l'apparition de plusieurs chaînes de télévisions privées en Turquie.

Avant le processus de privatisation des médias, deux émissions télévisées parlant de la question kurde furent diffusées par la télévision étatique TRT. La première de ces émissions s'appelait *Perde Arkası* (Derrière le rideau, diffusée entre 1987-2001) et la seconde *Vues d'Anatolie* (Anadolu'dan Görünüm, diffusée entre 1987 et 2001)⁴¹⁹. La seconde a été faite sur commande de l'armée⁴²⁰, toutes deux avaient pour mission de montrer chaque semaine le bilan de la guerre entre le PKK et l'Etat turc d'une façon violente et sur un mode propagandiste. Autrement dit, elles avaient été conçues avec l'objectif d'« éveiller la population contre le terrorisme du Parti Travailleurs du Kurdistan »⁴²¹. Dans le générique de *Vues d'Anatolie*, par exemple, il y avait des images de dizaines de personnes civiles fusillées dans des villages du Kurdistan de Turquie parmi lesquels des enfants, dont l'Etat turc rendait responsable le PKK. Dans un article publié sur le site de l'Agence de Presse Firat News (ANF) pro-PKK, Erdem Can considère l'émission, *Vues d'Anatolie* comme « outil de la guerre spéciale et psychologique »⁴²². L'un des hauts dirigeants du PKK, Mustafa Karasu,

(2011) de Claude Weisz, qui parle de l'arrivée en France de 300 réfugiés kurdes venus d'un camp de Mardin grâce à l'action de Madame Danielle Mitterrand et du gouvernement socialiste de François Mitterrand. Pour regarder ce film consulter : <http://kurdesdauvergne-kre.com/films-de-claude-weisz/>

⁴¹⁸ Cf. *Génocide en Irak : La campagne d'Anfal contre les Kurdes*, rapport publié par Middle East Watch, Département de Human Rights Watch, Paris, Les Editions de Karthala, 2003.

⁴¹⁹ Pour voir un extrait de cette émission consulter : <http://efsane.tv/televizyon/program/anadoludan-gorunum>

⁴²⁰ Dans une interview, le présentateur de l'émission de *Vues d'Anatolie* Güntaş Aktan explique qu'après les premières attaques du PKK en 1984 il a réalisé sur la demande des militaires turcs des émissions dont une s'appelant « *Huzur Operasyonu* » (L'opération de sérénité), l'autre « La loi de la repentions » (Pişmanlık Yasası). Après la mise en place de l'état d'urgence en 1987 au Kurdistan de Turquie, le gouverneur de la Région en état d'urgence (Olaganüstü Hal Bölge Valisi) Hayri Kozakçioğlu « lui avait demandé de produire une émission régulière sur le terrorisme du PKK ». Cf. la biographie de Güntaş Aktan, disponible sur : http://www.gazetecilercemiyeti.org.tr/sovlesi_detay.php?id=43

⁴²¹ Cf. L'interview avec Ertürk Yöndem (animateur de l'émission *Derrière le rideau*), disponible sur : <http://www.haberler.com/erturk-yodem-tsk-nin-basinda-kullanabilecegi-adam-haberi/>

⁴²² Cf. Erdem Can, « Kürt linci: 'Vatan Sağolsun' », disponible sur :

dans son article publié dans le journal *Yeni Özgür Politika* qualifie le Premier ministre turc Recep Tayyip Erdoğan, en raison de ses discours anti-kurdes, de « *nouveau GÜNTAÇ AKTAN* » (le présentateur de l'émission *Vues d'Anatolie*), ce qui montre bien à quel point cette figure est devenue emblématique du racisme⁴²³.

En dehors de ces émissions télévisées, spécialisées dans une certaine propagande militariste, les images propagandistes de la guerre circulaient aussi dans les journaux et dans les magazines. Par tous les moyens et sans limites, l'armée et le gouvernement turcs voulaient « *montrer* » aux Kurdes combien cette guerre pourrait devenir dangereuse pour eux. Par exemple, dans une image publiée dans le journal droite *Türkiye* on voyait : « *une file d'hommes, tournant leurs visages haineux dans la même direction. Tout à fait à droite, un militaire en arme et, près du centre de la photo, à l'arrière-plan, un autre militaire en treillis, probablement un gradé. Les hommes, selon l'article, ont été « invités » par l'armée à venir cracher sur les cadavres (des militants PKK tués par l'armée): la légende le précise candidement, comme s'il s'agissait d'une chose normale*⁴²⁴. » Ainsi, dans les années 1990 des spécialistes militaires de la propagande visitaient toutes les écoles dans le Kurdistan de Turquie afin de montrer aux étudiants par les images l'enjeu des confrontations réelles avec le PKK, et « *ce qui pourrait se passer* » en cas de participation à cette guérilla kurde.

Une guerre de propagande par l'image se déroulait dans les centres de certaines villes de la Turquie. Mais elle fonctionne aussi des deux côtés dans une guerre fratricide. Dans les villes du Kurdistan de Turquie, l'Etat est devenu omniprésent. À la suite d'opérations militaires, il arrivait que l'armée expose, en plein centre ville, les cadavres de combattants du PKK⁴²⁵, parfois torturés. Certains symboles étatiques comme le drapeau turc ou des maximes d'Atatürk ont été inscrites sur les hauteurs les plus visibles de toutes les villes à majorité kurde du pays. En dehors du territoire kurde, le même climat politique prend des formes différentes. Des rassemblements de masse, politiques ou non-politiques (comme des matchs de football, des manifestations syndicales, des prières du vendredi, les cérémonies de

<http://www.firatnews.org/index.php?rupel=nuce&nucelID=32674>

⁴²³ Cf. Mustafa Karasu, « *Yeni GÜNTAÇ AKTAN: Recep Tayyip Erdoğan* », article publié le 31 décembre 2012 dans le journal *Yeni Özgür Politika*. Disponible sur :

<http://www.yeniozgurpolitika.org/index.php?rupel=nivis&id=3066>

⁴²⁴ Cf. Etienne Copeau, « *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 disponible sur *Susam-Sokak.fr*, le blog personnel de l'auteur : <http://www.susam-sokak.fr/article-esquisses-sur-la-turquie-des-annees-1990-6-corps-etendus-106480900.html>

⁴²⁵ *Ibidem*.

conscription, les fêtes nationales etc...) se transforment fréquemment en manifestations nationalistes contre les Kurdes. Lors de ces rassemblements⁴²⁶, les populations kurdes immigrées dans les villes de l'ouest sont souvent les cibles d'attaques racistes. De son côté, le PKK organise une contre-propagande à l'aide de slogans ou d'images stéréotypées de la guerre et de l'oppression, décalées des réalités du terrain.

Après 2000, plusieurs chaînes de télévision privées comme Kanal 6 et Kanal D ouvertes après la privatisation des médias télévisés, participent à cette guerre de propagande, multipliant les images en cohérence avec l'imaginaire anti-kurde produit des discours officiels turcs. En très peu de temps, ces chaînes de télévisions se multiplient. Mais leurs propriétaires sont quelques familles très fortunées, comme celle de Cem Uzan, d'Aydin Doğan ou de Mehmet Emin Karamehmet dont certaines continuent à dominer les médias turcs. Cet accroissement des outils de communication concentrés dans les mains de quelques groupes ayant des investissements importants dans tous les secteurs de l'économie, a facilité le contrôle des médias par les gouvernements turcs depuis la seconde moitié des années 1990 et continue jusqu'à nos jours. Reproduisant les discours des gouvernements, ces médias présentent les Kurdes comme des « *suspects naturels* », dans la réalité quotidienne comme dans l'inconscient plus profond de la société turque. De l'*Autre* non nommé ou invisible jusqu'alors, il devient dans les informations télévisées « *le nouveau suspect* » identifié parfois comme un criminel par son accent kurde ou sa couleur de peau, autrement dit en renvoyant à l'imaginaire kurde des discours officiels turcs antérieurs.

Les images montrant les conséquences tragiques de la guerre entre le PKK et l'armée turque, les manifestations pro PKK des populations kurdes déplacées dans les grandes villes turques (notamment à Istanbul)⁴²⁷ et les problèmes de ces populations, envahissent chaque soir les écrans des citoyens turcs dont la majorité ignorait jusqu'alors l'existence d'un peuple dénommé « *kurde* » en Turquie. Ce surgissement intense des problèmes liés à la question kurde dans l'actualité agit comme un retour du refoulé et provoque, dans certains segments de la société turque, un sentiment de haine contre la population kurde immigrée. Au fur et à mesure du processus de déplacement et d'urbanisation des populations kurdes généralement d'origine rurale, se développe une réaction qui prône des formes d'exclusion raciale des

⁴²⁶ Cf. Cenk Saracoğlu, op. cit.

⁴²⁷ Voir l'article à ce sujet de Jean-François Pérouse « *La ville périphérique : Istanbul et sa marge* », in : « *Villes cinématographiques. Ciné-Lieux* », Théorèmes 10 (codir.), Kristian Feigeslon, Laurent Creton, Paris, Presses

Kurdes, notamment, selon Cenk Saracoğlu⁴²⁸, au sein de la classe moyenne turque qui se sentit envahie ou affaiblie par cette immigration, dans certaines grandes villes comme Istanbul⁴²⁹, Mersin, Izmir, Adana et Antalya. Des acteurs politiques comme l'armée turque, le MHP, *Parti de l'Action Nationaliste* (Milliyetçi Hareket Partisi) et certains groupes nationalistes paramilitaires⁴³⁰ ou mafieux instrumentalisés par des services de renseignements turcs, tels *Susurluk Çetesi* (Le gang de Susurluk), *Yüksekova Çetesi* (le gang de Yüksekova), *Ergenekon*⁴³¹ deviennent des « acteurs essentiels » dans l'organisation de ces réactions contre les Kurdes. Ce « nationalisme populiste » participe au mécanisme de contrôle sur les médias turcs et décide des politiques à mener selon les demandes supposées de la classe moyenne, électoral privilégié du pouvoir. Des instruments de mesure de l'audience d'émissions télévisées sont installés à cette époque, notamment dans les quartiers populaires d'Istanbul, d'Adana, de Mersin et d'Ankara qui permettent de justifier cette politique dans les médias.

Dans les années 2000, malgré le climat politique extrêmement tendu, le sujet de plusieurs séries télévisées produites par les télévisions turques porte sur les Kurdes en traitant le thème déjà ressassé au cinéma du féodalisme et de la culture tribale kurde. Mais certaines séries télévisées très populaires comme *Sila* et *Asmalı Konak* traitent désormais du « féodalisme des Kurdes » dans un contexte urbain. Les stéréotypes mis en œuvre dans ces séries sont relativement différents de ceux des films des décennies 1960 à 1980 qui traitaient généralement de la « kurdicité » dans un contexte rural, villageois. Avec l'autorisation de l'usage de la langue kurde dans la vie quotidienne en 1992⁴³², la musique kurde s'intègre à un nouvel imaginaire kurde véhiculé par l'industrie audiovisuelle (cinéma, musique, télévision, radio). Il faut aussi souligner qu'à partir des années 2000, la Turquie entre dans une nouvelle ère audiovisuelle dominée par de grands groupes multimédias et l'industrialisation de la culture, où ces phénomènes sont répercutés à l'échelle globale. Des chaînes satellitaires diffusent en continu et par-delà les frontières, un flux d'informations donnant une nouvelle visibilité à la question kurde. Les télévisions kurdes ne sont pas absentes de ce processus et

Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 183-190.

⁴²⁸ Cf. Cenk Saraçoğlu, op. cit.

⁴²⁹ Voir l'article de Jean François Pérouse et Fadime Deli « *Les migrations vers Istanbul : discours, sources et quelques réalités* », in Les Dossiers de l'IFEA, série : la Turquie Aujourd'hui, n°9, juin 2002.

⁴³⁰ Cf. Etienne Copeau, « *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>

⁴³¹ Cf. Jean François Pérouse, « *L'affaire Ergenekon (Turquie) et la presse : une relation infernale* », in Cahier d'Histoire immédiate, Toulouse, n° 37-38, 2010, pp. 437-461.

⁴³² Cf. Sabir Cigerli, « *La reformulation de l'idéologie officielle turque et la langue kurde : L'autorisation d'un prénom kurde* », in, Confluences Méditerranée, No34, Paris, l'Harmattan, Été-2000, p. 84.

développent des programmes spécifiques de Bruxelles comme d'Irak, sans oublier les chaînes kurdes locales de Turquie.

Dès le début des années 1990, le cinéma turc porte un regard nouveau sur la question kurde et sur la « *kurdicité* » qu'il commence à traiter comme une question identitaire et politique. La guerre entre le PKK et l'Etat turc semble avoir joué un rôle essentiel dans cette visibilité nouvelle donnée à la question kurde. Le traitement de la « *kurdicité* » consiste dès lors à montrer et dénoncer la violence, en insistant sur l'aspect déshumanisant et destructeur du processus en cours dans la région kurde. Avant d'analyser le traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma turc d'après 1990, nous présentons une liste des principaux films turcs parlant des Kurdes tournés après 1990 en insistant sur les références données aux aspects identitaires, ethniques, linguistiques, sociopolitiques et économiques de la question kurde. Certains de ces films, comme la série *La vallée des loups*, sont coproduits avec des chaînes de télévision turques et la plupart ont aussi été diffusés sur les chaînes de télévision publique, privées ou étatiques comme TRT (chaîne étatique), Show TV, ATV, KANAL D ou sur certaines chaînes thématiques comme Yesilçam, SineTürk, Smart-D.

- a) *Le cœur en verre* (Camdan Kalp, 1990) de Fehmi Yaşar
- b) *Mem et Zin* (Mem û Zîn, 1991) d'Ümit Elçi
- c) *Siyabend et Xecê* (Siyabend û Xecê, 1991) de Şahin Gök
- d) *Que les lumières ne s'éteignent pas* (Işıklar Sönmesin, 1996) de Reis Çelik,
- e) *Le Bandit* (Eşkiya, 1996) de Yavuz Turgul,
- f) *Le voyage vers le soleil* (Güneşe Yolculuk, 1998) de Yeşim Ustaoglu,
- g) *La Propagande* (Propaganda, 1999) de Sinan Çetin,
- h) *Vizontele* (2001) d'Yılmaz Erdoğan
- i) *Grand homme petit amour* (Büyük Adam Küçük Aşk, 2001) d'Handan Ipekçi,
- j) *Le cœur fou/L'enfer du boomerang* (Deli Yürek/Bumerang Cehennemi, 2001) d'Osman Sınav
- k) *Pile ou face* (Yazı Tura, 2003) d'Uğur Yücel,
- l) *Vizontele TUUBA* (2003) d'Yılmaz Erdoğan
- m) *La blessure de cœur* (Gönül Yarası, 2004) de Yavuz Turgul
- n) *La vallée des loups/ Irak* (Kurtlar vadisi Irak, 2006) de Serdar Akar
- o) *L'Ange blanc* (Beyaz Melek, 2007) de Mahsun Kırmızıgül
- p) *Sur le Chemin de l'école* (İki Dil, Bir Bavul, 2009)

d'Orhan Eskiköy et Özgür Doğan

q) *J'ai vu le soleil* (Güneşi Gördüm, 2009) de Mahsun Kırmızıgül

r) *La vallée des loups/ Gladio* (Kurtlar Vadisi/ Gladio, 2009) de Zübeyr Şaşmaz

s) *Le souffle/Vive la patrie* (Nefes/ Vatan Sağolsun, 2009) de Levent Semerci

t) *Je t'aime* (Ay lav yu, 2010) de Sermiyan Midyat

u) *Cinq minarets à New York* (New York'ta Beş Minare, 2010) de Mahsun Kırmızıgül

4.2. L'adaptation des légendes kurdes : l'installation des Kurdes hors de l'histoire nationale turque ?

Les discours officiels évoluent et le traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma turc change avec la montée de la violence par le conflit entre l'Etat turc et le PKK. Les Kurdes commencent à devenir visibles dans des films turcs tournés au début des années 1990, comme *Mem et Zin* (Mem û Zîn, 1991) d'Ümit Elçi et *Siyabend et Xecê* (Siyabend û Xecê, 1991) de Şahin Gök tournés tous les deux en 1991, qui racontent des histoires légendaires kurdes. La langue kurde commence à être employée et les figures kurdes désignées comme telles. De même on assiste à une apparition plus politique de la « *kurdicité* » liée à la montée du PKK. La période allant de 1991 jusqu'en 1996, avec la réalisation du film *Que les lumières ne s'éteignent pas* (Işıklar Sönmesin, 1996) de Reis Çelik, peut être considérée comme une période transition où la « *kurdicité* » commence à être traitée dans ce contexte plus politisé. À partir de 1996 et plus précisément avec la réalisation de *Voyage vers le soleil* (Güneşe Yolculuk, 1998) de Yeşim Ustaoğlu, le traitement cinématographique de la « *kurdicité* » entre dans une nouvelle phase marquée par la question kurde et ses conséquences. Elle donne naissance à un nouveau cinéma engagé qui se détermine non plus comme cinéma turc, mais comme un cinéma de Turquie (Türkiye Sineması)⁴³³ au sein duquel de jeunes réalisateurs kurdes trouvent leur place.

Dans les années 1990, l'adaptation de légendes populaires kurdes dans les films turcs comme *Siyabend et Xecê* et *Mem et Zin* marque de manière symbolique, l'apparition des Kurdes dans le cinéma turc en tant que « *peuple* » ayant sa propre langue et sa propre histoire. Le choix d'adapter deux légendes s'explique par le souci d'échapper à la censure et aux difficultés de

⁴³³ Cf. Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Istanbul, Cadde Yayınları/Araştırma-İnceleme Dizisi, 2011.

tourner dans la région kurde, comme Ümit Elçi, réalisateur de *Mem û Zîn*, l'explique dans un entretien. Selon lui, il n'était pas facile de tourner un film en kurde à une époque où le kurde était officiellement interdit⁴³⁴. La « *kurdicité* » devient-elle un imaginaire fabuleux renvoyant à un « *au-delà* » de l'histoire nationale turque dans une histoire adaptée d'une légende populaire ? On peut dire que cette approche a surtout diminué le risque de d'interdit des commissions de censure. Mais le traitement de cette « *kurdicité* » dans un contexte imaginaire et extratemporel (détaché de l'histoire nationale turque) exclut ou affaiblit la possibilité de déterminer une « *kurdicité* » qui soit une identité ethnique, ou une identité opposée à l'identité nationale turque.

Toutefois, dans *Mem û Zîn* d'Ümit Elçi, adaptation du fameux livre d'Ehmedê Xanî considéré par certains académiciens comme étant à l'origine du nationalisme kurde⁴³⁵, même si l'histoire est réduite à « *une histoire d'amour*⁴³⁶ » la « *kurdicité* » reste malgré tout comme relevant d'un univers diégétique. Par exemple, au début du film, il y a la reconstitution du mythe de *Newroz* (nouvel an kurde) où un personnage représentant *Kawa le forgeron*, héros du mythe de *Newroz*, et devenu un « *héros national* »⁴³⁷ dans les discours nationalistes kurdes. Tandis que le mythe de *Kawa le forgeron*, est reconstitué d'une façon symbolique, forgeant dans son atelier imaginaire, des dizaines de personnes portant des torches descendent d'une montagne et s'approchent de Musa Anter (un intellectuel et un poète kurde très connu) pour écouter la légende de *Mem û Zîn*. Par cette introduction, support au récit filmique, et par l'utilisation de la figure de Musa Anter, le film *Mem û Zîn* se rattache au temps réel et à l'histoire « nationale » des Kurdes, une histoire nationale qui se nourrit d'une narration plus légendaire. L'arrivée des personnages principaux pendant que Musa Anter récite une partie de l'histoire de *Mem û Zîn*, permet au « *temps réel* » de se mêler au temps imaginaire. Musa Anter : « *Aujourd'hui c'est le jour nouveau, c'est Newroz, notre fête. C'est la fête de liberté la plus ancienne de l'histoire humaine, que le (notre) peuple opprimé et exploité a commencé à fêter après la victoire gagnée sous la direction de Kawa le forgeron contre l'oppression et l'exploitation. C'est le nouveau jour où l'hiver finit et le printemps commence, où le soleil sort du signe de poisson et passe dans le signe de bélier, où la nature se renouvelle. C'est pour cela que lorsque le soleil se tourne vers le 21 mars, nous sortons de nos maisons et nous*

⁴³⁴ Cf. Ümit Elçi, *op. cit.*

⁴³⁵ Cf. *Kürt Mmiliyetçiliğinin Kökenleri*, (dir.), Abbas Vali, İstanbul, Avesta Yayınları, 2005.

⁴³⁶ Cf. N.Gültekin, « *Mem û Zîn Yönetmeni Ümit Elçi İle Söyleşi* », interview publiée le 17 janvier 2011 sur le journal en ligne *Kurdistan Post*, disponible sur : http://eu.kurdistan-post.eu/sanat_kultur/1136-mem-zin-vnetmeni-mt-eli-ile-svlei-ngltekin.html

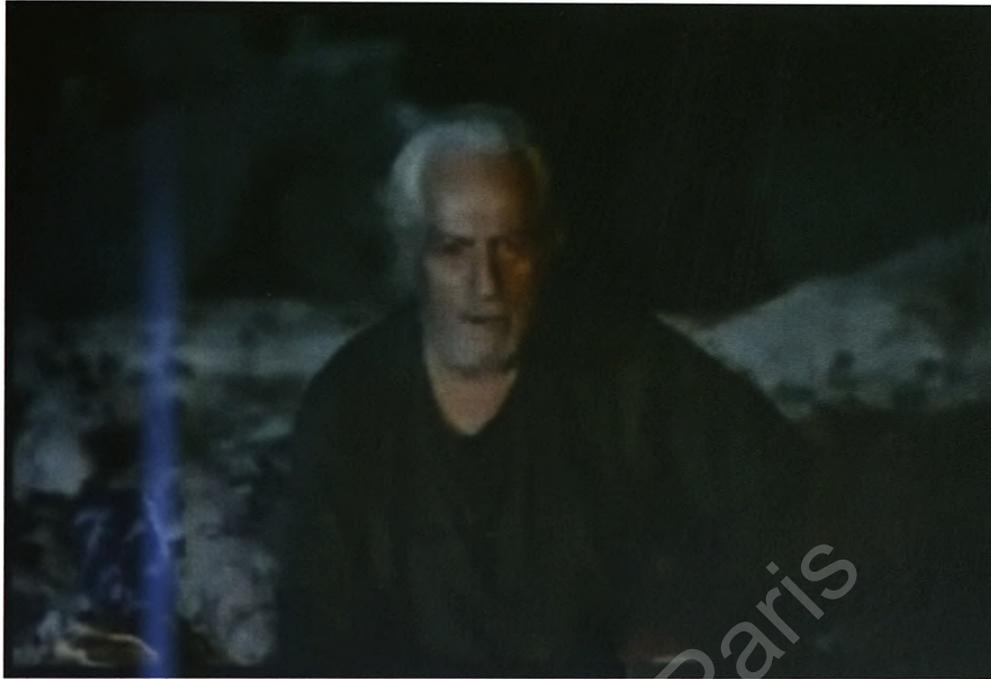
nous jetons dans le giron de la nature. C'est surtout pour les vierges et les célibataires, les amoureux et les biens-aimés, pour qu'ils se voient et se choisissent. C'est un jour pareil que notre histoire, la légende de Mem et Zin, a commencé. Autrefois dans le Botan (une région kurde) vivait un prince, un prince kurde, courageux et généreux (...) »

Le personnage du prince désigné comme kurde dans l'introduction du récit par Musa Anter, reconstitue le mythe de *Newroz* qui devient plus réaliste (dans un sens politique) que dans le film lui-même. Dans le film (récit en images de la légende de *Mem et Zin*), certains éléments folkloriques et rituels comme la chasse à la perdrix, le deuil et les éloges à la mort de *Mem* ou une cérémonie de mariage sont traités de façon plus « *orientaliste* », voire caricaturale, proposant une « *kurdicité* » que l'on peut qualifier d'exotique. Cet exotisme est renforcé par des dialogues lyriques/ poétiques traduits en turc (le scénario du film est adapté de la version turque du livre d'Ehmedê Xanî traduit par M. Emin Bozarslan) et le « *jeu théâtral* » des acteurs turcs. Grâce à la construction temporelle du film qui fusionne deux époques différentes, l'imaginaire kurde n'est pas détaché de l'histoire politique kurde, même si dans la structure narrative les rituels deviennent les signifiants d'une « *kurdicité extra temporelle* » voire « *fabuleuse* ». En effet, l'introduction de la légende de *Mem û Zin* par le récit de Musa Anter relie cette histoire avec les discours nationalistes kurdes. Le personnage « *extradiégétique*⁴³⁷ » de Musa Anter devient lui aussi un élément liant l'histoire filmique à l'histoire réelle des Kurdes, car comme la légende de *Mem û Zin*, la figure de Musa Anter, assassiné par des paramilitaires turcs⁴³⁹, peut être aussi considéré comme symbole du nationalisme kurde.

⁴³⁷ Cf. Hamit Bozarslan (2009), p. 41.

⁴³⁸ Cf. Etienne Sauriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1990, pp. 581-582.

⁴³⁹ Cf. Etienne Copeau, « *Esquisse n° 38 - La guerre : une décennie particulière, 1991-1999* », article disponible sur le blog personnel d'Etienne Copeau : <http://www.susam-sokak.fr/article-esquisse-n-38-la-guerre-une-decennie-particuliere-1991-1999-117656449.html>



L'écrivain kurde **Musa Anter**, dans le film *Mem et Zin* (1991) d'Ümit Elçi

Le film *Siyabend et Xecê* (*Siyabend û Xecê*, 1991) de Şahin Gök (d'origine kurde) est un autre exemple emblématique de la politisation ou la nationalisation du traitement de la « *kurdicité* » à travers une légende populaire. Mais, alors que dans *Mem û Zîn* tous les éléments constitutifs de l'histoire sont représentatifs, comme la figure de Musa Anter ou la fête de Newroz et que les personnages principaux proviennent tous d'une classe l'élite kurde (Zeyneddin est un prince kurde, Zîn et Sitî sont ses sœurs, Mem et Tajdîn sont fils de dirigeants), dans *Siyabend et Xecê* les personnages principaux ne sont pas « *idéalisés* » et n'appartiennent pas à l'élite. Siyabend est un voleur exclu de la société et qui peut difficilement être considéré comme un « *héros national* ». De même l'univers diégétique de *Mem et Zin* est *Cizîr*, la ville principale de la région de Botan et le palais (*saray*) de *Zeyneddin Beg* (Halil Ergül), le prince de cette région, tandis que celui de *Siyabend et Xecê* est un milieu rural et populaire.

Cependant malgré cet aspect peu idéalisé du personnage de *Siyabend*, présentant peu de correspondance avec l'imaginaire d'un héros national, des références à l'histoire réelle des kurdes révèlent, dans ce film, une certaine forme de nationalisme. Le sujet du film porte sur une histoire d'amour entre le jeune *Siyabend* et la belle *Xecê* : « *Après la mort de ses parents, juste après sa naissance, Siyabend (Tarık Akan) est adopté par son oncle (Menderes Samancılar). Dans sa jeunesse, le jeune*

Siyabend qui est un garçon corpulent devient jour après jour différent de ses camarades villageois. Il les pousse à voler leurs parents, à s'amuser tout le temps. Les villageois se plaignent de Siyabend auprès de son oncle. Mais malgré les remontrances que son oncle lui fait, il ne change pas d'attitude. Son oncle le chasse de la maison. Siyabend vit alors dans une maison à la périphérie du village, où son comportement empire. Tous les villageois se liguent contre lui, mais ils ne peuvent rien faire car Siyabend est un guerrier. Un soir, il voit tomber du ciel un étrange morceau de fer dans lequel il fait forger un poignard et un bouclier. Devenu désormais imbattable, il quitte le village pour trouver «le pavillon du destin» (çadira felekê) qui lui a pris ses parents, afin de le tuer. Il est accueilli chez un Agha et se bat contre les inspecteurs du fisc d'un Etat (apparemment l'Empire ottoman) qui oppriment les villageois. Puis il quitte la maison de l'agha pour chercher Qeda (Okay Yaman) dont il a rêvé. Quand il l'a trouvé, Qeda lui explique que le destin n'a pas de pavillon. Siyabend devient son ami. Un jour, ils croisent un pavillon dressé au milieu d'un désert dans lequel Siyabend voit Xecê (Mine Çayıroğlu), une jeune et belle femme dont l'Agha d'une grande tribu kurde (Chikak) est tombé amoureux. Lorsqu'il lui avoue son amour, Xecê promet de l'épouser. Mais les hommes de l'Agha de la tribu Chikak profitent d'une absence de Siyabend pour enlever Xecê. Plus tard, après avoir sauvé sa fiancée le jour de son mariage forcé avec l'Agha, Siyabend se repose avec elle dans une montagne. Il blesse une gazelle et veut l'égorger, mais la gazelle le pousse du haut d'une falaise et Xecê ne pouvant pas le sauver se jette dans vide après lui. »

Au début du film, une femme guide les enfants d'un villageois vers une caverne où ils rencontrent un *dengbêj* (barde kurde) qui leur raconte la légende de *Siyabend et Xecê*. Pendant le trajet, la femme demande aux enfants de ne pas attirer l'attention des soldats et lorsqu'ils arrivent dans la caverne, le barde lui demande s'ils ont croisé des soldats. La femme lui répond par la négative et monte la garde pendant qu'il raconte l'histoire de Siyabend et Xecê aux enfants. Avec les paroles du *dengbêj*, on passe au récit en images de Siyabend et Xecê. On sort de ce récit et le poète demande aux enfants de revenir le jour suivant pour écouter la fin de l'histoire. Mais quand ils quittent la caverne, ils entendent le son d'armes automatiques et y reviennent. Le *dengbêj* leur raconte alors la suite de l'histoire. À la fin de l'histoire de Siyabend et Xecê, on revient au temps réel. Les enfants s'apprêtent à rentrer chez eux. Ils sortent de caverne, le bruit des armes continue. Un enfant montre la montagne : *J'entends du bruit (des armes) de ces montagnes.*

Le *dengbêj* lui répond : *Jusqu'à maintenant personne n'a pu prendre nos montagnes. Les ennemis étaient comme un torrent, ils venaient et repartaient.*

Puis la femme ayant guidé les enfants prend la parole : *Si on continue à attendre les bras croisés, les ennemis prendront notre patrie et tous ce qui nous appartient!*

Le poète reprend la parole : *Jusqu'à maintenant nous parlions d'une voix basse. Nous avons apporté dans nos mains notre langue interdite et nos belles légendes comme le feu.*

La femme : *Le feu de notre cœur va envelopper le monde, va l'incendier. Maintenant chantons ensemble notre chanson !*

Un enfant court sur un rocher et commence à chanter la chanson, puis les autres le suivent tous :

« Je suis Siyabend, je suis fou.

