https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

LE CINÉMA TURC À L'ÉPREUVE DE L'IMMIGRATION : L'ESPACE FILMIQUE COMME PORTE-PAROLE DE LA CULTURE

AYŞE TOY PAR ET GÜLSENEM GÜN

Abstract: The aim of this article is to analyze the interculturality of filmic spaces in films dealing with the emigration of Turks to Europe and particularly to Germany. In this perspective, we will first study the claustrophobic aspect of the spaces preventing the development of cultural relations in first-generation films. Starting from the use of space, we will then analyze the relations that exist between the way in which the Turkish immigrant woman, under the domination of patriarchal customs, is cut off from the new culture and the way in which she becomes a "victim" of it. We will also deal with criticisms of these forms of representation. On the other hand, we will see the transformation of these spaces in the cinema of new generations of multicultural filmmakers, the use of places and non-places, their characteristics through the notions of interculturality and multiculturality.

Keywords: Turkish cinema, transnational cinema, immigration, film spaces, interculturality

Résumé : Cet article a pour but d'analyser l'interculturalité des espaces filmiques dans les films traitant de l'émigration des Turcs vers l'Europe et en particulier vers l'Allemagne. Dans cette perspective, nous étudierons, dans un premier lieu, l'aspect claustrophobe des espaces empêchant le développement des relations culturelles dans les films de la première génération. À partir de l'utilisation de l'espace, nous analyserons, par la suite, les relations qui existent entre la façon dont la femme émigrée turque, sous la domination des coutumes patriarcales, est coupée de la nouvelle culture et la façon dont celle-ci en devient une « victime ». Nous traiterons par ailleurs des critiques apportées à ces formes de représentations. Nous verrons, d'autre part, la transformation de ces espaces dans le cinéma des nouvelles générations de cinéastes multiculturels, l'utilisation des lieux et des non-lieux, leurs caractéristiques à travers les notions d'interculturalité et de multiculturalité.

Mots clés : cinéma turc, cinéma transnational, immigration, espaces filmiques, interculturalité

L'histoire des 95 ans de la République de Turquie est considérée, par plusieurs chercheurs, comme étant celle des migrations internes et externes[1]. En effet, comme dans beaucoup de pays en construction, les problèmes sociaux, économiques et politiques obligent une partie de la population turque à quitter sa terre natale par vagues d'émigration interne ou externe. Ces mouvements sont plus ou moins importants selon la période, mais nous pouvons dire que les années 50 constituent un tournant dans l'histoire des mouvements migratoires turcs[2].

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

La modernisation entreprise par le Parti démocrate, qui est au gouvernement depuis 1950, est très vite confrontée à des difficultés causées par des insuffisances d'infrastructures et des problèmes sociaux-économiques. La Turquie profite du Plan Marshall, aide financière des États-Unis après la Seconde Guerre mondiale attribuée aux pays en difficulté économique, utilisée notamment dans l'achat de tracteurs qui mécanise le secteur primaire. Cette mécanisation engendre la croissance du chômage dans les campagnes et l'émigration de la main d'œuvre agricole d'abord vers les grandes métropoles puis vers l'étranger.

Après l'effondrement causé par la Seconde Guerre mondiale, les pays européens, quant à eux, font rapidement redémarrer leur économie et font appel, pour combler le manque de main-d'œuvre, aux anciennes colonies ou encore, comme c'est le cas pour l'Allemagne, aux pays de la Méditerranée orientale : l'ex-Yougoslavie, La Grèce et la Turquie[3]. Comme Manço le fait remarquer : « Bien que réticentes vis-à-vis de la proposition turque d'officialiser cette migration inédite, les autorités allemandes furent pressées de le faire par le patronat industriel[4]. » À la suite d'un accord bilatéral entre la Turquie et l'Allemagne en 1961, la vague d'émigration gagne de l'ampleur. Les premiers « ouvriers invités » sont en grande majorité des hommes célibataires ou de jeunes mariés d'origine rurale ayant déjà franchi la première étape de leur propre histoire de migration, celle de l'exode rural. Le profil sociographique de cette main-d'œuvre exportée change à partir des années 70 à la suite de l'autorisation du regroupement familial au titre duquel les ouvriers installés en Allemagne peuvent faire venir conjoint et enfants. Parallèlement, augmente le nombre d'enfants qui naissent et grandissent dans ce pays d'accueil où l'on croyait n'être que de passage ; autrement dit, ceux qui obtiennent le droit à la nationalité et que l'on qualifie de deuxième et troisième générations.

Lors de ce processus, le statut des Turcs d'Allemagne évolue de celui de « travailleur invité » à celui de « germano-turc » pour créer enfin une culture mixte[5]. Selon Gilroy, le bricolage et le mélange sous-tendent les processus complexes et dynamiques par lesquels la culture se forme[6]. Ces processus sont motivés par une volonté d'acquérir une autonomie sur l'identité essentielle qui, dans le contexte de la migration, conduit au nouveau statut du « transmigrant » situé dans l'espace « transnational ». Il décrit le migrant comme une figure métropolitaine hybride déracinée qui conduit « inévitablement à un autre sens de "l'asile", qui est celui d'appartenir à l'univers[7]. »

C'est ainsi, comme le soulignent Sabine Hake et Barbara Mennel, que « la migration de main-d'œuvre a été au cœur du développement économique de l'Allemagne de l'Ouest, de la définition de la citoyenneté et de la compréhension personnelle comme une nation occidentale et une culture judéo-chrétienne[8] ». Cette main-d'œuvre joua un rôle déterminant dans le « miracle économique » de l'Allemagne de l'Ouest lors de la Guerre froide, au moment où celle-ci se voyait séparée du Bloc de l'Est et de l'Allemagne de l'Est par la construction du mur de Berlin en 1961. Ces « *Gastarbeiter* », qui n'étaient considérés que de

« passage », n'ayant donc pas le statut d'immigrant, transformèrent en profondeur les deux sociétés : celle qu'ils avaient quittée et celle où ils s'étaient installés[9].

Ces déplacements joueront donc un rôle direct ou indirect sur l'évolution culturelle, sociale, économique et politique tant de la Turquie que de l'Allemagne. Ainsi, le vécu de ceux qui sont partis et de ceux qui restent sera-t-il évoqué dans les chansons, les romans et les films. Le cinéma donnera une image, un corps à ces mouvements migratoires qui marqueront les mémoires.

