

Des récits sociaux aux récits personnels : regard sur le cinéma d'Ali Kemal Çinar

Nimet Gatar

Studia Kurdica, n°18, 2025, pages 137 à 153.

Citer ce document / Cite this document :

Gatar, Nimet. 2025. « Des récits sociaux aux récits personnels : regard sur le cinéma d'Ali Kemal Çinar ». *Studia Kurdica* (18): 137-153

<https://www.etudeskurdes.org/article/des-recits-sociaux-aux-recits-personnels-regard-sur-le-cinema-dali-kemal-cinar/>

Des récits sociaux aux récits personnels : Regard sur le cinéma d'Ali Kemal Çınar

Ali Kemal Çınar a participé à la fondation de *Diyarbakır Sinema Kulübü* (Cinéma club de Diyarbakır) en 2003, il est le réalisateur de nombreux courts-métrages, plusieurs longs métrages et d'un documentaire. Sa filmographie comprend les courts-métrages *Bu Bir Cinayet Değildir* (Ceci n'est pas un meurtre, 2004), *Ev* (La Maison, 2005), *Dolap* (Le Placard, 2006), *Duvar* (Le Mur, 2007), *Son* (La Fin, 2008), *İnfaz* (L'Exécution, 2008), *Şev* (La Nuit, 2009), *Arınma* (Catharsis, 2009), *Wenda* (Perdu, 2010), ainsi que les longs métrages *Kurte Film* (Court métrage, 2013), *Veşartî* (Caché, 2015), *Gêncö* (2017), *Di Navberê De* (Entre les deux, 2018), et *Beriya Şevê* (Avant la nuit, 2021). Son documentaire *Bajar* (La Ville, 2010) y occupe également une place d'importance.

Nimet Gatar (Traduction et entretien)¹

Le cinéma kurde a connu une évolution marquée par le passage de films où le social était politique vers des films où le personnel est devenu politique, ce qui s'est traduit par la mise en avant des personnages en tant que sujets. La célèbre phrase « le personnel est politique », entrée dans nos vies et devenue un slogan avec le féminisme de la deuxième vague, notamment avec l'article de Carol Hanisch intitulé « The Personal is Political »² publié en 1969, souligne l'importance du terme « personnel ». Le « personnel » fait alors référence au fait d'être sujet. Nous pourrions aussi formuler cette idée en disant qu'il représente l'individualisation, voire la singularité d'un individu qui devient sujet, et pouvons nous demander ce que cela signifie pour le cinéma kurde. Dans quelle mesure le personnel peut-il y être politique ? Et le politique peut-il y être personnel ? Nous avons tenté de répondre à ces interrogations à travers le cinéma d'Ali Kemal Çınar et l'entretien que nous avons réalisé avec lui.

¹ Nimet Gatar, doctorante en sociologie à l'EHESS, mène une thèse intitulée *Les représentations de la masculinité dans le cinéma kurde* sous la codirection de Hamit Bozarslan et de Lucie Drechselová.

² Hanisch, Carol, « The Personal Is Political: The Women's Liberation Movement Classic with a New Explanatory Introduction », *Women of the World, Unite! Writings by Carol Hanisch*. Disponible sur : <https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.

Nimet Gatar : *Pouvez-vous vous présenter brièvement ? Qui êtes-vous, d'où venez-vous, que faites-vous et quel est votre parcours dans le cinéma ?*

Ali Kemal Çınar : Je suis né à Sur, à Diyarbakır, et j'ai grandi là-bas. Je suis allé à l'école primaire, au collège, au lycée et même à l'université à Diyarbakır. Je fais partie d'une fratrie de neuf enfants ; mon père était ouvrier et ma mère femme au foyer. Mon intérêt pour le cinéma a commencé alors que j'étais enfant, mais à cette époque je me considérais comme un simple spectateur. Plus tard, au lycée, j'ai eu quelques amis qui s'intéressaient également au cinéma. Je me souviens avoir suivi des films avec eux, ou même des acteurs. C'est ainsi généralement que les choses commencent. Puis, pendant mes années d'université, où j'ai également été diplômé du département d'éducation physique et sportive, mon intérêt pour le cinéma a évolué vers quelque chose de plus sérieux et j'ai commencé à suivre des réalisateurs, des magazines et des quotidiens sur le cinéma.

Nimet Gatar : *Comment est né votre intérêt pour le cinéma ? Ou, pour poser la question différemment, quand vous êtes-vous demandé pour la première fois : « Qui est le réalisateur de ce film ? »*

Ali Kemal Çınar : J'ai appris qu'un film était l'œuvre d'un réalisateur quand j'étais au lycée. Les gens s'intéressent généralement aux acteurs, et le réalisateur demeure inconnu. Mais lorsque j'ai vu le terme « réalisateur » dans les revues que je suivais, j'ai commencé à me demander : « Est-ce que cela se fait grâce à lui ? » À l'époque, au début des années 1990, les réalisateurs les plus populaires étaient Ridley Scott ou Quentin Tarantino. Ensuite, pendant mes années d'université, j'ai commencé à entendre des termes comme « cinéma d'auteur ». Une fois que j'ai compris que c'étaient les réalisateurs qui créaient les films, j'ai commencé à suivre les revues de cinéma. L'année 1999 a été un tournant pour moi – c'est l'année où j'ai décidé que je ferais des films. J'étais étudiant à l'université à l'époque et je me souviens avoir décidé : « Je ferai des films. » Puis, en 2000, la municipalité de Diyarbakır a organisé un festival. C'était un festival hybride : il y avait des films, des concerts, de la littérature, de la poésie, etc. Le premier atelier auquel j'ai participé portait sur les courts métrages. Au début, j'étais très timide, j'hésitais à parler aux gens et à m'exprimer. J'ai connu quelques difficultés à ce moment-là. Plus tard, en 2002, le Diyarbakır Sanat Merkezi (Centre d'art de Diyarbakır) a été fondé, et en 2003, le Diyarbakır Sinema Kulübü (Cinéma club de Diyarbakır) a été créé sous l'égide du Centre d'art de Diyarbakır. Ce dernier organisait des projections de films le week-end et j'y assistais régulièrement. C'est ainsi que j'ai appris qu'il y avait des gens dans la ville qui s'intéressaient au cinéma et qui avaient créé un club de cinéma.