Je suis Siyabend je suis fier. »

Cette construction temporelle met en relation cette fois dans une tradition de l'oralité des histoires légendaires avec la question kurde. Dans ces deux films, la narration par des poètes qu'on appelle *dengbêj* en kurde met l'accent sur le rôle essentiel de la culture orale dans la transmission d'une mémoire collective chez les Kurdes. Même si le kurde n'est pas employé et le paysage diégétique plutôt exotique, ces deux films peuvent être donc considérés comme les premiers exemples d'une visibilité politique des Kurdes dans le cinéma turc.



La célébration de la fête de *Newroz* (nouvel an kurde), dans le film *Mem et Zin*.



La chasse à la perdrix dans le film *Mem et Zin*.



Le deuil après la mort de *Mem*, dans le film *Mem et Zin*

4.3. Les premières apparitions de la violence politique dans le cinéma turc

En 1996, cinq ans après la réalisation de ces deux films, sont tournés deux autres films turcs parlant des kurdes *Que les lumières ne s'éteignent pas* (Işıklar Sönmesin, 1996) de Reis Çelik et le *Le bandit* (Eşkiya, 1996) de Yavuz Turgul. L'histoire du *Bandit* de Yavuz Turgul porte sur un sujet récurrent, le banditisme, tandis que dans *Que les lumières ne s'éteignent pas* de Reis Çelik, le PKK apparaît pour la première fois dans le cinéma turc. Ce film raconte la confrontation d'un groupe de militaires turcs avec un groupe de combattants du PKK. Comme dans d'autres films turcs ou kurdes, la nature sauvage du Kurdistan est le lieu de la mise en contact de « deux ennemis » et montre « leur faiblesse » humaine

face à une nature aussi hostile. Le capitaine *Murat* (Tarik Tarcan) se met en route avec son bataillon afin de tenter d'empêcher un groupe de combattants du PKK (qu'il qualifie de « *bandits* »), qui vient de tuer un villageois accusé d'être complice de l'armée turque, de franchir la frontière. Mais lors d'une attaque dans une vallée profonde, une avalanche tue la plupart des combattants kurdes et des soldats turcs. Seuls le capitaine *Murat*, *Seydo* (Berhan Şimşek) le chef du groupe PKK, et *Zozan* (Sermin Karaali), une combattante kurde y survivent. Plus tard le capitaine *Murat* trouve *Seydo* et *Zozan* dans une caverne où ils confrontent la réalité de l'un à celle des autres et leurs regards sur la question kurde :

Le capitaine Murat : *Où est-ce que tu as fait ton service militaire ?*

Seydo : *Je l'ai fait à Ankara, mais si tu parles de mon vrai service militaire, comme tu vois, c'est maintenant et ici, dans ces montagnes, que je le fais !*

Le capitaine Murat : *Ce que tu fais ici ce n'est pas un service militaire, c'est une trahison de notre patrie, c'est du banditisme ! Est-ce que vous savez vraiment pour qui, pour quoi vous faites ça ?*

Seydo : *Beaucoup plus que tu ne penses...*

Le capitaine Murat : *C'est pour ça que vous fusillez vos propres villageois innocents ?*

Seydo : *Vous ne comprenez rien, c'est une guerre d'identité. Il s'agit du combat juste d'un peuple que vous essayez d'opprimer et d'anéantir !*

Le capitaine Murat : *L'identité des gens qui vivent sur cette terre existe et sa justification est notre histoire qu'on a écrite par notre sang. C'est pour ça que tu ne peux pas qualifier la séparation d'un Etat crée par deux peuples vivant ensemble depuis des siècles de lutte juste.*

Seydo : *Il est vrai que jusqu'à maintenant ces deux peuples ont vécu dans la fraternité. Mais il ne faut pas oublier qu'aujourd'hui vous niez ce peuple.*

Le capitaine Murat : *Vous répétez tous les temps ces quelques mots, dis-moi qui nie qui ?*

Cette façon de définir de la question kurde comme une « *trahison* » par le capitaine *Murat* et comme l'« *oppression* » et le « *négationnisme* » par *Seydo*, le chef des militants du groupe du PKK, est représentatif des deux discours officiels qui s'opposent, celui de l'Etat turc et celui des mouvements nationalistes kurdes.

Ces discours, même s'ils apparaissent dans un rapport d'opposition, renvoient souvent dans le cinéma turc et dans les séries télévisées à une fraternité kurdo-turque, issue du discours kémaliste et qui s'appuie sur l'idée d'un partage de « la patrie » par les Kurdes et les Turcs, considérés comme les « *principaux peuples* » de la Turquie républicaine face aux peuples non musulmans d'Anatolie⁴⁴⁰. Cette conception idéologique de mise en opposition identitaire des Kurdes et Turcs, dont se nourrissent les uns et les autres dans leur problématique de construction identitaire⁴⁴¹, sera reproduite dans la plupart des films turcs dont le sujet porte sur la question kurde : notamment dans les films comme *Grand homme petit amour* (Büyük Adam Küçük Aşk, 2001) d'Handan Ipekçi, *Le cœur fou/ L'enfer du boomerang* (Deli Yürek/ Bumerang Cehennemi, 2001) d'Osman Sınay, *La blessure du cœur* (Gönül Yarası, 2004) de Yavuz Turgul, *La vallée des loups/ Irak* (Kurtlar vadisi Irak, 2006) de Serdar Akar, *J'ai vu le soleil* (Güneşi Gördüm, 2009) de Mahsun Kırmızıgül, *La vallée des loups/ Gladio* (Kurtlar Vadisi/ Gladio, 2009) de Zübeyr Şaşmaz, *Le souffle/ Vive la patrie* (Nefes/ Vatan Sağolsun, 2009) de Levent Semerci.

Dans *Le souffle/Vive la patrie*, on retrouve le même genre de dialogue qui renvoie à un discours de fraternité entre Kurdes et Turcs. Dans ce film, le capitaine *Mete* (Mete Horozoğlu), qui commande une patrouille de commando turc quelque part dans le Kurdistan de Turquie, est un soldat traumatisé par la mort de ses deux amis lors d'une attaque du PKK dirigée par un ancien étudiant en médecine dont le nom de code est « *Docteur* » (Rıza Sönmez). *Le capitaine* et *Docteur* se parlent parfois par téléphone satellitaire :

« (...) »

Docteur : Bientôt je viendrais te voir commandant !

Le capitaine Mete : Je ne partirai pas d'ici sans te voir, tu es un lâche.

Docteur : Ça fait dix ans que je me bats, un lâche ne se bat pas pendant dix ans...

Le capitaine Mete : Ça fait dix ans que tu vis dans ces montagnes comme un cochon !

Docteur : Vous avez tué des milliers de jeunes, vous êtes des assassins.

Le capitaine Mete : On s'est battu contre les parasites qui boivent le sang de leur

⁴⁴⁰Hamit Bozarlan (2009), op. cit. p. 36.

⁴⁴¹ Selon Denys Cuche « Ce qui sépare deux groupes ethno-culturels, ce n'est pas au départ la différence culturelle comme l'imaginent à tort les culturalistes. Une collectivité peut parfaitement fonctionner en admettant en son sein une certaine pluralité culturelle. Ce qui crée la séparation, la « frontière », c'est la volonté de se différencier et l'utilisation de certains traits culturels comme marqueurs de son identité spécifique. Des groupes très proches culturellement, peuvent se considérer comme complètement étrangers l'un à l'autre, voire comme totalement hostiles, en s'opposant sur un élément isolé de l'ensemble culturel. » Cf. Danys Cuche, *La notion de*

propre peuple.

Docteur : *Qu'est-ce que vous avez gagné avec tous ces assassinats ? Avez-vous pu conclure avec cela ?*

Le capitaine Mete : *Docteur, tu es un traître qui tue son propre peuple !*

Docteur : *Ne prononce pas le nom de mon peuple que vous opprimez depuis des années !*

Le capitaine Mete : *Quand est-ce que tu as été opprimé ? Qu'est-ce que tu as désiré que ce pays ne t'a pas donné ?*

Docteur : *Vous ne m'avez pas donné ma liberté commandant, vous avez exilé mon peuple sur sa propre terre.*

Le capitaine Mete : *On ne peut pas être libre en faisant des massacres !*

Docteur : *Vous avez interdit ma langue, commandant, ma langue !*

Le capitaine Mete : *Tu as étudié dans une université de ce pays.*

Docteur : *Un peu de patience, bientôt je te libérerai de toutes tes souffrances.*

Le capitaine Mete : *Tu es un assassin.*

Docteur : *C'est toi qui est assassin, commandant !*

Le capitaine Mete : *Et ceux qui ont été tués par vous, des instituteurs, des enfants, des ingénieurs, des ouvriers ?*

Docteur : *Ces terres sont dures commandant, la guerre a ses propres lois...*

Le capitaine Mete : *Est-ce que vos lois, c'est de fusiller les enfants, les gamins ?*

Docteur : *Dis moi combien de village tu as brûlé ?*

Le capitaine Mete : *Il y a encore le sang des villageois sur tes mains !*

Docteur : *Vous ne nous avez jamais compris commandant, vous avez créé la pauvreté comme destinée pour mon peuple !*

Le capitaine Mete : *Est-ce que tous les pauvres doivent être des terroristes comme toi ?*

Docteur : *Ces terres sont à moi.*

Capitaine : *Docteur, ce pays est à nous tous.*

Docteur : *Ces montagnes m'appartiennent commandant, dégage d'ici.*

Le capitaine Mete : *J'en ferai un cimetière pour toi Docteur !*

Docteur : *Dégage d'ici !*

Le capitaine Mete : *Je ne m'en irai pas sans te voir.*

Docteur : *Va voir ta femme.*

Le capitaine Mete : *Je suis ici docteur.*

Docteur : *Ici sera ta tombe.*

Le capitaine Mete : *Dans ce cas que la patrie vive ! »*

Ce discours violent devient un discours de fraternité turco-kurde, même si les mouvements kurdes sont qualifiés de « *traîtres* », dans un autre dialogue:

Docteur : *Même ton drapeau ne résiste pas à ce vent, n'est-ce pas ?*

Le capitaine Mete : *Toi aussi tu as lutté pour ce drapeau, tu oublies facilement, non ?*

Docteur : *C'est vous qui l'avez oublié, il y a le sang de mon peuple aussi sur votre drapeau.*

Le capitaine Mete : *Dans le rouge de ce drapeau, il y a le sang de tout le monde dans ce pays.*

Docteur : *Par contre vous lui avez mis un croissant et une étoile. S'il y avait seulement l'étoile ça serait mieux !*

Le capitaine Mete : *Alors c'est le croissant qui te dérange ?*

Le film *Que les lumières ne s'éteignent pas* de Reis Çelik est tourné dans une période particulièrement marquée par la violence politique. À partir de 1993 des milliers de villages ont été évacués et les exactions des services de renseignements turcs comme celles des organisations paramilitaires et mafieuses⁴⁴² ont causé la mort ou la disparition de plus de 10 000 personnes, sympathisants du PKK, intellectuels kurdes dont Musa Anter, ou simples civils. Le film traite timidement de cet aspect de la question kurde⁴⁴³, qui sera abordée plus amplement ultérieurement dans d'autres films turcs comme *Voyage vers le soleil* (Güneş Yolculuk, 1998) de Yeşim Ustaoglu, *Au pays de nulle part* (Hiçbir yerde, 2001) de Tayfun Pirselimoglu et *La liberté perdue* (Kayıp Özgürlük, 2001) de Umur Hozatli.

Dans les dernières séquences de *Que les lumières ne s'éteignent pas*, le capitaine *Murat* et *Seydo* se retrouvent dans un village kurde évacué par l'armée. Ils s'affrontent, mais un vieil

⁴⁴² Voir les articles d'Etienne Copeau, « *Esquisse n° 38 - La guerre : une décennie particulière, 1991-1999* », et « *Esquisse n° 39 : La guerre - Les équipes spéciales (Özel tim)* », *op. cit.*

⁴⁴³ Cf. Nicolas Monceau, « *La question kurde dans le cinéma turc : images d'un conflit sans nom* », in *Confluences Méditerranée*, Revue trimestrielle, No 34 Été 2000, p. 93.

homme, *Haydar* (Tuncel Kurtiz), qui a refusé de quitter son village les arrête, une arme à la main :

Haydar : *Dites-moi qui vous êtes, sinon je tire. Tu es un militaire ?* (Le capitaine Murat porte un uniforme militaire)

Le capitaine Murat : *Oui je suis un militaire !*

Haydar : *Et toi qui es-tu ?*

Seydo : *Je suis de l'organisation (örgüttenim)*

Haydar : *C'est quoi l'organisation ? L'un de vous est militaire, l'autre est d'une organisation. vous me prenez pour qui? Maintenant vous laissez tomber les montagnes et vous emportez votre guerre chez vous.*

Le capitaine Murat : *Vous avez raison monsieur, c'est à cause de ces traîtres que nous nous battons dans les montagnes et dans les villages !*

Seydo : *Tu ne t'es jamais demandé pourquoi on se battait ?*

Haydar : *Se battre est-ce que c'est la bonne méthode. dites-moi ?*

Le capitaine Murat : *Bien sûr que ce n'est pas la bonne méthode. Mais ce sont ces traîtres qui se baladent dans les montagnes avec leurs armes en disant avoir des droits à défendre afin de diviser le peuple par leur banditisme. Qu'est-ce que nous pouvons faire d'autre contre eux ? Doit-on rester les bras croisés?*

Seydo : *Tu ne comprends vraiment pas, tu ne vois pas, tu ne peux pas voir ! Qu'est-ce que vous avez fait, dites moi ? Qu'est-ce qui a été fait jusqu'à maintenant pour l'est (Doğu) ? C'est vous qui êtes coupable avec vos politiques.*

Haydar : *Tout le monde est parti. On a brûlé le village. je n'oublierai jamais le cri des animaux, des herbes... Dites-moi quelle est cette haine, cette hostilité ? Tout le monde est parti. Je leur ai dit que je ne partirai pas, que je ne laisserai pas ma maison, mon foyer, ma terre ! Je leur ai dit vous êtes en train de quitter vos ancêtres, ils ne m'ont pas écouté, ils sont partis. Ils avaient peur. La peur est capable de vaincre même de vrais hommes. Dites-moi lequel d'entre vous fait entrer cette peur dans le cœur des gens, qui ? Qui est le profiteur de cette peur ? Moi je ne partirai pas. J'attendrai une situation humaine (...).*

Pendant qu'ils se disputent, la petite-fille de *Haydar* entre dans la maison. Elle demande à son grand-père si les deux hommes sont des amis de son père et si celui-ci va aussi rentrer bientôt, ce qui indique implicitement que le père de la fillette est soit

disparu ou mort soit dans les rangs du PKK. Pendant que les protagonistes discutent, un groupe d'inconnus, masqués et armés s'approchent du village. Dans la dernière séquence, le capitaine *Murat* et *Seydo*, le chef des combattants du PKK, sauvent ensemble la petite fille, avant que la maison soit touchée par une roquette.



Le dernier plan du film *Que les lumières ne s'éteignent pas* (1996) de Reis Çelik.

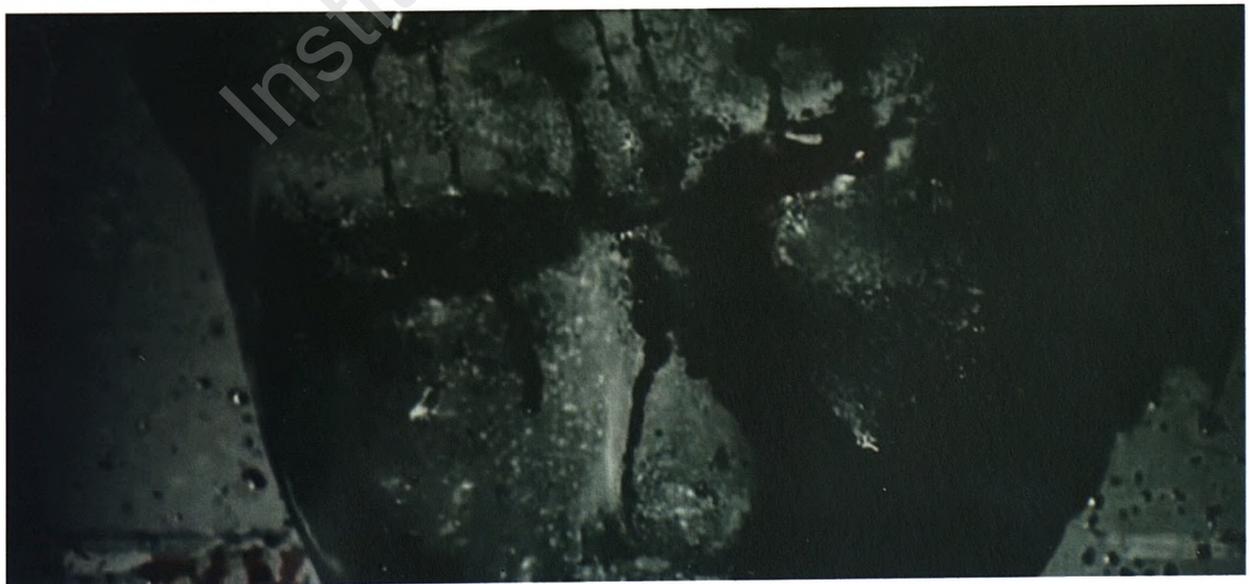
Parallèlement aux discours officiels turcs, le mouvement nationaliste kurde est qualifié de « banditisme », dans *Que les lumières ne s'éteignent pas* (1996) de Reis Çelik comme dans *Le souffle/ Vive la patrie* de Levent Semerci tourné pourtant en 2009, à une période moins violente où l'identité kurde n'est plus un sujet tabou. Cette résurgence du discours sur le banditisme kurde reproduit à nouveau les discours officiels/ kémalistes turcs sur les Kurdes. Dans *Que les lumières ne s'éteignent pas*, par exemple, les personnages kurdes (des combattants du PKK) sont montrés négligés et violents contrairement au capitaine *Murat* et à ses soldats qui sont extrêmement souriants et courtois. Et dès le début du film, la cruauté des combattants PKK est montrée, quand un groupe arrête un bus et tue un villageois, accusé d'être complice de l'armée turque.

Dans *Le souffle/ Vive la patrie*, les références au kémalisme sont nombreuses et la récurrence des portraits et statues d'Atatürk en font un personnage principal du film. Plusieurs séquences, montrent par exemple des soldats en train de nettoyer

la statue d'Atatürk qui se trouve devant la caserne au sommet d'une montagne et sera détruite dans les séquences finales lors d'une attaque du PKK. Dans une autre séquence, nous voyons le capitaine *Mete* se raser devant un petit miroir dans lequel le portrait d'Atatürk apparaît en remplaçant son visage lorsqu'il bouge la tête. Durant les séquences de l'attaque, le même portrait réapparaît taché cette fois-ci de sang et « regarde » les soldats morts ou blessés. Dans la dernière séquence, un soldat blessé ayant survécu à l'attaque sort des ruines et se dirige, en se traînant, vers la tête de la statue d'Atatürk tombée à terre. Il s'en empare au milieu des cadavres et la serre contre son cœur. Bien que ces apparitions d'Atatürk (statue, miroir) renvoient à l'omniprésence de sa figure-culte, la possibilité de montrer à l'écran sa destruction par les personnages kurdes, combattants du PKK, est le signe d'une rupture évidente avec le « consensus obligatoire » qui rendait sa figure intouchable, elle peut être lue comme le reflet des « progrès démocratiques » accomplis depuis les années 2000. On peut considérer cette scène comme une véritable transgression de la figure d'Atatürk, si l'on considère que depuis sa mort en 1938, Atatürk était considéré, non pas seulement comme une valeur nationale mais aussi comme un « Créateur ouvrant et clôturant l'histoire »⁴⁴⁴.



⁴⁴⁴ Cf. Etienne Copeau, « La transcendance d'Atatürk », in Mayeur-Jaouen Catherine (dir.), *Saints et héros du Moyen-Orient contemporain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, pp. 121-138.





L'omniprésence de la figure d'Atatürk dans le film *Le souffle/Vive la patrie* (2009) de Levent Semerci

4.4. Le resurgissement d'un vieux discours dans le cinéma turc: la fraternité islamique turco kurde

Dans certains films turcs tournés après les années 2000 comme *Le cœur fou/ L'enfer du boomerang* (2001) d'Osman Sınav, *La vallée des loups/ Irak* (2006) de Serdar Akar, *La vallée des loups/ Gladio* (2009) de Zübeyr Şaşmaz et *Cinç minarets à New York* (2010) de Mahsun Kırmızıgül, le discours de fraternité kurdo-turque se transforme en un discours islamo-turquiste qui prône une fraternité religieuse entre les deux peuples. Dans les trois premiers films notamment, qui sont adaptés des séries télévisées, les mouvements nationalistes kurdes du Kurdistan irakien et de Turquie (le PKK), sont désignés

comme des « *organisations instrumentalisées* » contre la Turquie par des « *ennemis extérieurs* », qui sont souvent les Etats-Unis, Israël et d'autres « *pays occidentaux* ».

Ces films, et notamment *La vallée des loups/Irak* de Serdar et *Cinq minarets à New York* de Mahsun Kırmızıgül reproduisent le discours du nationalisme islamo-turquiste qui définit la « *kurdicité* » comme la culture d'une entité nationale turque musulmane. Ce discours est reproduit dans le dernier film de la série de *La vallée des loups*, *La vallée des loups/ Palestine* (Kurtlar vadisi/ Filistin, 2010) de Zübeyr Şaşmaz, mais transposé à l'identité musulmane des Palestiniens. Cette façon de désigner des Kurdes renvoie à la notion d'Oumma (« *ümmet* ») (cf. le premier chapitre) qui définissait les peuples musulmans ottomans comme les « *éléments principaux* »⁴⁴⁵ de l'Empire ottoman, lui-même représentant l'ensemble du monde musulman par l'institution du Khalifat.

Le sujet de *La vallée des loups/ Irak* de Serdar Akar porte sur un fait réel : l'arrestation très médiatisée, le 4 juin 2003, d'un groupe de soldats turcs basé au Kurdistan irakien par des forces américaines. Après leur arrestation, les soldats turcs avaient été encagoulés ce qui avait engendré une crise diplomatique entre les Etats-Unis et la Turquie. Dans le film de Serdar Akar, une équipe des forces spéciales turques se rend au Kurdistan irakien pour « *venger* » cette arrestation qui avait blessé l'« *honneur national* » des Turcs. Les Kurdes d'Irak sont montrés comme complices d'un « *impérialisme américain* » dont l'objectif est de déstabiliser le Moyen-Orient pour l'exploiter plus facilement.

Après sa sortie en 2006, ce film a engendré de véritables controverses aussi bien en Turquie qu'à l'étranger⁴⁴⁶. Dans le film, les soldats américains aidés par les Kurdes irakiens massacrent les Arabes et les Turkmènes d'Irak d'une façon « *sadique* ». Au début du film par exemple, ils attaquent une cérémonie de mariage et tuent de nombreux invités parmi lesquels des femmes et des enfants. Avant cette attaque, *Le fiancé* (Ziver Çiftçi) offre à sa femme, *Leyla* (Bergüzar Korel) un poignard hérité de ces ancêtres depuis l'époque de Saladdin. Il lui explique qu'elle doit protéger son honneur et celui de son peuple avec ce poignard avant de le transmettre aux générations à venir. Dans les dernières séquences, c'est

⁴⁴⁵ Cf. Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie : De l'Empire à nos jours*, Paris, Editions Tallandier, 2013.

⁴⁴⁶ Cf. Mireille Beaulieu, « *La vallée des loups - Kurtlar Vadisi-Irak: L'anti-Hollywood turc à l'assaut des crimes états-uniens* », disponible sur : <http://www.voltairenet.org/article138608.html> Voir aussi l'article de Reinhard Mohr « *"Tal der Wölfe": Buddha und Gandhi gegen die Ungläubigen* », disponible sur : <http://www.spiegel.de/kultur/kino/tal-der-woelfe-buddha-und-gandhi-gegen-die-unglaeubigen-a-403976.html>

avec ce poignard que le personnage principal, *Polat Alemdar* (Necati Şaşmaz), chef de l'équipe spéciale, tue le commandant américain Sam William Marshall (Billy Zane) qui se croit choisi par Dieu et Jésus pour conquérir Babel⁴⁴⁷. Un critique a écrit sur ce film : « *Si La vallée des loups est connue, ce n'est pas pour ses qualités cinématographiques. Le film ayant créé un véritable scandale à l'étranger pour son antiaméricanisme primaire, il peut aussi justifier son succès dans son pays d'origine la Turquie. Ce qui est raconté, se base, en effet, sur des faits réels (onze soldats turcs emportés de force et cagoulés par l'armée américaine). Mais qui peut croire au ramassis d'inepties que constitue le film ? Des Américains tout droit sortis des plus mauvais Rambo, et des Turkmènes victimes innocentes d'une barbarie à visage humain. Le film va même nous montrer les tortures commises en Irak par une soldatesque en mal de vengeance. Chacun a pu assister aux informations télévisées, à ces horreurs issues des geôles de prisonniers irakiens et dans le tristement célèbre camp de Guantanamo! Mais, le moins crédible reste que nos trois héros, luttant contre une armée de mercenaires, s'en tireront sains et saufs. Billy Zane incarne de façon étrange un personnage aigle et sans scrupule, uniquement obsédé par une paix qu'il veut imposer en Irak, quelle que soit son prix en vies humaines. Un autre acteur sur le retour, Gary Busey joue ici le rôle d'un trafiquant d'organes (d'origine juive) qui sont destinés aux pays occidentaux. À l'heure où la Turquie fait tout pour entrer dans la communauté européenne, le film peut nous laisser dubitatifs. Existerait-il deux Turquie ? Celle ouverte sur le monde, et celle vengeresse d'un événement qui s'est produit en Irak. Le cinéma turc nous avait habitué à une toute autre qualité. Le film s'effacera donc de nos mémoires à bon escient !⁴⁴⁸ »*

Dans ce film, les Kurdes irakiens et leur chef (Jihad Abdou) sont alliés des Américains qui tentent d'éliminer les Arabes et les Turkmènes à leur profit. Un leader kurde ressemblant à Massoud Barzani, le président du gouvernement régional du Kurdistan irakien est vêtu d'un « *costume barzani* » (costume traditionnel kurde spécifique à la région de Barzan dont le président Massoud Barzani est originaire). Dans une séquence, le commandant américain *Sam William Marshall* organise une réunion avec trois représentants irakiens dont un leader turkmène, Hasan (Yavuz Imsel), un leader arabe, *Abu Tarik* (Ismet Hürmüzlü) et le leader kurde (Jihad Abdou). *Sam William Marshall* les questionne sur leurs problèmes :

⁴⁴⁷ Sur le rôle du religieux au cinéma, voir Agnès Devictor et Kristian Feigelson (dir.), « *Croixées et sacré au cinéma* » op. cit.

⁴⁴⁸ Critique écrit par A. disponible sur : http://www.mivy.ovh.org/journal/2006/06_03_La_Vallée_des_loups_-

Abu Tarik (leader arabe) : *Malheureusement, plusieurs Arabes innocents ont été arrêtés et torturés sous prétexte d'avoir collaboré avec les terroristes. Et beaucoup de familles ont perdu leurs proches à la suite d'arrestations et des tortures !*

Hasan (leader turkmène) : *Notre revendication est simple et claire. Nous voulons que tous ceux qui ont été déportés reviennent vivants dans leurs villages et que les Kurdes cessent de nous traiter comme une minorité.*

Le leader kurde : *Pour la sécurité et le développement de la région nous avons besoin de plus d'argent et de personnel formé.*

Sam William Marshall (en se moquant de leader kurde) : *A vrai dire, dans la CIA depuis vingt ans même les stagiaires ont mémorisé la version kurde de tes phrases.*

Dans ce film, les Kurdes sont présentés comme des profiteurs et les complices d'une guerre injuste menée par les Américains contre les peuples musulmans du Moyen-Orient. Alors que les revendications des leaders turkmène et arabe sont « légitimes » et « justes », celles du leader kurde sont celles un fabricant de guerre. Dans une des séquences du début, un soldat kurde demande à *Polat Alemdar* et son équipe, qui viennent d'entrer au Kurdistan, la raison de leur voyage au Kurdistan irakien. *Polat Alemdar* répond qu'ils viennent « faire du commerce d'humains, parce qu'ici il est facile de vendre et d'acheter les hommes ». Ce sentiment d'être trahi par les Kurdes se manifeste dès la première séquence du film dans une lettre adressée à *Polat Alemdar*. *Süleyman Aslan* (Tayfun Eraslan), le militaire turc qui a écrit cette lettre avant de se suicider pour « ne pas avoir résisté et protégé l'honneur de la nation turque » lors de son arrestation par les soldats américains lui explique qu'ils ont été capturés le 4 juin 2003 par des « gens qui la veille buvaient leur thé ». Cette phrase renvoie-t-elle à l'aide humanitaire que le gouvernement turc avait proposé aux Kurdes irakiens en 1991, après l'arrivée en Turquie de dizaines de milliers réfugiés ou à la présence militaire de la Turquie au Kurdistan irakien ? Dans les discours des dirigeants turcs, les allusions à l'aide humanitaire turque et à la présence militaire de la Turquie, qualifiée de soutien aux Kurdes, sont fréquentes. Cette phrase prend aussi un autre sens. En effet dans la lettre destinée à *Polat Alemdar*, *Süleyman Aslan* s'exprime ainsi : « (...) Depuis que nous sommes venus ici, chaque jour je posais la question que faisons-nous en Irak ? Puis, avec le temps, j'ai compris que tous ceux qui sont venus ici ont opprimé les habitants de ces terres. Seuls nos ancêtres n'ont pas opprimé ces terres. Mais ce jour là (le jour de l'arrestation), nous n'avons pas mérité

l'hommage de nos ancêtres, car nous ne sommes pas morts pour la justice, pour mettre fin à l'oppression, pour notre honneur. Maintenant c'est cela que je te demande de faire (...) .»