Jusqu'au début des années 60, le cinéma turc portait les caractéristiques d'un cinéma commercial et populaire et ignorait les problèmes sociaux au profit des thèmes plus romanesques. Sous l'influence des mouvements socio-politiques et culturels secouant le pays, des débats portant sur l'identité nationale du cinéma turc et des mouvements réalistes nés en Europe, lesquels étaient sensibles aux problèmes sociaux qui ont touché les cinémas du monde, le cinéma turc se fait l'écho, souvent sur un mode plutôt mélodramatique, des questions relatives à l'exode rural et à l'émigration à travers le courant de réalisme social[10]. Ainsi le premier film traitant de l'exode rural est *Les oiseaux de l'exil* (*Gurbet Kuşları*) qui a été réalisé en 1964 par Halit Refiğ et inspiré par *Rocco et ses frères* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), de Luchino Visconti. Le thème de l'exode rural reviendra assez régulièrement dans les films de réalisme social comme *L'espoir* (*Umut*, 1970), de Yılmaz Güney ; la trilogie de Ö. Lütfi Akad (*La bru* [Gelin, 1973], *La noce* [Düğün, 1973] et *La dette* [Diyet 1974]) ; *Sultan* (Sultan 1978), de Kartal Tibet ; *Cheval, mon cheval* (At, 1982), d'Ali Özgentürk ; *L'aga fauché* (Züğürt Ağa 1985), de Nesli Çölgeçen. Il sera repris également en arrière-plan, par les films populaires et commerciaux, tels que la série des Kezban (*Kezban* [1968], *Kezban à Paris* [Kezban Paris'te 1970], *Kezban à Rome* [Kezban Roma'da 1970]), d'Orhan Aksoy ou encore *Ayşecik, La vie est belle quand on aime* (Ayşecik, Hayat Sevince Güzel, 1971), de Temel Gürsu.

Quant au thème de l'émigration, c'est en 1972 avec *Le retour* (*Dönüş*), film de la vedette Türkan Şoray, qu'il apparait pour la première fois sur le grand écran. Puis arrivent *Le Bus* (*Otobüs*) en 1976, de Tunç Okan ; *Allemagne, patrie amère* (*Almanya Acı Vatan*) en 1979, de Şerif Gören ; *40 m2 d'Allemagne* (*40m2 Almanya*), en 1986 ; et *Adieu au faux paradis* (*Sahte Cennete Veda*) en 1988, tous les deux de Tevfik Başer. Tous ces films soulignent les problèmes économiques et les conditions de travail difficiles auxquels sont confrontés les émigrés ou encore leur inadaptation aux différences culturelles et leur rêve de retour au pays.

Au bout de 50 ans, l'histoire des émigrés sera évoquée cette fois-ci par ceux qui sont nés et qui ne sont plus des « *almancı* », mais des « néoallemands »[11] pour reprendre l'expression de Fatih Akın, cinéaste issu de l'immigration turque qui vit et produit essentiellement en Allemagne. Cette nouvelle génération n'est plus confrontée aux problèmes économiques qu'ont connus ses prédécesseurs, mais aux difficultés de combiner deux cultures et deux modes de vie différentes, de s'exprimer et de se faire comprendre aux deux sociétés.

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

Le cinéma est l'un des éléments déterminants de l'imaginaire social. Ulusay[12] dit :

> […] au début, c'était la presse écrite comme moyen de communication de masse qui permettait de créer un imaginaire national en informant ses lecteurs parlant la même langue et vivant dans une même géographie, des événements survenus à des personnes vivant dans un lieu très lointain et ainsi créant un lien avec eux. Alors que le cinéma a permis depuis le muet le développement d'une pratique de l'imaginaire sociale à un niveau mondial.

Dans ce sens, il contribue à la création de l'image de l'immigré dans l'imaginaire social. Comme le précise Cavalcanti[13], le cinéma est un moyen de communication qui peut contribuer à transformer la peur de ce qui est « différent » en un sentiment positif lié à la confiance et à l'enrichissement de la personne au contact d'autres individus de cultures différentes. Leveratto[14] approfondie cette idée dans la perspective d'immigration et dit que le cinéma « est un moyen d'objectiver le statut social d'une personne, un instrument de mesure de l'attitude positive ou négative de la société à son égard, et de la place qu'il occupe dans l'espace public, sa plus ou moins visibilité, sa participation à ou son exclusion de l'ouvrage social ». Il s'agit ici d'« une intégration désignant l'image de la personne, l'image que l'on prend de la personne et l'image qu'elle prend d'elle-même à travers le regard de l'autre, image qui peut selon le cas la réjouir ou la faire souffrir ».

Les questions sur les moyens par lesquels le cinéma contribue à la construction de l'imaginaire social ont poussé les chercheuses et chercheurs à analyser différents éléments filmiques. L'espace s'est avéré être un des éléments majeurs constituant ainsi un cadre d'analyse adéquat à la compréhension de cette contribution.

Cet article a pour objectif de voir, en analysant les films de Şerif Gören *Allemagne, patrie amère* (*Almanya, Acı Vatan*, 1979) et de Fatih Akın, *Head-On* (*Gegen die Wand*, 2004), primé à différents festivals internationaux, dont celui de Berlin en 2004, comment, à travers des années et des générations, les « Turcs d'Allemagne » ont essayé de s'adapter à la société d'accueil, de se créer un « un espace » spécifique interculturel dans lequel ils essayent de combiner les coutumes et les nécessités des liens familiaux, le mal du pays, les opportunités et les libertés présentées par le pays d'accueil. L'impact de l'industrialisation, de la mondialisation, du mode de vie occidentale, de l'individualisme créé par cette vie urbaine sur les personnages des films sera un autre point développé dans cet article.

CORPUS

Les critères de sélection de ces deux films sont multiples : d'une part, ce sont des films qui parlent de deux générations différentes et qui sont filmés par deux metteurs en scène de deux générations différentes également, tous deux ayant vécu

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

l'expérience de l'immigration et ayant intériorisé ce processus. Şerif Gören, qui est l'un des cinéastes les plus importants de son époque et de son pays, est un Turc de Grèce. Il a immigré de sa ville natale vers Istanbul à l'âge de 11 ans. Cette expérience s'est reflétée dans son œuvre dans laquelle on retrouve plusieurs films tournant autour de la thématique de « *road-movie* » (l'un de ses plus importants films, dont le scénario appartient à Yilmaz Güney, qui a été primé au niveau international et qui porte en son titre cette notion de route, est « Yol »[15]).