Quelques mois plus tard, j'en ai appris davantage sur ce club et j'ai commencé à entrer en contact avec lui. Kemal Yıldızhan et Abdullah Yaşa en faisaient partie, mais c'est surtout Kurtuluş Özyazıcı, d'Ankara, qui était à l'origine de sa fondation. C'est lui qui l'a créé. Au début, ce n'était pas vraiment un club, mais Kurtuluş avait des films, des cassettes VHS à l'époque, et il voulait les montrer et en discuter. Tout d'abord, je n'étais pas au courant de ces projections, mais quand j'en ai pris connaissance deux mois plus tard j'ai immédiatement adhéré au club. Ils visionnaient des films et en discutaient. Après quelques séances, j'ai véritablement apprécié et j'ai continué. Mais à l'époque, j'étais encore hésitant. Au bout d'un an, tous les membres du club se connaissaient et savaient ce que chacun faisait. Un an plus tard, j'ai décidé de réaliser un court métrage. Erhan Sağlam faisait partie du club et il nous a enseigné les techniques de prise de vue. Comme nous voulions faire des films, nous avons commencé à apprendre les aspects techniques. À l'époque, j'ai décidé que je serais le directeur de la photographie, et il m'a aidé sur le plan technique. D'autres amis s'occupaient du scénario et de la manière dont nous allions procéder. Nous avons tout préparé et j'ai dessiné des story-boards, en prenant mon travail au sérieux. J'ai dessiné de nombreux story-boards pour ce premier film. Pour les films suivants, je n'en ai pas du tout dessiné. Nous avons décidé qu'il était temps, et nous avons commencé. Je pense que c'était au début de l'année 2004, je n'en suis pas tout à fait sûr, mais je me souviens qu'il faisait froid. Ensuite, nous avons terminé notre premier court métrage et, à la fin de l'année 2004, le montage était terminé. À l'époque, je ne savais pas monter, j'ai appris le montage en faisant ce film. Le Centre d'art de Diyarbakır disposait d'une table de montage. Mon premier film, *Bu Bir Cinayet Değildir* (Ceci n'est pas un meurtre), a été réalisé de cette manière. J'ai été inspiré par un livre que j'avais lu à l'époque, *Ceci n'est pas une pipe* de Michel Foucault. C'était un livre sur l'illusion, sur la question de savoir si l'art représente la réalité ou l'illusion. J'ai écrit une histoire basée sur ce livre et je l'ai intitulée en turc.

Nimet Gatar : *Comment avez-vous commencé à faire des films kurdes ?*

Ali Kemal Çinar : À l'époque, lorsque j'ai décidé de faire des films en kurde, il y avait un problème : trouver des acteurs qui parlaient kurde. C'est devenu un obstacle. Nous voulions tourner, mais cela n'a pas fonctionné. L'un des acteurs ne connaissait pas le kurde, tandis que l'autre oui. Ça n'a pas pu coller. Nous avons donc continué à faire des films en turc. Les films suivants, par exemple, étaient tous muets. Comme il n'y avait pas d'acteurs parlant kurde, j'ai commencé à penser à faire des films muets, sans dialogues. Beaucoup de courts métrages étaient faits ainsi. S'il n'y avait pas d'acteurs kurdes, il était possible de faire des films sans dialogues. Après le premier film, nous avons

réalisé quelque chose. Si nous voulions faire cela de manière concrète, nous avions besoin de recevoir des enseignements. Nous avions besoin de connaître des choses comme l'écriture de scénarios, la photographie, le montage et le son. Nous avons donc commencé à demander au DSM (Centre d'art de Diyarbakır) de nous fournir ces éléments. Nous avons dit que nous avions besoin d'un scénariste pour nous apprendre l'écriture de scénarios, tout comme de cours de la part d'un technicien et d'un directeur de la photographie. Le DSM a accepté et a répondu à nos demandes à chaque fois. Et soudain, nous nous sommes retrouvés dans un environnement tout à fait académique. Le travail au DSM a commencé à fonctionner comme dans une école de cinéma. Il y avait des ateliers, certains d'une durée d'un mois, d'autres de deux mois, d'autres de trois jours, d'autres de deux jours. Je crois que c'était en 2005, ou peut-être en 2006, je ne me souviens plus exactement. En 2006, il y a eu un atelier de trois mois. De nombreuses personnes du monde du cinéma venaient donner des ateliers pendant trois ou quatre jours. Un mois plus tard, un autre atelier était organisé. Après ces ateliers, un court métrage a été produit, il s'agissait d'un projet de court métrage collectif.

Nimet Gatar : *Quand avez-vous commencé à tourner vos propres films ?*

Ali Kemal Çinar : Après ce projet collectif, j'ai réalisé un film documentaire intitulé *Bajar* (La Ville). C'était également un projet court, de 15 minutes. Je l'ai terminé en 2010. En 2010, j'ai dit : « D'accord, je vais faire un long métrage de fiction » ; et j'ai décidé de poursuivre dans cette voie. À cette époque, le Cegerxwîn Kûltür Sanat Merkezi (Centre culturel et artistique Cegerxwîn) a ouvert ses portes. Il proposait des cours de kurde. Le centre a ouvert, mais les cours n'ont commencé qu'en 2011. Des ateliers avaient commencé à être organisés pendant l'été 2010, mais je n'étais pas au courant. La formation officielle a commencé en 2011. Lorsqu'ils ont ouvert les candidatures, je me suis inscrit aux cours de kurde. C'était très important parce que je voulais faire mes films en kurde. Je ne voulais pas rencontrer les mêmes problèmes qu'avec les courts métrages dans mon projet de long métrage. J'ai suivi ces cours pour parfaire mon kurde et être en capacité de faire des films kurdes. Je me suis dit que si je devais faire du cinéma kurde, c'était là qu'il fallait le faire. J'y suis allé et j'ai discuté avec les responsables. En même temps, j'ai commencé mon premier long métrage, *Kurte Film* (Court métrage). Ce film décrivait les expériences d'un réalisateur qui avait réalisé dix courts métrages. Il s'agissait essentiellement d'un concentré de mes propres expériences, d'un instantané de ma vie. C'était un reflet de ce que j'avais vécu, de ce que j'avais expérimenté et de ce que je n'avais pas expérimenté. J'ai réalisé ce film étape après étape. Je trouvais une idée, puis je tournais une scène. Une scène, deux scènes, trois scènes, et

les mois passaient. Je tournais d'autres scènes, puis je faisais une pause. Ce processus a duré un an et demi. J'ai terminé le film en 2013. Puis j'ai commencé à tourner *Veşartî* (Caché) en 2014, mais il n'a pas été présenté dans des festivals avant 2016. En 2017, j'ai réalisé *Gênco*, en 2018 *Di Navberê De* (Entre les deux), et en 2019 *Beriya Şevê* (Avant la nuit), qui est sorti en 2021. La pandémie a retardé les choses, et nous avons dû attendre deux ans. Si je fais le calcul, j'ai réalisé cinq longs métrages. Aujourd'hui, je travaille sur deux longs métrages et également sur un court métrage documentaire. Le montage de tous ces films est en cours.

