

Les multiples visages du cinéma germano-turc

En franchissant les frontières de ce qui est 'turc' et de ce qui est 'allemand', les productions sont de plus en plus variées, aussi bien du point de vue formel, du style que des sujets.

Berna Gueneli

Après la réunification allemande à la fin du siècle dernier, le cinéma germano-turc et, en particulier, l'oeuvre du réalisateur Fatih Akin, établi à Hambourg, a été de plus en plus reconnu au niveau national et international. Les films de Fatih Akin ont redonné de la vitalité au cinéma allemand et continuent à inspirer des contributions académiques innovantes dans différentes disciplines. À l'heure actuelle, le cinéma germano-turc occupe un vaste domaine, dont les productions vont de la comédie au cinéma d'art et d'essai, en passant par la satire et le commentaire politique. En raison principalement de sa diversité thématique et artistique, il occupe une place de plus en plus large dans les industries du divertissement et du cinéma allemandes. Cet article offre une introduction à ce domaine croissant et dynamique. Puis, après avoir décrit à grands traits presque cinq décennies de cinéma germano-turc, je présenterai deux de ses réalisateurs contemporains : celui jouissant de notoriété mondiale, Fatih Akin, et un jeune talent acclamé par la critique, Ilker Çatak.

On peut dire sans hésiter que le cinéma germano-turc est le produit de la diversité démographique allemande. Bien qu'il existe différentes raisons aux mouvements migratoires multidirectionnels, l'un des principaux facteurs déclenchant l'immigration de citoyens turcs en l'Allemagne au XX^{ème} siècle a été la mise en place du programme des *Gastarbeiter* (travailleurs invités) entre les deux pays, en 1961. Le programme qui débutait en 1955 avec l'Italie, comprenait des accords bilatéraux entre l'Allemagne et divers pays européens et non européens, comme l'Espagne, le Maroc et l'ancienne Yougoslavie, grâce auxquels l'Allemagne de l'Ouest espérait pouvoir remédier aux pénuries de main d'oeuvre parmi sa population active dans une économie en pleine croissance économique d'après-guerre, comme l'analysent plus en détail Rita Chin et Ulrich Herbert. Bien que le programme a pris fin en 1973 en raison de la crise du pétrole et de la récession économique qui s'est ensuivi, le nombre de citoyens turcs en Allemagne s'est affermi sans cesse et ce grâce au regroupement familial, aux naissances, au retard dans la procé-

sure de naturalisation de citoyens résidant en Allemagne et à la migration continue. Ces mouvements et expériences migratoires ont été intégrés aux oeuvres de fiction et de non-fiction au cinéma, dans la littérature, les beaux-arts et les médias.

Le cinéma germano-turc est un domaine d'étude très récent. Deniz Göktürk a été l'un des premiers à publier de nombreux articles précurseurs. D'autres auteurs éminents (Marco Abel, Daniela Berghahn, Claudia Breger, Rob Burns, Mine Eren, Angelica Fenner, Gerd Gemünden, David Gramling, Randall Halle, Barbara Kosta et Barbara Mennel) ont contribué par d'importantes analyses. Il n'existe que très peu de publications de livres offrant des études approfondies sur le thème. On peut citer entre autres, les livres publiés en 2012 par Sabine Hake et Mennel, *Turkish-German Cinema: Sites, Sounds and Screens in the New Millennium* (Berghahn), par Özkan Ezli, *Kultur als Ereignis: Fatih Akins Film Auf der anderen Seite als transkulturelle Narration* (Transcript, 2010), et par Daniela Berghahn, *Head-On (Gegen die Wand)* (BFI/Palgrave, 2015). Dans ces livres, l'expression « cinéma germano-turc » fait généralement référence à des films de/sur des minorités ethniques qui ont surtout trait à la Turquie. Cependant, le cinéma germano-turc peut parfois empiéter sur des thèmes, des artistes et des expériences communes qui font référence à des régions d'Afrique du Nord, d'Iran et d'autres zones en dehors de l'Allemagne. Dans ce contexte largement défini des études sur le cinéma germano-turc, je présenterai les films les plus connus et maintenant glorifiés, produits entre les années soixante et 2000, qui peuvent être regroupés à peu près en quatre phases générales.