Fatih Akın est un cinéaste allemand issu de l'immigration turque[16]. Après avoir obtenu « l'Ours d'Or » à Berlin en 2004 pour son film *Head-On*, aux questions posées par les journalistes aussi bien turcs qu'allemands concernant son identité nationale – « s'il est Allemand ou Turc ? Si c'est un peu des deux ? Si son film représente le cinéma allemand ou plutôt le cinéma turc ? » – il répond qu'il est un « néoallemand ». Il reprend en fait l'idée du député allemand d'origine turque, Cem Özdemir, élu en 1994, qui dit qu'il est « un nouveau résident et pas un étranger[17] ». Par cette identification, nous comprenons que Fatih Akın et la génération qu'il représente transposent les deux cultures auxquelles ils appartiennent.

D'autre part, ces deux films ont pour personnages principaux deux femmes. La question de l'espace a un lien fort avec le sexe (genre). Pakerman souligne que la relation qu'entretient la femme avec l'espace filmique lui permet de se créer un milieu où elle peut respirer et résister aux pressions que lui inflige l'idéologie patriarcale[18]. Il est intéressant de noter qu'il existe, surtout dans les films d'émigration de première génération, des clichés sur les femmes immigrées qui sont enfermées, dominées, incapables de s'adapter à la nouvelle vie. Contrairement à cette représentation, dans les deux films qui ont été sélectionnés, les deux femmes sont fortes, décidées à réaliser à tout prix leur rêve.

En effet, dans le premier film, *Allemagne, patrie amère*, Güldane, est une jeune femme célibataire qui travaille en Allemagne dans une usine et qui revient dans son village natal pour quelques jours de vacances. Rêvant des richesses de ce pays, Mahmut lui propose un mariage blanc afin de pouvoir partir avec elle : Güldane accepte cette proposition en échange d'un champ et d'une vache. Une fois en Allemagne, chacun travaille de son côté. Mais les choses changent avec le temps et surtout avec les différentes pressions qu'elle ressent, Güldane décide d'activer son mariage et tombe enceinte. Mais les conditions de cette nouvelle vie conduiront Güldane à une crise de nerfs sur le chemin du retour en Turquie. En fuyant son mari qui l'a trompé avec une Allemande, elle tombe en quelque sorte dans la folie en poussant des cris sous des exclamations « métro-boulot-dodo ».

Güldane se distingue des autres représentations de la femme immigrée turque que l'on pouvait rencontrer aussi bien dans le cinéma turc qu'allemand des années 70 et 80. Ces films inspirés du Nouveau cinéma allemand étaient des produits d'un cinéma de mission comme la majorité des films de réalisme social et ils ont été critiqué plus tard pour avoir créé une image stéréotypée ethnique

de la femme immigrée comme étant des victimes passives. Comme nous analyserons plus loin, le personnage de Güldane, n'est pas conforme à cette image, même si, pour les besoins de la narration, elle semble reproduire certains aspects du discours machiste des mélodrames turcs.

Dans *Head-On*, Sibel est une jeune femme de la troisième génération[19] qui cherche à se libérer de sa famille très conservatrice. Elle fait des tentatives de suicide parce que les semaines qu'elle passe à l'hôpital lui permettent un peu de respirer. C'est lors de l'un de ses suicides ratés qu'elle rencontre Cahit, un « looser » comme elle, et décide de contracter un mariage blanc avec ce Turc « hors convention » pour échapper aux pressions familiales/communautaires. Même si ce n'est pas facile pour Cahit de se conformer à toutes les traditions du mariage, le couple réussi à s'adapter plus ou moins à cette nouvelle vie. Une fois mariée et les désirs de sa famille réalisés, Sibel se lance dans les aventures sentimentales sexuelles avec des hommes non turcs. Mais pendant ce temps, dans cette vie hors du commun, ils finissent par tomber amoureux l'un de l'autre. Cahit tue l'un des amants de Sibel et finit en prison. Sibel, elle, pour échapper au crime d'honneur tenté, par son frère, fuit et s'installe à Istanbul, auprès de sa cousine en y attendant Cahit. Après plusieurs années Cahit la retrouve à Istanbul, mais celle-ci s'est forgée une nouvelle vie et vit avec un autre homme qui l'a protégé pendant tout ce temps et a eu un enfant de lui. À la fin Cahit part seul vers son paradis mythique, Mersin, sa ville natale.

ESPACE MARQUÉ PAR LA CULTURE

Il a été constaté que, dans ces deux films, l'utilisation de l'espace constituait un symbole clé. Cela va de soi puisque, pour ces réalisateurs ou encore pour les personnages des films, il est question de quitter un espace pour en rejoindre un autre. Le conflit repose sur la quête de combiner ces deux espaces. C'est en effet ce que constate Hamid Naficy[20] qui travaille sur les cinéastes « exilés, diasporiques » ou encore « émigrés post-colonial » et qu'il baptise de « cinéastes accentués ». Naficy[21] souligne que dans les cinémas accentués qui mélangent les genres, les espaces domestiques classiques ont une connotation qui varie. Ils peuvent symboliser la nostalgie du pays d'origine, l'imaginaire national et/ou ethnique.

Effectivement, dans le premier film, les immigrés turcs vivent en communauté et dans ce qui définit cette communauté : les chambres communes que partagent les femmes ou encore les hommes sont décorées de manière ethnique, rappelant leur origine ; la nourriture qui y est préparée vient la plupart du temps du pays natal, comme les kilos de haricots blancs et de boulgour, genre de blé concassé, apportés par Güldane. Ces références ethniques apportent une dimension non seulement spatiale, mais aussi temporelle qui les reporte à leur passé.