Ces « *allusions historiques* » à la fraternité musulmane des peuples de la région, renforcent encore le sentiment de « *trahison* ». Le « *poignard de Saladin* », avec lequel le commandant américain *Sam William Marshall* est tué, est un message à la fois religieux et nationaliste, chargé de rappeler aux Kurdes le rôle joué par Saladin (un Kurde) dans l'histoire musulmane. Ce message est aussi porté par le personnage historique devenu filmique d'*Abdurrahman Halis Kerkukî* (interprété par Ghassan Masooud), un cheik kurde de la confrérie Kadiri. Le personnage de *Cheik Abdurrahman Halis Kerkukî* invite ceux auxquels il s'adresse à montrer que l'Islam est une religion de paix et que la violence religieuse dans le monde musulman est provoquée par les projets secrets des ennemis de l'Islam. Dans une séquence, il sauve un journaliste américain capturé par des membres d'Al Qaida. Le leader kurde qui est négatif depuis le début de film, ne devient positif que lorsqu'il refuse la proposition de *Sam William Marshall* de tuer le *Cheik Abdurrahman Halis Kerkukî*.

Les sujets des second, troisième et quatrième film de cette série *La vallée des loups* sont aussi inspirés de faits réels. Dans le second film de la série, *La vallée des loups/Terreur* (*Kurtlar vadisi/ Terör*, 2007) de *Sadullah Şentürk*, les personnages combattent le PKK sur les frontières de la Turquie. Et dans le troisième, *La vallée de loups/Gladio* une équipe des forces spéciales, cette fois sans *Polat Alemdar* (*Necati Şaşmaz*), se rend en Syrie dans l'objectif de tuer *Abdullah Öcalan*, le leader du PKK. Ce sujet est inspiré d'une tentative réelle d'assassinat d'*Abdullah Öcalan* par un groupe militaire que les autorités turques désignent comme « *non officiel* ».

Au moment où *Iskender Büyük* (*Musa Uzunlar*) le chef du commando allait appuyer sur la gâchette de son arme, « *Abdullah Öcalan* » reçoit un coup de fil d'un inconnu qui l'informe de l'opération en cours, ce qui lui permet de se sauver. *Iskender Büyük*, qui a perdu tous ses hommes, retourne à Istanbul pour rechercher l'informateur qui a averti le leader kurde. Ses investigations finissent par révéler qu'il a lui-même été instrumentalisé pendant trente ans, c'est-à-dire depuis le début de la guerre contre le PKK, par une organisation secrète étrangère qui dirige l'Etat turc dans l'ombre.

L'imaginaire de l'« étranger » responsable de la guerre et des problèmes majeurs de la Turquie induit celui d'un « nous » implicite qui est, comme nous l'avons déjà dit, le Turc musulman dont les composants essentiels varient selon la conjoncture. La « kurdicité » déterminée comme identité ethnique dans ces films, est souvent le point faible dont les « interventions internationales » profitent pour agir contre la « turcicité ». Cette théorie du complot étranger revient dans tous les films de la série de *La vallée des loups* et dans *Le cœur fou/L'enfer du Boomerang* (2001) d'Osman Sinav, une adaptation de la série télévisée *Le cœur fou* (Deli Yürek) diffusée de 1998 à 2002. Dans le générique de ce film qui a fait 1.053.68 entrées⁴⁴⁹, on voit une main qui est accompagnée par des commentaires en anglais, kurde, arabe, syriaque et arménien, diviser le territoire turc (la région du Kurdistan) sur une carte de la Turquie. Dans le dernier plan du générique, cette main dessine les frontières du Kurdistan et inscrit le nom kurde (Amed) de la ville Diyarbakir, désignée comme capitale du (Grand) Kurdistan.



Extrait du générique de début de *Le cœur fou/L'enfer du boomerang* (2001) d'Osman Sinav.

Dans une des dernières séquences, le personnage principal *Yusuf Miroğlu* (Kenan Imirzalıoğlu) et son commandant *Bozo* (Selçuk Yöntem) s'apprêtent à observer une réunion secrète qui se doit se dérouler en contrebas de la vallée, à la frontière des Kurdistan turc et irakien. *Bozo* dévoile la vraie identité de *Hasan* (Macit Sonkan), qui fait partie du Hezbollah turc, un parti islamiste radical instrumentalisé dans les années 1990 contre le PKK et les

⁴⁴⁹Source : <http://boxofficeturkiye.com/arama/?aranacak=Deli+Y%FCrek>

sympathisants de la cause kurde.

Bozo : *Hasan le boucher n'existe pas Yusuf ! Par contre David du Dakota du Nord existe ! Leur physique ressemble beaucoup à celui de nos Kurdes. Ils parlent le kurde comme leur langue maternelle. Ils connaissent même les différents dialectes. Il est impossible de deviner qu'ils sont étrangers.*

Yusuf : *Incroyable. Et il a rejoint Hezbollah ?*

Bozo : *Ils s'installent dans la région et y vivent pendant des années comme des notables, des imams, des bergers dans la montagne. Nous avons vu beaucoup d'« imams du Dakota » qui soutenaient le PKK mais que nous avons enterrés avec leur croix autour le cou. Ces gens disposent d'informations secrètes et connaissent bien la guerre asymétrique. Ils sont formés par les services secrets américains. Et Hasan, c'est-à-dire David, est seulement l'un d'entre eux ! Tu verras tout à l'heure ! »*

Dans une autre séquence, Bozo et Yusuf sont dissimulés derrière un rocher d'où ils observent les participants de la réunion secrète. À part un militaire turc chassé de l'armée pour corruption, tous les autres participants de cette réunion sont des Américains et des Kurdes. Parmi eux se trouve également Hasan :

Bozo (un des leaders kurdes d'Irak du nord/Kurdistan irakien): *« Regarde, à deux pas de notre frontière, il va y avoir une négociation.*

Yusuf : *Quelle négociation ?*

Bozo : *Que sais-je. Ça peut être de l'uranium, de l'osmium, du cinabre ou de l'héroïne ou peut-être pour un pas de plus pour le Kurdistan.*

Yusuf : *Qui participe ?*

Bozo : *Et celui qui est à gauche du consul (américain), c'est David du Dakota du Nord, que l'on connaît en tant que Hasan le boucher, militant du Hezbollah (...)* »

Dans la conversation qui suit, la « cause kurde » est présentée comme un piège historique et toute revendication nationaliste des Kurdes, comme une instrumentalisation de ce peuple contre la Turquie:

C'est Bozo (Selçuk Yöntem) qui s'exprime : « *Ici c'est la Médie, la Mésopotamie. Et Amed (le nom kurde de Diyarbakır, la plus grande ville du Kurdistan de Turquie) est soi-disant leur capitale. Comme tu sais, j'ai fait mon service militaire ici. Mais ici ça ne ressemble pas à Istanbul. Il n'y a pas un seul opprimé, ni un seul oppresseur, car tout le monde est opprimé et il n'y a pas de définition de l'oppresseur. Ici c'est un fossé sans fond où tout le monde se bat depuis des milliers d'années. Écoute, il y a quelques mois nous avons déclaré qu'un Kurdistan ne pouvait pas être construit dans le nord d'Irak malgré nous (les Turcs). Tu t'en souviens ? Le lendemain, un de nos avions militaires s'écrasait. Et dans cet avion il y avait 34 soldats des forces spéciales qui valaient une armée pour nous. »*

Dans ce film, comme dans ceux de la série *La vallée des loups*, les mouvements nationalistes kurdes sont accusés d'être complices des Etats-Unis. Ces films, qui s'inspirent de la version officielle de certains faits réels sont adaptés de séries télévisées très populaires et s'adressent à un large public turc. Ainsi, le premier film de cette série *La vallée des loups/Irak* (2006) a fait 4.256.567 entrées, le second, *La vallée des loups/Gladyo* (2009) 876.810 et le troisième, *La vallée des loups/Palestine* (2011) 2.028.057⁴⁵⁰. La série télévisée est actuellement diffusée sous le titre de « *La vallée des loups/Embuscade*⁴⁵¹ » par la chaîne de télévision ATV, tous les jeudi de 20 heures à 23h15 soit pendant trois heures et quinze minutes. Cette durée s'explique en partie par le fait que la chaîne ajoute à l'épisode un temps de publicité considérable, ainsi qu'un long résumé des épisodes précédents⁴⁵².

Même si son sujet ne porte pas sur la question kurde, le dernier film de la série de *La vallée des loups*, *La vallée des loups/Palestine* (Kurtlar Vadisi/Filistin, 2011) est un bon exemple de références explicites à l'actualité turque. Ce film est inspiré d'une attaque israélienne qui avait « *causé la mort de neuf militants turcs à bord du navire le Mavi Marmara qui faisait partie d'une flotte internationale en route pour la bande de Gaza en 2010* »⁴⁵³. L'équipe des forces spéciales turques dirigée par *Polat Alemdar* se rend en Israël pour venger cette attaque et tuer le commandant israélien responsable de la mort des militants turcs. Les producteurs du film

⁴⁵⁰ Informations disponibles sur : <http://boxofficeturkiye.com/arama/?aranacak=Kurtlar+vadisi>

⁴⁵¹ Voir le site officiel de la série télévisée *La vallée des loups/Embuscade* : <http://www.kurtlarvadisi.com/>

⁴⁵² Pour plus d'information sur la série de *La vallée des loups/Embuscade* voir le site officiel de l'ATV : <http://www.atv.com.tr/diziler/kurtlar-vadisi-pusu>

⁴⁵³ Voir l'article « *Le 'Rambo turc' consacre le divorce entre Turquie et Israël* », publié le 2 février 2011 dans le *Figaro*, disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/international/2011/02/02/01003-20110202ARTFIG00683-le-rambo-turc-consacre-le-divorce-entre-turquie-et-israel.php>

ont choisi le 28 janvier comme date de sortie en Turquie, alors que le 27 janvier est le jour de la commémoration de la Shoah en Europe. La sortie de *La vallée des loups/Palestine* a été interdite⁴⁵⁴ en Allemagne, à cause de ses propos antisémites tenus dans le film et de cette date symbolique,

4.5. La reconnaissance des Kurdes et la transformation de la « *question kurde* » en « *question turque* » dans le cinéma turc

D'autres films turcs tournés dans les années 1990, traitent par contre de la question avec un regard relativement objectif, voir engagé. Par exemple, dans *Bandit* (1996) de Yavuz Turgul le sujet du « *banditisme kurde* » évoque en réalité le déplacement forcé de populations rurales kurdes vers les grandes villes de la Turquie comme Istanbul : « *Le fameux bandit Baran (Sener Şen) a été arrêté dans la montagne de Cudi (au Kurdistan de Turquie) avec ses amis lors d'une opération de l'armée turque il y a 35 ans. Il vient de sortir de prison mais tous ses amis sont morts soit de mort naturelle, soit dans des règlements de compte. Arrivé dans son village, il voit qu'un immense barrage a inondé les terres sur lesquelles il est né. En interrogeant un villageois qui les avait dénoncés, Baran apprend que tout avait été organisé par son ami proche Berfo (Kamran Usluer) qui voulait épouser Kejë (Sermin Hürmeriç) sa petite amie. Comme le couple vit à Istanbul, Baran décide de s'y rendre pour les retrouver et pour venger cette trahison. Mais il ne connaît pas Istanbul, ni personne dans cette ville. Dans le train, il fait la connaissance de Cumali (Uğur Yücel) qui va l'entraîner dans des aventures dangereuses à Istanbul.* »

Le sujet du banditisme comme nous l'avons vu est traité à partir des années 1950 jusqu'en 1996 dans un contexte rural et souvent de façon négative, c'est-à-dire comme une pratique archaïque inhérente au système féodal kurde. Dans le film *Bandit* de Yavuz Turgul il est en revanche traité dans un contexte urbain et dans une confrontation entre deux types de banditisme, le banditisme rural, figure d'une culture généreuse et résistante, opposé à la violence urbaine/mafia, élément d'une dégradation des relations humaines. Ce changement de lieu et de signification du banditisme reflète l'éradication d'une culture féodale et rurale par la culture urbaine/civilisation moderne incarnée par la figure d'Istanbul. Certains codes de la

⁴⁵⁴ Voir : <http://israelsuisse.wordpress.com/2011/02/01/lallemagne-interdit-le-film-anti-israelien-la-vallee-des-loupspalestine/>

« culture féodale kurde », comme la générosité, l'esprit de sacrifice (*Baran* abandonne tout, y compris Kejë pour aider son ami Alican) ou l'honneur sont perçus d'une façon nostalgique dans la confrontation entre le personnage de *Baran* (Şener Şen) et celui de *Berfo* (Kamuran Usluer) qui est devenu un riche homme d'affaires très connu à Istanbul. La confrontation entre ces valeurs est aussi montrée dans les rapports entre le paysage architectural urbain et du paysage rural. Dans une séquence *Baran* compare un immense bâtiment et le mont *Cudi*, son ancien territoire autrefois. On le voit souvent sur les toits d'immeubles élevés d'où il scrute les environs avec ses jumelles pour tenter de retrouver *Kejë* (Şermin Hürmeriç). Mais ce ne sont pas ces jumelles (dont il se servait déjà sur la montagne de *Cudi*) qui le conduisent à *Kejë*. C'est en effet dans une émission de télévision qu'il revoit pour la première fois son ancien ami *Berfo* et réalise qu'il est devenu un important homme d'affaires.

La transformation d'Istanbul en lieu de visibilité des Kurdes à partir des années de 1990⁴⁵⁵ est liée, comme nous l'avons déjà remarqué, à la montée de la violence dans la région kurde qui chasse des millions de migrants vers les grandes villes de l'ouest de la Turquie. Le personnage *Baran* du *Bandit* de Yavuz Turgul n'est pas seul à se perdre à Istanbul. Dans le *Voyage vers le Soleil* (Güneş Yolculuk, 1998) de Yeşim Ustaoglu⁴⁵⁶ qui raconte l'amitié d'un jeune turc d'Izmir et un jeune kurde immigrés à Istanbul « se perdre » ou « se retrouver » sont les deux faces de la même question et la question kurde devient désormais une « question turque ». Après *Que les lumières ne s'éteignent pas* (1996) de Reis Çelik, *Le voyage vers le soleil* de Yeşim Ustaoglu est second film à parler aussi explicitement des conséquences de la guerre entre le PKK et l'armée turque. Bien qu'il soit aussi question de migration dans le *Bandit* de Yavuz Turgul, aucun lien n'est fait entre cette migration et la guerre, pourtant une des causes principales d'émigration dans la région considérée. Le village de *Baran* a été évacué à cause de la construction d'un barrage, pas par l'armée ou le PKK. Et, alors que la construction des barrages au Kurdistan de Turquie est souvent une mesure militaire, cet aspect n'est pas évoqué.

Dans *Le Voyage vers le soleil* (1998) *Berzan* (Nazmi Kırık) un jeune Kurde gagne sa vie en vendant des cassettes de musique kurde dans les rues d'Istanbul. Il fait connaissance de *Mehmet* (Nevroz Baz), un jeune turc venu d'Izmir à la peau très brune, ce qui le fait souvent

⁴⁵⁵Cf. Jean François Pérouse et Fadime Deli (2002), op. cit.

⁴⁵⁶ Voir la fiche technique et le synopsis du film dans l'Annexe-2

prendre pour un Kurde. Un soir *Mehmet* est arrêté lors d'un contrôle de police, à cause d'une arme qui avait été abandonnée sous le siège du bus où il était assis. À sa libération après une semaine de garde-à-vue, la vie de *Mehmet* est bouleversée. Il perd d'abord son travail, puis est chassé de la misérable « *chambre de célibataires* » qu'il partageait avec d'autres travailleurs pauvres. *Barzan* lui trouve un nouveau travail. Mais celui-ci est arrêté à son tour lors d'une manifestation politique. Quelques jours plus tard *Mehmet* et sa fiancée *Arzu* (*Mizgin Kalpazan*) découvrent qu'il est mort sous la torture. *Mehmet* décide alors d'emmener son cadavre dans son village sur la frontière turco irakienne. Pendant ce voyage, il est confronté à la guerre qui dévaste le Kurdistan de Turquie. Dans le village de *Berzan*, il découvre des maisons détruites et marquées du même signe (X) que celui qui avait été inscrit sur le seuil son appartement à Istanbul après son arrestation. Il comprend que cette marque signe la mort et la disparition de milliers de kurdes. *Mehmet* laisse le cercueil de *Berzan* dans la rivière de son village détruit par la guerre et où plus personne ne vit.

Dans le film *Le voyage vers le soleil* de Yeşim Ustaoglu, le nationalisme turc apparaît comme un véritable racisme envers les Kurdes. Avec le personnage de *Mehmet* qui est un Turc, mais fiché comme kurde et dangereux à cause de la couleur de sa peau, ce racisme est en quelque sorte inversé. *Mehmet* ne se confronte pas seulement à la question kurde lors de son voyage au Kurdistan turc, mais aussi avec lui-même. Après avoir été accusé d'être kurde par la police, il s'était teint les cheveux en blond, espérant ainsi ne pas attirer l'attention. Et dans un hôtel miteux du Kurdistan de Turquie il se les teint à nouveau, en noir, cette fois, leur couleur originelle.





Le resurgissement des traces de la guerre au Kurdistan
dans le film *Voyage vers le soleil* (1998) de Yeşim Ustaoglu

Ce film montre la banalisation de la violence physique ou symbolique liée à la question kurde. D'abord, la ville d'Istanbul, symbole de modernité et le lieu des différences sociales dans le cinéma turc, devient lieu de violence politique contre les Kurdes. Ensuite, le film qui évoque la codification des Kurdes comme « *brun* » dans l'inconscient de la société turque, montre la dimension raciste de la question de la visibilité des Kurdes en

Turquie. La police transforme en kurde *Mehmet*, un Turc originaire d'Izmir, une ville kémaliste, à cause d'une caractéristique physique attribuée aux Kurdes. La proximité physique entre *Mehmet*, le turc, et *Berzan*, le kurde (tous les deux ont la peau brune) révèle l'irréalisme de l'imaginaire sur les Kurdes transmis par les discours officiels turcs.

En 2001, soit cinq ans après la réalisation du *Voyage vers le soleil* de Yeşim Ustaoglu, une autre réalisatrice turque, Handan Ipekçi, réalise un film qui traite lui aussi de la non-reconnaissance/invisibilité des Kurdes et du négationnisme kémaliste. Dans son film *Grand homme, petit amour* (*Büyük Adam Küçük Aşk*, 2001) Handan Ipekçi raconte la « confrontation due au hasard » entre deux personnages symboliques dans un appartement d'Istanbul. *Hejar* (Dilan Erçetin), une petite fille kurde qui ne parle que le kurde est conduite par un de ses parents chez une cousine avocate afin de pouvoir « étudier » et pour « se sauver ». L'avocate (Sevinç Erol) habite un petit appartement situé en face de celui de *Rifat Bey* (Şükran Güngör), un juge kémaliste à la retraite. Mais la police fait irruption chez l'avocate qui abrite deux militants du PKK et les massacre tous les trois. *Hejar* blessée au bras parvient à sortir de la garde-robe où elle s'était cachée et se rend devant la porte de l'appartement du juge. Le juge *Rifat Bey* recueille la petite fille, et son arrivée va bouleverser sa vie alors qu'il s'apprêtait à s'installer dans une maison de retraite. D'abord il refuse que cette petite fille née en Turquie ne sache pas parler le turc, qu'il tente de lui apprendre de force. Mais la petite fille est plus têtue que lui et veut lui apprendre le kurde. Le juge demande à sa femme de ménage *Sakine* (Füsün Demirel) de l'aider à s'occuper de l'enfant. Il a un choc en découvrant que *Sakine*, qui travaille depuis des années chez lui, s'adresse en kurde à l'enfant et est elle aussi kurde. Mais malgré ses préjugés, le juge (*Rifat Bey*) ne se résout pas à remettre *Hejar* à la police. Il décide donc de rechercher ses parents. Dans cette recherche, il est confronté avec la réalité kurde, qu'il avait toujours niée au nom de son attachement à l'Etat-nation dont il est fier. Toute la famille de *Hejar* a été tuée lors d'une opération de l'armée turque contre le PKK dans leur village. Les villageois ont ensuite tous émigré vers des bidonvilles d'Istanbul, que *Rifat Bey* voit pour la première fois de sa vie. Il rend aussi visite pour la première fois à *Sakine*, sa femme de ménage, qui habite dans le même immeuble que lui et il lui demande de lui écrire quelques mots en kurde afin de pouvoir communiquer avec *Hejar*, qu'il a décidé d'adopter. *Sakine* lui révèle alors son prénom kurde (*Rojda*), interdit. Malgré l'affection du juge, *Hejar* qui réclame toujours sa mère, repart vivre au sein de la famille du parent qui l'avait conduite chez sa cousine, dans un bidonville d'Istanbul (*Ayazma*) où vivent

des centaines de familles kurdes⁴⁵⁷.

Dans ce film, l'élite kémaliste, principale responsable de la négation de la kurdicité, se transforme en acteur essentiel de sa reconnaissance. Cette histoire sentimentale aborde le contexte politique de la question kurde en l'affaiblissant certes. L'adoption de *Hejar* par le juge à la fin du film, ses efforts pour lui donner un avenir, le rôle idéal attribué à l'éducation de Hejar sont en cohérence parfaite avec les discours kémalistes jusque-là dominants, qui définissent les Kurdes comme une communauté arriérée et non éducable. Certaines organisations kémalistes comme *Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği* (L'association de l'assistance de la vie contemporaine), *Anadolu Çağdaş Eğitim Vakfı* (La fondation de l'éducation contemporaine d'Anatolie), *Atatürkçü Düşünce Derneği* (l'Association pour la pensée d'Atatürk) ont financé, dans les années 1990, la scolarité de milliers d'enfants kurdes (surtout des filles), pour la plupart immigrées dans les grandes villes turques. L'allusion fréquente à la « *contemporanéité* » de ces organisations qui jouent un rôle important dans les projets d'assimilation des Kurdes, dévoilent aussi le projet utopique de ces élites kémalistes pour la société turque. Au nom d'une planification de la vie familiale, ces organisations tentaient aussi de faire baisser le taux de natalité des Kurdes. Par exemple, dans une des séquences où le juge *Rifat Bey* va visiter les parents de Hejar dans le quartier d'Ayazma, les images de la dizaine d'enfants frères et sœurs⁴⁵⁸ qui vivent sous le toit du parent de *Hejar*, sont une allusion visuelle assez caricaturale au taux de fécondité élevé des Kurdes. Dans ce film, malgré la transformation d'un juge kémaliste en père aimable et ses efforts paternels pour protéger une petite fille kurde dont le prénom (*Hejar*) signifie « *pauvre/opprimée* » en kurde, les Kurdes sont définis comme « *sujet* » relativement autonomes pouvant réaliser ou décider de leur avenir. Alors que le juge avait décidé d'adopter *Hejar*, celle-ci finalement décide de repartir avec son parent après avoir revêtu les vêtements qu'elle portait à son arrivée, abandonnant les vêtements luxueux qu'il lui avait achetés. *Grand homme petit amour* d'Handan Ipekçi se différencie donc de la plupart des films turcs de tendance socialiste réalisée avant 1990, comme *Une saison à Hakkari* (*Hakkari'de Bir Mevsim*, 1981) d'Erden Kiral, dans lequel la question kurde est traitée comme une injustice économique, et non comme un problème ethnique et politique.

⁴⁵⁷ Cf. Jean-François Pérouse (2007), op. cit.

⁴⁵⁸ Cette question est aussi traitée dans le film *Échange* (Berdel, 1990) d'Atif Yılmaz qui parle d'un mariage forcé et avait été financé par la Fondation pour la planification et pour la santé familiale de Turquie (*Türkiye Aile Sağlığı ve Planlaması Vakfı*). Dans une des séquences, dans un village turc la télévision est un personnage qui donne des informations sur la sexualité et sur la planification des naissances.

Comme dans le *Voyage vers le soleil* de Yeşim Ustaoglu, dans le *Grand homme petit amour* aussi, le tabou kurde est brisé avec la confrontation de personnages turcs avec la réalité de leur pays qui leur permet de connaître des Kurdes. À l'exception du cinéma de Yılmaz Güney (cf. le cinquième chapitre), jusqu'au début années 1990, la question kurde n'était jamais traitée comme une conséquence du négationnisme d'Etat. Et bien que des élites kémalistes se proclament protectrices/salvatrices de l'avenir des Kurdes, *Grand homme petit amour* doit être considéré dans la continuité du processus de reconnaissance des Kurdes entamée dans le cinéma turc par *Siyabend û Xecê* de Şahin Gök et *Mem et Zin* d'Ümit Elçi. Le discours de certains films nationalistes, comme les séries de *La vallée des loups* est proche de la déclaration que Süleyman Demirel, Président de la Turquie faisait en 1993 et par laquelle il reconnaissait une « *réalité kurde* » individuelle et au sein de la citoyenneté turque. Dans *Grand homme petit amour* par contre, la « *kurdicité* » est une identité avant tout ethnique. La question de la langue kurde est un autre élément politique très important abordé dans ce film. En effet l'emploi de la langue kurde dans les films ou dans l'espace public est le premier élément qui détermine la « *kurdicité* » comme identité ethnique, voire imaginaire national. Et le cinéma est un des vecteurs de cette nouvelle visibilité des Kurdes. Emblématiques d'un nouveau cinéma turc auquel participe plusieurs réalisateurs kurdes. *Le voyage vers le soleil* de Yeşim Ustaoglu et *Grand homme petit amour* d'Handan Ipekçi ont transformé l'invisibilité des Kurdes en visibilité nouvelle dans le cinéma turc. Nous pouvons compter parmi les films turcs inspirés par le cinéma de ces deux réalisatrices. *Sur le chemin de l'école* (2008) d'Orhan Eskiköy et Özgür Doğan dont le sujet porte sur l'éducation en turc d'enfants kurdes d'Urfa, *La presse* (2009) de Sedat Yılmaz ou *Le temps dure longtemps* (Gelecek Uzun Sürer, 2010) d'Özcan Alper qui tous les deux parlent des exécutions extrajudiciaires et des disparitions de sympathisants ou d'acteurs de la cause kurde dans les années 1990 et *Derrière la colline* (Tepenin Ardı, 2012) d'Emin Alper parlant d'une certaine xénophobie et de militarisation de la culture turque avec de fortes allusions à la question kurde sans la présence d'aucun personnage kurde. Nous pouvons dire que cette présence des Kurdes par leur absence dans le film *Derrière la colline* qui ne fait allusion à aucun stéréotype sur les Kurdes signifie la destruction définitive du régime d'invisibilité des Kurdes dans le cinéma turc car en inversant des imaginaires péjoratifs entourant les Kurdes il montre que la « *question kurde* » est avant tout « *une question turque* ».

PARTIE 2
LA CONSTRUCTION DE LA « KURDICITE »
DANS LE CINEMA KURDE

CHAPITRE IV

Le nationalisme kurde : conception générale

Dans ce chapitre, notre analyse prendra essentiellement appui sur le livre, *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* de Benedict Anderson⁴⁵⁹ qui détermine « la nation » en tant que « communauté imaginée », ainsi que sur les travaux de Hamit Bozarslan, d'Abbas Vali, et d'Amir Hassanpour, les trois universitaires kurdes les plus renommés pour leurs recherches sur le nationalisme kurde. L'ouvrage intitulé *Le Nationalisme et la Langue au Kurdistan : 1918-1985* d'Amir Hassanpour⁴⁶⁰, nous servira tout particulièrement à suivre les traces du processus (volonté) d'invention de la notion de « kurdicité », en tant que « forme idéale » d'une entité nationale kurde dont nous affirmons qu'elle est à l'origine de la représentation des Kurdes dans le cinéma kurde.

1. La « kurdicité » ou l'imaginaire national kurde

Dans le cas de la question kurde, marquée par un contexte politico-historique très compliqué et une culture orale et privée de beaux-arts jusqu'au XX^{ème} siècle (hormis la musique et la tapisserie), il est difficile de limiter une étude portant sur la représentation à une approche esthétique, laquelle serait alors susceptible d'exclure les conditions extérieures déterminantes permettant d'appréhender les configurations artistiques, l'identité de l'œuvre. À la différence des Persans⁴⁶¹, chez les Kurdes, l'absence d'une culture d'arts visuels tels que la miniature, la gravure, la sculpture, l'architecture, la peinture ou la photographie, est la première raison qui nous oblige à traiter un tel sujet dans un contexte plus général, afin de comprendre comment les conditions extérieures déterminent l'art et l'artiste. Une seconde raison est l'absence d'une identité kurde nationale/officielle/étatique pouvant déterminer la « reconnaissance » ou le « rejet » d'une œuvre d'art créée pour, par ou au nom des Kurdes et légitimée par un Etat.