Nimet Gatar : *L'une des questions que je souhaite vous poser est liée à ce que ce qui est exprimé à travers vos films : le manque d'acteurs parlant kurde dans le cinéma kurde. Vous avez mentionné qu'en raison de l'absence d'acteurs parlant le kurde, vous avez réalisé des courts métrages sans dialogues. De ce point de vue, ces productions et ces questions reflètent une problématique plus large du cinéma kurde : la question de la langue et de l'assimilation culturelle. Que signifie donc pour vous le cinéma kurde ? Comment le définiriez-vous ? Et où se situe le cinéma d'Ali Kemal Çinar, ou cinéma AKÇ, dans le cinéma kurde ?*

Ali Kemal Çinar : Lorsque je le considère indépendamment de la kurdicité, je le vois comme un cinéma personnel. Bien sûr, chaque film est personnel en fin de compte, mais il pourrait s'agir d'un cinéma personnel qui se détache un peu des conventions habituelles. Le concept de « cinéma personnel » semble s'inscrire dans un ensemble de règles générales. Avec ses codes, ses thèmes et la vision du réalisateur ; c'est justement l'un des points que nous critiquons, n'est-ce pas ? Nous commençons à considérer tous les films kurdes comme s'ils avaient été réalisés par une seule et même personne. La langue peut être similaire, les thèmes peuvent être similaires, mais il y a un problème à ne pas voir de différence, ne pas percevoir d'unicité. J'essaie peut-être de construire mon cinéma en le personnalisant un peu plus, car l'un des problèmes du cinéma kurde est que nous ne le voyons pas comme un cinéma axé sur les personnages. Nous l'envisageons toujours d'un point de vue pluraliste. Même lorsqu'il y a un personnage, c'est comme s'il était le même que les autres. Dans mon cinéma, nous percevons des personnages, des individus. Il existe une différence entre eux. C'est pourquoi cela devient un peu plus personnalisé. Pour moi, la dimension personnalisée consiste à créer des personnages. Bien sûr, quand on me demande ce qui fait le cinéma kurde, je peux dire : c'est la langue. La langue est une frontière. La question de l'apatridie revient souvent dans les discussions. Si les frontières d'un Kurdistan existaient vraiment, il serait beaucoup plus facile de parler de cinéma kurde, même si les langues changeaient. Peut-être qu'ici, sans

cette frontière, la langue devient l'élément déterminant. Même lorsqu'un film est réalisé dans la diaspora, le kurde tient lieu de frontière. Je ne pense pas qu'il y en ait d'autre. Puisqu'il n'y a pas d'État, pas de pays, pas de patrie, je crois que notre secret réside dans la langue. Si je l'observe d'un point de vue linguistique, je peux en effet parler de cinéma kurde. Le thème change en fonction de la situation. Les thèmes évoluent toujours. Ce qui est important aujourd'hui peut devenir demain un autre thème ou changer de codes. Par exemple, dans le passé, le cinéma kurde a été défini par des codes liés à la montagne, parce que nous n'en trouvions pas d'autres. Nous nous interrogeons sans cesse sur ce qui pouvait relier ces codes, ce qui pouvait les rapprocher. C'était un débat naturel. Aujourd'hui, ces codes peuvent changer. Par exemple, lorsque des films plus personnels commenceront à être réalisés, que se passera-t-il ? Un autre thème pourrait émerger. Donc, pour moi, la chose qui définit la frontière est : la langue. Si la langue est le kurde et si l'histoire est en kurde, cela me suffit.

Nimet Gatar : *Vous avez défini votre cinéma comme un cinéma axé sur les personnages. Comment définir exactement ces personnages ?*

Ali Kemal Çinar : Il s'agit de personnages enfermés dans leur propre monde, qui éprouvent une douleur existentielle, mais pas de personnages entièrement séparés de la société, du monde ou du pays dans lequel ils vivent. En fait, mon objection vis-à-vis des films existentiels se situe à ce niveau. Même si les Kurdes éprouvent une douleur existentielle personnelle, ils ne s'abstiennent pas d'aller à Newroz. Ils ne se dérobent pas à l'appel. D'une manière ou d'une autre, les personnages sont liés à la culture, au folklore kurde et à la tradition. On s'assoit, on boit, on s'amuse ou on a de nombreux soucis, mais lorsqu'il y a une action, on y participe. Quand on observe les récits ou les histoires existentielles en général, on constate que les personnages sont déconnectés du monde. Ils en sont véritablement détachés. Par exemple, lorsque nous regardons des films du cinéma turc comme *Ana Yurt Oteli* (L'Hôtel de la mère patrie) ou des adaptations littéraires comme *Aylak Adam* (L'Homme indolent), nous voyons des personnages éloignés de la société. Ils ne peuvent s'identifier à personne. Mais ce n'est pas notre cas. Ce n'est pas ce que je veux faire. Un personnage est le membre d'une famille, il dépend de sa famille, ou bien il a des liens avec la société dans laquelle il vit. D'une manière ou d'une autre, ces personnages parviennent à protéger leur espace, mais ils essaient de vivre sans se couper de la société. En fait, pour moi, c'était comme essayer de créer un personnage kurde. Parce que nous, ceux qui ont grandi dans les années 1990, étions un tel personnage. Quelqu'un qui lisait, travaillait dans l'art, vivait des conflits existentiels, mais qui passait à l'action et était aussi politique. C'est pourquoi les personnages de mes films ne sont pas déconnectés de la société. Par exemple, même si le per-

sonnage du super-héros a une individualité, j'ai toujours voulu qu'il ne soit pas déconnecté de la société.