Contrairement au premier, dans le deuxième film il n'est plus question d'un espace commun. Cahit vit seul dans un quartier pauvre et a une vie totalement

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

isolée. Son appartement n'a rien d'ethnique, la décoration fait plutôt référence à la culture punk des années 1980-1990. Et, après leur mariage, cet appartement, qui est redécoré par Sibel, sort encore de l'ethnique pour en devenir totalement anonyme, style Ikea. Par contre, cette conception de décoration ethnique apparaît quand même dans ce deuxième film, notamment dans l'appartement des parents de Sibel. On les retrouve assis dans leur salon dans lequel on peut rencontrer différents objets relatant du pays natal, écoutant et regardant la télévision, buvant leur thé, etc. Cette période marque une turcisation plus forte due à l'accès des chaînes turques par satellite. Grâce aux développements technologiques en matière de télécommunication qui permettent désormais aux Turcs vivant en Allemagne d'accéder aux chaînes de télévision turques et aux programmes réalisés par les unités spécialisées comme Euro Show, Euro D, Euro Star, etc., on regarde Seda Sayan (vedette très populaire turque) et des vidéo-clips de musique turque. Ils peuvent suivre la culture populaire de la Turquie grâce à la télévision. Plusieurs études soutiennent que la télévision est un moyen de socialisation qui renforce leur lien entre la Turquie et leur vie communautaire en Allemagne[22]. Tanrıöver explique dans sa thèse le rôle des chaînes turques dans la vie quotidienne des immigrés : « Ce coin-télévision c'est le "pays". Leur Turquie occupe ainsi un espace concentré (cubique), bien défini, bien rempli où n'existe aucun élément "étranger" et celui-ci est complété par les images de la télévision "turque » comme ils l'appellent[23]. »

Nous pouvons penser que le metteur en scène souligne ici, par le biais de l'aménagement de l'espace, le conflit existant entre les générations, le rattachement de la première génération aux valeurs et au mode de vie de leur origine, alors que la troisième opte pour une vie plus anonyme, brisant toute appartenance à toute origine.

ESPACE MARQUÉ PAR LE GENRE

Comme il a été souligné plus haut, la relation du cinéma avec l'espace est définie par de nombreux théoriciens par les « rapports de sexes[24] ». Laura Mulvey souligne que, dans les mélodrames classiques, les espaces domestiques s'identifient avec la femme, contrairement aux films d'aventure où les hommes se placent dans un espace ouvert et vaste[25]. Cette représentation est conforme surtout à l'image qu'ont les sociétés occidentales industrialisées de la femme immigrée. Par exemple, les femmes dans les films de réalisme social turc, ceux qui parlent spécifiquement de la féodalité, des relations entre le « *aga*[26] » et les paysans, sont souvent à l'extérieur. D'ailleurs, pour ces films, le système pseudo-féodal qui survit dans les campagnes – où le riche propriétaire terrien profite des faiblesses (analphabétisme, pauvreté) des paysans devenus encore plus pauvres par la division des terres pour exercer sur eux une pression économique – est à l'origine de l'exode rural ou encore de l'immigration externe. Comme dans *Le retour*

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

(Dönüş, T. Şoray, 1972), ou *Tu écraseras le serpent* (*Yılanı Öldürseler*, T. Şoray, 1981), la terre y est souvent identifiée à la femme et ses produits à un enfant. Il est également possible de retrouver des exemples dans le cinéma méditerranéen, tels que *Le facteur* (*Il Postino*), de M. Radford, en 1994 ; *L'éternité et un jour*, de T. Angelopoulos, en 1998 ; ou encore *Respiro,* de E. Crialese, en 2003, où la maternité de la femme est assimilée à la productivité de la terre et de la mer. Cette relation de la femme avec l'extérieur continue toujours d'exister dans les sociétés non occidentales et préindustrielles.

Par contre, dans les films de première génération, la femme qui sort de sa vie rurale pour se retrouver dans la vie urbaine s'identifie à la maison, au domicile. Elle apparait cette fois-ci sous l'image stéréotypée de la femme qu'il faut enfermer dans cette nouvelle société totalement inconnue et dangereuse. Deniz Göktürk, dans son article « Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema », analyse l'image de la femme enfermée dans les films de réalisme social des années 80 qui traitent des problèmes des immigrés[27]. L'auteure donne l'exemple de *40 m2 d'Allemagne*, film réalisé par Tevfik Başer en 1986, que l'on peut catégoriser sur certains points de « *Kammerspielfilm*[28] » qui est un sous-genre de « *Problemfilm* » dans le cinéma allemand. Elle dit que le personnage principal, Turna, par sa représentation de la femme immigrée en Allemagne et en Europe occidentale, contribue, dans l'imaginaire populaire, à la formation de cette image de l'immigrée conçue justement dans un espace claustrophobe et dans un scénario de l'emprisonnement. Elle démontre dans ses nombreux articles[29] les points négatifs de la représentation de l'immigré comme souffre-douleur et de la femme comme une double victime réalisée dans un style de misérabilisme, dans les films de cette période, tels que *Le mariage de Shirine* (*Shirins Hochzeit*, Helma Sander-Brhams, 1979), *Yasemin* (Hark Bohm, 1988) ou encore *Adieu au faux paradis* (*Sahte Cennete Veda*, T. Başer, 1986). En ce qui concerne *40 m2 d'Allemagne*, non seulement Turna est-elle enfermée par son mari dans un espace claustrophobe, mais le fait qu'elle se retrouve dans une culture et un pays qui lui sont totalement étrangers et avec lesquels elle ne peut communiquer, la rend encore plus impuissante et vulnérable. De même, Ficher et McGowan critiquent dans leur article « Pappkoffer to Pluralism, Turkish Culture in German Society Today[30] », cette image fragile de la femme turque en disant :

> vers le milieu des années 70, où les recherches sur les femmes turques ont été entamées, les stéréotypes de femmes turques représentées comme un mélange de coutumes et de passé culturel, ont été définis comme des victimes silencieuses ne pouvant s'adapter sans soutiens à la société moderne qu'est l'Allemagne. Cette idée continue toujours à forger un modèle de la femme turque non seulement aux yeux du monde académique masculin mais aussi dans des milieux féministes. Ce stéréotype ne tient en fait

compte ni des racines, ni de la structure complexe et variée de la vie des femmes turques.