⁴⁵⁹ Benedict Anderson, *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Editions La Découverte&Syros, 2002.

⁴⁶⁰ Amir Hassanpour, *Kürdistan'da Milliyetçilik ve Dil : 1918-1985*, Avesta Yayınları, İstanbul, 1997.

Puisque les Kurdes n'ont ni tradition d'arts visuels, ni identité officielle/étatique commune constituée, comment et d'après quel imaginaire peuvent-ils se représenter dans leurs propres films ? Autrement dit, quels sont les éléments sociopolitiques et historiques contribuant à déterminer la représentation cinématographique des Kurdes dans un cinéma dit « kurde » ? Pour répondre à ces questions qui concernent plutôt le traitement cinématographique des identités kurdes dans le cinéma kurde, il est essentiel d'étudier cette idée de « kurdicité » (« *kurdayeti* », en kurde) qui renvoie, dans l'historiographie nationaliste et dans les discours des mouvements politiques kurdes, à un imaginaire national kurde. Bien entendu, le nationalisme constitue aujourd'hui l'instrument principal par lequel les Kurdes essaient de se construire une image commune d'eux-mêmes, et ce, sous la forme d'une identité nationale qui s'impose comme forme unique d'être kurde. Cette position reste, à titre d'hypothèse, comme une identité en construction.

Tout rattachement du passé et du présent, en tant qu'« indice » ou récit d'une continuité historique⁴⁶² de l'existence d'une communauté kurde imaginée, se réalise essentiellement, malgré de véritables ruptures socioculturelles et identitaires, par le biais d'une historiographie nationale pour, comme l'écrit Hamit Bozarslan, « justifier les conflits actuels »⁴⁶³. Considéré dès le début comme un outil de la lutte politique, le cinéma kurde est né un siècle après l'arrivée du cinéma dans l'Empire ottoman et en Iran, à une époque particulière où les conflits politiques engendrés par la question kurde étaient à leur apogée. Comme nous le verrons plus tard, la quasi-totalité des films qui ont été réalisés par des réalisateurs kurdes, en diaspora ou au Kurdistan, se réfèrent, comme allant de soi, d'une manière directe, à l'histoire politique récente des Kurdes, en réduisant la « kurdicité » à une simple identité nationale. Cette réduction des identités internes kurdes correspond à la notion de « *kurdayeti* » employée par Amir Hassanpour pour désigner le nationalisme kurde dans le sens d'un imaginaire national kurde. Amir Hassanpour définit le nationalisme kurde comme un nationalisme spécifique (des Kurdes) en faisant remonter sa date d'apparition au XVII^e siècle⁴⁶⁴. Selon Hassanpour, la « kurdicité », en tant qu'essence de ce nationalisme, est la conséquence d'une histoire s'étant

⁴⁶¹ Cf. Hamid Dabashi, op. cit.

⁴⁶² Voir à ce sujet François Hartog, *Evidence de l'histoire*, Paris, Editions Gallimard, 2005, et Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire*, Editions Gallimard, 1988.

⁴⁶³ Hamit Bozarslan, « Türkiye'de Yazılı Kürt Tarihi Üzerine Bazı Hususlar », in *Kürt Milliyetçiliğinin Kökenleri* (dir.), Abbas Vali, op. cit., p. 35.

⁴⁶⁴ Cf. Amir Hassanpour (1997) op. cit. Voir aussi l'article d'Amir Hassanpour, « Kürt Kimliğinin İnşası : Yirminci Yüzyıl öncesi Tarihsel ve Edebi Kaynaklar », in *Kürt Milliyetçiliğinin Kökenleri*, (dir.), Abbas Vali, op.

constituée à travers les divisions du territoire kurde, du Kurdistan. Ici, les notions de frontière et d'historiographie nationale apparaissent comme deux éléments essentiels sans lesquels nous ne pouvons pas analyser l'idée de la représentation cinématographique des Kurdes. Qu'elle soit reconstruction ou reproduction, la représentation cinématographique des Kurdes est, elle aussi, liée à cet imaginaire national kurde déterminé par les divisions du Kurdistan, et imposé par une historiographie nationale sous forme d'entité ethnique, culturelle et territoriale des Kurdes.

Bien que la notion de « *kurdicité* » englobe toutes les autres désignations identitaires, les Kurdes se désignent souvent en précisant, soit le pays dont ils font officiellement partie (« *Kurde d'Iran, Kurde d'Irak, Kurde de Syrie, Kurde de Turquie, Kurde d'Arménie* »), soit le nom de la région kurde qui est la leur (*Kurde du Kurdistan irakien, iranien, syrien ou du Kurdistan de Turquie*), ou encore, leur appartenance religieuse (*Kurde alevi, Kurde sunnite/musulman, Kurde yezîdî* etc.). Mais la désignation la plus fréquente est celle qui renvoie au dialecte du kurde parlé (*Kurde soran, Kurde kurmandj, Kurde zaza* ou seulement *Kurmandj, Zaza, Soran*)⁴⁶⁵. Depuis un certain temps, les points cardinaux sont aussi de plus en plus utilisés (comme *Bakûr*/Nord désignant le Kurdistan de Turquie et *Başûr*/Sud désignant le Kurdistan d'Irak), comme si les Kurdes voulaient noter leurs différences issues de leur citoyenneté sans vraiment accepter l'existence des Etats auxquels ils sont soumis. Cette variation de désignation des Kurdes par eux-mêmes montre, d'un côté leur pluralité culturelle et identitaire, et de l'autre, une fragmentation qui, à la fois, les divise et les réunit, dans leurs propres discours mais aussi dans les discours nationalistes de leurs adversaires politiques. Par ailleurs, à part le mot *Kurd* (Kurde), aucune autre désignation, dans un sens culturel ou politique, n'inclut toutes les populations se considérant kurdes. C'est-à-dire, ce terme reste le seul, bien que les autres désignations mentionnées plus haut s'opposent toutes, plus ou moins, aux identités officielles des Etats souverains dominant le Kurdistan, à déterminer les « *limites idéales* » de la « *kurdicité* », dans le sens d'un imaginaire national. Reprenons, par exemple, la désignation des Kurdes selon une partie territoriale du Kurdistan (*Kurdistan de Turquie, Kurdistan iranien, irakien ou syrien*). Même si elle ne renvoie en aucun cas à une appartenance à la nationalité d'un Etat dominateur, elle ne fait pas non plus allusion à l'unité et à l'homogénéité des identités kurdes. Cette façon de désigner inclut

cit. pp. 135-198.

⁴⁶⁵ D'après Shahram Alidi, réalisateur kurde, la division des Kurdes selon leurs dialectes est actuellement le pire piège que leur ait tendu leurs ennemis. Voir notre interview avec Shahram Alidi, présentée dans l'Annexe-12

obligatoirement l'existence d'« *autres Kurdes* » faisant partie d'un autre Etat et qui ont donc, au moins, une identité différente les uns des autres. Quant au terme « *kurdayeti* » (*kurdicité*), il occulte toutes les identités culturelles kurdes par le biais de l'imposition d'une identité ethnique/nationale.

Finalement, nourrie par une mémoire commune chargée de la lutte politique des mouvements nationalistes kurdes, cette réduction identitaire exprime la volonté de détermination du peuple kurde comme *nation*, selon la définition qu'en donne Benedict Anderson, c'est-à-dire comme « *communauté imaginaire* »⁴⁶⁶. L'idée de « *Nation kurde* » qui exige une apparence homogène des Kurdes nous semble être à la base de la représentation filmique des Kurdes pour les raisons suivantes. La représentation filmique des Kurdes se construit toujours à travers un contexte historique et politique dans lequel la question kurde se caractérise en premier lieu par son caractère problématique : ceci est perceptible dans le cinéma turc à travers l'absence de la « *kurdicité* » comme identité ethnique, et dans le cinéma kurde, par une réaction directe à son occultation dans l'espace public et politique des Etats dominateurs du Kurdistan. Ensuite, bien qu'il ne s'agisse pas toujours de l'imposition d'une seule identité ethnique kurde, la « *kurdicité* » projetée dans les principaux films kurdes reste souvent homogène et politique et s'appuie explicitement ou implicitement sur l'idée d'une forme de victimisation du peuple kurde, sujet sur lequel, nous reviendrons plus tard.

Selon Gilles Dorronsoro : « *La globalisation de la question kurde est également sensible dans l'ouverture croissante de la Turquie aux médias. Dans les années 1930, la révolte de Dersim/Tunceli avait été sévèrement réprimée - plusieurs dizaines de milliers de morts - sans témoin étranger. À cette époque, le gouvernement turc pouvait encore fermer des régions entières à la presse, et les Kurdes ne disposaient pas de relais auprès des opinions occidentales, d'ailleurs probablement moins réceptives qu'aujourd'hui, pour se faire entendre. Il a ensuite fallu attendre 1965, pour voir le premier étranger passer à l'est de l'Euphrate. La guerre du Golf a marqué un tournant avec un afflux de journalistes internationaux, et l'ouverture est aujourd'hui irréversible. La question kurde est mieux connue, et l'arrestation d'Öcalan a mis en évidence les sympathies pro-kurdes d'une partie de l'opinion européenne, encouragées par une couverture médiatique plutôt favorable, du moins en France et en Italie.*⁴⁶⁷ »

⁴⁶⁶ Cf. Benedict Anderson, op. cit. 18-21.

⁴⁶⁷ Gilles Dorronsoro, « *Les Kurdes de Turquie : revendications identitaires, espace national et globalisation* »,

L'apparition des premiers films en kurde remonte elle aussi à cette époque particulière à laquelle les médias occidentaux présentent chaque jour des photos ou des images de Kurdes irakiens ayant fui le régime de Saddam Hussein. Autrement dit, la naissance du cinéma kurde coïncide avec cette apparition favorable des Kurdes dans les médias occidentaux. Nous allons voir dans le chapitre suivant que cette image (imaginaire) des Kurdes formée par l'« autre » est reproduite par le cinéma kurde pour l'autre. Par exemple, les images présentées dans les médias occidentaux en avril 1991, concernant l'exode des Kurdes (dispersés dans les vallées profondes ou au sommet des collines) à la frontière du Kurdistan irakien et du Kurdistan de Turquie, composeront désormais le paysage cinématographique du Kurdistan comme stéréotype, et ce, dès *Un chant pour Beko* (1992), le premier film kurde en kurde, tourné en Arménie par Nizamettin Ariç, lui-même exilé en Allemagne pour des raisons politiques. Ce paysage politique kurde se transformera en paysage de « kurdicité » par le biais d'une reproduction perpétuelle de l'image du « Kurde opprimé », dans tous les films kurdes, en particulier dans ceux de Bahman Ghobadi et dans certains films d'Hiner Saleem tournés au Kurdistan. Le lien entre la notion de nation comme « communauté imaginée » et le caractère imaginaire de l'idée de représentation filmique ou cinématographique a quelque chose d'ironique. Comme nous en avons parlé dans l'introduction, dès le premier quart du XX^e siècle, époque de la naissance du cinéma et des nationalismes ethniques sur le sol de l'Empire ottoman, la « kurdicité » a été traitée dans le cinéma à travers ce contexte politique d'absence d'Etat kurde. À titre exemple, le film *Zareh* (1926, Arménie/URSS) de Hamo Bek-Nazarov, réalisateur arménien, parle du nomadisme des Kurdes yezidis⁴⁶⁸, à travers l'idéologie communiste à laquelle cette minorité religieuse devait se convertir. Dans cet exemple, le nomadisme kurde ne vient pas seulement représenter un décalage entre la modernité et la « réalité kurde » (dans le sens d'absence d'une culture urbaine), il incarne aussi une non-appartenance à une identité nationale reconnue.

in Les études du CERI, No62, janvier 2000, p. 6.

⁴⁶⁸ « Les Yézidis représentent un groupe religieux qui remonte au XI^e siècle selon certains mais qui semble en fait bien plus ancien. Leurs croyances sont un mélange d'éléments chrétiens, islamiques, gnostiques et zoroastriens. Le terme « Yézidis » provient du perse « ange » ou « être divin », et l'on doit donc comprendre les Yézidis comme étant les adorateurs de l'Ange plutôt que du démon, même si l'ange qu'ils adorent est bien Lucifer sous la forme de Melek Taus (...) », Extrait de l'article intitulé « Le livre noir des Yézidis » de Spartakus FreeMann, disponible sur : <http://www.jp-petit.org/CHRONIQUES/yezidis.pdf> Le cinéma arménien s'intéresse dès son début aux Yézidis dont une grande partie vit en Arménie. À part le film d'Hamo Bek-Nazarov, *Les Kurdes Yézidis* réalisé en 1932 par Amassi Martirosian, *Les Kurdes de l'Arménie Soviétique* (1947) de Kocharyan et *Les Kurdes de l'Arménie* (1959) de Zamharyan sont des films arméniens traitant ce sujet « mystique ».

1.1. Le nationalisme kurde

Toute recherche d'une « *identité nationale kurde* » s'exprime donc avant tout par la volonté de créer un « *imaginaire national kurde* » imposant de ce fait l'unité et l'homogénéité du peuple kurde. Chez les nationalistes kurdes, cette volonté se manifeste par des tentatives de standardisation de la langue kurde et d'invention d'une « *historiographie nationale kurde* ». Du point de vue de l'utilité symbolique et communicative de la langue, dans cette recherche identitaire, l'histoire devient particulièrement importante car elle est considérée, dès le début, par les mouvements politiques kurdes, comme la preuve de la continuité de la nation. Dans chaque partie du Kurdistan comme au sein de la diaspora kurde, cette valeur attribuée à l'histoire est l'un des principaux éléments partagés par l'élite traditionnelle et l'élite moderne/moderniste kurdes, et ce, malgré les divergences politiques, religieuses, culturelles (rivalités Kurmandj/Soran) et économiques qui les séparent. Aujourd'hui, à l'aide d'une nouvelle élite que nous désignerons comme « *bureaucratique* » (dans le sens où elle participe aux institutions officielles/étatiques), cette vision nationaliste est institutionnalisée de multiples façons et en particulier par le biais de l'éducation en langue kurde, dans les établissements régionaux d'enseignement au Kurdistan irakien.

Dans le processus de la mise en place d'un gouvernement régional au Kurdistan irakien à partir de 1991, notamment après la chute du régime de Saddam Hussein en 2003, la diaspora kurde a joué un rôle important⁴⁶⁹. L'élite diasporique kurde composée principalement d'intellectuels exilés pour des raisons politiques (dont la majorité était engagés auprès des organisations de gauche) a été, jusqu'à la fin des années 1990, l'acteur principal dans la production et la reproduction des valeurs nationalistes. Ses membres se considérant pour la plupart comme « *laïques* » et « *modernes* », dans le sens occidental du terme, intègrent donc ces deux notions à l'imaginaire national kurde qu'ils tentent de créer, en en faisant deux composantes de la « *kurdicité* ». Dans ce sens, cette élite diasporique dont font partie la majorité des réalisateurs kurdes⁴⁷⁰, partage avec l'élite bureaucratique kurde (notamment au Kurdistan irakien) non seulement ses expériences sociopolitiques et culturelles, mais aussi une mission nationaliste et moderniste.

⁴⁶⁹ Voir à ce sujet Oliver Grojean, « *L'engagement politique à distance* », Colloque SEI, « Les solidarités transnationales », 21/22 octobre 2003.

⁴⁷⁰ Voir le Tableau-4 indiquant les pays d'origine et de séjour d'une centaine de réalisateurs kurdes dans l'Annexe-3, et le Tableau-5 indiquant les noms de principaux films longs-métrages kurdes selon les pays d'origine et de séjour de leur(s) réalisateur(s) dans l'Annexe-4.

Ainsi, les notions de « *laïcité* » et de « *modernité* » deviennent spontanément deux critères importants dans l'entreprise d'écriture d'une « *histoire nationale* » comme dans le traitement de la « *kurdicité* » dans le cinéma kurde. Elles sont introduites dans l'imaginaire national en construction en tant qu'éléments structurels de la « *kurdicité* ». Selon nous, cet accent, placé par l'élite kurde sur les notions de laïcité et de modernité, provient essentiellement d'une volonté de réparation de l'image péjorative des Kurdes que certains Etats dominateurs ont créée. En Turquie, tout particulièrement, cette image péjorative est codée par l'idée d'une appartenance religieuse radicale des Kurdes à l'Islam. Les tentatives de laïcisation du passé par l'élite moderne kurde doivent être analysées comme une réaction à ce « *rôle négatif* » de la religion dans la construction, par les « *autres* », de l'imaginaire entourant les Kurdes. Par exemple, en Turquie, les interprétations, encore en formation, concernant la révolte du Cheik Saïd contre le régime kémaliste en 1925, prennent généralement deux directions différentes, voire contradictoires : selon certains historiens comme Martin van Bruinessen⁴⁷¹, Ahmet Kahraman⁴⁷², M.S Lazarev, Ş.X Mihoyan⁴⁷³, c'est une révolte kurde ayant d'abord des motifs nationaux, alors que ce même événement est inscrit dans l'histoire officielle⁴⁷⁴ et dans la presse⁴⁷⁵ turques, comme « *une réaction religieuse arriérée* » contre l'abolition du khalifat, en 1924, par le gouvernement de Mustafa Kemal Atatürk.

Nous retrouvons certaines traces de cette même volonté de laïcisation/sécularisation de l'imaginaire national kurde dans les remarques d'Amir Hassanpour à propos de poète Hacı Qadirê Koyî. Hassanpour considère ce poète comme qui est, selon Hassanpour l'un des deux inspirateurs principaux de l'idée nationale kurde (*kurdayetî*), comme « *séculaire* »⁴⁷⁶. En réalité Hacı Qadirê Koyî, comme Ehmedê Xanî et la plupart des chefs des révoltes kurdes des XIX^e et XX^e siècles, est issu d'une éducation religieuse institutionnelle⁴⁷⁷. Par exemple, des milliers de personnes se rendent encore chaque année sur la tombe d'Ehmedê Xanî, toujours considéré par les Kurdes comme une personnalité divine. Il s'agit d'un véritable lieu de culte où se trouve d'ailleurs gravée l'inscription « *Cheik Ehmedê Xanî* »⁴⁷⁸.

⁴⁷¹ Martin van Bruinessen (1992), op. cit., pp. 397-445.

⁴⁷² Ahmet Kahraman, op. cit. pp. 58-123.

⁴⁷³ Cf. M.S Lazarev et Ş.X Mihoyan (edit), Kürdistan Tarihi, Avesta Yayınları, İstanbul, 2001, p. 230.

⁴⁷⁴ Cf. İsmail Beşikçi (1986), pp. 80-82.

⁴⁷⁵ Cf. Faik Bulut, op. cit.

⁴⁷⁶ Amir Hassanpour (2005), op. cit. p. 165.

⁴⁷⁷ Martin van Bruinessen remarque que Hacı Qadirê Koyî a étudié dans plusieurs universités religieuses (Medrese). Voir, Martin van Bruinessen, « *Ehmedê Xanî'nin Mem û Zînî ve Kürt Milli Uyanışının Ortaya Çıkışındaki Rolü* », in, Kürt Milliyetçiliğinin Kökenleri (dir.), Abbas Vali, op. cit. p. 71. Voir aussi à ce sujet, Halkawt Hakim « *Le nationalisme du poète Koyî (1817-1897)* » in Confluences Méditerranée, op. cit. pp. 27-36.

⁴⁷⁸ Nous avons filmé, en 2010, pour la chaîne télévisée Kurd 1, la tombe d'Ehmedê Xanî. Ces images ont été

En tant qu'exemples d'auteurs ayant mis « *le passé au service du nationalisme* », les noms d'Ehmedê Xanî et d'Hecî Qadirê Koyî sont emblématiques. Dès sa création, en 1943, une des principales organisations politiques kurdes des années 1940 va, par exemple, publier des poèmes de Hacî Qadirê Koyî et d'autres poètes nationalistes kurdes (comme Mele Mihemed Koyî), dans un livre de propagande intitulé « *Dédié à la jeunesse kurde par l'Association de résurrection du Kurdistan* »⁴⁷⁹. Le nom de cette organisation désigne ironiquement l'idée de continuité historique de la « *Nation kurde* » ou du Kurdistan comme le pilier de l'imaginaire national kurde. Fondée au Kurdistan iranien, cette association s'appelait « *L'association de la résurrection du Kurdistan* » (*Komelaye Jiyanewey Kurdistan*).

Ici, il est important de voir comment cette simple expression de « *résurrection du Kurdistan* » nous impose, par le biais du nationalisme, l'imaginaire d'un « *Kurdistan unique et éternel* ». L'idée du Kurdistan en tant que « *patrie unique et éternelle de la Nation kurde* » nous conduit à la définition de la Nation que Benedict Anderson propose. Anderson, lorsqu'il définit *la Nation* comme « *communauté politique imaginaire et imaginée intrinsèquement limitée et souveraine* » explique ainsi l'origine de cette idée de souveraineté : « (...) *le concept est apparu à l'époque où les Lumières et la Révolution détruisaient la légitimité d'un royaume dynastique hiérarchisé et d'ordonnance divine. Parvenant à maturité à une étape de l'histoire humaine où les plus fervents adeptes d'une religion universelle étaient inévitablement confrontés au pluralisme vivant des religions de ce type, à l'allomorphisme entre les prétentions ontologiques de chaque confession et son étendue territoriale, les nations rêvent d'être libres et de l'être directement même si elles se placent sous la coupe de Dieu. L'Etat souverain est le gage et l'emblème de cette liberté.* »⁴⁸⁰

Hamit Bozarslan explique le nationalisme kurde comme « (...) *une doctrine dotée de tous les attributs d'un courant nationaliste (récit historique remontant à la nuit des temps et projetant la Nation dans l'avenir, imaginaire géographique, mythes fondateurs, drapeau, hymne national....)* »⁴⁸¹.

utilisées pour l'émission d'histoire *Diroka Me* (Notre histoire), émission préparée et présentée par Mahmud Lewendî.

⁴⁷⁹ Amir Hassanpour (1997) op. cit, pp. 136-142.

⁴⁸⁰ Benedict Anderson, pp. 20-21.

⁴⁸¹ Hamit Bozarslan (2009), op. cit., p. 13.

Selon Abbas Vali, la modernité de l'« *identité kurde* » désigne « *non pas une origine commune* » mais « (...) *seulement un début, une nouvelle identité qui est divisée de l'intérieur et de l'extérieur par une culture et une politique* »⁴⁸². En ce sens, il est possible de dire que les projets de la création/invention d'une identité nationale kurde s'inscrivent dans la logique de la « *dernière vague du nationalisme* »⁴⁸³ qui donna naissance à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle à plusieurs Etats-nations dans la région du Moyen et du Proche-Orient dont le Kurdistan fait partie. Par contre, contrairement aux « *nationalismes vernaculaires* » composant cette « *dernière vague* », et qui, selon Benedict Anderson, se caractérisaient, généralement, par une opposition « *au nouveau style d'impérialisme rendu possible par les réalisations des capitalismes industriels* »⁴⁸⁴, le nationalisme kurde semble être formé essentiellement sur le modèle des « *nationalismes officiels* » turc, iranien, et irakien qui ont engendré plus tard chacun un Etat-nation. Autrement dit, étant né des conséquences de la destruction de l'Empire ottoman, le nationalisme kurde apparaît d'abord comme une réaction à la négation par ses Etats-nations de l'identité kurde.

1.2. La périodisation du nationalisme kurde

Alors que Hamit Bozarslan et Abbas Vali expliquent le nationalisme kurde à travers les nationalismes officiels des Etats-nations de la région, Amir Hassanpour l'explique comme conséquence propre de l'Histoire kurde, (comme peut-être un « *nationalisme authentique* » ou « *spécifique aux Kurdes* ») en cherchant ses origines dans le livre intitulé *Mem û Zîn* du poète kurde Ehmedê Xanî.⁴⁸⁵ Selon Hassanpour, il y a trois périodes essentielles dans l'évolution du nationalisme kurde :⁴⁸⁶

- a) Un nationalisme féodal
- b) Un nationalisme de fusion
- c) Un nationalisme de la classe moyenne

D'après Amir Hassanpour, l'idée de « *Kurdayati* » a été *modernisée* dans les années 1960 où elle était considérée comme « *un système intellectuel conséquent* » (tutarlı bir düşünce sistemi) qui avait pour but « *l'unification de toutes les parties du Kurdistan sous le régime*

⁴⁸² Abbas Vali (2005), op. cit., p. 133.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁸⁴ *Ibidem.*

⁴⁸⁵ Voir Hamit Bozarslan (2009), op. cit. p. 26-27.

⁴⁸⁶ Amir Hassanpour (1997), op. cit., pp. 119-143.

d'un seul Etat kurde indépendant »⁴⁸⁷. Hassanpour considère ce « *système intellectuel* » inspiré par les poètes kurdes Ehmedê Xanî (1650-1707), et Hacî Qadirê Koyî (1817-1897), qui avaient reçu tous deux une éducation religieuse, comme un « *nationalisme laïque* »⁴⁸⁸. Selon Hassanpour, Hacî Qadirê Koyî, deuxième « *idéologue du nationalisme kurde* », ayant vécu au XIX^e siècle, et donc successeur d'Ehmedê Xanî, parle « *dès son époque de nécessité de création d'un Etat kurde pour unir les Kurdes si dispersés et divisés entre eux* ». Se référant aux relations du peuple kurde avec les peuples dominateurs, Xanî disait, dans son poème intitulé *Mem û Zîn* (Mem et Zin) que les Kurdes étaient devenus « *des barrières depuis le pays arabe jusqu'à la Géorgie* », « *devant* » et « *entre* » les « *Roms* » (Turcs/Ottomans) et les « *Acems* » (les Persans)⁴⁸⁹. Cette idée de division s'impose ainsi dans la poésie de Hacî Qadirê Koyî qui écrivait dans un de ces poèmes : « *Entre les Ottomans et les Persans, telle une vache marquée, les Kurdes sont humiliés* »⁴⁹⁰.

Distinguant ses idées de celles d'Amir Hassanpour, Hamit Bozarşlan considère l'historiographie kurde comme une « *construction* » à l'instar de toutes les autres historiographies. Cette historiographie n'est pas faite par un seul acteur car elle répond souvent aux historiographies officielles des Etats-nations comme la Turquie, l'Iran, l'Irak ou la Syrie, ou parfois aux discours historiographiques de certaines minorités ethniques et religieuses, par exemple ceux des Arméniens ou des Alevites⁴⁹¹. Pour montrer, par exemple, la relation étroite entre le nationalisme kurde et le nationalisme officiel turc, Hamit Bozarşlan évoque cinq périodes essentielles⁴⁹² :

1.2.1. Première Période (1919-1923) :

Selon Bozarşlan, le nationalisme kurde apparaît à Istanbul durant cette première période, sous la domination d'une élite kurde éduquée dans les écoles occidentales de l'Empire ottoman. Profitant des lacunes d'autorité liées au non-fonctionnement du gouvernement turc pendant la Guerre de Libération nationale, et aux conflits politiques entre le Sultanat ottoman et Mustafa Kemal Atatürk, cette élite kurde fonda une association nationaliste du nom de « *Kürdistan Te'ali Cemiyeti* » (L'association Pour l'Avancement du Kurdistan) et publia la

⁴⁸⁷ Cité par Amir Hassanpour (1997), op. cit., p. 138.

⁴⁸⁸ Amir Hassanpour (1997), p. 140.

⁴⁸⁹ *Ibid.* pp. 125-127.

⁴⁹⁰ *Ibid.* p. 127.

⁴⁹¹ Hamit Bozarşlan (2005), op. cit., pp. 41-43.

revue *Jîn* (Vie). Bozarslan considère cette élite kurde, profondément marquée par la philosophie et la politique modernes, comme une « *réceptrice passive* » (passif alıcı) et une « *praticienne active* » (aktif uygulayıcı) des idées occidentales⁴⁹³. Il montre que, durant cette époque, on assiste à des tentatives d'invention de certains symboles nationaux/valeurs nationales comme la figure de *Kawa*⁴⁹⁴, la publication de *Mem û Zîn*, ou encore la création de jours fériés. Selon Bozarslan, en tant qu'outil moderne et politique de construction de la communauté et de sa mobilisation, la mythologie a rendu possible la rénovation de l'imaginaire collectif traditionnel et sa circulation en justifiant le passé, non pas comme inscription mais comme « *la garantie métahistorique du rapprochement d'un passé national glorieux* ». ⁴⁹⁵

1.2.2. Deuxième Période (1923-1938) :

Cette période est marquée par des dizaines de révoltes kurdes apparues en réaction à l'instauration du régime/ système kémaliste en Turquie. Selon Bozarslan, les révoltes kurdes des années 1925 (Révolte de Cheik Said), 1930 (Révolte d'Ararat) et 1936-1938 (Révoltes de Dersim) furent une réponse à la politique de turquisation, aux réformes culturelles et religieuses, et enfin, aux tentatives de destruction par les kémalistes⁴⁹⁶ de certaines structures sociales kurdes comme la religion et le féodalisme. Cette époque est marquée par une répression du mouvement nationaliste kurde par l'Etat républicain turc⁴⁹⁷. Hamit Bozarslan remarque que les premières tentatives de construction de discours historiques kurdes commencent à cette époque, au sein d'organisations politiques dominantes telles que *Khoybûn*, dont les intellectuels se sentaient obligés de travailler en tant qu'agitateurs, politiciens, spécialistes de culture, leaders politiques ou linguistes. Selon Bozarslan, après l'échec de la Révolte d'Ararat, l'élite kurde s'oriente vers la préservation de la culture et de la langue kurdes. Similairement à la politique linguistique kémaliste, cette élite latinise l'écriture de la langue et essaie de laïciser les enfants kurdes. Bozarslan considère le « *rejet* » de la division du Kurdistan comme une tentative de revendication d'une historicité de la « *Nation kurde* »⁴⁹⁸. Par le biais d'une presse moderne, l'élite kurde fait circuler des discours historiques destinés, non pas aux Kurdes, mais d'abord aux occidentaux et, de façon

⁴⁹² *Ibidem.*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁹⁴ Hamit Bozarslan (2009), op. cit., p. 41.