Nimet Gatar : *Vous avez mentionné que votre long métrage Kurte Film était en partie autobiographique. Les personnages de vos films sont-ils proches de votre propre vie ? Quels sont les points de croisement, les ressemblances entre les deux ?*

Ali Kemal Çinar : Ils sont très proches de ma vie. Toute œuvre d'art comporte une part d'autobiographie. Mais à partir de *Kurte Film*, j'ai consciemment construit les personnages de mes films dans cette perspective. *Kurte Film* était déjà une histoire autobiographique, et le personnage s'appelait Ali Kemal. J'ai poursuivi cette démarche dans les films *Veşartî* et *Gênco*. En fait, on peut voir ces trois films comme une trilogie d'Ali Kemal : *Gênco*, *Kurte Film* et *Veşartî*. Dans l'un des films on voit Ali Kemal en réalisateur ; dans un autre, en une personne dont le genre change de manière surnaturelle ; et dans le troisième, on le voit en super-héros. On pourrait considérer qu'il s'agit de différentes histoires d'un même personnage. L'une des choses que je voulais faire était d'incorporer des éléments de ma vie directement dans mes films. Par exemple, j'ai mis dans mes films des événements dont personne n'a connaissance, à l'exception de mon cercle proche. D'une certaine manière, je veux qu'il y ait un côté documentaire. Bien que mes films soient de la fiction ou se rapportent à l'imaginaire, je veux que leur style se rapproche de celui des images d'archives dans les documentaires. Car même si les histoires ne sont pas directement liées à ma vie, je veux y ajouter quelque chose de ma vie. Parfois, j'y mets même des blagues échangées avec des amis. Si vous prêtez attention aux détails de mes films, vous y retrouvez des éléments personnels. Le fait que mes amis proches et ma famille, y compris mes parents, apparaissent dans mes films renforce cette dimension réaliste. En effet, j'utilise parfois des phrases échangées avec eux, ou que j'ai enregistrées. C'est très lié à ma vie, et je ne le cache pas. J'essaie de faire ce lien librement, sans me préoccuper de savoir si cela va générer un obstacle.

Par exemple, j'utilise la même maison dans plusieurs films. Au cinéma, ce n'est pas quelque chose qui se fait habituellement. Il faut changer de décor, ou au moins de lieu, mais j'ai pu utiliser la même maison dans trois ou quatre films. J'utilise le même canapé. Il y a là une trace, une expérience vécue. Quand on regarde mes films, on remarque qu'il s'agit du même rideau. Mais cela semble étrange lorsqu'une même maison, un même rideau et une même porte apparaissent dans d'autres films. Moi je préfère cela parce que cette maison est mon espace de vie. Je travaille actuellement sur un film, et là encore, il se déroule

dans cette maison. Ces choses sont un obstacle au cinéma, elles ne sont généralement pas souhaitées dans l'industrie. Par exemple, on me demande : « Pourquoi utilisez-vous la même maison ? » Après avoir terminé les trois films, l'une des critiques que j'ai reçues était qu'on avait l'impression que tout le monde était assis sur un canapé et parlait. Ils ont inventé le terme « film de canapé » pour décrire cela. Puisqu'ils l'ont qualifié de film de canapé, j'ai ouvert mon film *Di Navberê De* directement par une scène de canapé. J'aime repousser les limites de ce qui est considéré comme un défaut au cinéma, parce que cette perception doit être changée. Montrer que les choses qui semblent manquantes ou défectueuses sont en fait une forme de langage était l'une des choses que je voulais transmettre. Concernant la question de réaliser un film parfait ou sans défaut, je pense que le fait de ne pas cacher les défauts ou les imperfections, mais de les rendre visibles peut constituer un langage cinématographique. Si quelque chose paraît amateur et que j'en suis conscient – ou même si je ne le suis pas – cela n'a pas d'importance. Il n'y a rien de mal à ce que quelque chose ait l'air amateur. Je veux que ce soit le cas parce que cela remet en question l'exigence de perfection et la nécessité que les films soient bien faits techniquement que le langage cinématographique dominant véhicule. Je veux que les défauts soient visibles. Je pense que cette approche devrait devenir un langage cinématographique. Cela pourrait aussi ajouter de l'originalité à un film. C'est un peu dans cette optique que je travaille.

Je sais déjà que je ne ferai pas un film parfait ou sans défaut, ou peut-être que je ne le peux pas. C'est comme un personnage kurde qui ne parle pas parfaitement turc. Après tout, j'ai un accent. Même si je parle bien le turc, mon accent montre clairement qui je suis, on comprend que je suis kurde. Et même si je parle turc, il est clair que je pense en kurde. Et je ne veux pas le cacher. Ma méthode de production ne repose pas sur la perfection. Je pense qu'il est problématique d'essayer de rendre les choses parfaites ou de les faire paraître parfaites. Je veux que les défauts soient visibles, ou que mon accent soit présent. Plutôt que d'essayer de parler une langue sans défaut, je préfère la transformer en une langue imparfaite et la structurer de manière consciente au cinéma. C'est un discours très cliché, mais comme le dit İhsan Oktay Anar, « l'imperfection est ma signature ». Je ne vois pas non plus les choses de cette manière, car ce serait une forme de prétention. Je préfère être prétentieusement modeste, si l'on peut dire. En fait, je ne suis pas très prétentieux. Lorsque je regarde les œuvres que j'ai réalisées, l'absence de prétention peut être une forme d'affirmation. Cela me semble plus créatif. Je me suis rendu compte que je produisais mieux lorsque je pensais sans trop m'affirmer. J'ai remarqué que j'étais trop idéaliste dans mes premiers courts métrages. Mais être constamment idéaliste ne donne pas toujours de bons résultats. On finit par se contraindre soi-même ainsi que

sa créativité. En fait, on construit une version de soi plutôt que de se révéler tel que l'on est, on façonne une image à laquelle on essaye de correspondre, et cela au final ne fonctionne jamais vraiment. J'ai appris par expérience qu'il est important de se libérer un peu et d'agir avec plus de légèreté pour comprendre qui l'on est vraiment. Une fois que j'ai compris cela, mes longs métrages ont commencé à prendre forme.