Naficy avance aussi que, que ce soit dans *40 m2 d'Allemagne* ou dans *Adieu au faux paradis*, la tentative des femmes de résister individuellement aux valeurs collectives et patriarcales reste inachevée, ce qui les condamne une seconde fois[31]. Il dit également[32] que l'espace claustrophobe dans *40 m2 d'Allemagne*, plus que national ou ethnique, est surtout féminisé. Le seul contact que Turna a avec l'Allemagne est ce qu'elle peut voir ou entendre de sa petite fenêtre qui donne sur cour. Pour Naficy, l'espace que possède Turna ne sont ni ces 40 m2 en Allemagne ni ces 40 m2 d'Allemagne. Le seul espace dans lequel elle peut exister est son corps et les souvenirs de sa maison d'enfance. Ainsi, c'est en utilisant sa propre mémoire qu'elle réussit à échapper à l'espace claustrophobe qui l'entoure.

Par contre, nous pouvons dire que notre premier film, *Allemagne, patrie amère*, détruit en quelques sortes l'image de ce stéréotype puisqu'il est question de femmes qui travaillent à la chaîne dans des usines. Il est vrai que l'objectif principal de cette première génération est de gagner le maximum d'argent et, dans cet objectif, elles mènent une vie complètement mécanisée. Leur condition et leur lieu de travail ont une importance secondaire. On les voit rarement dehors, se promener ou encore profiter de la vie sociale extérieure. Elles passent leur temps dans les transports en commun (le métro) et l'usine. Elles ne sont pas tranquilles dans les rues où elles risquent de se faire harceler, et ceci par des Turcs. Même s'il n'est plus question, comme nous l'avons déjà précisé, de parler d'un enfermement physique, Güldane et les autres femmes du film sont « encerclées » cette fois-ci par les « obligations » de la vie d'ouvrières immigrées, les limites n'étant plus aussi étroites, mais plus larges, néanmoins tout aussi claustrophobes. En effet, il n'est pas nécessaire que cet espace soit un lieu fermé. Cette idée d'emprisonnement peut très bien apparaître à l'extérieur, dans un lieu public, une rue, comme il en est le cas dans ce film. Par contre pour Sibel, personnage principal de *Head-On*, le travail n'est pas un objectif, mais plutôt un moyen pour vivre sa vie. Elle veut faire le travail qui lui fait plaisir et celui qu'elle se trouve après son mariage, coiffeuse, correspond à ses vœux. Face au mécanisme de Güldane, elle a un travail artisanal, ce qui peut souligner cette libération (même passagère) tant souhaitée. Par contre le travail que lui trouve sa cousine à Istanbul – nettoyage de chambres dans un hôtel de luxe – lui fait l'effet de celui de Güldane, autrement dit le même genre de mécanisme, dépourvu de toute âme. Sibel vit à son tour ce processus de métro-boulot-dodo. Cet effet est donné par des scènes courtes, montées les unes après les autres, la montrant dans une petite chambre de l'hôtel, puis dans sa chambre à elle, se réveillant de force par la sonnerie de son réveil. Mais contrairement à Güldane, elle a le courage d'abandonner ce travail.

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

Nous pouvons donc constater un changement dans ces espaces que Naficy définit d'agoraphobe et de claustrophobe. Dans les films des cinéastes de nouvelles générations, les femmes semblent quitter leur espace intérieur et déclarer leur libération. Que ce soit dans son premier film *Short Sharp Shock* (*Kurz und schmerzlos*, 1998) ou encore dans *Head-On*, les personnages féminins de Fatih Akın osent détruire ce rôle de stéréotype de « femme au foyer » par une méthode qui, certes, leur est propre.

Head-On se déroule en majorité en dehors du foyer (dans les bars, les rues, les clubs, la voiture ou encore la chambre d'hôtel). Il n'est plus question de la femme passive des films des générations précédentes, elle est dehors et profite librement des espaces sociaux, en n'ayant aucune crainte.

Par contre, l'espace claustrophobe et agoraphobe de Sibel est Istanbul, ville où elle se sent étrangère et mal à l'aise malgré ses racines. Dans ce film, nous faisons face à une Istanbul représentée avec ses icônes et ses images, mais complètement encadrée, au-delà des barrières, vue à travers des fenêtres ; autrement dit, parcellée et lointaine. D'ailleurs dans la lettre qu'elle écrit depuis Istanbul à son mari Cahit en prison, Sibel dit qu'elle se sent emprisonnée dans cette ville.

Dans ce film, nous retrouvons ce concept de l'exil paradoxalement symbolisé par la prison que reprennent très souvent les cinéastes transnationaux. Il est intéressant de noter que Sibel se sent encore plus emprisonnée dans une ville/pays où elle est censée retrouver ses libertés, dans un lieu qu'elle rejoint pour fuir les pressions des coutumes. Ceci nous renvoie à tous ces artistes qui ont dû fuir leur pays pour être libre, mais qui ressentent une très forte nostalgie et un désir de retour, malgré les dangers qui les y attendent.

ESPACES DE RENCONTRE

Il est possible de distinguer une multiplication et une diversification de ces espaces réservés aux femmes si l'on compare aux films de première génération où l'on ne voyait apparaître que le cercle du métro-boulot-dodo et que les rencontres dans ces espaces n'étaient limitées qu'aux concitoyens d'origine turque. Dans le deuxième film que nous analysons, ces rencontres s'étalent aux diverses structures sociales, comme l'hôpital, les moyens de transport, les milieux de travail ou encore de divertissement. En effet, les personnages ne sont plus des étrangers venus dans ce pays pour remplir une mission et repartir aussitôt celle-ci achevée, mais ils y sont nés, ils y appartiennent et ils profitent des opportunités de la vie moderne quotidienne. Mais il est intéressant de constater que, malgré cette diversification, les contacts avec d'autres nationalités, allemande ou grecque, demeurent très limités. En effet, les relations sociales avec les Allemands sont beaucoup plus fréquentes, mais les meilleurs amis des personnages sont encore des Turcs. Comme dans le premier film que nous analysons, c'est toujours la sexualité qui prédomine et conditionne les relations

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

des Turcs avec les Allemands. Mais cette fois-ci, contrairement à *Allemagne, patrie amère*, c'est le personnage principal féminin (Sibel) qui profite de sa liberté sexuelle, même si cela demeure toujours une interdiction aux yeux de sa communauté. Les jeunes immigrés turcs respectent une auto-interdiction de faire l'amour avec leurs concitoyennes, par respect de la tradition. De la même façon, ils trompent leurs femmes avec des étrangères pour qui ils éprouvent une passion sexuelle et dont ils aiment se vanter ; alors qu'avec leur femme cette relation est un acte de devoir conjugal qui reste un tabou. La notion d'honneur qui est reformulée d'après leur vie en Allemagne garde toujours son importance sur l'identité culturelle.