La victimisation des années soixante-dix

Dans les années soixante-dix, les structures de financement et de subvention du cinéma et les chaînes de télévision publiques allemandes donnaient la liberté aux réalisateurs cinématographiques d'expé-

pris celui des *Gastarbeiter*. La cible cinématographique de cette première phase du cinéma germano-turc portait souvent sur des thèmes de victimisation. Göktürk qualifiait ces films de « cinéma du devoir » qui abordaient d'un point de vue critique l'exploitation des travailleurs étrangers en Allemagne de l'Ouest. Cette phase était généralement consacrée aux personnages masculins exclus, aux représentants du programme de travailleurs invités ayant des traits étrangers bien marqués, ce qui contribuait à créer un portrait unidimensionnel. Cependant, le fait de se consacrer à ce sujet a permis d'exposer la réalité de cette question en dépit d'un discours victimisant. En trouvant un espace dans le Nouveau cinéma allemand, le thème du travailleur invité a reçu une part légitime du discours public. *Katzelmacher* (1969) de Fassbinder, est un film très stylisé et l'un des premiers à faire référence à la discrimination des travailleurs invités. Fassbinder joue le rôle d'un travailleur grec exploité, dessine un portrait en utilisant les stéréotypes de l'étranger harcelé qui, en même temps, représente une menace pour les hommes blancs en compétition pour les femmes allemandes. Dans son long métrage *Tous les autres s'appellent Ali* (1974), Fassbinder montre la discrimination dont sont victimes un travailleur invité marocain et la femme dont il tombe amoureux, une allemande plus âgée que lui, et qui se déclenche quand leur amour devient public. *Shirins Hochzeit* (1976), de la réalisatrice féministe Helma Sanders Brahm, est une première tentative de représenter l'oppression féminine en se concentrant sur les femmes turques exploitées par les patriarques turc et allemand.

Les femmes germano-turques, personnages du cinéma des années quatre-vingt

Dans les années quatre-vingt, la deuxième phase du cinéma germano-turc est presque entièrement consacrée aux femmes germano-turques. Les peines du travailleur invité inopportun passent au second plan et le cinéma de cette décennie transforme ces travailleurs en bourreaux et leurs épouses et leurs filles en victimes. À l'époque, les réalisateurs turcs comme Tefik Baser avaient déjà commencé à contribuer au cinéma germano-turc. La production artistique turque avait aussi augmenté dans d'autres domaines – littérature, théâtre et musique – comme les ont examinés par exemple, Leslie Adelson et Katrin Sieg. Deux films de Baser, *40qm Deutschland* (1986) et *Abschied vom falschen Paradies* (1989) sont des exemples classiques de l'emprisonnement (littéral et métaphorique) des femmes turques au cinéma, un aspect qui a été analysé par Hamid Naficy dans *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton, 2001). *Yasemin* (1988), de Herk Bohm, se tourne vers la deuxième génération d'immigrants germano-turcs. Là, le personnage, une jeune fille turque, vit dans deux mondes incompatibles : une bonne étudiante et athlète

accomplie, amoureuse d'un adolescent allemand, qui est parfaitement intégrée dans la société allemande, mais qui est en même temps sous l'emprise des traditions de ses parents qui ne tolèrent pas ce mode de vie allemand non conformiste et sexuellement libéré de leurs filles. Ces représentations, où les personnages sont attrapés entre deux sociétés différentes, sont influencées par le discours sociopolitique sur l'assimilation qui régnait en Allemagne de l'Ouest dans les années quatre-vingt, jusqu'au début des années quatre-vingt-dix.