⁴⁹⁵ Hamit Bozarslan (2005), op. cit., p. 48.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, pp. 48-54.

secondaire, aux habitants de Turquie. Il est important de souligner que cette orientation des discours historiques vers le « monde occidental » nous rappelle le public visé par le cinéma kurde engagé : les publics occidentaux des festivals internationaux. Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre suivant de notre thèse.

1.2.3. Troisième Période (1940-1950) :

Hamit Bozarslan désigne cette période qui est marquée par la défaite militaire des mouvements nationalistes kurdes et par des changements sociaux profonds comme « *les années de silence* »⁴⁹⁹. Cette période voit apparaître une nouvelle génération kurde, éduquée en turc, selon des valeurs kémalistes, et au sein de laquelle a émergé une élite kurde urbaine qui « *n'était pas totalement inconsciente de son identité kurde, mais qui n'avait pas non plus de lien organique avec les organisations politiques kurdes du passé* ». C'est encore les intellectuels kurdes en exil qui se chargent « *de la construction de ce souvenir* »⁵⁰⁰ du passé kurde. Selon Bozarslan, durant cette période, malgré l'absence d'entreprises d'écriture d'une histoire kurde (homis le livre d'Ihsan Nuri Pacha), on parlera plus que jamais du rôle de l'Histoire « *dans la détermination du présent* » (bugüne anlam veren) et « *dans la formation de l'avenir* » (geleceği biçimlendiren). N'ayant pas de lien direct avec la réalité de l'époque, l'Histoire remplacera les guerres politiques et militaires en se transformant en lieu de projet de la création d'un Etat et d'une Nation kurde⁵⁰¹.

1.2.4. Quatrième Période (1960-1980) :

Hamit Bozarslan la désigne comme une époque de rénovation du nationalisme kurde. Selon lui, le nationalisme kurde est relocalisé en Turquie à partir de 1960, par des lycéens et des étudiants kurdes inscrits dans des universités turques⁵⁰². On remarque l'apparition d'une génération kurde « *post-exil* » (sürgün sonrası) de retour d'Europe, le renforcement des mouvements de gauche en Turquie, ainsi que, dans les espaces publics urbains turcs, la tenue d'événements importants où le nationalisme kurde se transforme en mouvement de masse (kitle hareketi). Cette popularisation du nationalisme kurde permettra, par exemple, l'élection d'un candidat nationaliste kurde (Mehdi Zana) comme maire de Diyarbakir, la plus grande

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 54-57.

ville du Kurdistan de Turquie⁵⁰³. Durant cette période, l'élite politique kurde fera aussi d'importantes publications dont le *Mem û Zîn* d'Ehmedê Xanî et les discours historiques de l'élite kurde de cette époque seront fondés sur la « revendication d'une autonomie pour le peuple kurde, un des peuples les plus anciens du Proche-Orient et du Moyen-Orient »⁵⁰⁴. Hamit Bozarslan explique que le nationalisme kurde, qui a profité des politiques relativement libérales du gouvernement turc et des nouveaux médias, notamment à partir de la fin du régime de parti unique en 1945, a pu créer l'idée d'une continuité historique, en présentant les révoltes des dynasties kurdes du XIX^e siècle comme des révoltes nationalistes. Bozarslan parle également d'une orientation générale du nationalisme kurde vers l'idéologie marxiste⁵⁰⁵.

1.2.5. Cinquième Période (de 1984 à nos jours) :

Trois décennies marquées, en Turquie comme au Kurdistan irakien, par une vague de violence politique qui a changé radicalement la structure sociopolitique et démographique du Kurdistan. En Irak, la répression du régime de Saddam Hussein contre le mouvement nationaliste kurde et le début de la lutte armée du PKK (Parti des Travailleurs du Kurdistan) en Turquie, en 1984, constituent deux événements marquant le début d'un processus de dépeuplement du Kurdistan, lequel se transformera spontanément en « urbanisation forcée » des populations kurdes, d'où un changement radical de l'espace d' « évolution de la contestation kurde ». Selon Hamit Bozarslan : « (...) le contexte des années 2000 se prête mal à une comparaison avec les périodes passées. La contestation kurde évolue désormais dans un espace largement urbanisé. Le paysage rural auquel les Kurdes étaient si étroitement associés, aussi bien dans leur ruralité quotidienne que dans l'imaginaire des orientalistes, a quasiment disparu ; les acteurs dits traditionnels, les tribus et les confréries (...) qui avaient porté, avec l'intelligentsia nationaliste, le poids des contestations antérieures sont considérablement marginalisés ou contraints à se repositionner à partir des dynamiques d'urbanité⁵⁰⁶. »

⁵⁰² *Ibid.*, p. 57.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 57-58.

⁵⁰⁴ *Ibid.* p. 59.

⁵⁰⁵ *Ibid.* pp. 59-60.

⁵⁰⁶ Hamit Bozarslan (2009), op. cit., pp. 19-20.

Bozarslan remarque que, de 1950 à 1990, le marxisme-léninisme a servi aux mouvements nationalistes kurdes à « légitimer leur combat particulariste au nom d'un nouvel universel ». Selon Bozarslan, « les Kurdes étaient contraints de porter le fardeau de la lutte des classes opprimées par leurs ennemis comme condition à leur propre émancipation en tant que peuple opprimé⁵⁰⁷. » Bozarslan note ainsi que depuis des années 1990, le nationalisme kurde « ne dispose pas d'un cadre référentiel qui lui apporte une légitimité universelle »⁵⁰⁸. À propos des discours historiographiques de cette époque, il est utile de noter, comme le remarque Bozarslan, que le PKK (Parti des travailleurs du Kurdistan), en tant qu'acteur principal de la contestation kurde, a développé une lecture de l'histoire et de l'identité kurde, différente des mouvements qui l'avaient précédé. En effet, contrairement aux autres mouvements kurdes, il « rejette le passé assimilé à l'âge de la corruption durant lequel le Kurde opprimé aurait été le complice de ses oppresseurs »⁵⁰⁹. Selon Bozarslan : « (...) dans une perspective proche de celle de Franz Fanon, auteur des *Damnés de la Terre*, le PKK condamne sans appel l'identité kurde existante définie comme la mentalité, intériorisée et coupable, de l'esclave. Seule la résistance violente est capable de construire une identité positive, d'abord de l'individu kurde, puis du Kurdistan en tant qu'entité. La résistance de Kawa le Forgeron, principale figure du passé préhistorique kurde, sert de modèle dans le processus de construction d'une nouvelle identité purifiée de toute forme, consciente ou inconsciente, de soumission. »⁵¹⁰

La réorganisation par le PKK de l'espace politique kurde en Turquie signifie d'un côté, la fin de la pluralité des mouvements kurdes, de l'autre, l'homogénéisation des discours politiques qui marqueront tous les aspects de la création artistique, à la fois au Kurdistan de Turquie et dans la diaspora. Se présentant souvent, non pas comme héritier des valeurs communes de la lutte politique kurde mais comme le créateur et le propriétaire d'une nouvelle identité et expérience politique, le PKK a influencé profondément la mentalité socio-artistique des Kurdes de Turquie mais aussi celle de la diaspora kurde. Par le biais de l'adoption, mais sous une version « kurdifiée⁵¹¹ », de certaines institutions kémalistes comme le culte d'Abdullah Öcalan (chef du PKK), très ressemblant au culte de Mustafa Kemal Atatürk, le PKK impose une « identité kurde » qui se réfère plutôt aux valeurs/ discours politiques nouvellement

⁵⁰⁷ *Ibid.*, pp. 129-130.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁵¹¹ Selon Hamit Bozarslan « Le parti (PKK) « kurdifié » en effet les principaux thèmes de ce culte (d'Atatürk), transmis par le système éducatif et le marquage de l'espace visible en Turquie, afin de doter les Kurdes de valeurs combattives et d'un récit eschatologique équivalents à ceux de l'« ennemi ». Hamit Bozarslan (2009), op.

inventés qu'à certaines « *valeurs traditionnelles kurdes* » auxquelles les autres mouvements nationalistes kurdes se référaient.

Pourtant, cette dernière période du nationalisme kurde est marquée par une multiplication et une diversification des images kurdes dans les cinémas et les médias nationaux des pays de la région, surtout en Turquie, après une apparition massive des Kurdes irakiens dans les médias occidentaux. Dans l'utilisation et la création des nouveaux médias, tels que la première chaîne de télévision kurde, MED TV⁵¹², le PKK, en tant qu'« *acteur principal de la contestation kurde* », a joué un rôle incontournable. Aujourd'hui, doté de toutes sortes d'outils de communication (chaînes télévisées, stations de radio, plusieurs journaux et revues, ainsi que des centaines de site Internet), le PKK produit tous les éléments réels ou symboliques de son système idéologique, imposant une identité kurde dont les limites sociopolitiques et morales sont précisément indiquées dans les écrits d'Abdullah Öcalan, leader emprisonné du PKK. Des milliers de centres culturels appartenant au PKK, au Kurdistan comme dans la diaspora, servent de lieux de rencontre et de promotion culturelle. Cette identité moderne, mais close, surgit d'ailleurs dans le film de propagande du PKK, *Beritan* (2006), tourné par un combattant du PKK, Halil Uysal (Dag) tué le 1er Avril 2008 lors d'une confrontation entre l'armée turque et un groupe de militants kurdes⁵¹³.

Il n'est donc pas faux de dire ici qu'en Turquie, depuis les années 1990, toutes sortes de visibilités kurdes (manifestations, violence politique, activités économiques et sportives) présentes dans l'espace public des grandes villes turques comme Istanbul, Ankara, Izmir, Mersin et Antalya sont traduites aussitôt dans les discours médiatiques en une idée d'appartenance des Kurdes à la seule ruralité. Par exemple, dans plusieurs séries et émissions télévisées, les Kurdes sont représentés en tant que cause principale de la « *destruction*⁵¹⁴ » d'un certain mode de vie turc, ou associé à la turcicité, c'est-à-dire comme la cause principale (avec l'idée de la « *menace religieuse* ») de perturbation de l'entité nationale turque. Parallèlement à cette apparition massive des Kurdes dans l'espace public et les médias turcs, on assiste ainsi, dans les années 2000, à la naissance d'un cinéma kurde en kurde s'inspirant

cit., pp. 72-73.

⁵¹² Voir Amir Hassanpour (1998) « *Satellite footprints as national borders: med tv and the extraterritoriality of state sovereignty* » *Journal of Muslim Minority Affairs*, 18:1, 53-72

⁵¹³ Pour plus d'information sur Halil Uysal voir : http://www.sinemadicle.com/index.php?option=com_content&view=article&id=238:haftanin-yuzu-halil-uysal&catid=3:haftanin-yuzu&Itemid=62

⁵¹⁴ À propos de cette « *criminalisation* » et de l'« *altérité* » des Kurdes dans l'espace public, et les média turcs,

essentiellement de l'apparition des Kurdes dans les médias occidentaux, avant et durant la Guerre du Golfe, en 1991. En se reproduisant de multiples façons, à la fois dans le cinéma kurde et dans certains films de réalisateurs européens comme Theo Angelopoulos, (*Le Pas Suspendu de la Cigogne*, 1991), cette visibilité médiatique des Kurdes irakiens se transformera plus tard en discours politique ayant tendance à victimiser la kurdicité. Outre les moyens d'expression classiques tels que la presse, la littérature, la radio et la musique, utilisés par les mouvements nationalistes kurdes depuis plus d'un siècle, la télévision, le cinéma et l'Internet apparaissent, dans cette dernière époque du nationalisme kurde, comme des éléments complémentaires de la *construction/ déconstruction* d'une identité nationale kurde.

2. La diversité des Kurdes ou la variété de leur désignation

2.1. La division territoriale

Composé de centaines de tribus occupant une géographie déjà divisée - en deux - au XVII^e siècle entre l'Empire perse et l'Empire ottoman, puis (re)divisée - en quatre - à la fin de la Première Guerre mondiale, entre la Turquie, l'Iran, l'Irak et la Syrie, le peuple kurde a subi une véritable fragmentation socioculturelle, religieuse, territoriale et linguistique. Conséquence de cette fragmentation, l'imaginaire kurde, chez les Kurdes, s'appuie généralement sur l'« *idée d'un peuple divisé* » par ses adversaires politiques qui ont aujourd'hui leurs propres Etat-nations, dans lesquels les Kurdes ne sont pas officiellement reconnus en tant qu'ethnie (sauf en Irak où un gouvernement régional kurde est reconnu constitutionnellement depuis 2003).

Ce sentiment d'être à « *l'ombre de l'Histoire* »⁵¹⁵ ou un « *peuple orphelin* »⁵¹⁶ revient toujours au centre des réflexions sur les Kurdes par le biais, soit de l'actualité sur la question kurde, soit d'une mémoire collective préservant le souvenir d'une histoire politique paraissant souvent plus tragique que glorieuse. Toute problématique de la visibilité et de l'invisibilité

voir Mesut Yeğen, op. cit. pp. 74-82, et Cenk Saracoğlu, op. cit., pp. 134-143.

⁵¹⁵ En 2004, à l'Hôtel de Ville de Paris, une installation de photographies intitulée « *Le Kurdistan dans l'ombre de l'histoire* » a été organisée sous le commissariat de Susan Meisalas et en partenariat avec l'Institut Kurde de Paris. Cette installation est tirée du livre de photographies de Meisalas portant le même nom, *Kurdistan in the shadow of history*, University of Chicago Press, 2^e édition, 2008) et dont le contenu est composé généralement d'« *images anthropologiques* » portant sur deux siècles de l'histoire kurde. Le titre sous lequel ces photographies sont rassemblées (« *Kurdistan dans l'ombre de l'histoire* »), fait allusion à une certaine invisibilité des Kurdes en tant qu'entité ethnique ou nationale. Une de ces photographies est utilisée sur la page de couverture d'un livre parlant du génocide kurde en Irak (Middle East Watch, département de Human Rights Watch, *Génocide en Irak : La campagne d'Anfal contre les Kurdes*, Paris, Les Editions de Karthala, 2003).

⁵¹⁶ Ehmedê Xanî cité par Amir Hassanpour (2005), p. 149.

kurdes trouve ses origines dans ce contexte historique où plusieurs identités officielles/ dominantes et minoritaires/ dominées se situent ou se construisent dans des relations conflictuelles et selon une hiérarchie socioculturelle et économique. Dans ce sens, la « *réunification territoriale du Kurdistan* » a représenté, jusque très récemment, une des étapes essentielles, voire l'objectif ultime du nationalisme kurde. Cette revendication historique, pilier de la création d'un imaginaire national kurde, fait appel à toutes sortes de fragmentations internes et externes, surgies au sein de la société kurde au cours des siècles. En opposition à une réalité politique, c'est-à-dire à la cartographie politique formelle ou légale du Moyen-Orient, les tentatives de création d'un imaginaire national kurde à travers une entité territoriale se heurtent nécessairement aux régimes territoriaux très compliqués de plusieurs Etats de cette région.

D'après Amir Hassanpour les frontières du Kurdistan indépendant (le grand Kurdistan) ou celles d'une de ses parties autonomes sont toujours déterminées (imaginées) selon des critères ethniques⁵¹⁷. Selon Abbas Vali, le discours nationaliste, bien que conscient de la fragmentation du projet politique kurde engendrée par la division du Kurdistan, conserve en soi l'idée d'homogénéité de la communauté et de l'identité kurdes comme l'« *expression* » d'une origine commune. Ce discours nationaliste est en concurrence avec les frontières politiques existantes et la diversité structurelle des Kurdes⁵¹⁸.

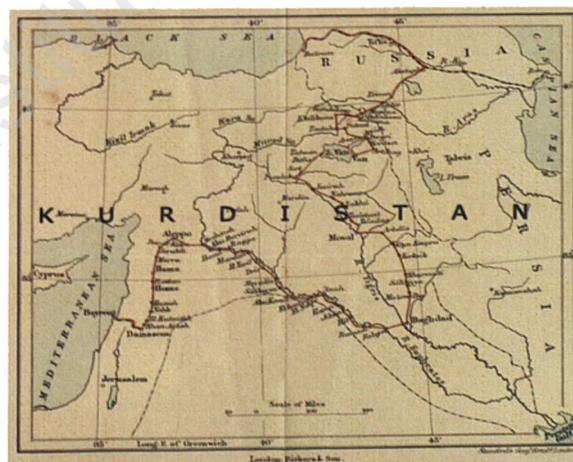
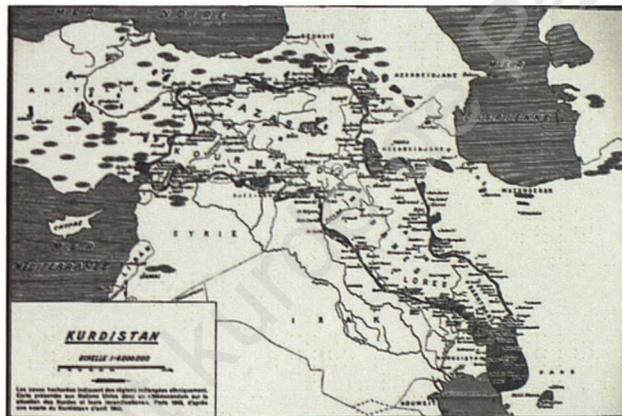
Les travaux académiques concernant l'histoire kurde portent différents regards sur les revendications du nationalisme kurde à propos de la détermination du territoire du Kurdistan. Selon Hamit Bozarslan, le nationalisme kurde comme construction d'un Etat kurde ne surgit qu'entre 1918 et 1919⁵¹⁹, alors que pour Amir Hassanpour, les frontières du Kurdistan actuel imaginé par les nationalistes kurdes d'aujourd'hui correspondent aux frontières du Kurdistan imaginé par un groupe de l'intelligentsia kurde du passé, dont faisait partie Şerefxanê Bedlîsî⁵²⁰. Dans tous les champs de construction des discours politiques kurdes, cette problématique de la détermination territoriale du Kurdistan revient de plus en plus au cœur des débats sur l'entité et la continuité de la Nation kurde. Il est apparu, par exemple, dans les nouveaux médias, en particulier par le biais de la télévision et d'Internet, une sorte de cartographie nationaliste kurde qui devient, malgré son contenu imaginaire (dans le sens où il

⁵¹⁷ Voir Amir Hassanpour (2005), op. cit., pp. 195-195.

⁵¹⁸ Abbas Vali (2005), p. 83.

⁵¹⁹ Hamit Bozarslan (2005), op. cit. p. 83.

n'y a pas d'Etat kurde), un élément récurrent (indice visible) de la volonté de détermination/délimitation territoriale ou de localisation géopolitique du Kurdistan et des Kurdes. Il est banal de voir, par exemple, dans presque toutes les œuvres concernant la question kurde, qu'elles soient littéraires, artistiques ou audiovisuelles, une ou plusieurs cartes du Kurdistan dont la surface varie selon les intérêts, les contraintes et le discours de l'œuvre et de son auteur. Dans un épisode d'une émission télévisée *Le dessous des Cartes* diffusée sur Arte le 11 juin 2003⁵²¹, on résume l'histoire kurde presque comme un récit d'origine à l'aide de plusieurs cartes détaillées. Pourtant, la surface du Kurdistan qu'on voit sur ces cartes ne correspond pas tout à fait (parce qu'elle est plus petite) à la surface « du Kurdistan » que l'on peut voir sur les cartes utilisées par ailleurs, notamment dans *Diroka Me*⁵²², émission historique de la chaîne télévisée KURDI émettant à Paris jusqu'à sa clôture, début 2013. Il existe aujourd'hui un site Internet présentant plusieurs cartes du Kurdistan⁵²³.



Deux cartes du Kurdistan⁵²⁴

⁵²⁰ Amir Hassanpour (2005), op. cit., pp. 195-195.

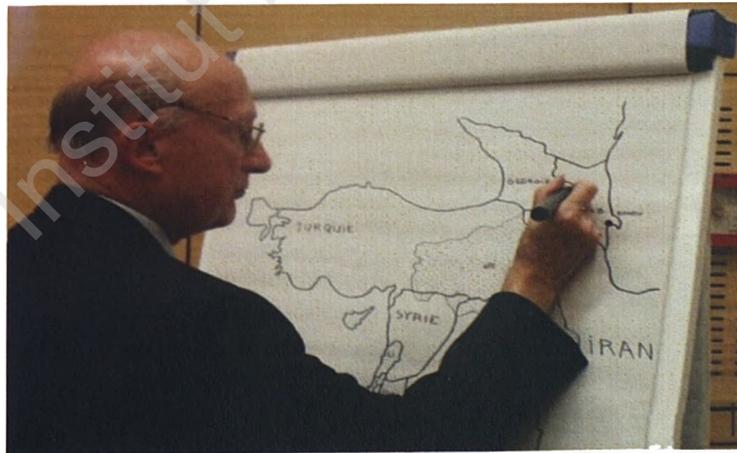
⁵²¹ Cette émission est réalisé par Frédéric Lernoud, présenté par Jean-Christophe Victor, disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=FK_CyMn3d64

⁵²² Présentateur et réalisation Mehmed Lewendî. <http://www.kurd1.com/fr/histoire-29.html>

⁵²³ Voir : <http://www.saradistribution.com/kurdishmaps.htm>

⁵²⁴ Source : <http://www.saradistribution.com/kurdishmaps.htm>

Dans le cas de la question kurde, la cartographie comme visibilité d'un territoire politique est utilisée non pas seulement pour asseoir ou fixer le Kurdistan mais aussi pour le « nier ». Dans les cartographies nationales des pays dominateurs du Kurdistan, surtout en Turquie⁵²⁵, le territoire kurde est re-nommé l'est ou sud-est du pays et il fait partie d'un territoire étatique en tant que partie inséparable de l'entité territoriale/nationale du pays concerné. Mais, contrairement à la Turquie, en Iran, une partie du territoire kurde est nommée Kurdistan, ce qui n'est pas compris comme un territoire ethnique mais comme une région administrative. Chez les Kurdes, dans la majorité des travaux historiques, la délimitation territoriale du Kurdistan renvoie toujours à un passé kurde de la région, à travers lequel on peut justifier la « *kurdicité* » du Kurdistan. Autrement dit, malgré le changement perpétuel des frontières du territoire kurde, l'idée d'unité territoriale du Kurdistan s'appuie sur l'imaginaire d'un Kurdistan ancien/ historique dont l'unité est brisée par les « autres », pour des raisons politiques. Par exemple, Bernard Dorin, ancien ambassadeur de France et auteur de l'ouvrage *Les Kurdes : destin héroïque, destin tragique*, écrit : « Jusqu'au XVII^e siècle, l'ensemble des populations kurdes se trouvait sous la domination de l'Empire ottoman et vivait sur un seul et même territoire, le Kurdistan historique. Puis, la reconquête persane a provoqué une première séparation géographique. Les Persans s'emparent d'une partie du Kurdistan de l'Empire ottoman, formant ce qu'on appelle aujourd'hui le Kurdistan d'Iran. La population kurde se retrouve ainsi divisée en deux territoires, la grande majorité restant du côté turc⁵²⁶. »



Bernard Dorin est en train de dessiner « une carte » du Kurdistan lors d'une conférence sur les Kurdes à l'Assemblée nationale, à Paris⁵²⁷.

⁵²⁵ Cf. Etienne Copeaux (2000), op. cit.

⁵²⁶ Entretien avec Bernard Dorin disponible sur : <http://www.diploweb.com/forum/dorinkurdes.htm>

⁵²⁷ Source : <http://www.saradistribution.com/kurdishmaps.htm>

La fragilité de l'idée du « *Kurdistan historique* » que nous pouvons désigner comme forme/corps de la « *kurdicité* », vient en effet de la division du territoire kurde par laquelle les diversités socioreligieuses et linguistiques kurdes sont influencées. Plus la géographie démographique kurde (pas uniquement celle du Kurdistan) s'élargit, plus la détermination territoriale du Kurdistan devient ambiguë. Le franchissement des frontières du Kurdistan par les populations kurdes ayant subi de terribles politiques de déportation au cours du siècle dernier, paraît renforcer cette ambiguïté territoriale du Kurdistan. Par exemple, selon Thomas Bois, « *le contenu historique et politique du Kurdistan ne correspond pas au vrai contenu ethnique des Kurdes. Pourtant nous ne pouvons pas clairement définir le territoire du Kurdistan.* »⁵²⁸ Dans ce sens, la réalité du Kurdistan est un « *territoire qui est kurde démographiquement et culturellement mais qui ne l'est pas politiquement et officiellement* »⁵²⁹. À ce sujet Jean-François Pérouse écrit : « (...) *une analyse historique qui s'efforcerait d'être impartiale conduirait seulement à la constatation suivante : il n'a existé que des Kurdistans, réalisations partielles et restreintes d'une « grande idée » (celle du Kurdistan) qui fut lente à se construire et à s'imposer dans sa dimension transcendante et motrice (au sens d'idée guidant une action collective ou inspirant un programme politique). Or, l'histoire particulière et la description de ces Kurdistans est elle-même l'objet d'enjeux d'ordre général.* »⁵³⁰

D'après Amir Hassanpour, auquel Abbas Vali reproche d'avoir une approche essentialiste du nationalisme kurde, les frontières du Kurdistan imaginé par les Kurdes n'ont pas changé depuis le début. D'après Hassanpour, dans les sources manuscrites, bien avant Serefxanê Bedlîsî, la totalité ou l'intégralité de la région est nommée Kurdistan par certaines personnalités non-kurdes. Un cartographe d'Asie centrale nomme cette région, sur une carte qu'il a dessinée en 1076, « *le foyer des Kurdes* » (arâ al-akrâd). Ensuite, en 1157, le Sultan Seljukide Sandjar désigne la partie de la géographie kurde se trouvant, à l'époque, à l'intérieur des frontières de l'Empire Seljukide, par le terme « Kurdistan ». Cinq siècles plus tard, Serefxanê Bedlîsî délimite les frontières du Kurdistan en s'exprimant ainsi : « *la patrie de quatre branches du peuple kurde, les Kurmancs, les Lors, les Kalhours et les Gorans* »⁵³¹.

⁵²⁸ Thomas Bois, « *Kürtler ve Yurtları Kürdistan* », in *Kürtler ve Kürdistan*, (éd. V. Minorsky, Thomas Bois, T.H Mac Kenzie), İstanbul, DOZ, 1996, p. 12

⁵²⁹ Gérard Chaliand, *Le malheur kurde*, Paris, Seuil, 1992, p. 33.

⁵³⁰ Jean-François Pérouse, « *Le Kurdistan : quel territoire pour quelle population ?* » in *La Nation et le Territoire : le territoire lien ou frontière?*, Tome 2, (dir.), Joël Bonnemaïson, Luc Cambrézy, Laurence Quinty-Bourgeois Paris, l'Harmattan, 1999, p. 20.

⁵³¹ Amir Hassanpour (2005), op. cit., p. 144.

Dans les discours nationalistes et les travaux historiques kurdes, les tentatives visant à circonscrire le Kurdistan se réfèrent toujours à l'étymologie du mot *kurde* dont le mot *Kurdistan* est dérivé. Par exemple, selon Sabri Cigerli, les termes « *Karduchoi* » ou « *Kardaka* », qui « *sont à l'origine du mot kurde* », sont apparus pour la première fois dans les écrits de Xénophon, dans son livre *L'Anabase*. Le pays « *Kardaka* » se trouvait à l'ouest de Kentrites (Bohtan : nom d'une région du Kurdistan)⁵³². Cigerli se réfère à la théorie de Vladimir Minorsky sur les origines ethniques des Kurdes : « *Au vu des faits historiques et géographiques, il est très probable que la Nation kurde s'est formée à partir de l'amalgame de deux tribus congénères, les Mardoïs (Les Mèdes) et les Kyrtoïs (les Scythes), qui parlaient des dialectes médiques très proches. D'autre part, il est certain que dans leur expansion vers l'ouest, les Kurdes ont incorporé plusieurs éléments indigènes* »⁵³³.

Dans la citation suivante du livre de Salah Jmor, chercheur, nous remarquons également cette volonté forte de positionnement de la « *kurdicité* » dans la continuité historique à travers le territoire. Jmor remarque que les Mèdes s'étaient installés autour du lac d'Ourmia et dans les environs des monts de Zagros⁵³⁴. En 800 av. J.-C. le roi Key Kobad fonda Ecbatane (le Hamadhan actuel) qui devint la capitale de l'Empire mède. Les Mèdes créèrent un grand Empire entre la mer Méditerranée à l'ouest, la mer Caspienne au nord et le Golfe persique au sud. En 549 av. J.-C. Les Mèdes furent battus par Cyrus le Grand, et demeurèrent sous la domination de l'Empire perse jusqu'à la conquête arabo-islamique et « *le Kurdistan (Kordostan, le pays des Kurdes, en perse) devint une province de l'Empire islamique après la domination arabe dès en 635* »⁵³⁵. Selon Kendal Nezan, le Sultan Sandjar, roi seldjoukide, créa, en 1150, une province appelée Kurdistan⁵³⁶.

Au début du XVI^e siècle, le Kurdistan et les Kurdes devinrent un des enjeux des relations entre l'Empire ottoman et l'Empire perse. C'est aussi à cette époque que l'expansion de l'Empire ottoman vers l'est commence au Kurdistan. Ce fut donc le commencement de la première séparation durable du territoire du Kurdistan. Avec la signature du traité de Zohab (Le 17 mai 1639) entre l'Empire ottoman et l'Empire perse, la frontière actuelle entre la

⁵³² Sabri Cigerli, *Les Kurdes et leur histoire*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 14.