ESPACE/ENFERMEMENT

Un autre espace iconographique très utilisé dans les mélodrames classiques, et qui apparaît également de nombreuses fois dans le premier film analysé, est l'escalier. Elsaesser[33] indique que de nombreux drames hollywoodiens utilisent comme espace l'escalier en colimaçon qui s'étend tout au long d'un axe vertical. L'escalier est l'espace qui symbolise les hauts et les bas des sentiments et il est très utilisé dans les films turcs classiques, notamment au moment le plus dramatique pour exprimer la strangulation, l'étouffement, contraire de l'immensité. Non seulement l'image de l'escalier renforce-t-elle par sa forme cette idée d'enfermement et d'emprisonnement, mais, vue d'un axe vertical, elle met aussi en valeur les émotions extrêmes.

Dans *Allemagne, patrie amère*, l'escalier est un lieu de rencontre pour les membres de la communauté, lieu des discussions et des disputes qui remplace en quelque sorte la place du village dans le pays natal. Il y apparaît également comme un lieu de contact, de contrôle des membres de la communauté et de surveillance de « l'autre » ainsi que comme symbole visuel du renfermement. Un autre exemple où l'on retrouve cette utilisation est *Tous les autres s'appellent Ali* (*Angst essen Seele auf,* 1974), film très important de Fassbinder qui a pour thème l'immigration.

Par ailleurs, l'utilisation des plongées, que l'on retrouve à de nombreuses reprises, exerce une pression sur les personnages en créant une impression d'écrasement et de surveillance. Les espaces sont alors réduits, minimisés, pour finalement dominer les personnages. Ainsi, c'est ce que ressentent Güldane et Mahmut qui sont démunis devant l'impossibilité d'élever leur enfant dans ces conditions. On les voit, en plongée, dans leur petit studio, assis le long du mur, sans espoir et sans issue. On a l'impression que leur condition de vie leur pèse et l'impuissance face à la vie les écrase.

Nous rencontrons également cette impression créée par les plongées dans *Head-On,* notamment dans les scènes qui se déroulent à Istanbul, spécifiquement quand elle sort de l'hôtel pour ne plus jamais y revenir et marche dans les

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

petites rues adjacentes. Sibel aussi est absorbée par cette ville. Elle se perd dans ses rues. D'un autre côté, *Allemagne, patrie amère*, a été tourné au moment où le mur de Berlin existait encore et la communauté turque était essentiellement installée au bord de celui-ci, dans le vieux quartier de Kreuzberg qui s'identifiera peu de temps après avec cette communauté et sera surnommé « la petite Istanbul ». Si, Kreuzberg, avec ses bâtiments délabrés et bon marché, apportait une solution aux problèmes de logements de ces travailleurs, le mur qui les entourait, les emprisonnait dans leur propre ghetto. Comme le précise Güney, ce mur, qui encerclait sur les trois côtés ce quartier déjà marginalisé par sa composition, abstrayait ses habitants du reste de la ville et aussi du pays[34].

À l'époque de *Head-On*, en 2004, le mur n'existe plus. Par contre, il est intéressant de noter que le titre original du film est « Contre le mur » (*Gegen die Wand*). À partir de cette constatation, il est possible de dire que les personnages ne sont plus marqués par les limites physiques de la guerre froide, mais plutôt par les murs invisibles et des conflits identitaires. En effet, les générations suivantes sont plus confiantes ; l'allemand est devenu leur langue maternelle et elles arrivent à avoir un statut important au sein de la société[35] malgré les actes de violences survenues dans les années 90 qui marquent la mémoire de ces générations[36].

Le titre du film de Akın peut également nous faire penser au symbole de prison qui représente la Turquie dans le cinéma dans l'imaginaire occidental. Cette idée a longtemps été soutenue par des films aussi bien américains, comme *Midnight Express* (1978, Alan Parker), que par des films turcs comme *Yol* (1981) de Şerif Gören. Yılmaz Güney, qui en a écrit le scénario, prétendait que la vraie prison n'était pas la cellule, mais son propre pays qui est sous régime militaire. Dans les films traitant de l'émigration, reconnus au niveau international, tels que *Le Bus* (*Otobüs*, Tunç Okan, 1974), *40 m2 d'Allemagne*, *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1993) il est question de l'enfermement. Nous pouvons penser que le titre original du film de Fatih Akın est une réponse à ce symbole de l'emprisonnement. La révolte des personnages n'est pas uniquement contre les murs physiques, mais aussi contre les murs invisibles existants dans les sociétés à l'époque de l'interculturalité.

EN GUISE DE CONCLUSION

Nous pouvons dire que, pour les cinéastes issus de l'immigration, l'imagination et la créativité artistique sont un moyen de lutter contre ces murs invisibles existant entre les identités et les cultures. L'un des éléments qui nourrit l'imagination de Fatih Akın est encore un espace. Un espace qui cette fois-ci est vivant, mouvant, dans lequel se confondent sentiments, chaos, cultures et communautés (ethniques). Cet espace est une ville, Istanbul. *Head-On* se clôture sur une image d'Istanbul, une image digne d'une carte postale qui n'est pas dans la diégèse du

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

film. L'Istanbul qui anime l'imagination du réalisateur est une Istanbul surréelle, différente de celle dans le film. Au contraire, Istanbul y est démontrée d'une façon réaliste avec toutes ses complexités. Mais cette image d'Istanbul à la fin du film, une Istanbul imaginaire qui ressemble à une photo de couverture d'un ancien album musical, apparaît entre les épisodes du film[37] pour que le spectateur puisse réfléchir, de manière brechtienne, sur la narration. Pour Fatih Akın, qui appartient à la troisième génération en Allemagne, Istanbul est une grande source d'imagination, une ville mouvante pleine d'énergie provenant de l'interculturalité, du cosmopolitisme. Mais, pour ces réalisateurs, ce lieu de rêve n'est plus un lieu dont on a la nostalgie, où l'on souhaite vivre, mais plutôt une source d'inspiration, une issue qui leur donne la force de s'expliquer, s'exprimer dans la société dans laquelle ils vivent.