Nimet Gatar : *Vous dites que l'autobiographie est importante dans vos films et que vos personnages sont basés sur des personnes de votre propre vie. Dans votre film *Veşartî*, l'histoire tourne autour du personnage d'Ali Kemal, 30 ans, qui subit une transformation de genre. Dans *Beriya Şevê*, nous suivons la vie à la fois personnelle et sociale d'un couple de lesbiennes. De mon point de vue, ces films sont deux exemples qui montrent ouvertement des représentations queers par rapport à vos autres œuvres. Dans quelle mesure ces représentations reflètent-elles une part autobiographique ? Ou dit autrement, où se trouve Ali Kemal lorsque vous incluez des représentations de personnages queers dans ces films ?*

Ali Kemal Çinar : Pendant cette période, et de manière générale, j'ai eu une perception différente du corps. Le corps, celui d'une personne et la façon dont il est représenté ont toujours été quelque chose que j'ai remis en question. Chacun a certainement son point de vue personnel sur la question. La relation qu'une personne a avec ses cheveux, sa tête et les autres parties de son corps est toujours unique. Comme je l'ai évoqué, j'ai étudié l'éducation physique et sportive, et même si cela ne semble pas directement lié à mon travail, cela a influencé ma façon de penser l'anatomie et le corps. Lorsque l'on parle du corps, le genre entre naturellement en jeu. On commence à sentir ce qu'il signifie, ce qu'il cache et ce qu'il signifie. C'est peut-être la question de ce que le corps représente qui a influencé la création de ces personnages. Que signifie être un homme, ou être une femme, que signifie pour vous la féminité ou la masculinité ? La création des personnages de ces deux films a été façonnée par mes réflexions sur ces sujets. Lorsque l'on parle de biographie, cela ne signifie pas nécessairement que l'on a vécu ces choses-là directement. Ce peuvent être également des idées qui touchent ou influencent la vie d'une personne, et pas seulement des expériences vécues. Il peut s'agir du résultat de ces rencontres. En d'autres termes, lorsque vous discutez ou réfléchissez à la question du genre, le fait de rencontrer une personne queer ou un « *lubunya* » (terme désignant les personnes queers en turec) commence à imprégner votre vie d'une certaine manière. J'ai connu une période comme cela. *Veşartî* était une histoire très ancienne. Je l'ai ensuite transformée en scénario. À l'époque, il y avait un atelier au DSM. Notre instructeur nous a demandé d'écrire une petite histoire pour un

travail. Tout le monde a écrit quelque chose, et j'ai fait de même. L'histoire de *Veşartî* avait toujours été dans mon esprit. Un père appelle son fils, et à ce moment-là, j'ai eu l'idée d'un personnage de père. Le père et la mère disent ensemble à leur fils : « Ce soir, je me transformerai en femme, et ta mère se transformera en homme. » J'ai écrit une très courte histoire de ce genre. Mais je n'ai pas eu le courage de la présenter à l'atelier ; je n'étais pas sûr de la façon dont ils réagiraient. C'était probablement vers 2005-2006. Mais cette idée est toujours restée dans un coin de ma tête. Après avoir réalisé mon premier film dans les années 2000, j'ai écrit deux scénarios. Le second, *Veşartî*, et un autre intitulé *Koku* (Odeur) (toujours en attente d'une possibilité de réalisation). J'ai présenté les deux scénarios à mes amis, en leur demandant lequel nous devrions tourner. Ils ont préféré le scénario de *Veşartî* sur le plan conceptuel. C'est ainsi que sa production a vu le jour. Pour moi, *Veşartî* peut être considéré comme une autobiographie intellectuelle. Ce n'est pas quelque chose que j'ai vécu personnellement, mais il reflète des choses auxquelles j'ai pensé. En fait, lorsque je monte mes films, je les considère comme les morceaux d'un album, disposés les uns à la suite des autres et se soutenant mutuellement. Par exemple, quand un artiste sort un album de dix titres, certaines chansons se ressemblent, tandis que d'autres sont très différentes. Lorsque *Kurte Film* est sorti, il a reçu quelques critiques, dont une très sévère. Une personne a dit que je ne ferais plus jamais de film. J'ai été surpris. Que voulez-vous dire par là ? Pourquoi ne pourrais-je pas faire un autre film ? Mes films c'est ma vie. Mes films sont construits à partir de ma vie entière, de mes pensées et de situations autobiographiques. De plus, les premiers films ont tendance à être autobiographiques, à être inspirés de sa propre vie, et quand j'ai fait ce film, je me suis dit : « Le premier film est un long métrage et il est autobiographique, et je vais faire quelque chose comme ça. » Plus tard, après avoir reçu de sévères critiques pour *Kurte Film*, j'ai décidé de faire un film fantastique. Je voulais qu'il soit à la fois réaliste et fantastique, et c'est là que l'idée de *Veşartî* est devenue plus concrète. La personne qui avait sévèrement critiqué *Kurte Film* a déclaré plus tard que *Veşartî* était son film préféré. Il a dit : « C'est votre meilleur film. » C'était agréable d'observer ce changement. Au cours de ce processus, certaines personnes ne l'aimaient pas, puis d'autres l'appréciaient et ainsi de suite. Bien sûr, ensuite il y a eu *Gênco*. *Gênco* est devenu une histoire de super-héros. Pour ce film, l'idée était : « Et s'il y avait un super-héros kurde ? » C'est ainsi que j'ai développé l'histoire. Je n'avais jamais pensé à ça dans mes films, je n'ai jamais pensé à ce que serait un film kurde ou à ce que serait la transformation de genre d'un sujet kurde. Mais j'y ai pensé pour *Gênco*. Je me suis demandé à quoi ressemblerait notre super-héros. C'est peut-être avec ce film que j'ai réfléchi à certaines choses concernant la kurdicité.

Nimet Gatar : *Vous avez principalement défini les genres à travers le corps et ouvert une discussion sur les représentations de genre liées au corps. Quand on regarde les représentations de genre au cinéma, que signifient pour vous la féminité et la masculinité ?*

Ali Kemal Çınar : En fait, j'ai utilisé cette expression pour décrire le corps, mais lorsque je parle de films, je ne m'engage jamais vraiment dans des discussions sur ce qu'est le genre. Je ne l'aborde pas de cette manière, je parlais de cela hier avec un ami qui travaille sur le cinéma queer. Je me sens mal à l'aise avec ces questions. Je suis très mal à l'aise avec les définitions et l'intérêt de définir le genre. Lorsque je crée un personnage au cinéma, je préfère l'imaginer sans penser au genre. Au lieu d'enfermer les personnages dans un moule genré, je pense qu'il est nécessaire de les créer sans distinction de genre pour les rendre plus riches. Je me soucie beaucoup de la représentation en termes de nombre, même derrière la caméra. Je veille à ce qu'il n'y ait pas que des hommes sur le plateau. Pourquoi un genre devrait-il dominer en nombre au sein de l'équipe ou du film ? Pourquoi tous les personnages devraient-ils être masculins ? C'est une question de sensibilité pour moi.