Le point de mire sur les deuxième et troisième générations germano-turques

Dans les années quatre-vingt-dix, la troisième phase du cinéma germano-turc, l'attention sur les deuxième et troisième générations de germano-turcs et autres minorités devient plus marquée. Après la réunification de l'Allemagne, suite à la guerre froide où toute la nation commençait à renégocier son identité nationale, la question de savoir où placer les minorités résidant dans le pays prenait de plus en plus d'ampleur. Des émeutes xénophobes et des incendies provoqués, ainsi que les manifestations de solidarité citoyennes et médiatiques avec les victimes qui s'en sont suivies, ont marqué les premières années quatre-vingt-dix dans toute l'Allemagne. Une politique du multiculturalisme et des appels ouverts à la tolérance dominaient le discours public que beaucoup de jeunes germano-turcs ont connu en grandissant et en devenant adultes. Dans cette période, le cinéma germano-turc était abordé sous deux angles nouveaux. Les personnages commençaient à développer une volonté propre, au fur et à mesure que de plus en plus de réalisateurs et d'acteurs germano-turcs assumaient le devant de la scène, en montrant leurs propres points de vue. Parmi les réalisateurs qui ont entamé leur trajectoire au cours de cette période se trouvaient, entre autres, Ayse Polat, Thomas Arslan, Serap Berrakkarasu. À partir du nouveau millénaire, la diversification des genres et des thèmes s'est poursuivie et ils ont inclus dans leurs descriptions les cultures juvéniles, les sous-cultures, les couples mixtes, ainsi que les homicides au nom de l'honneur qui avaient été au centre de l'attention médiatique. En même temps, une nouvelle sensibilité avait surgi peu à peu vers un cinéma en dehors de la niche germano-turque, principalement dans les films de Fatih Akin, et qui a débouché sur la quatrième phase du cinéma germano-turc.

Fatih Akin transporte ce cinéma, qui très souvent avait été qualifié de simple documentaire ethnographique, au domaine artistique, fictif et créatif. *Kurz und schmerzlos* (1997), un film qui rappelle vaguement ceux de gangsters américains ou ceux des banlieues françaises, a marqué le début de cette transformation. Les acteurs germano-turcs ont cessé d'interpréter de simples rôles stéréotypés. En même temps, ce nouveau cinéma a dé-



Photogramme du film *De l'autre côté*, de Fatih Akin.

passé et élargi les genres et les thèmes des anciennes incarnations du cinéma germano-turc en intégrant une grande variété de productions. Comme par exemple, des documentaires (*Müll im Garten Eden*, 2012, et *Crossing the Bridge*, 2005) ; des longs métrages (*Ummah unter Freunden*, 2013, et *Chiko*, 2008); des comédies légères sur les chocs culturels (*Kebab Connection*, 2005, *Almanya: Willkommen in Deutschland*, 2011, *Einmal Hans mit scharfer Sofse*, 2013) ; des séries télévisées (*Tatort HH*, 2008- 2012, *Alarm für Cobra 11: die Autobahnpolizei* [diffusées en 1996 et encore à l'antenne]); des web séries comme *Polyglot* (depuis 2015); et des courts métrages comme *Sadakat* (2015), d'Ilker Çatak.

Fatih Akin et Ilker Çatak

Deux réalisateurs qui incarnent la diversité et les nouvelles voies du cinéma germano-turc contemporain sont Fatih Akin et Ilker Çatak. Fatih Akin, dont les films ont inspiré très rapidement des rétrospectives en Espagne et en Russie (2009), est aujourd'hui un célèbre réalisateur germano-turc qui participe et intervient dans différents festivals cinématographiques européens et américains. Fils de turcs émigrés en Allemagne, il étudie le cinéma à Hambourg et commence à diriger des courts métrages et ses premiers longs métrages, comme *Julie en juillet* (2000), quand il est encore étudiant. *Head-On*, le premier volet primé de sa trilogie « Liebe, Tod und Teufel », lui apporte une renommée nationale et une reconnaissance internationale. Grâce au second volet, *De l'autre côté*, lauréat du prix du meilleur scénario au festival de Cannes et le Prix Lux du Parlement européen, Akin attire de plus