La représentation de l'immigré dans le cinéma a évolué depuis les premiers films des années 1970. Malgré la persistance de certains problèmes (pression familiale ou encore problèmes d'expression), nous sommes face à des personnages multi-identitaires, pluriculturels, plus libres sur de nombreux points, capables de prendre des décisions et de lutter contre le destin ; personnages ayant brisé les sentiments d'emprisonnement causés par la non-appartenance à « ici ou là-bas » et ayant su tracer leur chemin tout en faisant partie de « ici et là-bas ».

NOTES

1. Ahmet İçduygu et İbrahim Sirkeci, « Cumhuriyet Dönemi Türkiyesi'nde Göç Hareketleri », dans *75 Yılda Köylerden Şehirlere,* sous la direction de Oya Baydar, İstanbul, Türk Tarih Yayınları Vakfı, 1999, p. 249 ; Hülya Uğur Tanrıöver, « La reproduction de la division sexuelle du travail à travers les pratiques culturelles : images des femmes dans les émissions de télévision turques et leur lecture dans le pays d'origine et dans l'immigration », Thèse en sociologie, Université de Monpellier-Paul Valérie, 2003, p. 395.
2. Pour plus d'informations, voir Gülsenem Gün et Ayşe Toy Par, « L'identité de l'immigré turc en Allemagne : le cas des films traitant de retour au pays », *Question de communication*, novembre 2007.
3. Riva Kastoryano, *La France, L'Allemagne et leurs immigrés : négocier l'identité*, Paris, A. Colin, 2006, p. 62.
4. Ural Manço, « La question de l'émigration turque : une diaspora de cinquante ans en Europe occidentale et dans reste du monde », dans *La Turquie,* sous la direction de Semih Vaner, Paris, Librairie Arthème Fayard et Centre d'études et de recherches internationale, 2005, p. 556.
5. Serhat Güney, Bülent Kabaş et Cem Pekman, « The Existential Struggle of Second Generation Turkish Immigrants in Kreuzberg: Answering Spatiotemporal Change », *Space and Culture*, vol. 20, n° II, 2017, p. 17, journals.sagepub.com (consulté le 20 février 2018)
6. Paul Gilroy, *There ain't no Black in the Union Jack, Black Litterature and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, cité par Güney, Kabaş et Pekman, « The Existential Struggle », p. 43.

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

7. Güney, Kabaş et Pekman, p. 43.
8. Sabine Hake et Barbara Mennel, *Turkish German Cinema in The New Millenium: Sites, Sounds and Screen*, Oxford, Berghahn Books, 2012, p. 2.
9. Ces nouveaux éléments sociaux-culturels se sont gravés dans l'essence de l'Allemagne qui a vécu des transformations intenses depuis plus de 50 ans. Celles-ci sont de plus en plus étudiées pour former aujourd'hui des domaines d'études à part. Par exemple, si jusqu'aux années 2000 la place des films des réalisateurs issus de l'immigration ou encore traitant ce sujet n'étaient abordés que dans des petits sous-chapitres, aujourd'hui, le concept de cinéma germano-turc occupe une place importante dans les recherches concernées et que même des ouvrages et articles spécifiques à ce sujet sont publiés comme *Turkish German Cinema in the New Millenium* cité à la note 8.
10. C'est un courant qui fut essentiellement influent entre 1960 et 1965. Il réapparait à partir de 1970 essentiellement grâce à des réalisateurs comme Yilmaz Güney et plus tard Şerif Gören et Ali Özgentürk. Pour plus d'informations sur ce courant, voir Aslı Daldal, *Art, Politics and Society: Social Realism in Italian and Turkish Cinemas*, Istanbul, The Isis Press, 2003 ; Ayşe Toy Par, « Les effets de la modernisation sur la société turque des années 60 à travers les films réalistes », *İleti-ş-im*, n° 3, 2005, p. 65-80.
11. À l'heure actuelle, les Turcs vivant en Allemagne en sont à la troisième, voire la quatrième génération, et ceux faisant partie de ces groupes de jeunes dont les parents sont nés dans le pays d'accueil se définissent comme étant des *néoallemands*. Il existe plusieurs expressions pour désigner les immigrés dans la langue courante turque : « *almancı* » est le plus utilisé. Ce mot veut dire « Turc vivant en Allemagne », mais il a un sens péjoratif : un Turc qui devient riche en Allemagne, s'habille comme un Allemand et perd ses valeurs culturelles. Un autre mot, « *gurbetçi* », signifie la personne qui vit à l'étranger pour travailler et qui désire retourner à son pays natal. Dans la langue officielle, l'utilisation de « notre citoyen vivant en Allemagne » est très fréquente. En Allemagne, « travailleur passager », « étranger » et « co-citoyen » sont les termes les plus utilisés. Dans la sociologie turque actuelle, on trouve le mot euro-turcs.
12. Nejat Ulusay, *Melez İmgeler : Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, İstanbul, Dost Kitabevi Yayınları, 2008, p. 9.
13. Geraldo Cavalcanti, « Préface », dans *Migration, carrefour de culture,* sous la direction de G. Soria, Paris, Union Latine, 1999, p. 7.
14. Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La Dispute/Snédit, 2010, p. 35.
15. Le mot « yol » signifie, en turc, la route, le chemin, la voie.
16. Les parents de Fatih Akın, originaires de Trabzon, ville sur la mer Noire, émigrent en Allemagne en 1965. Fatih naitra en 1973 à Hambourg et grandira dans le quartier d'Altona qui inspirera nombre de ses films.
17. Kastoryano, *La France, L'Allemagne et leurs immigrés*, p. 232.
18. Serazer Pekerman, *Film Dilinde Mahrem, Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekan Temsili,* Istanbul, Metis, 2012, p. 14.
19. La troisième génération correspond aux personnes qui sont nées dans le pays d'accueil. La première correspondant aux personnes qui sont parties pour s'installer dans un pays étranger, la deuxième étant les personnes qui y sont arrivées en bas âge et qui y ont grandi.