Lorsque je construis les représentations des personnages de mes films, j'évite de penser que tel personnage devrait être joué par une femme, et tel autre par un homme. Car en faisant cela, vous établissez déjà une définition et assignez un genre au personnage. Un personnage féminin doit être comme ceci, un personnage masculin doit être comme cela – cela crée des modèles restrictifs. Les personnages sont enfermés dans ces moules, et j'essaie d'éviter cela. Il est important pour moi de penser de manière non genrée et d'amener le cinéma dans un espace queer. *Veşartı* par exemple, aborde cette thématique à travers le changement de genre, ou *Beriya Şevé*, bien que de manière moins explicite, l'aborde à travers des personnages concrets. Mais on retrouve également cette situation dans mes autres films, par exemple dans *Gênco*. Gênco est un super-héros, mais est-il physiquement un homme ou une femme ? Le choix d'un costume violet, ses différentes habitudes, ou les activités qu'il exerce, rendent son genre ambigu. Je ne veux pas que cette définition soit établie dans le film. Dans mon court métrage *Kurte Film*, la situation est similaire. Le personnage est dépeint comme un sujet oisif qui reste à la maison, qui ne correspond pas à la représentation masculine hégémonique, et qui est ambigu.

La question de la masculinité dans les films commence avec le fait de faire entrer dans un moule. Je n'ai jamais voulu de cette définition dans aucun de mes films. Je n'accepte pas qu'un personnage soit enfermé dans un moule masculin ou féminin. Par exemple, nous travaillons actuellement sur la bande dessinée

de *Génco*. Il m'arrive de montrer à l'équipe des exemples de dessins. J'envoie une photo pour représenter le personnage ou un dessin proche du personnage. Récemment, j'ai envoyé un exemple de personnage d'usurier. Certains membres de l'équipe ont dit que l'exemple que j'avais envoyé ne correspondait pas au personnage de l'usurier et ne le reflétait pas correctement. J'ai demandé comment cela était possible. Tout le monde a en tête une image classique de l'usurier : a-t-il une barbe sale ? Est-il noir ou blanc ? Ses vêtements sont-ils vieux, ou sales ? Est-il jeune ou vieux ? Ces modèles ou représentations classiques qui se forment dans notre esprit sont en fait une façon de penser dominante. Dans mon dessin, j'ai représenté une personne en short, un jeune que l'on peut voir dans la rue tous les jours. L'équipe a demandé : « Est-ce qu'il porterait un short ? ». J'ai répondu : « Pourquoi pas ? » Parce que les personnages peuvent aussi exister en dehors des modèles classiques.

Il en va de même pour les rôles féminins et masculins. « Les femmes jouent tel rôle, les hommes jouent tel rôle. » Je ne suis jamais entré dans ce débat. Il est donc devenu plus important pour moi que les définitions de genre restent ambiguës au cinéma. J'ai une démarche qui vise à rapprocher les personnages d'une zone floue et queer. C'est ainsi que je conçois le cinéma : sans genre. Je pense qu'il ne devrait pas y avoir de définition précise du genre en ce qui concerne les rôles des personnages au cinéma.

Nimet Gatar : *Mais, dans vos films, il y a bien sûr des hommes. Comment définissez-vous ces hommes ? Leur univers ? Par exemple, vous créez un personnage qui est tout de même un homme au final. Dans *Veşartî*, le personnage d'Ali Kemal peut être perçu comme non genré, ou du moins ses propos semblent dépasser le cadre du genre. Mais le genre des autres personnages peut être défini comme masculin, notamment celui des personnages secondaires ; nous percevons leur masculinité ou leurs caractères cisgenres, particulièrement dans les scènes en extérieur et dans les discussions entre les amis masculins d'Ali Kemal. Si nous nous intéressons à Ali Kemal et à d'autres personnages de *Veşartî* en termes de représentation de genre, comment définiriez-vous leurs positions respectives ?*

Ali Kemal Çinar : Je pense à Ali Kemal et aux autres personnages en relation avec la structure sociale parce que lorsque vous regardez les autres personnages, vous vous dites que c'est à cela que ressemble la société. Il est nécessaire de montrer la différence ou de souligner le contraste, de créer une polarisation à travers les personnages. Autrement, les caractéristiques de l'autre personnage ne seraient pas révélées. Je l'utilise pour produire un contraste. Mais cela ne signifie pas, bien sûr, que je veuille complètement effacer le genre perçu chez

le personnage. Idéologiquement, j'essaie de créer des personnages neutres. J'utilise l'interaction entre le personnage genré et le personnage non genré pour révéler ce contraste. Le champ discursif, c'est à dire intellectuel, prend ici toute son importance. D'un point de vue théorique ou scénique, ces contrastes peuvent s'avérer nécessaires.

Dans mes films, je n'inclus pas de personnage masculin incarnant un rôle machiste ou de figure toxique. Je n'accorde pas de place à un homme qui serait défini par des stéréotypes. Je n'ai pas de place pour un personnage d'homme stéréotypé, même dans un rôle secondaire. Il y a beaucoup d'exemples de cela au cinéma. Je ne veux pas travailler sur ce sujet. Nous connaissons des hommes toxiques dans la vie réelle, alors pourquoi devrais-je inclure ces représentations dans mon cinéma ? Je n'en veux pas dans mon cinéma. Il y en a suffisamment au cinéma, dans la littérature ou dans le cinéma d'auteur. Il y a beaucoup trop de représentations de l'identité masculine, de l'ego masculin et du monde des hommes dans le cinéma d'auteur. Je préfère que les personnages que je crée se situent dans une ligne proche de moi ou du personnage principal. Je préfère les personnages qui s'éloignent du patriarcat. Puisque les représentations de la masculinité ont été suffisamment explorées dans le cinéma d'auteur, j'ai envie de travailler sur des représentations au-delà de ces personnages. Elles existent déjà. C'est comme dire : « Je ne veux pas voir ces hommes dans mes films. ».