⁵³³ *Ibid.*, p. 18.

⁵³⁴ Salah Jmor, *L'origine de la question kurde*, Paris, l'Harmattan, 1994, pp. 21-22.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵³⁶ Kendal Nezan « *La genèse du nationalisme kurde* », in *Confluences Méditerranée*, No-34, op. cit. 27-36.

Dans les discours nationalistes et les travaux historiques kurdes, les tentatives visant à circonscrire le Kurdistan se réfèrent toujours à l'étymologie du mot *kurde* dont le mot *Kurdistan* est dérivé. Par exemple, selon Sabri Cigerli, les termes « *Karduchoi* » ou « *Kardaka* », qui « *sont à l'origine du mot kurde* », sont apparus pour la première fois dans les écrits de Xénophon, dans son livre *L'Anabase*. Le pays « *Kardaka* » se trouvait à l'ouest de Kentrites (Bohtan : nom d'une région du Kurdistan)⁵³². Cigerli se réfère à la théorie de Vladimir Minorsky sur les origines ethniques des Kurdes : « *Au vu des faits historiques et géographiques, il est très probable que la Nation kurde s'est formée à partir de l'amalgame de deux tribus congénères, les Mardoïs (Les Mèdes) et les Kyrtoïs (les Scythes), qui parlaient des dialectes médiques très proches. D'autre part, il est certain que dans leur expansion vers l'ouest, les Kurdes ont incorporé plusieurs éléments indigènes*⁵³³. »

Dans la citation suivante du livre de Salah Jmor, chercheur, nous remarquons également cette volonté forte de positionnement de la « *kurdicité* » dans la continuité historique à travers le territoire. Jmor remarque que les Mèdes s'étaient installés autour du lac d'Ourmia et dans les environs des monts de Zagros⁵³⁴. En 800 av. J.-C. le roi Key Kobad fonda Ecbatane (le Hamadhan actuel) qui devint la capitale de l'Empire mède. Les Mèdes créèrent un grand Empire entre la mer Méditerranée à l'ouest, la mer Caspienne au nord et le Golfe persique au sud. En 549 av. J.-C. Les Mèdes furent battus par Cyrus le Grand, et demeurèrent sous la domination de l'Empire perse jusqu'à la conquête arabo-islamique et « *le Kurdistan (Kordostan, le pays des Kurdes, en perse) devint une province de l'Empire islamique après la domination arabe dès en 635* »⁵³⁵. Selon Kendal Nezan, le Sultan Sandjar, roi seldjoukide, créa, en 1150, une province appelée Kurdistan⁵³⁶.

Au début du XVI^e siècle, le Kurdistan et les Kurdes devinrent un des enjeux des relations entre l'Empire ottoman et l'Empire perse. C'est aussi à cette époque que l'expansion de l'Empire ottoman vers l'est commence au Kurdistan. Ce fut donc le commencement de la première séparation durable du territoire du Kurdistan. Avec la signature du traité de Zohab (Le 17 mai 1639) entre l'Empire ottoman et l'Empire perse, la frontière actuelle entre la

⁵³² Sabri Cigerli, *Les Kurdes et leur histoire*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 14.

⁵³³ *Ibid.*, p. 18.

⁵³⁴ Salah Jmor, *L'origine de la question kurde*, Paris, l'Harmattan, 1994, pp. 21-22.

⁵³⁵ *Ibid.* p. 21.

⁵³⁶ Kendal Nezan « *La genèse du nationalisme kurde* », in *Confluences Méditerrané*, No-34, op. cit.27-36.

Turquie et l'Iran est fixée. À partir de cette date, une partie du Kurdistan appartient à l'Empire ottoman (aujourd'hui la Turquie) et l'autre partie, à l'Empire perse (l'Iran)⁵³⁷. Ce traité, pour la première fois dans l'histoire, divise en deux le Kurdistan et le peuple kurde. À la fin de la Première Guerre mondiale, avec le Traité de Lausanne, signé le 24 Juillet 1923 par la Turquie, l'Angleterre, la France, l'Italie, la Grèce et le Japon, les frontières actuelles du Kurdistan sont tracées. C'est depuis cette date que le « *Kurdistan historique*⁵³⁸ » est divisé en quatre parties et se partage entre l'Iran, l'Irak, la Turquie et la Syrie.

Finalement, les discours politiques des mouvements kurdes élaborent souvent des récits quasi-mythologiques, décrivant le Kurdistan à la fois comme « *terre natale* » et « *patrie de la Nation kurde* », pour décrire le Kurdistan comme territoire kurde uni. Les descriptions géographiques du Kurdistan empruntées à la culture orale kurde, et dont on parlera en détail dans le chapitre 6 à propos de la construction des paysages du Kurdistan dans le cinéma kurde, illustrent parfaitement la place importante que l'idée du territoire kurde occupe dans la mémoire collective. Pour désigner le territoire du Kurdistan reconnu et mémorisé par le peuple kurde en tant que « *lieu de lutte* » ou « *lieu d'oppression* », les mouvements politiques kurdes proposent plusieurs cartes correspondant plus ou moins à la même géographie : un territoire qui s'étend de la Turquie, à l'ouest, jusqu'en Iran à l'est et au sud (golfe Persique) en passant par l'Irak et la Syrie. Selon ces cartes, le Kurdistan actuel (à unir) englobe le nord de l'Irak (Kurdistan irakien), les monts Zagros dans l'ouest de l'Iran (Kurdistan d'Iran), le sud-est et le nord-est de la Turquie (Kurdistan de Turquie) et le nord-est de la Syrie (Kurdistan de Syrie)⁵³⁹.

Un autre élément trouble la détermination territoriale du Kurdistan : la difficulté à mesurer la géographie culturelle et démographique kurde à cause des chiffres incohérents concernant la situation démographique des populations kurdes dans les quatre parties du Kurdistan. Comme le dit Sabri Cîgerli « *Les Etats concernés et les Kurdes ne donnent pas le même nombre d'habitants. Par exemple, selon le président de la République turque, les Kurdes sont, en Turquie, au nombre de 12 millions, alors que les Kurdes avancent le chiffre de 15 millions*⁵⁴⁰. » Certains chiffres déclarés par les institutions officielles ont tendance à être minorés. C'est surtout le cas en Turquie où les estimations ne contiennent souvent que les

⁵³⁷ Salah Jmor, op. cit., pp. 34-35.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ Gérard Chaliand, op. cit., p. 33.

seules populations kurdes vivant dans les régions kurdes du pays et excluant donc la plupart des populations déportées ou immigrées dans les provinces de l'ouest du pays. Ces estimations ont tendance à exclure certaines minorités religieuses (comme les Alevs, les Yezidis) et linguistiques (comme les Zazas) dont une grande partie se reconnaît comme kurde.

2.2. Le tribalisme kurde

Contrairement au terme « *Kurdistanî* » (kurdistanais), renvoyant à un pluralisme ethnoculturel mais aussi à une entité géographique, et que Hamit Bozarlan dit être employé de temps en temps par les mouvements politiques kurdes⁵⁴¹, le terme de « *kurdayetî* » (*kurdicité*) fait allusion avant tout à un caractère ethnique, à un « *Kurdistan kurde* », alors que ce territoire est habité aujourd'hui par plusieurs minorités ethniques, religieuses et linguistiques. Par exemple, au sud du Kurdistan d'Iran se trouve la minorité religieuse kurde de Yârsânisme (une branche du schisme), qui parle un ancien dialecte du kurde, le *gurani*⁵⁴². Mise à part cette petite minorité linguistique et religieuse kurde, dans le reste du Kurdistan d'Iran sont parlés les dialectes *sorani* et *kurmandji*, et l'Islam sunnite est la religion dominante. Dans l'est du Kurdistan irakien, le territoire le moins montagneux de tout le Kurdistan, qui s'étend jusqu'au sud du Kurdistan d'Iran et abrite les villes d'Arbil et de Souleymaniye (les deux plus grandes villes du Kurdistan irakien), l'Islam sunnite est majoritaire mais l'Islam chiite, le Yârsânisme, l'Alévisme, le Yézidisme, le Christianisme et le Judaïsme sont aussi présents. Dans cette région sont parlés la quasi totalité des dialectes du kurde.

Le Kurdistan de Turquie est physiquement lié au nord du Kurdistan irakien et à l'ouest du Kurdistan d'Iran par son relief et un climat difficile. La zone montagneuse du Kurdistan de Turquie entretient également un contact socioéconomique et culturel avec le Kurdistan d'Iran et le Kurdistan irakien, du fait de la contrebande et des relations de voisinage. Dans le nord et le nord-ouest du Kurdistan de Turquie, les dialectes *kurmandji* et *dimili* sont également parlés et les pratiques religieuses se divisent entre sunnites et alévis. Ce caractère culturel et religieux est identique dans le sud du Kurdistan de Turquie, lequel s'étend jusqu'au nord du Kurdistan de Syrie, bien que les Alévis y soient nettement moins nombreux⁵⁴³.

⁵⁴⁰ Sabri Cigerli (1999), op. cit., pp. 20-23.

⁵⁴¹ Hamit Bozarlan (2009), op. cit., p. 11.

⁵⁴² Voir l'article de Philippe G. Kreyenbroek, « *Kürdistan'da Din ve Mezhepler* », in *Kürt Kimliği Ve Kültürü* (dir.), Philippe G. Kreyenbroek, Christine Allison, İstanbul, Avesta Yayınları, 2003, pp. 131-166.

⁵⁴³ Sabri Cigerli (1999), op. cit., pp. 20-23

La diversité intra-ethnique des Kurdes ne se limite pas aux différences linguistiques et religieuses. Il existe également une dimension tribale de l'organisation sociale du peuple kurde, laquelle a marqué et marque encore tant l'histoire kurde que celle du nationalisme kurde. Ainsi, les chefs tribaux et religieux ont joué un rôle primordial dans l'évolution du nationalisme kurde⁵⁴⁴. Faisant partie d'une « élite traditionnelle kurde », ces chefs féodaux ont gardé une influence conséquente sur le champ politique dans toutes les parties du Kurdistan, en particulier au Kurdistan irakien. Par exemple, les leaders de deux des principaux partis du Kurdistan irakien ayant mené une longue lutte politique contre le régime baasiste de Saddam Hussein, sont à la fois chefs tribaux et membres de deux confréries sunnites. Aujourd'hui, l'un, Celal Talabani, président de l'Union Patriotique du Kurdistan (UPK), est devenu président de l'Irak (le 6 avril 2005), l'autre, Massoud Barzani, président du Parti Démocratique du Kurdistan (PDK), est, depuis 2003, le président du Gouvernement Régional du Kurdistan Irakien (GRK). Toutefois, cette influence politique des chefs tribaux n'est pas nécessairement le reflet de divergences politiques et idéologiques mais plutôt celui d'un partage du pouvoir. Le poète kurde Ahmedê Xanî (1650-1706) parlait au XVII^e siècle de ce tribalisme kurde comme d'un obstacle principal à l'unité du peuple kurde:

*« (...) Leur fierté et leur noblesse
 Font qu'ils refusent de porter le poids de la reconnaissance
 C'est pourquoi ils sont toujours divisés
 Toujours en révolte, toujours en désaccord
 Si l'entente existait entre nous
 Tous nous nous soumettrions les uns aux autres.
 Alors Roums⁵⁴⁵, Arabes, Persans, tous
 Nous serviraient comme des valets.
 Nous porterions à leur apogée la religion et l'Etat
 Nous acquerions la Science et la Sagesse
 Dans tous les domaines les Kurdes s'illustreraient
 Ils seraient reconnus comme des êtres parfaits. (...) »⁵⁴⁶*

⁵⁴⁴ Martin van Bruinessen (2003), pp. 387-390.

⁵⁴⁵ (c'est-à-dire, Turcs)

⁵⁴⁶ Cité par Joyce Blau, « Vertus et divisions des Kurdes », poème d'Ahmedê Xanî, in *La mémoire du Kurdistan*,

Le tribalisme kurde est souvent utilisé dans les discours officiels des Etats-nations dominant les Kurdes, particulièrement en Turquie, comme une preuve d'« *incivilité du peuple kurde* ». Ce discours est presque quasi identique dans le cinéma turc des années 1970 et 1980. Comme nous le verrons plus tard, dans plusieurs films turcs, la construction des routes, des écoles, des ponts ou l'arrivée d'un instituteur, d'un médecin, d'un militaire, etc. sont exposés comme une confrontation nécessaire entre ces missionnaires républicains « *illuminés* » et le « *féodalisme kurde* ». La dimension tribale de la culture kurde a joué et joue encore un rôle, souvent négatif, dans la construction des imaginaires entourant les Kurdes. Chez leurs adversaires politiques, elle est souvent mobilisée, notamment pour aggraver les divergences religieuses, culturelles et politiques entre les Kurdes, et ainsi conforter leurs divisions⁵⁴⁷. Selon Philippe Boulanger : « *Les Kurdes se reconnaissent autour du tribalisme. Le tribalisme crée des frontières psychologiques : il ferme les Kurdes les uns aux autres, il n'est pas la limite de soi qui s'ouvre à l'autre. Le tribalisme ne fédère pas comme le nationalisme ou une idéologie séculaire, au contraire, il désolidarise les composantes qui le partagent. Historiquement, on remarque ainsi que les Kurdes d'un même Etat furent rarement mobilisés dans un même temps*⁵⁴⁸. »

Thomas Bois souligne que la tribalité kurde est mise au défi par une décomposition religieuse et surtout par le processus d'islamisation des Kurdes. Selon Bois, à l'époque de l'Empire sassanide, les Kurdes étaient majoritairement zoroastriens (croyants en la religion de Zoroastre/ Zarathoustra). Mais après une islamisation sanglante, la religion musulmane a été intégrée à la culture kurde et les « *priorités nationales* » des Kurdes ont été remplacées par des buts religieux⁵⁴⁹. Le peuple kurde est ainsi entré dans un conflit exacerbant, quelques siècles plus tard, les différenciations religieuses entre Kurdes musulmans, chrétiens et yézidis, tandis que cette division religieuse aggravait aussi les diversités tribales entre les Kurdes.

Amir Hassanpour considère le tribalisme kurde comme une composante du nationalisme kurde, le désignant par le terme de « *nationalisme féodal* », lequel aurait surgi, selon lui, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il définit la notion de « *nationalisme féodal* » comme un nationalisme plutôt engendré par des conflits ethniques et nationaux que par le capitalisme en développement. Selon Hassanpour « *le nationalisme féodal* » convient à « *l'époque post-Koyî*

Paris, Findakly, 1984, p. 118.

⁵⁴⁷ Sabri Cigerli (1999), pp. 55-60.

⁵⁴⁸ Philippe Boulanger, *Le destin des Kurdes*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 250.

du *nationalisme kurde* », c'est-à-dire à l'époque immédiatement postérieure à 1918, période à laquelle on voit certains groupes féodaux lutter pour leurs intérêts de classe « *sous le drapeau du nationalisme* »⁵⁵⁰.

2.3. La fragmentation socioculturelle, religieuse et linguistique des Kurdes

La « *fragmentation* » socioculturelle, religieuse, politique et économique entre les populations kurdes est strictement liée à l'histoire de la région, elle-même profondément marquée, comme nous l'avons déjà évoqué, par deux séparations géographiques. Sur le plan religieux, par exemple, la communauté kurde se diversifie dans un contexte historique dominé par des relations impériales conflictuelles entre l'Empire ottoman et l'Empire safavide. En effet, aux frontières qui ont été tracées entre ces deux Empires, et qui traversent en son milieu le territoire kurde, s'ajoutent et se superposent des divisions liées aux conflits religieux et politiques opposant ces deux Empires. Ces conflits vont « *diviser* » les Kurdes non seulement de l'intérieur, mais aussi de l'extérieur. Les divisions territoriales du Kurdistan par des Etats tiers, impériaux ou nationaux, furent déterminantes dans l'apparition de certaines diversités socioculturelles, religieuses et économiques chez les Kurdes. Ce rôle perturbateur des divisions territoriales du Kurdistan est encore plus visible dans le régime d'occultation des identités kurdes, ou des Kurdes en tant qu'ethnie.

Comment les divisions territoriales du Kurdistan troublent-elles les identités kurdes ? Pour répondre à cette question, il est essentiel de nous pencher sur un sujet délicat et auquel tous les réalisateurs kurdes s'intéressent, le traitant comme métaphore de la question kurde dans leurs films : la Frontière, que nous analysons dans les chapitres 5 et 6 de notre travail. La suppression territoriale du Kurdistan est symbolisée par la dualité de la frontière. En tant que métaphore des limites de la domination d'un Etat-nation sur un territoire précis, la frontière devient le symbole de l'invisibilité du Kurdistan mais aussi celui de l'idée d'existence d'un *Kurdistan uni*. Autrement dit, plus elle devient le signifiant direct de la présence des Etats-nations partageant la géographie kurde, c'est-à-dire le signifiant d'absence du Kurdistan et des Kurdes, plus elle renforce l'idée de revendication d'un « *Kurdistan uni* ». Cette dualité liée à la frontière étatique/ nationale signifie simultanément l'absence du Kurdistan et sa présence en tant que territoire politique des Kurdes (*Kurdistan uni*).

⁵⁴⁹ Thomas Bois, « *Kürtler ve Yurtları Kürdistan* », in *Kürtler ve Kürdistan*, op. cit., p. 12.

⁵⁵⁰ Voir Amir Hassanpour (2005), p. 177.

Renforcé par des politiques de négation et d'assimilation extrêmement dures contre la culture kurde, ce processus de suppression territoriale du Kurdistan inscrit l'idée du « *Kurdistan uni* » dans une dimension mémorielle qui est la langue, c'est-à-dire la culture orale kurde. Dans ce sens, la culture orale kurde devient le lieu de reconstruction du Kurdistan comme territoire politique imaginaire et territoire vécu et expérimenté. Il s'agit donc ici d'une transition entre le Kurdistan réel et le Kurdistan imaginaire, c'est-à-dire entre l'idée nationaliste du Kurdistan (se réunifiant) et sa mémoire venant d'une expérience réelle et qui est variable. Nous verrons comment le contexte général des paysages cinématographiques du Kurdistan dans le cinéma kurde compose un ensemble formé de ces Kurdistans réels et imaginaires.

Hormis les effets troublants des séparations du Kurdistan sur la fragmentation des identités kurdes, cette double signification de la frontière doit être analysée comme un des signes du caractère réactionnel du nationalisme kurde, c'est-à-dire comme une conséquence des relations interactionnelles entre le nationalisme kurde et les nationalismes officiels des Etats-nations turc, iranien, irakien et syrien, car la division du territoire kurde est suivie, dans les quatre pays à des degrés divers, de projets militaires et étatiques de déportation, qui s'inscrivent tous dans la logique de nationalisation du territoire kurde selon un projet général d'assimilation et d'intégration des populations kurdes à leurs Etats nationaux. Jean-François Pérouse définit ce réaménagement territorial du Kurdistan comme une « *déterritorialisation de l'ethnie* »⁵⁵¹.

La frontière en tant que limite des Etats-nations fait des identités kurdes, en divisant le territoire kurde en plusieurs morceaux, des identités périphériques différenciées, d'une part en leur propre sein, et d'autre part vis-à-vis des identités officielles des Etats-nations turc, irakien, iranien, et syrien. La distance entre la réalité (Kurdistan divisé) et l'irréalité (l'imaginaire du Kurdistan, Kurdistan uni) peut être considérée comme une métaphore de l'inégalité entre les identités kurdes périphériques et les identités officielles centrales. Certains historiens, dont Amir Hassanpour, remarquent que dès Ehmedê Xanî, l'idée de « *kurdicité* » (*Kurdayetî*) est exposée à travers le sentiment de rejet à la périphérie, c'est-à-dire aux bords des frontières, par les « *autres* ». Ehmedê Xanî s'exprime ainsi dans un de ses poèmes :

« *On dirait que (les Kurdes) sont des clés de frontières* »

⁵⁵¹ Jean-François Pérouse (1999), op. cit. p. 32.

*Chaque tribu évoquant un barrage
La mer des Roums et l'océan des Tadjiks
Lorsqu'ils se dressent, se rejoignent et s'affrontent
Les Kurdes en sont éclaboussés de sang
Séparés comme par un fossé... »⁵⁵²*

La distance géographique existant entre les régions kurdes et les centres gouvernementaux incite les Kurdes des différentes parties à se relier à travers des activités illégales comme la contrebande et elle montre aussi pourquoi les Kurdes sont imaginés par les Etats-nations non comme de véritables composantes de l'Etat, mais comme des composantes hypothétiques. Dans son livre intitulé *Du Turc à venir au pseudo-Turc : la République et les Kurdes* (Müstekbel Türkten Sözde Vatandaşa : Cumhuriyet ve Kürtler)⁵⁵³, le sociologue Mesut Yeğen explique combien cet imaginaire entourant les Kurdes est lié, pour l'Etat turc, aux réactions nationalistes des Kurdes au sein du pays. Ce « regard officiel » sur les Kurdes est peut-être lié à cette réalité géopolitique qui veut que, géographiquement côte à côte, les Kurdes des différentes parties du Kurdistan s'associent au-delà des pouvoirs étatiques, en franchissant chaque fois des frontières nationales.

Zehra Ayman, dans son article intitulé « *Kars : la frontière en tant que lieu de mémoire, et l'Altérité* » remarque que dans les discours officiels turcs, la ville d'Ankara (la capitale turque) est considérée comme « *le cœur de la Turquie* », au contraire de villes comme Kars, Hakkâri, Ardahan et Edirne qui sont désignées comme « *les pieds du pays* » et doivent donc connaître l'ordre et la hiérarchie qui leur correspondent⁵⁵⁴. Être les pieds d'un corps étatique représente plus qu'une simple métaphore littéraire pour le territoire kurde. Parmi les quatre villes que mentionne Zehra Ayman, seule Edirne n'est pas kurde, d'un point de vue démographique. En effet, à part Edirne qui se trouve, à la frontière grecque, à l'ouest du pays, les trois autres villes, situées à l'est du pays (Hakkâri, Kars, Ardahan) sont peuplées de Kurdes. Le terme « *serhat* » (serhed ou serxet, en kurde), que Zehra Ayman utilise pour désigner la ville de Kars, signifie littéralement la position d'une ville sur une ligne, une frontière. Il est composé de deux mots : le mot « *ser* », c'est-à-dire « sur » et le mot « *xet* », c'est-à-dire ligne de démarcation, la frontière. Le terme « *serhat* » fut utilisé longtemps par

⁵⁵² Cité par Joyce Blau, op. cit., p. 119.

⁵⁵³ Cf. Mesut Yeğen, op. cit.

⁵⁵⁴ Zehra Ayman, « *Bellek Mekanı Olarak Sınır ve Ötekilik* », in Birikim, Sayı 107, Ankara, Birikim Yayınları,

l'Empire ottoman pour désigner une de ses régions frontalières, se trouvant à la frontière de l'Empire perse. Selon Zehra Ayman, la ville de Kars qui se trouve dans « *un petit coin* », à « *une petite avancée* », au « *serhat* », fonctionne comme une porte, une ouverture sur le centre politique turc⁵⁵⁵. Le terme « *serhed* » ou « *serxet* » est encore utilisé aujourd'hui par les Kurdes comme le nom d'une région du Kurdistan de Turquie autrefois peuplée de Kurdes, d'Azéris, et d'Arméniens. Les Kurdes en tant qu' « *autres* », et le Kurdistan en tant que bord des territoires nationaux, deviennent les boucliers, les sacrifiés du corps, des entités nationales des pays dominant le Kurdistan.

Comme nous allons le voir, par exemple, dans le cinéma de Bahman Ghobadi, la circulation des personnages kurdes dans un Kurdistan totalement absorbé par les frontières des États-nations, se traduit par une véritable victimisation des Kurdes à travers des allusions à l'histoire récente kurde, notamment au crime de Halabja commis par le régime de Saddam Hussein en 1988 au Kurdistan irakien⁵⁵⁶. Le Kurdistan se transforme donc, dans la logique de souveraineté étatique, par la force des frontières visibles et invisibles, en lieu d'affrontements des identités concurrentes, parfois contradictoires, souvent conflictuelles.

Cette victimisation des Kurdes ou l'image du « *Kurde opprimé* » que l'on voit dans le cinéma kurde, est nourrie par cette histoire de fragmentation territoriale et identitaire, et par un sentiment de rejet provoqué par la distance géographique existant entre chaque partie du Kurdistan et les *centres étatiques*. Ici, le mot « *centre* » ne signifie pas seulement capitale gouvernementale (centre de souveraineté) mais il signifie également centre culturel et symbolique, comme dans le cas d'Istanbul. Ainsi, jusqu'au début des années 1990, en Turquie, la distance qui séparait le Kurdistan de Turquie, du centre, se caractérisait non seulement par la guerre contre le PKK mais aussi par la privation du territoire kurde, et des Kurdes, des investissements publics du pays. Aujourd'hui encore, malgré l'existence d'une région autonome kurde en Irak, l'idée de Kurdistan fait toujours référence à des zones frontalières morcelées par des pays voisins qui ont, entre eux, des conflits et des antinomies historiques.

2006, p. 166.

⁵⁵⁵ Zehra Ayman, op. cit., pp. 165-168.

⁵⁵⁶ Cf. Middle East Watch, département de Human Rights Watch, *Génocide en Irak : La campagne d'Anfal*

Si « l'origine du mot frontière vient de front, terme militaire qui désigne la zone de contact avec une armée ennemie », et si « cette ligne sinueuse et fluctuante évolue en fonction des rapports de forces en présence⁵⁵⁷ », les Kurdistans réels et l'idée du « grand Kurdistan » deviennent de fait le lieu/ front des conflits de quatre pays. Dans ce sens, les frontières du Kurdistan ne définissent pas seulement un « nous » et un « autre », un « ici » et un « là-bas », elles créent aussi une troisième zone, non pas au-delà des frontières, mais au milieu des frontières, là où se retrouvent les Kurdes pour des activités culturelles et économiques (comme la contrebande) considérées illégales. Cette troisième zone est, dans le vrai sens du terme, un des lieux de transmission et d'expérimentation des imaginaires sur la « kurdicité ». Déchiré par la présence et la violence militaire de la frontière, cette « troisième zone » est devenue, dans les films kurdes, surtout dans le cinéma de Bahman Ghobadi, un véritable signifiant métaphorique de l'absence du Kurdistan en tant que territoire national.

Pour bien comprendre le poids des frontières étatiques sur le territoire kurde en tant que zone militaire surveillée, occupée, minée et interdite, il faut rappeler les données chiffrées de la longueur des frontières étatiques traversant le Kurdistan. Hormis une partie de la frontière turco-syrienne, toutes les frontières turques avec l'Iran, l'Irak et la Syrie traversent le Kurdistan. La longueur de la frontière de la Turquie avec la Syrie est de 877 km, avec l'Irak de 331 km et avec l'Iran de 454 km.

D'après la chercheuse Anne Christine Habbard, la notion de frontière nationale est contradictoire avec le projet de modernité dont « la visée fondamentale, le noyau dur, est le cosmopolitisme juridico-politique comme idée régulatrice, plus qu'une élaboration de l'Etat-nation ». On suppose qu'à cause de cette contradiction, la frontière devient non seulement « irrationnelle », mais aussi « oxymorique »⁵⁵⁸. La contradiction entre le projet de modernité et la notion de frontière vient justement du fait que « la communauté politique soit comme le résultat d'un accord de libre volonté plutôt que d'une nécessité naturelle ou d'un ordonnancement divin »⁵⁵⁹. Selon Habbard : (...) cette contradiction entre l'élan principal de la modernité et son déploiement philosophique concret relève d'un problème métaphysique, et

contre les Kurdes, Paris, Les Editions de Karthala, 2003.

⁵⁵⁷ Cf. D.P. « Frontière », article publié le 21 août 2006 sur : http://www.hvpergeo.eu/rubrique.php3?id_rubrique=6

⁵⁵⁸ Anne Christine Habbard, « 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, p2. Disponible sur : http://www.reseau-ipam.org/IMG/pdf/AC_Habbard_la_frontiere.pdf

⁵⁵⁹ *ibidem*.

non pas simplement historique, politique, culturel ou géographique – et ce, du fait d'une confusion entre souveraineté et propriété : quand bien même tous les auteurs de la modernité essaient de distinguer les deux, la souveraineté, à leurs yeux, nécessite finalement toujours une juridiction sur un territoire limité, c'est-à-dire, [et] (...) une forme de propriété qui, quoi qu'ils disent, revient toujours, d'une façon ou d'une autre, à une propriété privée. En quelque sorte, en ontologisant la Nation, la frontière est devenue le dernier lieu de la métaphysique, son dernier avatar, son ultime asile⁵⁶⁰.

Dans notre contexte, marqué par des conflits historiques entre les Etats-nations turc, iranien, irakien et syrien dominant le territoire kurde et considérés comme des pays orientaux, l'idée de modernité occidentale ne peut pas être détachée des nationalismes officiels de ces Etats-nations. C'est particulièrement le cas en Turquie et dans l'Iran d'avant la révolution islamique où tout projet de modernisation du pays ou de la société a été mené dans le but de créer une identité nationale souveraine et homogène. Ainsi, l'appartenance des Kurdes à ces Etats-nations n'implique pas leur participation volontaire à la création d'identités nationales qui excluent le droit de reconnaissance de l'identité politique kurde, elle-même basée sur la revendication d'un territoire ethniquement kurde. Quel que soient les discours officiels des mouvements nationalistes kurdes, il y a toujours une fusion entre souveraineté et appropriation territoriale. Dans ce sens, les frontières qui séparent le territoire kurde comme lieu de souveraineté des Etats-nations, rallient les revendications nationalistes de la propriété territoriale des Kurdes à leur régime traditionnel ou féodal d'héritage⁵⁶¹. Cette relation se fait beaucoup plus sentir dans les régions frontalières du Kurdistan, considérées ci-dessus comme la « troisième zone » territoriale. Se transformant en lieu de rencontre/fusion entre les Kurdes de différentes parties du Kurdistan, ces lieux intimes de croisement des souverainetés étatiques et des revendications territoriales des Kurdes constituent un point de rupture entre les Kurdes et les Etats-nations.