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184

20. Hamid Naficy, « Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre », dans *Global/Local: Cultural Productions and the Transnational Imagina*, sous la direction de R. Wilson et W. Dissanayake, Durham, Duke University Press, p. 119-144 ; Hamid Naficy, *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, New York, Routledge, 2001, p. 256.
21. Naficy, « Phobic Spaces and Liminal Panics », p. 11.
22. Voir Gülsenem Gün, « Des travailleurs immigrés aux Néo-Allemands dans le cinéma turc : analyse comparée de "Berlin in Berlin" et de "Duvara Karsi" », *İleti-ş-im*, n° 2, 2005, p. 103-115.
23. Uğur Tanrıöver, « La reproduction de la division sexuelle du travail », p. 576.
24. Pour éviter de confondre avec les « genres » cinématographiques et d'employer le terme anglo-saxon de « gender », il a été préférable d'utiliser cette notion proposée par Geneviève Sellier et Noel Burch dans *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, coll. Philosophie et cinéma, 2009.
25. Laura Mulvey, « Pandora: Topographies of the Mask and Cruosity », dans *Sexuality and Space,* sous la direction de B. Colomina, New York, Princeton Architectural Press, 1992, p. 55.
26. C'est le nom que l'on donne aux propriétaires terriens, aux « seigneurs » du village.
27. Deniz Göktürk, « Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema », dans *Spaces in European Cinema*, sous la direction de M. Konstantarakos, Portland-Exeter, Intellect, 2000, p. 64-77.
28. Cette expression, créée par Max Reinhardt pour désigner le théâtre intimiste valorisant la psychologie et l'atmosphère, a été appliquée par extension au courant du cinéma allemand apparu au début des années 20, en parallèle à l'expressionnisme, et dû à l'initiative du même homme, Carl Mayer, auteur des scénarios de la plupart des réussites du genre. Les caractéristiques essentielles du *Kammerspiel* sont l'importance donnée à l'analyse psychologique et à la critique sociale, l'intériorisation de l'action dans la violence des sentiments et des passions conduisant au meurtre ou au suicide ; le petit nombre de personnages choisis parmi des types ordinaires et conçus comme des allégories ; l'enfermement des personnages dans un huis clos souligné par l'utilisation de décors réalistes, mais construits en studios ; la valorisation de l'atmosphère par le travail sur les lumières et les ombres ; l'exploitation maximale de la sensibilité et de l'émotion ; le respect rigoureux de la règle des trois unités (action, temps, lieu) ; la simplicité et la linéarité de l'action, dont le ressort essentiel est le Destin et qui permettent la limitation des intertitres. Pour plus de détails, Passek Jean-Louis, *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse 1998, p. 414.
29. Göktürk, « Turkish Women on German Streets », p. 64-76 ; Deniz Göktürk, « Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema », dans *The German Cinema Book*, sous la direction de T. Bergfelder, E. Carter et D. Göktürk, London, British Film Institute, 2002, p. 304.
30. Sabine Fischer et Moray McGowan, *From Pappkoffer to Pluralism, Turkish Culture in German Society Today*, Oxford, Berghahn Books, 1996, p. 12.
31. Il traduit ainsi une nouvelle orientation théorique des sciences sociales combinant les théories féministes (ou les « *gender studies* ») et celles postcoloniales, lesquelles ont été également appliquées aux études cinématographiques.
32. Naficy, « Phobic Spaces and Liminal Panics », p. 18.

33. Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury: Observations on Family Melodrama », dans *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, sous la direction de G. Mast, M. Cohen et L. Braudy, New York, Oxford University Press, 1972, p. 528.
34. Serhat Güney, *Zor Isimli Çocuklar: Bir Gurbet Hikayesi*, Istanbul, Istanbul Bilgi Üniversitesi Yay, 2015, p. 11.
35. Güney, *Zor Isimli Çocuklar*, p. 17.
36. En effet, les difficultés engendrées par l'unification de l'Allemagne en 1989 ont, en quelque sorte, saboté l'engagement public envers la diversité et ont cédé la place à une période de violence raciste qui a commencé par des attaques contre des demandeurs d'asile et des travailleurs contractuels venant du Vietnam et du Mozambique dans les anciennes villes de Hoyerswerda (1991) et de Rostock-Lichtenhagen (1992). Cette vague s'est amplifiée par deux incendies dans des immeubles, lesquels ont tué des femmes et des enfants turcs dans les anciennes villes d'Allemagne de l'Ouest de Mölln (1992) et de Solingen (1993). Fatih Akın parle de changement de la situation dans le pays avec la destruction du mur. Voir Fatih Akın, *Sinema Benim Memleketim, Filmlerimin Öyküsü*, Istanbul, Doğan Kitap, 2013, p. 27. En effet, avec la réunification, la position « des travailleurs invités – *Gasterbaiter* » est mise en question, particulièrement à partir de 1984, où il est question d'un accord bilatéral de rapatriement qui a suivi d'une croissance de la xénophobie. Ces générations ont dû lutter par divers moyens pour affirmer leur identité et leur place au sein de la société allemande.
37. Une image qui présente un plan d'ensemble d'un orchestre composé de six musiciens, tous devant la caméra. Les musiciens, vêtus de costumes noirs avec des nœuds papillon, sont assis sur une rangée de chaises. Au centre, il y a une chanteuse debout dans une robe rouge style ottoman du XIX^{e} siècle. Les musiciens sont au bord de la Corne d'Or, on voit la mosquée Süleymaniye, la tour d'observation d'incendie de Beyazıt (construit en 1749) et des navires qui voguent. C'est à peu près le même point de vue que dans le premier film tourné à Istanbul, Constantinople – *Panorama de la Corne d'Or* (1897), par Alexandre Promio, un des opérateurs des frères Lumière.

LES AUTEURS

Ayşe Toy Par est chercheuse en études cinématographiques à la faculté de communication de l'Université Galatasaray. Ses travaux et publications portent essentiellement sur l'histoire et les industries de films en Turquie, la question de l'identité à travers le cinéma et les questions du public au cinéma.

Gülsenem Gün a été docteure en études cinématographiques et maitre de conférence associée à la Faculté de Communication de l'Université de Galatasaray depuis 2002. En 2014, elle a soutenu sa thèse à l'université Paris Diderot, intitulée *Migration et métissage au cinéma : L'exemple du cinéma turc*.

https://utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/cjfs-2020-0032 - Aye Toy Par <ayse.toy@gmail.com> - Saturday, June 12, 2021 10:14:54 AM - IP Address:94.123.238.184