Nimet Gatar : *Quelle est cette « masculinité » que vous voulez laisser en dehors de votre cinéma en disant « je ne veux pas voir ça » ? Quelle est exactement la masculinité qu'Ali Kemal rejette et n'accepte pas dans ses films ?*

Ali Kemal Çinar : Dans les termes les plus clichés, la masculinité est l'image de quelque chose de mauvais. Je la vois comme la source de toute cette oppression, de toutes ces contradictions et de toutes ces distorsions. On commence alors à considérer la masculinité comme un système. Il y a aussi cet état de fait : peu importe à quel point vous essayez d'y échapper, il reste toujours des vestiges de cette masculinité en vous. Cet inconfort doit également être montré. Tout en créant ces personnages, je leur porte aussi un regard critique. Par exemple, Ali Kemal est le personnage principal de trois films, et il a certains défauts et lacunes. Ceux-ci doivent être vus, évalués et critiqués dans le film. Dans mon court métrage *Kurte Film*, cela est très présent. Il y a un personnage dans le film qui illustre l'archétype des réalisateurs masculins en Turquie. Ce personnage est particulièrement visible au cinéma. Même si le réalisateur masculin, en tant que détenteur du pouvoir, s'exprime par le biais du cinéma, un ego, une fierté se révèlent. L'ego produit l'orgueil. Dans *Kurte Film*, j'ai voulu modifier quelque peu cette situation. J'ai créé un personnage de réalisateur qui a des hé-

morroïdes. Ce personnage n'a aucun pouvoir, aucune masculinité. Quelle sorte de masculinité peut-il y avoir ici ? Il veut travailler dans le cinéma mais n'y parvient pas. Personne ne s'intéresse à lui ou à son travail. Il a une blessure physique due à ses hémorroïdes. Il n'a donc pas de virilité. Il a un handicap. Il est aussi blessé socialement par le regard que les gens portent sur lui. Il n'a aucune possibilité d'être un homme toxique. Il ne le pourrait pas même s'il le voulait. C'était déjà le cas dans *Gênco*. C'est un super-héros masculin, c'est-à-dire pas uniquement un homme, mais aussi un super-héros. Un super-héros aux pouvoirs limités. Comme ils sont limités, il perd en fait son statut d'homme. Il ne peut jamais incarner une représentation du pouvoir tel que nous le concevons. Dans *Veşartî*, nous commençons à remettre en question toute cette masculinité. Il y a une transformation dans le film, une transition de genre qui survient après l'âge de 30 ans, un homme devient femme, et le personnage se regarde dans le miroir. Il essaie pour la première fois d'établir une relation avec son corps. Cela reflète une situation où, face à un problème, une personne essaie de comprendre certains aspects de son existence, tout comme le processus d'introspection dont beaucoup font l'expérience face à des dilemmes. Le personnage de Veşartî pense ainsi pour la première fois. Comment cela va-t-il se passer ? Comment cette transformation va-t-elle finir ?

Nimet Gatar : *Pourriez-vous donner un exemple de représentation de la masculinité au cinéma que vous considérez sans équivoque comme une représentation de la masculinité et que vous pouvez examiner de manière critique ? Existe-t-il pour vous des représentations évidentes de la masculinité, en particulier dans le cinéma kurde ?*

Ali Kemal Çinar : Le cinéma kurde essaie de refléter ou d'être le miroir d'une lutte. Aussi, au départ, nous l'abordons souvent d'un point de vue traditionnel, plus classique. Après les années 1990, des histoires centrées sur un homme émergent de manière claire. Il y a un homme, et à l'intérieur de son histoire, il y a des femmes : il peut s'agir d'une mère, d'une sœur, d'une amante, ou d'une personne qu'il souhaite atteindre. Peu importe. Cette perspective est problématique, bien sûr. Cependant, au sein de la structure politique, la représentation des personnages masculins peut rencontrer les représentations féminines sur un pied d'égalité. Mais cela ne veut pas dire qu'il en sera toujours ainsi.

Pour donner un exemple tiré d'un autre cinéma, le cinéma turc, je considère Nuri Bilge Ceylan et Zeki Demirkubuz comme des représentations toxiques. Je n'adhère pas complètement à leurs œuvres. Les personnages vivent l'amour, le grand amour, mais ils reflètent un mode de relation toxique. Il y a toujours un objet de désir qu'ils essaient d'atteindre. Les femmes sont toujours repré-

sentées comme des objets de désir, et les hommes sont les véritables sujets qui tentent d'atteindre cet objet. Nous observons généralement des personnages masculins détruits, déprimés, psychologiquement perturbés et destructeurs en raison des femmes. Je trouve ces représentations très problématiques. Ces films m'ont en fait servi d'exemples de ce que je ne voulais pas faire, et de ce que je voulais éviter chez un personnage de cinéma. En dehors de ces films, je voulais me concentrer sur des représentations qui contrastent avec ces personnages. Je suis heureux que ces exemples aient existé, car ils m'ont aidé à réaliser ce que je ne voulais pas faire et ce que je voulais faire dans mon propre cinéma. Certains ont essayé de transcender le cinéma de réalisateurs tels que Nuri Bilge Ceylan et Zeki Demirkubuz et d'en sortir, mais ils sont toujours coincés dans ce bourbier. Je vois parfois cela en moi et je le critique. En fait, les relations et les représentations toxiques de la masculinité existent en général, et nous observons cela. Je sais aussi que ceux qui essaient de s'en libérer n'y parviennent pas complètement. Par exemple, je parle des nouveaux réalisateurs comme Emin Alper ou Özcan Alper. Ils en sont peut-être conscients, mais je pense qu'il y a encore des choses dont ils n'ont pas encore réussi à se défaire.