À travers cette hégémonie politique de la frontière, nous pouvons dire qu'il existe une distance extrêmement ténue - aussi ténue que cette ligne de frontière - entre reconnaissance et négation des Kurdes, que ce soit en tant que Nation, Ethnie ou Peuple. Cette distance indique aussi la *fragilité* de la visibilité et de l'invisibilité des Kurdes dans un système politique interétatique et selon une hiérarchie identitaire et une domination socioculturelle,

⁵⁶⁰ *Ibidem.*

⁵⁶¹ Voir à ce sujet Lale Yalçın Heckmann, op. cit., pp. 27-43.

économique, politique et religieuse. Ici, le mot de *fragilité* équivaut à une *transparence* venant de la double signification de la frontière par rapport à la visibilité et l'invisibilité politiques du Kurdistan. Il s'agit d'une transparence qui engendre souvent un entrelacement, un trouble entre deux dimensions contradictoires de la frontière. Dans ce sens, l'idée de « *kurdicité* » ne dépend pas seulement de la visibilité du Kurdistan, elle dépend aussi de l'invisibilité du Kurdistan, c'est-à-dire de sa négation en tant que territoire de la « *Nation kurde* ».

En tant que composantes d'une identité nationale, certains éléments politiques, par exemple le drapeau d'un Etat, fonctionnent de la même manière que la frontière dans la création de visibilité et d'invisibilité/négation des Kurdes car ces symboles sont censés servir, sur chaque centimètre carré du territoire étatique, l'apparition de la Nation en occultant (en faisant disparaître) tout ce qui pourra troubler l'existence de cette Nation, ou tout ce que cette Nation exclura volontairement. Les débats sur l'effacement de slogans militaristes et nationalistes et de certaines maximes de Mustafa Kemal Atatürk, placés dans des lieux publics ou visibles de villes kurdes de Turquie, dévoilent à quel point le réaménagement officiel du territoire kurde fait partie du régime d'invisibilité et de visibilité des Kurdes. Des slogans écrits en particulier après le coup d'Etat de 1980 dans les lieux les plus visibles de presque toutes les villes du Kurdistan de Turquie, rappellent sans cesse le droit d'une souveraineté absolue de l'Etat-nation turc, non seulement sur le territoire kurde, mais aussi à travers lui, sur certaines dimensions mémorielles, sociopsychologiques et donc imaginaires, de l'identité kurde. Par exemple, un de ces slogans inventés dans les années 1990 et 2000 rejetait toutes les revendications politiques des Kurdes :

Tek Vatan (Une seule patrie)

Tek Millet (Une seule nation)

Tek Bayrak (Un seul drapeau)

Tek Dil (Une seule langue)

La maxime de Mustafa Kemal Atatürk « *Heureux celui qui se dit Turc !* » est encore présente dans presque tous les espaces et institutions publics. Comme nous allons l'analyser dans notre chapitre concernant la construction des paysages cinématographiques du Kurdistan, le réalisateur kurde Hiner Saleem revient sur ce slogan dans son film *Dol ou la Vallée des Tambours* (2006). D'une manière différente, par rapport à la

notion de frontière, cette maxime d'Atatürk montre, en valorisant la « *turcicité* », l'exigence d'une appartenance absolue à l'Etat-nation turc.

Cette présence d'invisible dans un visible contradictoire peut-elle être analysée essentiellement comme une conséquence de la complexité et de la longue durée sur laquelle s'inscrit la question kurde ? Peut-on, par exemple, parler d'une fusion similaire entre le réel et l'imaginaire, entre le visible et l'invisible dans le cas des Arméniens qui n'ont plus de visibilité en tant que peuple en Turquie ? Sans prétendre épuiser les réponses à cette question, nous pensons que même s'il y a bien un lien de causalité, linéaire ou non-linéaire, entre la durée historique et l'actualité des conflits politiques des Kurdes avec plusieurs Etats-nations, celui-ci n'est pas le seul élément de jonction entre la visibilité des Kurdes et leur invisibilité. Comme le remarque Benedict Anderson, la notion de nation elle-même est une fiction qui se construit à travers la détermination d'un « *nous* » (moi) par rapport aux « *autres* » (à un « *eux* »). C'est donc cette distinction relationnelle entre plusieurs « *nous* » et d'« *autres* » (eux) qui, à la fois, renforce et trouble la double dimension d'absence/présence et de visibilité/invisibilité des symboles politiques imposés aux Kurdes ou proposés, ou revendiqués par les Kurdes. Autrement dit, dans cette logique de dualités, le « *moi* » (nous), même s'il est destiné à occulter l'« *autre* » (eux), ne peut exister que par la présence en creux de l'autre. À ce sujet, Marguerite Cognet, sociologue, chercheuse en science politique, remarque : « *Le groupe ethnique procède de la construction interne et externe d'une frontière entre un Eux et un Nous. À l'externe, on trouve les assignations signifiées au moyen de marqueurs, réels ou imaginaires, mais toujours travaillées pour les rendre suffisamment puissantes à porter la différence*⁵⁶². »

3. La politisation spontanée des outils d'expression chez les Kurdes

3.1. L'imprimerie

Comme « *tous les autres nationalismes* »⁵⁶³, le nationalisme kurde attribue aussi à l'imprimerie une importance particulière. Ce lien entre le nationalisme kurde et l'imprimerie est encore renforcé par l'absence de moyens (artistiques ou non) d'expression comme la gravure, la miniature, la peinture, la sculpture, et jusqu'au début des années 1990, la

⁵⁶² Marguerite Cognet, « *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, p. 103.

télévision et le cinéma. La littérature écrite (la poésie et le roman⁵⁶⁴), la presse, la radio et la musique furent donc seules à jouer un rôle dans la création d'un imaginaire national kurde ou dans la représentation des Kurdes. Par ailleurs, malgré les difficultés économiques, politiques et techniques, comme la non-existence d'un alphabet commun chez les Kurdes, dans presque chaque partie du Kurdistan, les mouvements nationalistes se sont servis d'imprimés, dans la mesure où ils leur était accessibles.

Dans son livre intitulé *Le Nationalisme et la Langue au Kurdistan : 1918-1985*, Amir Hassanpour analyse ce rapport étroit entre l'évolution du nationalisme et celle de la langue kurdes⁵⁶⁵. D'après Hassanpour, à partir de 1856, les premières maisons d'édition apparaissent dans les grandes villes du Kurdistan, mais le kurde n'est utilisé par aucune comme langue de publication car la totalité de ces maisons d'édition ont été fondée par l'Etat ottoman qui impose naturellement sa langue officielle, l'ottoman (Osmanlica) comme langue de publication. Ironiquement, les premières publications en langue kurde voient le jour non pas au Kurdistan mais dans les grandes villes de l'Empire ottoman comme Istanbul, Bagdad et Le Caire, où un nombre important d'intellectuels kurdes vivent en exil. Pour Amir Hassanpour, la raison de l'apparition des maisons d'édition kurdes en dehors du Kurdistan était le « *non-intérêt* » de l'Etat ottoman pour la langue kurde ainsi que la censure. La première maison d'édition appartenant à un Kurde en dehors du Kurdistan est « *Matba'a Kurdistan 'Ilmiya* » (L'imprimerie scientifique du Kurdistan), fondée au Caire par Faraj-Allah Zeki el-Kurdi en 1911⁵⁶⁶. Au Kurdistan irakien, la première imprimerie fut fondée en 1920 à Souleymaniye, par les responsables du mandat anglais⁵⁶⁷. Cette imprimerie qui était connue comme l'« *imprimerie gouvernementale* » publiera entre 1920 et 1923 six livres et plusieurs magazines hebdomadaires en kurde. Elle sera plus tard utilisée comme une véritable arme lors du soulèvement du Cheik Mahmoud contre le mandat anglais⁵⁶⁸. Hassanpour parle pour l'Irak de 13 maisons d'édition au total (dont 11 situées au Kurdistan et 2 à Bagdad) ayant publié en langue kurde entre 1920 et 1984⁵⁶⁹. Au Kurdistan irakien, 2040 livres furent publiés en kurde entre 1920 et 1985⁵⁷⁰.

⁵⁶³ Cf. Benedict Anderson, op. cit.

⁵⁶⁴ Cf. Hashim Ahmedzade, *Romana Kurdî û Nasnema*, Istanbul, Avesta Yayınları, 2011.

⁵⁶⁵ Amir Hassanpour (1997), pp. 276-277.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 277

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 278

⁵⁶⁸ *Ibid.*, pp. 278-279

⁵⁶⁹ *Ibid.*, pp. 277-288

En Iran, le premier livre publié en langue kurde est un dictionnaire kurde-persan datant de 1866⁵⁷¹. Depuis lors et jusqu'en 1985, en raison de la censure et de l'interdiction de publier en kurde sous le régime de Pehlevi, l'édition en langue kurde n'a pas pu se développer. A part un livre sur le christianisme publié en 1931 à Téhéran, le gouvernement iranien a uniquement autorisé la publication de quelques livres religieux⁵⁷². À l'aide d'un matériel d'imprimerie rudimentaire, les nationalistes kurdes iraniens, qui venaient de proclamer l'indépendance de la république kurde à Mahabad (1946), eurent le temps de publier un livre et six magazines avant que tout leur équipement ne soit saisi par l'armée iranienne, suite à la chute de la République de Mahabad qui n'aura vécu qu'une année. Cet équipement comprenait entre autres une petite presse qui leur avait été donnée en cadeau par la République autonome d'Azerbaïdjan⁵⁷³. D'après les recherches d'Hassanpour, malgré l'existence du mouvement nationaliste kurde *Komeley Jiyaneweyî Kurdistan* (l'Association de Résurrection du Kurdistan) et la proclamation de la République kurde de Mahabad, jusqu'en 1978, seuls 56 titres (journaux, livres, brochures etc.) furent publiés en kurde⁵⁷⁴ en Iran. « Avec l'affaiblissement de la Police Secrète Iranienne (SAVAK) à partir de 1978 », ce chiffre augmente et en 1985 ce sont 150⁵⁷⁵ livres qui auront été publiés en kurde.

Dans l'Empire ottoman, à partir du début des années 1890 et au fur et mesure de l'évolution du nationalisme kurde, des intellectuels kurdes commencent à publier en kurde non pas au Kurdistan mais à Istanbul, dans la capitale ottomane. Sous la République turque, la publication en langue kurde fut strictement interdite jusqu'au début des années 1990. Amir Hassanpour remarque cependant qu'à certains moments de crise, entre 1967-1971 et 1975-1980 par exemple, les intellectuels kurdes ont réussi à publier quelques dizaines de livres en kurde. Avec l'apparition de quelques maisons d'édition kurdes à Istanbul, le fameux *Mem û Zîn* d'Ehmedê Xanî sera un des premiers livres publiés en kurde, la première fois en 1968, puis en 1975⁵⁷⁶. Plus tard, en 1982, Recep Marasli, le propriétaire de la maison d'édition *Komal*, sera condamné à 36 ans de prison pour « *affaiblissement des sentiments nationaux* »,

⁵⁷⁰ *Ibid.*, pp. 303-305

⁵⁷¹ Dans le livre d'Amir Hassanpour, (version traduite en turc) il y a deux dates différentes concernant la publication de ce livre. À la page 289, la date de publication indiquée est 1855, alors qu'à la page 330, il est indiqué 1866.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 331.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 289.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 332.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 334.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, pp. 334-335.

« non-respect à la mémoire de Mustafa Kemal Atatürk » et « provocation au séparatisme »⁵⁷⁷. Après le coup d'Etat de 1980 et surtout à partir du début de la guerre avec le PKK, en 1984, la « répression » menée par l'Etat turc s'intensifiera de manière démesurée jusqu'à la deuxième moitié des années 1990.

En Syrie, la première publication en kurde date de 1925. À partir de cette date, en particulier grâce aux Frères Bedîrxan, plusieurs brochures et manuels pour l'apprentissage du kurde furent publiés. En dehors des frontières du Kurdistan, en URSS où la population kurde avait droit à une éducation en kurde, il y avait une activité de publication considérable. Le premier livre en kurde est publié en 1921 par un écrivain arménien⁵⁷⁸. Selon Hassanpour, bien qu'au début de l'année 1921, la population kurde en Russie soit presque entièrement nomade et analphabète, en peu de temps, grâce à son alphabétisation, la publication en kurde atteint un niveau considérable. Selon les chiffres donnés par Hassanpour, entre 1921 et 1980, 377 livres en kurde sont publiés en Russie⁵⁷⁹.

Amir Hassanpour considère qu'à partir du XVII^e siècle, l'écriture et la lecture sont investies par les « nationalistes kurdes » comme « un élément culturel de distinction de l'existence nationale kurde ». Selon lui, le livre représentait une ligne de démarcation entre le dialecte et la langue, entre « la tribu » et « la Nation » et entre « le civilisé » et « le sauvage »⁵⁸⁰. Hassanpour illustre sa thèse par un passage dans l'introduction de *Mêm û Zîn* où l'auteur, Ehmedê Xanî, dit écrire ce livre « pour qu'on ne dise pas que les Kurmancs (Kurdes) sont sans origines et sans racines »⁵⁸¹. Selon Amir Hassanpour, à partir de la fin du XIX^e siècle, l'imprimerie est devenue le lieu d'un conflit infernal entre les nationalistes kurdes et les Etats dominateurs des Kurdes. Dans les quatre parties du Kurdistan, les livres en kurde sont systématiquement interdits ou détruits⁵⁸².

D'après Hassanpour, les premiers textes publiés en kurde se trouvent dans le livre de Mewlana Xalid, leader de la confrérie religieuse Nakshibendi, publié dans le dialecte *Hewramî* du kurde et en persan en 1844. Ensuite, en 1856 « *l'Évangile selon Saint Matthieu* », traduit en kurde par une association religieuse d'Istanbul, est publié en alphabet

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 335.

⁵⁷⁸ *Ibidem.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*, pp. 335-340

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁸¹ *Ibidem.*

arménien. Pendant cette période, quelques dizaines de livres furent publiés en langue kurde à Istanbul. Hassanpour remarque que du début de la Première Guerre mondiale 1914 jusqu'en 1924, année marquant l'interdiction complète en Turquie de toute publication en kurde, seuls quatorze livres sont publiés en kurde dans l'Empire ottoman et la Turquie républicaine⁵⁸³.

3.2. La presse

Dans l'évolution du nationalisme kurde et pour les projets de réalisation d'une « *Nation kurde* », la presse représente un instrument essentiel utilisé avec efficacité. Depuis l'apparition du premier journal kurde, *Kurdistan*, en 1889, et jusqu'à nos jours, toutes les organisations politiques kurdes ont tenté, par réflexe, de créer leur propre moyen de communication, non pas essentiellement dans le sens d'une activité culturelle et littéraire, mais plutôt comme un acte politique, consistant à se doter d'un moyen de propagande efficace et nécessaire. De la même manière que l'introduction du cinéma dans l'empire ottoman fut indissociable de son usage militaire, propagandiste et turquiste, l'instrumentalisation nationaliste de la presse par les mouvements kurdes n'est en aucun cas dissociable de son usage symbolique. Selon Amir Hassanpour, il y eut, par exemple, en Irak, entre 1932 et 1958, un total de 25 journaux et revues appartenant aux organisations politiques⁵⁸⁴. La plupart de ces publications eurent une durée de vie qui ne dépassa pas quelques mois, à cause, d'une part des pressions étatiques, et d'autre part de l'évolution non linéaire des mouvements nationalistes kurdes. Hassanpour remarque que jusqu'en 1985, le coût d'impression de la plupart des journaux kurdes dépassait souvent leur prix de vente⁵⁸⁵. Autrement dit, la presse kurde était à la fois idéologiquement et économiquement dépendante de la réalité politique des mouvements nationalistes kurdes, eux-mêmes dépendants des politiques des Etats dominants. La variété des journaux et magazines kurdes reflète non seulement la pression étatique mais aussi la diversité des mouvements politiques kurdes. Les organisations politiques kurdes se sont servies de la presse, surtout pour défendre leurs « objectifs politiques » contre l'Etat, mais aussi pour elles-mêmes. En effet, il s'agissait, et il s'agit encore, pour chaque courant, de permettre au lectorat kurde de faire la distinction entre les arguments d'une organisation et ceux de ses adversaires politiques, les discours portant plus ou moins sur les mêmes arguments idéologiques.

⁵⁸² *Ibid.*, pp. 297-298.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 297-298.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp. 399-400.

Pour comprendre le rôle que la presse a joué dans la construction des discours politiques kurdes, il suffit, sans nécessairement recourir à une analyse thématique approfondie, de regarder les noms des journaux kurdes, ce qui nous donne des indices très intéressants sur leur utilité politique (propagandiste) mais aussi sur la conception de l'« *imaginaire national* » chez les Kurdes. Voici les titres de quelques journaux appartenant aux organisations politiques kurdes, publiés en Iran entre 1943 et 1978 : a) *Awat* (Nostalgie), b) *Kurdistan*, c) *Nîştîman* (Patrie), d) *Ravêj* (Porte-parole), e) *Rêga* (Voie), f) *Xornişîn* (Occident/ Ouest), g) *Roj* (Jour/ Soleil), h) *Pêşrew* (Avant-garde)⁵⁸⁶. Dans le contexte kurde, la presse représente un des facteurs essentiels qui a fait du kurde une « *langue d'imprimerie* ». Amir Hassanpour souligne que dans l'ensemble du Kurdistan, elle a joué un rôle considérable dans la « *standardisation* » du *Sorani*, un des dialectes du kurde qui a été intensivement utilisé dans la presse kurde du Kurdistan iranien et irakien. Ce dialecte est officialisé aujourd'hui par le Gouvernement Régional du Kurdistan irakien. Dans ce sens, même si le lectorat kurde était variable, l'imprimerie a joué, par le biais de la presse et de littérature, le même rôle que celui qu'elle a joué dans l'évolution des nationalismes occidentaux. Selon Benedict Anderson, les langues d'imprimerie ont créé les bases de la conscience nationale : « *En tout premier lieu, elles créèrent, au-dessous du latin mais au-dessus des langues vernaculaires parlées, des champs d'échange et de communication unifiés. Les locuteurs du français, de l'anglais et de l'espagnol, fort divers, à qui il était difficile -voire impossible- de se comprendre dans la conversation, purent désormais se comprendre via l'imprimerie et le papier. Ce faisant, ils prirent progressivement conscience que des centaines de milliers, voire de millions de personnes appartenaient à leur champ linguistique particulier, mais que ce champ se limitait à celle-là. Dans leur invisibilité visible, séculaire et particulière, ces co-lecteurs auxquels ils étaient associés par l'imprimerie, formaient un embryon de communauté nationale imaginée*⁵⁸⁷. »

Outre les problèmes sociopolitiques, la presse kurde a été limitée, voire totalement interrompue dans son développement dans chaque partie du Kurdistan, et ce, pour diverses raisons, notamment l'analphabétisme général des populations, des problèmes d'accès aux publications dus à des difficultés, voire à une impossibilité de distribution, le manque de

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 366.

⁵⁸⁶ Cf. Amir Hassanpour (1997), op. cit.

⁵⁸⁷ Benedict Anderson, op. cit., pp. 55-56.

financement public ainsi que des problèmes techniques ⁵⁸⁸ tels que l'absence de caractères kurdes dans les imprimeries que les Kurdes possédaient et le manque de personnel professionnel. Jusqu'au début des années 1990, la majorité des journaux kurdes ne visait qu'une minorité lettrée dominée par l'élite politique kurde. Ainsi, selon les chiffres donnés par Hassanpour, pour l'année 1985, la proportion de journaux édités par rapport au nombre de lecteurs potentiels est significativement faible :

Tableau 3 : La proportion de journaux édités par rapport au nombre de lecteurs (1985)⁵⁸⁹

Pays	Nombre de journaux en kurde	Population kurde	Nombre de journaux / 100.000 personnes
Irak	8	3.105.000 (1980)	0,25
Iran	2	3.500.000 (1980)	0,05
URSS	1	115. 858 (1979)	0.86

Un rapport présenté par Reporters Sans Frontières sur les médias au Kurdistan irakien montre comment ils sont utilisés dans un but politique. Selon ce rapport : « *Jusqu'au soulèvement de 1991, au Kurdistan irakien, les " médias " étaient des organes de propagande politique au service des mouvements de résistance et de la lutte armée. Nécessairement clandestins, ils jouaient un rôle dans l'organisation interne du mouvement. Ils avaient pour but d'informer les militants sur les activités de résistance et de renforcer leur adhésion.*⁵⁹⁰ »

Cette utilisation des médias et de la presse comme moyen de propagande par les mouvements nationalistes kurdes en fait dès le début un « *champ de bataille* » pour tous les Etats dominant les Kurdes. Ce nouveau conflit entre l'Etat et le mouvement nationaliste kurde est clairement visible à travers le cas de l'interdiction de médias proches du PKK, en Turquie comme dans la diaspora, en particulier dans les années 1990⁵⁹¹. À cette époque, la stratégie étatique mise en oeuvre contre les médias pro-PKK (revues, journaux, sites Internet, chaîne de télévision, etc. pourtant presque entièrement en turc) ne s'appuyait pas seulement sur l'empêchement juridique, c'est-à-dire sur des procédures plus ou moins légales d'interdiction ou d'obstacles à

⁵⁸⁸ Amir Hassanpour (1997), op. cit., pp. 366-376 et dans la page 410.

⁵⁸⁹ Source : Amir Hassanpour (1997), op. cit., p. 375.

⁵⁹⁰ Rapport d'Enquête, « *Entre la Liberté et Exactions, le Paradoxe des Médias au Kurdistan irakien* », Publié en Novembre 2010, disponible sur : http://fr.rsf.org/IMG/pdf/rsf_rapport_kurdistan_irakien_nov_2010_fr.pdf

⁵⁹¹ Cf. Isballe Rigoni, op. cit.

la parution de ces médias, moyens pouvant encore être considérés comme « légitimes », elle s'accompagnait en Turquie, d'une terrible violence physique visant la destruction totale de certains établissements d'édition pro-kurdes ou pro-PKK, et incluant des assassinats politiques. Cette vague de violence étatique fut menée notamment par des services secrets turcs, à l'aide de groupes mafieux et paramilitaires⁵⁹². Le 2 décembre 1994, l'explosion d'une bombe à son siège d'Istanbul détruisit les locaux du journal *Özgür Gündem*. Par ailleurs, 8 de ses journalistes et 19 des personnes qui en assuraient la distribution furent assassinés⁵⁹³. Le film, *La Presse* (2010) du réalisateur turc Sedat Yılmaz parle de l'assassinat des journalistes travaillant pour *Özgür Gündem*, en 1992, à Diyarbakir.

3.3. La radio

Contrairement à la presse dont l'audience s'adressait de fait à un public limité, la radio vise dès le début, sans aucune distinction, l'ensemble de la population kurde, diffusant des émissions en kurde aussi bien au Kurdistan qu'en URSS. Pour les Kurdes, chez qui l'oralité était à l'époque le pilier de la culture, l'obstacle principal pour accéder aux émissions radiophoniques n'était pas, cette fois l'analphabétisme mais la difficulté à obtenir un récepteur de radio. Au fur et à mesure de l'évolution de la diffusion radiophonique en kurde (et parfois à l'aide des politiques de certains Etats comme en Irak⁵⁹⁴), la radio finira par faire partie des accessoires de la vie quotidienne kurde. Dans un pays de montagne, l'appropriation rapide de la radio par les Kurdes en tant qu'outil de communication ne peut pas s'expliquer seulement par les politiques d'assimilation et de développement des Etats-nations de la région, ni par l'utilisation politique qu'en font les mouvements nationalistes kurdes. Elle est fortement liée au rapport socioculturel que les Kurdes avaient et ont encore avec la voix, car la voix représente, comme nous verrons plus tard à travers les descriptions orales de la géographie du Kurdistan dans la culture orale kurde, une dimension presque sacrée d'existence, dans tous les sens de cette expression. Les poètes/bardes traditionnels kurdes (*dengbêj*), les derviches, qui chantaient des chants de guerre, d'amour et des chants religieux, font partie du « *paysage culturel* » du Kurdistan, offrant des formes d'expression utilisées par les Kurdes eux-mêmes. Dans le cinéma kurde, par exemple dans *Le Troupeau* de Yılmaz Güney et surtout dans les

⁵⁹² Le procès nommé « *Ergenekon Davası* » a révélé des contributions du Service de Renseignement de la Gendarmerie (JITEM) dans l'extermination de centaines de personnalités kurdes parmi lesquelles les intellectuels et journalistes kurdes comme Musa Anter (assassiné en 1992). Voir à ce sujet, Jean-François Pérouse (2010), op. cit.

⁵⁹³ Cf. Hüseyin Aykol, *Susturulamayanlar : Özgür Basın Geleneği*, Istanbul, Aram Yayınları, 2012

films de Bahman Ghobadi ainsi que dans certains films de Hiner Saleem comme *Kilomètre Zéro* (2005) et *Dol* (2007), la voix et l'oralité musicale et poétique reviennent, accompagnant l'image nostalgique d'un « *Kurdistan opprimé* ». Actuellement, il est presque banal de voir une sorte de reproduction de cette oralité kurde sur toutes chaînes de télévisions kurdes et surtout sur les sites Internet *Youtube* et *Dailymotion*.

En URSS, en Iran, et en Irak, contrairement à la Turquie qui a mené une politique d'assimilation brutale, en faisant le choix radical de l'interdiction de toute expression en langue kurde, la diffusion d'émissions radiophoniques en kurde a été intégrée à des politiques d'assimilation, ou dans le but de « *soutenir* » une organisation politique kurde contre une autre, ou encore contre un Etat adverse. Considérée « *comme une force étatique* »⁵⁹⁵ par Amir Hassanpour, la radio devient dans ces pays un moyen efficace de propagande mais aussi de renforcement du pouvoir étatique. Amir Hassanpour remarque qu'en Irak, en Iran, en Turquie et en Syrie, les changements de régime ou les coups d'Etat ne pouvaient pas se réaliser sans la radio. Celui qui contrôlait la radio contrôlait aussi le pouvoir⁵⁹⁶. Ce succès de la radio, qui a contribué à élargir le « *champ de bataille* » entre les Etat-nations et les mouvements politiques kurdes, a introduit dans le jeu de nouveaux acteurs tels que les Etats-Unis, l'URSS et l'Égypte. Selon certains historiens kurdes comme Nadir Nadirov, la première diffusion radiophonique en kurde eut lieu non pas au Kurdistan, mais en Russie soviétique, dans une région nommée « *le Kurdistan rouge* » qui était autonome entre 1923 et 1929⁵⁹⁷. Hassanpour souligne que, concernant cette diffusion, il n'existe pas de données fiables⁵⁹⁸. Un peu plus tard, avec la Seconde Guerre mondiale, les Kurdes eurent la possibilité de diffuser des émissions radiophoniques dans leurs langues maternelles, et ce, par un lien politique de cause à effet entre la Seconde Guerre mondiale et la possibilité de diffuser en kurde. C'est la Radio de Bagdad qui, en 1936, commence à diffuser une émission de quinze minutes par jour en kurde. En 1955, cette émission passe à une heure par jour⁵⁹⁹. La deuxième radio qui diffusera en kurde est Radio Levant, qui était opérée par les officiers français à Beyrouth, au Liban. Le 5 Mars 1941, cette radio commence à diffuser deux fois par semaine une émission en kurde d'une demi-heure⁶⁰⁰.

⁵⁹⁴ Cf. Amir Hassanpour (2003), op. cit., pp-114-116.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 412.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, pp. 411-413.

⁵⁹⁷ Cité par Amir Hassanpour, *ibid.*, p. 412

⁵⁹⁸ *Ibid.*, pp. 412-413

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 366.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 366.

En Iran, la diffusion radiophonique en kurde commence dans les années 1940. C'est la Radio de Tabriz, en République autonome d'Azerbaïdjan, qui initie le mouvement en 1946. Peu après, à Mahabad, dans la capitale de la brève République kurde, on construit « *la première station de Radio kurde* » qui commencera à diffuser le 30 Avril 1946 en dialecte *Soranî*. Pour faire entendre le son de cette radio par le peuple, plusieurs haut-parleurs seront installés dans la ville de Mahabad⁶⁰¹.

Les diffusions radiophoniques en kurde se multiplieront après un discours du Molla Mustafa Barzanî en 1949, diffusé par la Radio de Baku, en République soviétique d'Azerbaïdjan. Dans ce discours, Barzanî, leader reconnu du mouvement kurde irakien, parle de droits des Kurdes des quatre parties et d'« *unification du Kurdistan* ». Cet événement est considéré par les Etats-Unis comme un complot, comme le résultat de « *l'instrumentalisation des Kurdes par l'Union des Républiques Soviétiques* ». En 1951, à la demande des Etats-Unis, une radio étatique iranienne commence à diffuser en kurde, à Sanandaj, au Kurdistan iranien. Peu après, une deuxième radio étatique tenue par l'armée iranienne se met à son tour à émettre en kurde⁶⁰².