en plus l'attention mondiale. Il complète sa trilogie avec *The Cut* (2014), un film sur les massacres arméniens. Entre-temps, il dirige des documentaires sur des thèmes environnementaux (*Müll im Garten Eden*), sur des questions liées aux migrations et à la multiethnicité (*Wir haben vergessen zurückzukehren*, 2001), ainsi que sur la diversité musicale en Turquie (*Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul*, 2005). Parmi ses projets après la trilogie on retiendra une adaptation du roman *Tschick* (2016), un *road movie* qui se déroule en Allemagne de l'Ouest et un chapitre au format *unplugged* de MTV auquel participe Marius Müller Westernhagen, un rockeur allemand très connu des années soixante-dix. Il travaille actuellement sur *Aus dem nichts*, dont Diane Krüger a le rôle principal et son prochain film est une adaptation d'un autre roman, *Der goldenen Handschuh*, écrit par l'auteur vénéré de Hambourg, Heinz Strunck.

Le cinéma de Fatih Akin traite un vaste éventail de thèmes transnationaux et locaux. Il mélange les genres et les styles, et il accorde une grande importance aux bandes originales en combinant les langues et la musique. Ses films incluent souvent des voyages en Europe, en Amérique ou des espaces plus régionaux du Nord de l'Allemagne. Akin a normalisé la turco-germanité au cinéma en fusionnant le méconnu avec le familier dans ses récits, les acteurs principaux et le son de ses films. Dans ses derniers films, il s'est aventuré davantage dans le cinéma conventionnel allemand. La même chose s'est produite dans la musique (par exemple, le chanteur de rap germano-turc Eko Fresh), ainsi qu'à la télévision et à la radio (l'humoriste satirique Serdar Somuncu est passé de spectacles anarchiques sur Internet et sur scène à une satire plus modérée dans un programme de télévi-

sion, *Heute-Show*, et il a son propre programme, *Die Blaue Stunde* à Radio eins, une station de radio de Potsdam).

Avant d'analyser ensemble les œuvres de Fatih Akin et d'Ilker Çatak, j'aimerais présenter ce dernier, un réalisateur prometteur qui a étudié à la Media School de Hambourg en 2014. Ses courts métrages ont très tôt attiré l'attention. Il a obtenu, entre autres, le prix allemand pour artistes débutants, le Max-Ophüls-Preis (2014, 2015), et l'Oscar du film d'étudiant décerné à Los Angeles (2015). Çatak est actuellement sur le point de terminer son premier long métrage, *Es war einmal Indienland* (2017).

Son court-métrage *Sadakat* (La fidélité, 2014), pour lequel il utilise des événements réels en direct comme arrière-plan de l'histoire, montre une jeune femme turque qui aide par hasard un manifestant qui échappe à la police pendant les manifestations qui avaient lieu dans le Parc Gezi d'Istanbul en 2013. Le mouvement protestataire a débuté en réaction au projet de gentrification prévu par le gouvernement pour la ville et s'est transformé rapidement en manifestations anti-gouvernementales par des affrontements violents avec la police. Le film qui commence *in medias res*, en plaçant le spectateur au milieu des troubles violents provoqués par des manifestants et des passants, est axé sur le personnage féminin qui est confronté à un dilemme moral. Il analyse, par des symbolismes élaborés, la question de savoir si la jeune femme doit agir conformément à ses croyances politiques, ou si elle doit révéler l'identité du manifestant à la police pour protéger sa famille et elle-même de la persécution.