Nimet Gatar : *Qu'est-ce que la masculinité toxique ? Que définissez-vous comme toxique exactement ?*

Ali Kemal Çinar : Les représentations masculines qui sont définies comme machistes en Turquie sont ce que je considère comme une masculinité toxique. C'est un type de masculinité qui croit que tout tourne autour de soi. C'est une masculinité qui se considère comme le centre de tout, qui décide de tout pour les autres, qui définit la volonté des autres en fonction de sa propre volonté, qui vit avec ses propres désirs et ses propres envies, qui ignore et rejette tout ce qui l'entoure, qui rejette la possibilité qu'il puisse y avoir un autre espace, qui est égoïste, qui ne voit que soi-même, qui se définit comme le centre. Nous voyons le monde à travers le prisme de ce que les hommes pensent devoir se passer pour les hommes et les femmes, façonné par leurs désirs et leurs envies. Cela me semble très oppressif. Par exemple, le film de Zeki Demirkubuz, *The Waiting Room*, me rappelle tout ce que je viens de décrire. Sa partenaire ou sa femme dans le film, je ne sais pas exactement, dit lors d'une dispute : « Si tu veux partir, pars ; si tu veux rester, reste. » Ce genre de dialogue est une chose que je ne peux pas tolérer, et c'est une chose que je ne tolère pas chez les gens qui m'entourent. Cela reflète une attitude qui semble dire : « Je sais tout. C'est moi qui souffre. Toute la douleur est sur moi. Laisse-moi tranquille. Je souffre. Que veux-tu de moi ? Qu'attends-tu de moi ? » Toute l'attention est centrée sur l'homme, comme si lui seul réfléchissait ou éprouvait des émotions. Toute la douleur appartient à l'homme. Aussi, il pense déjà à tout et n'a besoin de per-

sonne d'autre. Il pense, parce que les femmes ne peuvent pas penser. De plus, dans le film, le personnage féminin n'est considéré que comme quelqu'un qui soulage la douleur de l'homme ou comme quelqu'un qui ne fait que passer dans sa vie. Ce type de représentation des genres est quelque chose que je ne veux plus voir ni tolérer au cinéma. Il y a peut-être eu une époque où les gens regardaient cela, et nous l'avons tous fait, mais je pense que nos habitudes de visionnage doivent changer et que la création des personnages doit être critiquée. Il ne faut pas que ce sentiment perdure aujourd'hui.

Nimet Gatar : *Y a-t-il des réalisateurs dont vous aimez les films ou que vous considérez comme une source d'inspiration ?*

Ali Kemal Çinar : Par le passé, c'était plus courant : Rudolph Cartier, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Chantal Akerman. Je sais que leur cinéma a influencé le mien. Pour la nouvelle génération, des réalisateurs comme Aki Kaurismäki, Roy Andersson me semblent proches. J'ai aussi aimé Elia Suleiman à un moment donné. Il a réalisé de bons films, que j'ai appréciés. De manière générale, j'ai suivi des réalisateurs de ce style.

Dans mon film *Gênco*, j'ai voulu inclure une narration similaire inspirée par l'une des réalisatrices que j'admire. Nous avons utilisé une scène de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman. Dans ce film il y a une scène où une femme épluche des pommes de terre, et j'ai reproduit cette scène dans *Gênco*. Gênco épluche des pommes de terre et la table est dressée de la même manière. Si je me souviens bien, le nombre de pommes de terre est également le même. C'est une scène à laquelle j'ai fait directement référence. Mais il semble que cela n'ait pas été perçu par tout le monde. Lorsque je l'ai mentionné, j'ai eu des retours de personnes qui reconnaissaient la référence. Il s'agit peut-être d'une scène qui n'est pas immédiatement mémorable, mais je voulais l'inclure comme référence dans le film. Peut-être que parce que le personnage est un homme, le spectateur a pu ressentir que je regardais un homme et non une femme. Le nombre de pommes de terre, la position et la forme de la casserole, tout a été filmé exactement de la même manière. La seule différence était que le personnage était un homme. C'est devenu un exemple des scènes de référence que j'utilise dans mes films.

Nimet Gatar : *Ma dernière question concerne le sujet de votre présentation lors de l'événement de la Diyarbakır Film Development Platform : le cinéma de la nouvelle vague de Diyarbakır. Qu'est-ce que le cinéma de la nouvelle vague de Diyarbakır exactement, et qu'est-ce que les réalisateurs d'Amed définissent comme la « nouvelle vague » ?*

Ali Kemal Çinar : Au sein du cinéma kurde, il existe un cinéma qui s'oppose en quelque sorte aux productions antérieures. C'est un cinéma qui s'appelle cinéma kurde, mais avec des films qui montrent une autre façon de penser et une autre perspective. Les thèmes de ce cinéma sont parfois à l'opposé de ce que nous avons l'habitude de voir. C'est un cinéma qui partage des points communs avec les anciennes productions mais qui se situe à un endroit différent.

Nimet Gatar : *Depuis quelle époque remarquez-vous cela ?*

Ali Kemal Çinar : Depuis le début des années 2010 ou le début des années 2000... peut-être 2005. Après les années 2000. Cela correspond en fait au début historique d'une période. Plus précisément, je pense que cela correspond à une compréhension du cinéma qui a émergée dans le cadre du Cinéma club à Diyarbakır, où les gens se réunissaient et se développaient. Cette période a été marquée par des films mettant en scène des histoires personnelles. Comme nous l'évoquons depuis le début, ce cinéma n'est pas éloigné de la société ou de la structure politique dans laquelle les cinéastes vivent, mais il parvient à raconter des histoires existentielles ou personnelles. Je pense que cela a donné au cinéma kurde une place très particulière. On peut dire qu'il s'agit d'un langage cinématographique dédié à la narration de récits personnels. La nouvelle vague est devenue, pour nous, un moyen d'expression cinématographique. *Cano* de Salih Demir et *Pirêbok* de Lütfi İrdem en sont des exemples. Parmi les exemples plus anciens, il y a les courts métrages de Said Korkut. Ce sont des films qui se concentrent intégralement sur des récits personnels. Les courts métrages ont pris une place importante dans cette production cinématographique et, à mon avis, ce sont ceux qui ont été les plus visibles. Cependant, notre chance, ou notre malchance, réside dans un manque de productions quantitatif. Si nous avions été dans une situation comme en Iran, où l'on pouvait compter une quinzaine de réalisateurs ayant réalisé chacun deux ou trois films, et non pas limités à trois ou quatre réalisateurs, cela aurait pu avoir un impact bien plus significatif. Actuellement, tout semble un peu isolé, comme s'il s'agissait d'initiatives individuelles. Peut-être que le fait d'avoir fait trois ou quatre films m'a permis de bénéficier d'un certain avantage, mais si dix réalisateurs avaient fait deux ou trois films chacun, cela aurait permis de soutenir et de promouvoir ce mouvement de manière beaucoup plus forte.