La radio d'Egypte « *la Voix des Arabes* » entre dans cette « *guerre de propagande* » en commençant à diffuser une émission en kurde en 1957. Selon Hassanpour, cette émission de 45 minutes par jour contenait essentiellement des discours anti-propagandistes contre l'Etat irakien (et les pays faisant partie du *Pacte de Bagdad*) et des chants nationalistes (dont l'hymne national) kurdes. Hassanpour mentionne que cette fois-ci, c'est l'Iran qui réagit de façon paranoïaque, considérant cette émission comme le fruit d'un complot de l'URSS et des Républiques Arabes Unies. L'Etat iranien autorise alors la radio de Téhéran à diffuser en kurde et lui octroie même une subvention de 500 millions de rials (7 millions de dollars)⁶⁰³. D'après Hassanpour, l'Etat iranien, considérant les Kurdes dans ses discours officiels comme un peuple iranien et le kurde comme un dialecte du persan, décide de perturber les revendications des Kurdes, au sujet des droits linguistiques, en faisant diffuser des émissions radiophoniques dans tous les dialectes parlés du kurde et dans certains idiomes kurdes parlés en Iran⁶⁰⁴. Amir Hassanpour souligne que la non-utilisation de termes comme « *nation* » ou « *langue* » à propos des Kurdes « *est due à la politique officielle* » de l'Etat iranien à

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 416-417.

⁶⁰² *Ibid.*, pp. 416-419.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 419.

l'encontre des Kurdes⁶⁰⁵. D'après certains documents auxquels Hassanpour se réfère, les responsables iraniens avaient demandé aux employeurs de la *Radio de Sanandej* de mélanger dans leurs émissions radiophoniques kurde et persan⁶⁰⁶. Malgré certains liens linguistiques entre le kurde et le persan (ces deux langues appartiennent à la branche indo-européenne, plus précisément indo-iranienne, -ce qui n'est pas le cas du turc et de l'arabe), cette façon de créer une « *invisibilité kurde* » à travers la manipulation et la déformation de sa visibilité, nous rappelle la façon dont les Kurdes sont traités dans le cinéma turc des années 1970, notamment l'utilisation d'un accent turc.

À partir du début des années 1950, les diffusions radiophoniques en kurde se sont donc multipliées de façon spectaculaire. Ce sont, d'un côté la concurrence politique entre certains Etats dans la région du Proche-Orient, et de l'autre, la volonté des organisations politiques kurdes d'utiliser la radio à des fins de propagande, qui furent les deux principaux facteurs de variation des contenus et des méthodes de diffusion. Une méthode de diffusion radiophonique illégale fit partie des expériences guerrières des organisations politiques kurdes. Par exemple le *Parti Démocratique du Kurdistan irakien* (PDK) installa un émetteur de Radio dans les grottes, dans les montagnes du Kurdistan irakien et commença à diffuser en plusieurs langues en 1963⁶⁰⁷. Cette radio qui s'appelait *Dengî Kurdistan (La Voix du Kurdistan)* est la radio la plus connue parmi les *Radios illégales*. Durant son émission non linéaire (à cause de la guerre, l'émission s'interrompait de temps en temps), elle diffusa en kurde, anglais, arabe, assyrien et turc des Turkmènes du Kurdistan⁶⁰⁸. Dans un film documentaire, qui s'appelle la *Voix du Kurdistan*, produit en 1974 par l'*Institut Kurde de Paris* (IKP) et réalisé par « des cinéastes (occidentaux) sensibles à la question kurde »⁶⁰⁹, le peuple kurde est narré dans un récit général, accompagné d'images d'archives concernant la diffusion de cette radio et les violentes confrontations entre les militants kurdes et les armées irakienne et iranienne. Par ailleurs, dans les films *Kilomètre Zéro* et *Dol : ou la vallée des tambours* d'Hiner Saleem, on entend plusieurs fois l'annonce du début de la diffusion quotidienne de cette émission « *Êra dengê Kurdistan e* » (*Ici la voix du Kurdistan*). La radio est aussi au cœur du film *Les murmures du vent* (2009) du réalisateur kurde iranien Shahram Alidi. On peut noter enfin le

⁶⁰⁴ *Ibid.*, pp. 416-428

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 425.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 424.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 429.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, pp. 429-431.

⁶⁰⁹ Pour plus d'information sur ce film voir http://www.festival-douarnenez.com/fr/ressources_films/peuples_invites/kurdistan/la_voix_du_kurdistan

rôle de la *Radio d'Erevan* qui commença à diffuser en kurde en 1954 et dont le rôle dans la résistance de la culture orale kurde contre les politiques d'assimilation, dans toutes les parties du Kurdistan, est incontournable. C'est peut-être grâce à cette radio que les chansons traditionnelles des dengbêjs ont survécu. Des chercheurs et des chanteurs kurdes et arméniens ont travaillé ensemble dans le cadre de cette émission en kurde afin d'archiver la musique kurde traditionnelle. La propagande communiste faisait également partie de la politique de diffusion de la Radio d'Erevan⁶¹⁰.

La diffusion radiophonique est en effet en parfaite cohérence avec l'oralité kurde. Elle passe, comme la culture orale kurde, par la « voix », sans images. Cette représentation des Kurdes dans le vide et la liberté de la voix va laisser sa place, à partir du début des années 1990 à leur représentation par l'image dont les significations/indications sont réductrices et imposantes par rapport à la dimension nostalgique de la voix. Comme nous l'étudierons plus tard, ce changement de *lieu* de la représentation des Kurdes (le passage de la voix à l'image), croise, historiquement, un changement de *lieu* de vie (passage de la ruralité à l'urbanité), notamment au Kurdistan irakien et au Kurdistan de Turquie, lesquels subissent des politiques étatiques de déportation très dures, avant et pendant les années 1990.

4. La fragilité de la représentation cinématographique des Kurdes

Trente ans après son apparition, le cinéma kurde est encore majoritairement destiné à un public non-kurde, plus précisément, aux festivals européens. Cela distingue le cinéma kurde des autres outils d'expression utilisés par les mouvements nationalistes kurdes depuis plus d'un siècle et que nous avons étudiés auparavant. Dans la relation entre le cinéma kurde et les mouvements nationalistes kurdes, le rôle de l'élite kurde de la diaspora est décisif car cette élite, comme nous l'avons déjà évoqué, était, jusqu'à une date récente, l'acteur principal dans la production et la diffusion des valeurs symboliques nationalistes kurdes. Coupée d'une certaine façon de la réalité du Kurdistan, elle a imaginé et imagine encore les Kurdes comme une « camaraderie horizontale ». Selon Benedict Anderson, « indépendamment des inégalités et de l'exploitation qui peuvent y régner, la Nation est toujours conçue comme une camaraderie profonde, horizontale⁶¹¹ ». De ce point de vue, il y a peu de différences aujourd'hui, entre la vision d'une élite kurde diasporique et celle de l'élite kurde installée

⁶¹⁰ Amir Hassanpour (2003), p. 114.

⁶¹¹ Benedict Anderson, op. cit., p. 21.

plutôt dans les centres urbains et politiques des Etats-nations dominant le Kurdistan.

Peut-on imaginer le peuple kurde comme « *une camaraderie horizontale* » malgré les diversités externes et internes qui le fragmentent ? Pourtant, même si elle ne correspond pas à la réalité sociopolitique, religieuse et linguistique des Kurdes, cette image « *commune des Kurdes* » impose une apparence homogène de Nation qui écrase et exclut les multiples différences socioéconomiques, politiques, culturelles et religieuses existant chez les Kurdes, en les regroupant indistinctement sous le label plus général et plus large de « *kurdayetî* » (*kurdicité*). Nous la considérons plus imposante/homogénéisante qu'ailleurs parce qu'elle vise à représenter tous les Kurdes en les dissociant de leurs conditions politiques réelles, qui sont multiples et complexes. Malgré son caractère imaginaire, cette image commune des Kurdes devient plus réelle que n'importe quelle identité nationale imposée aux Kurdes. C'est à travers cet attachement étroit à l'imaginaire national kurde que nous pensons que l'idée de « *kurdicité* » pourra nous conduire aux sources de la conception et de la représentation cinématographique des Kurdes, à la fois dans le cinéma kurde et dans d'autres cinémas nationaux. Pourtant, le régime de visibilité reste assez restreint par rapport à d'autres voies et supports de communication. Comme nous l'avons vu dans les débats académiques et historiques portant sur les origines du nationalisme kurde, le terme de « *kurdayetî* » prétend correspondre à « *toutes les époques et tous les aspects de la kurdicité* ». À partir de là, nous pouvons dire que, se nourrissant d'une mémoire commune des conflits kurdes internes et externes, l'image commune qui figure dans le terme de « *kurdicité* » s'inscrit (même si elle reste encore ambiguë à cause de l'absence d'une identité nationale kurde reconnue/consensuelle) au cœur du processus de création d'une Nation kurde.

Contrairement aux autres outils de reproduction de « *cette image nationale* » utilisés plutôt comme des instruments de propagande interne, le cinéma kurde réduit la « *kurdicité* » à une « *victimisation générale* » du peuple kurde. L'idée de « *victime* » s'explique par la nature des destinataires du cinéma kurde. Celui-ci s'adresse en effet en premier lieu, si ce n'est exclusivement, à d' « *autres* », extérieurs à la communauté kurde, d'autres à qui raconter l'histoire kurde pour leur faire part du « *destin héroïque et tragique des Kurdes* »⁶¹². Depuis le film « *Espoir* » (1969) de Yilmaz Güney, tous les réalisateurs kurdes engagés essaient ainsi de montrer « *le Kurde opprimé* » à ces autres que nous pouvons littéralement désigner comme

⁶¹² Le titre du livre de Bernard Dorin, *Les Kurdes : Destin Héroïque. Destin Tragique*, Paris, Lignes de repères, 2005.

étant les Occidentaux. Ce phénomène est devenu un élément récurrent du cinéma kurde, à partir des années 1990, avec le film « *Un chant pour Beko* » (1992) de Nizamettin Ariç, considéré comme le premier film kurde pour avoir été entièrement tourné en kurde. Depuis cette date, les principaux réalisateurs kurdes fabriquent cette image de « *Kurdes victimes de l'histoire politique* » pour un public qui ne connaît les Kurdes que par le biais de la diaspora kurde ou des images médiatiques. La « *kurdicité* » signifie ici, une confirmation de l'existence kurde envers les autres, avec, si l'on peut dire, une restitution des récits historiques qui renvoient la plupart du temps à « *l'histoire tragique de la Nation kurde* ». Le contenu politique du film qui prétend être historique, ou se relier à l'historicité, par des liens de nature mémorielle et des allusions perpétuelles à l'histoire kurde, se concrétise à travers une construction dramaturgique du récit filmique s'appuyant sur des discours et des messages politiques qui s'insèrent dans un langage cinématographique et sont plutôt destinés aux étrangers qu'aux Kurdes. Dans ces récits, l'occultation de certains éléments réels (qu'ils soient culturels, religieux, féodaux ou autres), est « *nécessaire* » pour être en adéquation avec le projet de « *cohérence purification* » de l'« *image commune de la Nation kurde* ». Cette image commune qui est ainsi dominante, impose de ce fait une seule apparence des Kurdes qui correspond à un certain « *imaginaire national kurde* », celui que l'on peut traduire par le terme de « *kurdayeti* » (« *kurdicité* »).

La construction des récits filmiques dans les films engagés des réalisateurs kurdes présente de grandes similitudes avec les tentatives de création d'« *origines nationales* » pour les Kurdes, à travers certaines œuvres littéraires anciennes, certaines valeurs artistiques, culturelles et religieuses, afin de donner à la « *kurdicité* » un « *contenu national* ». Abbas Vali, par exemple, souligne qu'Amir Hassanpour considère comme nécessaires « *les origines nationales* » pour légitimer (meşrulaştırma) la revendication d'« *être une nation* » (ulus olma) et de « *souveraineté* » (egemenlik)⁶¹³. Pour Abbas Vali, au contraire, « *le passé historique est une fiction discursive* » et tout traitement du passé commence donc « *par le présent et revient au présent* »⁶¹⁴. Vali remarque que les tentatives de « *périodisation du nationalisme kurde* » (Kürt milliyetçiliğini dönemseleştirme) d'Amir Hassanpour, s'inscrivent dans une « *approche essentialiste* » à propos de « *l'origine du nationalisme kurde* ». Cette approche suppose un « *passé commun, tout en lui attribuant une continuité* »⁶¹⁵. » Convenant à toutes les étapes

⁶¹³ Abbas Vali (2005) op. cit. p. 29.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

historiques de cette continuité, la « *kurdicité* » est désormais le lieu de sélection de certains éléments kurdes au prix de l'élimination de certains autres considérés comme moins kurdes.

La référence qu'Amir Hassanpour fait aux poèmes d'Ehmedê Xanî pour expliquer l'origine du nationalisme kurde crée, par exemple, des effets qui participent spontanément à la consolidation de l'« *imaginaire national kurde* ». Tout d'abord, elle donne au nationalisme kurde une « *ancienneté historique* » en le situant dans une époque antérieure à l'apparition des nationalismes officiels et ethniques, sur les sols de l'Empire ottoman et de l'Empire perse. Ensuite, cette référence à Xanî introduit dans l'historiographie nationaliste kurde une époque particulière où la géographie kurde (le Kurdistan) fut séparée pour la première fois entre l'Empire ottoman et l'Empire perse puisque c'est seulement onze ans avant la naissance d'Ehmedê Xanî (1650), qu'avec le traité de Zohab, signé en 1639, la géographie kurde fut divisée entre ces empires. Hakkari, la région natale d'Ehmedê Xanî, se retrouva ainsi, à partir de cette époque, à la frontière de ces deux Empires. Et c'est ce même traité qui délimita le tracé, encore actuel, de la frontière turco-iranienne.

Que ce soit dans un film ou dans un travail académique, le choix comme le rejet du filtrage de données historiques selon une historiographie nationaliste a pour but de renforcer ou d'affaiblir un « *imaginaire national* ». Par exemple, Amir Hassanpour parle d'une strophe du récit poétique de la légende de *Mem û Zîn* comme étant la métaphore de la première division du Kurdistan par les Empires safavide et ottoman⁶¹⁶. Cette légende, dont Martin Van Bruinessen considère qu'elle est « *fortement influencée*⁶¹⁷ » par une œuvre du poète iranien Nizami Ganjavi, est un exemple de la fusion entre réalité et imaginaire, qu'on peut voir dans la construction des récits filmiques kurdes.

Pour bien comprendre l'histoire d'amour de *Mêm û Zîn*, œuvre devenue emblématique de l'histoire du nationalisme kurde, et qui a donné lieu à des adaptations au cinéma et à la télévision, il est utile d'en présenter un résumé. Dans cette histoire, un jeune homme kurde (Mem) tombe amoureux d'une jeune femme (Zîn). Mais leur amour est rendu impossible par un homme, un certain Bekir (Beko). À la fin de l'histoire Mem meurt à cause des intrigues de Bekir. La mort de Mem engendre un chagrin profond chez Zîn et elle tombe malade avant de mourir à son tour sur la tombe de son amoureux. Bekir, craignant les gens qui ont fini par

⁶¹⁶ Cf. Amir Hassanpour (2005), op. cit., p. 155.

⁶¹⁷ Martin van Bruinessen (2005), op. cit. p. 63.

comprendre son rôle dans la séparation des deux amoureux et dans la mort de Mem, se cache dans le cimetière. Lorsqu'il est trouvé sur la tombe de Mem et de Zîn, il est aussitôt tué. Mais de son sang naît un arbre épineux, profondément enraciné entre les tombes des amoureux, les séparant ainsi jusque dans l'éternité⁶¹⁸.

Selon Hassanpour, cette histoire dont « *l'intrigue, la narration, les personnages et les noms sont complètement spécifiques aux Kurdes* », traduit l'espoir d'unification des Kurdes nourri par le poète (Ehmedê Xanî), et ce, malgré l'effet « séparatiste » de l'arbre épineux car, à la fin de l'histoire. Xanî fait parler un personnage (un saint) ayant vu dans son rêve Bekir, devenu au paradis, le gardien du château de Mem et de Zîn⁶¹⁹.

L'histoire mythologique de la « *fête nationale* » kurde de *Newroz*, qui figure largement dans l'œuvre d'Ehmedê Xanî, est traitée de la même manière dans le film *Frères d'Exil* (2005) du réalisateur turc Yilmaz Arslan. Parlant de la violence politique nationaliste resurgie à Berlin, dans une ville occidentale, entre une famille kurde et une famille turque, Yilmaz Arslan revient plusieurs fois sur des images symbolisant cette mythologie, transformée en « *fête nationale* » par des mouvements nationalistes kurdes. Du point de vue narratif, les séquences concernant cette mythologie ne font pas partie de l'intrigue essentielle du film. Ces séquences, accompagnées par la voix-off du personnage (kurde), Azad, sont utilisées comme métaphore de la perpétuité de l'oppression des Kurdes car la mythologie de *Newroz* raconte la gloire de *Kawa le forgeron* contre *Dahhak*, roi oppresseur, dont deux serpents surgis de ses bras buvaient le sang des enfants kurdes.

Dans cet exemple, la transformation de l'histoire mythologique de *Newroz* en intermédiaire entre le récit filmique et l'histoire kurde, fonctionne de la même façon que la référence à cette mythologie par certains dirigeants du PKK. Selon Oliver Grojean, « *L'idéologie du PKK tend tout d'abord à redéfinir le passé sous une forme mythique (âge d'or de la Mésopotamie) qui seul peut donner naissance au futur, à un avenir idéalisé (création d'un Etat kurde indépendant). Toutes les références de cette idéologie, qui vont de la fête de Newroz (Nouvel an kurde) aux martyrs de la cause en passant par les héros mythiques (Kawa le Forgeron) vont permettre aux jeunes Kurdes de Turquie et d'Europe de naviguer dans un même univers de codes et de symboles et d'agencer leur temps privé et public dans une perspective*

⁶¹⁸ Cf. Amir Hassanpour (2005), op. cit., pp. 153-154.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 154.

*révolutionnaire*⁶²⁰. » Pour concrétiser un certain imaginaire politique kurde, il s'agit, dans ces deux cas, de références récurrentes à la mythologie kurde, elle-même imaginaire.

La concrétisation de la perception de la « *nation* » à travers les récits mythologiques, c'est-à-dire à travers la langue ou à travers un langage politique⁶²¹, nous fait penser à la remarque de Benedict Anderson concernant le lien étroit qui unit la langue et la Nation. Selon Anderson « *la Nation est conçue dans le langage, non dans le sang (...)* »⁶²². Dans ce sens, le langage politique ou la langue en tant qu'outil et média de construction et de transmission des « *récits des origines kurdes* » devient le lieu de naissance de l'« *imaginaire national kurde* ».

La transformation de l'histoire individuelle des personnages des films kurdes en « *Histoire nationale kurde* » se réalise souvent par le biais d'une allusion à l'histoire récente kurde et à l'aide des discours politiques/nationalistes qui visent à définir les personnages kurdes avant tout comme « *opprimés* », en les distinguant des personnages non-kurdes (« *autres/oppresseurs* ») selon les critères de la « *kurdicité* ». En tant que « *source infinie de justification des revendications nationalistes* »⁶²³, l'historiographie nationaliste kurde s'impose, ici aussi, comme la première référence dans la reproduction/ création de l'imaginaire national kurde. Comme le remarque Abbas Vali, les arguments historiques sur lesquels s'appuie le nationalisme kurde font partie des discours politiques qui cherchent les traces de l'évolution de « *la Nation et de l'identité nationale kurdes* »⁶²⁴. Dans ce sens, l'insertion de l'un de ces arguments dans un texte filmique peut incarner une même volonté de mise en lumière de la continuité et de l'ancienneté des « *traces de la Nation et de l'identité nationale kurdes* ».

Dans le processus du renforcement de l'identité kurde des personnages filmiques, de la même manière que dans une œuvre littéraire, nous ne pouvons pas considérer le choix des éléments qui font partie du texte cité comme arbitraire. Par exemple dans l'original d'une strophe du poème cité par Amir Hassanpour⁶²⁵, Ehmedê Xanî n'utilise à aucun moment le mot « *kurde* ».

⁶²⁰ Oliver Grojean (2003), op. cit.

⁶²¹ Dans notre cas, il est préférable d'utiliser l'expression de « *langage politique* » à la place du terme *langue* car la plupart des textes et des œuvres littéraires et artistiques concernant la question kurde sont souvent réalisés non pas en kurde mais dans les langues officielles et parfois même en plusieurs langues. Ce phénomène est valable pour les discours politiques des mouvements nationalistes kurdes.

⁶²² Benedict Anderson, op. cit. p. 149.

⁶²³ Hamit Bozarslan (2005), op. cit., pp. 35-36.

⁶²⁴ Abbas Vali (2005). op. cit., p. 21.

⁶²⁵ Amir Hassanpour (1997), pp. 126-127

Pourtant, dans la traduction en turc, Amir Hassanpour emploie le mot « *Kurde* » à la place du mot « *kurmanç* ». Bien qu'il ne s'agisse pas d'une désinformation, l'utilisation du mot « *Kurde* » à la place du mot « *kurmanç* » élargit les limites de la « *kurdicité* », d'une réalité fragmentée à un imaginaire national, car le mot « *kurmanç* », utilisé à la place du mot « *Kurde* », signifie aussi (à l'origine) une population kurde qui parle le dialecte « *kurmançî* » (se prononce *kourmandji*). Cette population constitue la majorité des Kurdes de Turquie et d'Arménie, la quasi totalité des Kurdes de Syrie, une grande partie de la population kurde en Irak, ainsi qu'une partie de la population kurde du Kurdistan iranien. Il faut ajouter que le mot « *kurmanç* » désigne aussi, de manière péjorative, les gens qui n'appartiennent pas à une tribu et qui ne sont donc pas « *nobles* »⁶²⁶.

Bien que nous ne supposions pas que le sentiment d'humiliation et de défaite, notable dans le poème d'Ehmedê Xanî, provienne de la perte d'un certain pouvoir féodal autant que d'un « *sentiment nationaliste* », l'utilisation du mot *Kurmanç*, à la place du mot *Kurde*, peut traduire, par exemple, la domination culturelle et linguistique des Kurmançs (Kurdes parlant le dialecte *kurmançî*) sur les populations parlant d'autres dialectes du kurde. Il existe des débats politiques concernant la « *standardisation* » du kurde, passant par la généralisation et le renforcement du dialecte « *kurmançî* » au Kurdistan de Turquie. Ce dialecte, parlé par la majorité des Kurdes de Turquie a été longtemps soutenu par des médias pro-PKK comme Med TV et Roj TV. Il est souvent proposé comme la « *langue officielle kurde* » par certains mouvements nationalistes kurdes de Turquie. Cette transformation du dialecte kurmandji en langue dominante coïncide également avec une période historique où l'on constate un renforcement du sentiment de refus d'appartenance à l'ethnie kurde, chez une partie des populations kurdes parlant le dialecte *zazakî/dimilî* et dont la majorité est alévie. Outre des raisons géoculturelles, linguistiques et religieuses (la situation géoculturelle des villes kurdes où vivent les *Zazas*, l'affaiblissement du dialecte *zazakî/dimilî*, leur croyance alévie, etc.), la désignation des *Zazas* comme peuple constitue un phénomène qui revient souvent dans les discours officiels turcs. Dans son fameux « *discours du balcon* » (*Balkon konuşması*), qui fit suite aux élections de 2011 en Turquie, le Premier ministre turc, Recep Tayyip Erdoğan, cite les *Zazas* comme une des *ethnies* composant la « *Nation turque* », parmi lesquelles les Kurdes, les Arabes, les Tcherkesses, etc.⁶²⁷.

⁶²⁶ Cf. Martin van Bruinessen (2005), op. cit., p. 68.

⁶²⁷ Vidéo disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=RvEyBf49nBg&feature=related>

Nous voyons les effets de ce « *détournement identitaire* » dans la majorité des films parlant des Kurdes mais aussi dans certains films tournés par des Kurdes, comme par exemple, dans le documentaire *Les jeunes filles disparues de Dersim*⁶²⁸, de la réalisatrice kurde Nezahat Gündoğan, et dans certains débats concernant ce film. Ce dernier parle de centaines de filles kurdes de la région de Dersim, enlevées par des militaires turcs, pendant et après la répression de la Révolte de Dersim, en 1936 et 1938. Nous entendons au début du film un commentaire dans lequel la réalisatrice parle de la région de Dersim « *où autrefois vivaient en harmonie Kurdes, Arméniens et Zazas* ». Plus tard, nous voyons deux femmes, qui avaient été enlevées et « *adoptées* » par des militaires turcs après le massacre de leur famille, parler de temps en temps en dialecte *zazakî/dimilî* du kurde. Ces femmes, retrouvées par la réalisatrice militante⁶²⁹ Nezahat Gündoğan après de longues recherches, se considèrent comme kurdes, ce qui transparaît plusieurs fois dans leurs commentaires ; en outre, elles n'emploient à aucun moment de leur conversation le terme *zaza*. Dans cet exemple, l'utilisation du terme *zaza* pour désigner une identité ethnique, dans le commentaire inséré en voix-off au début du film de Nezahat Gündoğan, ne joue pas un rôle déterminant dans la construction de l'identité des personnages comme *kurde* ou *non-kurde*. Mais elle révèle un lien entre le discours politique du film et certains discours politiques « *extérieurs* » qui se réfèrent à une certaine historiographie alévie ayant une influence, selon Hamit Bozarslan, sur l'historiographie nationaliste kurde⁶³⁰.

Lors d'un débat télévisé sur la « *Révolte de Dersim* », dans l'émission *les Discussions Historiques*⁶³¹ sur une chaîne télévisée turque, les propos de Nebahat Gündoğan et de Hüseyin Aygün, avocat et historien originaire de Dersim, devenu député CHP (Parti Républicain du Peuple) de Tunceli (Dersim, en kurde), montrent combien cette distinction entre identité *zaza* et identité kurde fait partie d'un discours politique et historiographique. Dans cette émission, Nezahat Gündoğan essaie de convaincre les spectateurs de « *la fidélité* » de la population alévie de Dersim à la République turque qui est « *laïque* » et dans laquelle les Alévis pourraient donc facilement se reconnaître. Après l'intervention de Gündoğan, Hüseyin Aygün prend la parole et donne un exemple de cette allégeance des Alévis de Dersim (il

⁶²⁸ Film documentaire (55 minutes, HD) réalisé par Nezahat et Kazım Gündoğan (2010)

⁶²⁹ Nezahat Gündoğan est restée plusieurs années dans une prison turque pour ses idées politiques. Après en être sortie, elle a suivi, avec son mari Kazım Gündoğan, un programme de thérapie dans lequel elle s'intéresse au cinéma. Voir son interview sur : <http://www.bukak.boun.edu.tr/?p=287>

⁶³⁰ Hamit Bozarslan (2005), op. cit., p. 41.

⁶³¹ Cette émission a été diffusée le 18 août 2010 sur la chaîne de télévision turque NTV ; elle est disponible sur : <http://video.ntvmsnbc.com/tarih-konusmalari-18-agustos-2010.html#tarih-konusmalari-18-agustos-2010.html>

n'emploie pas le mot *Kurde*) à la République turque laïque. Selon Aygün, une des « preuves positives » de cette appartenance à la République turque, laquelle n'est jamais citée dans l'Histoire officielle turque, est le fait que Seyit Riza⁶³² ait accepté d'envoyer un groupe de combattants de 1200 personnes pour aider l'armée de Mustafa Kemal Atatürk à éteindre la première grande révolte kurde contre le régime kémaliste, survenue à la fin de 1925.

Les propos de Hüseyin Aygün qui met en relation le film *Jeunes filles disparues de Dersim*, de Nezahat Gündoğan. avec une « historiographie alévie », sont assez significatifs et éclairent le contexte général qui voit à l'œuvre une volonté de diversification identitaire. Comme nous l'avons déjà évoqué. Hüseyin Aygün est aujourd'hui député CHP, parti fondé par Mustafa Kemal Atatürk. Sur l'emblème du CHP se trouvent six flèches représentant les six principes fondamentaux du kémalisme, parmi lesquels la laïcité et le nationalisme⁶³³. Lors de la projection de son film à Paris, le 2 Octobre 2010⁶³⁴, Nezahat Gündoğan définissait son film comme un « travail d'histoire visuelle » (« Görsel Tarih »). Pourtant, à notre question sur la similitude entre le discours de Hüseyin Aygün et le commentaire dans lequel elle utilisait le terme *zaza* dans un sens ethnique, Gündoğan nous a répondu qu'elle n'était ni responsable de, ni d'accord avec ce type de discours distinguant les Zazas des Kurdes.

Nous étudierons, dans le chapitre suivant, comment la majorité des films kurdes ont au contraire pour but essentiel le renforcement de l'assignation identitaire des personnages filmiques en tant que *Kurdes*. De manière générale, tant dans l'historiographie nationaliste kurde, que dans le cinéma ou par le biais de tout autre outil d'expression, l'idée de « Nation kurde », par la nature même du nationalisme, absorbe et inclut tout élément secondaire d'identification, que celui-ci soit cohérent ou non avec cet idéal nationaliste, pour le détourner ou l'utiliser au profit d'un renforcement de la visibilité de l'appartenance nationale kurde. Autrement dit, comme l'écrit Hamit Bozarslan, même les choses pouvant être perçues comme faibles et incohérentes, en les renforçant et en les adaptant aux conditions contradictoires, peuvent servir à l'historiographie nationaliste. Dans ce sens, dit-il, le devoir de l'historiographie n'est pas d'être cohérente mais d'unifier le groupe dans un seul corps. « Ce que signifie d'une façon différente et efficace, l'exclusion des autres »⁶³⁵.

⁶³² Leader kurde et personnalité religieuse ayant été pendu en 1938 après la répression de la Révolte de Dersim.

⁶³³ Les quatre autres principes sont : a) Republicanisme b) Populisme c) d) Révolutionnarisme, et f) Etatisme

⁶³⁴ Cette projection avait été organisée par l'Institut kurde de Paris, suite aux débats concernant la révolte de Dersim : http://www.institutkurde.org/activites_culturelles/evenement_271.html

⁶³⁵ Hamit Bozarslan (2005), op. cit., p. 41.