Akin et Çatak interviennent dans le cinéma allemand et plus généralement dans le cinéma européen, à travers les images et le son. En cherchant les similitudes audiovisuelles dans *De l'autre côté* d'Akin et dans *Sadakat* de Çatak, et en considérant en particulier les contextes turcs dans lesquels ils travaillent, je commencerai par des images concrètes sur des motifs d'Istanbul et sur les personnages féminins. Les deux films dépeignent des scènes qui montrent des personnages féminins forts dans le cadre urbain d'Istanbul. Ces femmes traversent les rues et les voies navigables tandis que la caméra met en lumière dans les deux films le paysage du Bosphore et ses ferries typiques. Une séquence particulièrement frappante est celle où le personnage féminin traverse le Bosphore en ferry. Dans les deux cas, les femmes sont placées au centre de l'image, elles sont filmées en plan moyen, par derrière, le regard tourné vers l'eau. Leurs cheveux sont rattachés, elles portent toutes les deux des vêtements confortables et elles voyagent toutes seules, en insinuant un geste ouvert, assuré et dans ce cas, pensif sur la ville. Ce sont-là des images quotidiennes pour ceux qui connaissent l'infrastructure des trajets journaliers par le détroit du Bosphore ou entre ses différents quartiers. Cependant, c'est justement la normalité de ces images qui donne de la force au cinéma germano-turc. Les personnages féminins se déplacent avec aisance dans les rues d'Istanbul.

Les deux réalisateurs choisissent des femmes qui luttent pour les droits de l'homme ou la justice sociale dans une ville dynamique. Ce concept normalisé de volonté d'action et de mobilité des femmes turques, situé dans des espaces ouverts et urbains, remplace les images stéréotypées de femmes enfermées et opprimées.

En utilisant des femmes sûres d'elles-mêmes qui se déplacent dans une ville comme Istanbul, qui est aussi montrée d'une manière unique, les réalisateurs vont au-delà des clichés de femmes opprimées et d'une vision orientaliste de la ville. Ces femmes contrastent complètement avec les figures du cinéma germano-turc qui sont, soit sous l'emprise d'un patriarcat germano-turc, soit exclues de la société ordinaire, turque ou allemande. En définitive, indépendamment des récits cinématographiques, Çatak et Akin projettent une image nouvelle d'Istanbul et des personnages turcs sur les écrans du monde entier. Dans ce contexte, il convient de signaler aussi la réalisatrice franco-turque Gamze Deniz Ergüven, nommée aux Oscars 2016 pour son long métrage, *Mustang* (2015). Le film se déroule principalement dans un village de la côte turque de la mer Noire et se termine aussi par des images à Istanbul de personnages féminins forts et émancipés, qui s'affranchissent du joug patriarcal traditionnellement défini. Dans le cas d'Ergüven, il s'agit de deux sœurs adolescentes qui fuient un mariage arrangé dans la maison patriarcale et s'en vont à Istanbul chez leur ancienne maîtresse d'école.

Toute aussi intrigante est leur bande originale, qui apporte à ces films un changement au son du cinéma européen, malgré leurs différences narratives et de styles. La France a nommé aux Oscars le film *Mustang*, composé exclusivement d'acteurs de langue turque. Si nous considérons cette sélection dans le contexte d'une concurrence du quota d'utilisation du français, la décision de présenter *Mustang* est encore plus surprenante. Akin et Çatak utilisent le turc pour leur bande originale. Ainsi, le turc ne devient pas seulement partie intégrante de la bande originale du cinéma français, mais aussi du cinéma européen en général.

Nous nous trouvons à un point intéressant de l'étude du cinéma germano-turc. Les productions sont de plus en plus variées, aussi bien du point de vue du style et des sujets que du point de vue formel. En même temps, le cinéma germano-turc franchit de plus en plus les frontières de ce qui est défini comme « turc » et comme « allemand ». Il a peut-être toujours été moins lié aux frontières de ces deux espaces nationaux. On peut citer à titre d'exemple, l'œuvre multilingue de l'artiste et réalisatrice afro-allemande Amelia Umuhire et de sa caméramane germano-turque, Ferhat Yunus Topraklar. Dans ses films, une jeune citadine afro-européenne parcourt le Londres et le Berlin à l'échelle internationale. C'est-à-dire, les objets d'étude sur le cinéma germano-turc semblent aussi poreux et perméables comme l'ont toujours été les régions et les cultures associées à ce cinéma en particulier. ■