



OBSERVATOIRE
PHAROS

Pluralisme culturel
et religieux

DOSSIER THÉMATIQUE

PLURALISME ET CINÉMA

Observatoire Pharos
6 rue Lhomond 75005 Paris
contact@observatoirepharos.com
www.observatoirepharos.com



PRÉSENTATION

À l'approche de la Fête du cinéma, l'Observatoire Pharos prépare ce rendez-vous incontournable du paysage artistique français avec la publication d'un nouveau dossier thématique autour du rapport entre Cinéma et Pluralisme !

Entre présentations de films et analyses de fond, ce recueil d'articles étudie des exemples du septième art à travers le monde, de l'Iran jusqu'au Maroc en passant par l'Inde; de films indépendants aux plus grosses industries cinématographiques.

Chacun sur ses zones de spécialité, les Observateurs Juniors interrogent la place du cinéma par le prisme du pluralisme culturel et religieux.

Ces articles reviennent sur les réalités multiples et complexes que peut prendre le cinéma dans les organisations sociales à l'échelle du pays. Si le septième art a pu être utilisé à des fins de propagande dans l'histoire, ce dossier met en lumière sa capacité à poser des images sur des réalités occultées, à favoriser une meilleure représentation des minorités ou encore à servir des causes civiques.

Parcourez ce dossier et célébrez avec nous le cinéma comme vecteur de pluralisme !

QUI SOMMES-NOUS ?

L'Observatoire Pharos, fondé en 2011, est présidé par Anne-Sophie de Quercize et dirigé par Catherine Boscard. Association indépendante, l'Observatoire Pharos agit pour un monde où la diversité culturelle et religieuse est une richesse et non un facteur de violence, d'exclusion ou de repli identitaire, où chaque personne dans sa société est respectée dans son intégrité et participe au bien commun.

Cette publication a été réalisée par l'Observatoire Pharos avec le concours de ses Observateurs Juniors bénévoles. Le contenu des articles ne reflète pas nécessairement le point de vue de l'organisation mais celui des auteurs respectifs. Les documents qui se trouvent sur le site internet de l'Observatoire Pharos peuvent être reproduits ou affichés, distribués ou utilisés publiquement à des fins non commerciales, mais seulement avec la mention de l'Observatoire Pharos et, le cas échéant, de l'auteur comme en étant la source.

Coordination générale : Jonas Razanadrakoto et Oscar Leroy

Rédaction : Panuga Pulenthiran, Diane Paugnat, Thibaut Vandriessche, Ludmilla Moulin, Léonard Martorello, Amandine Barra, Matthieu Barlet, Camille Lebrun, Lamia El Fehaim, Oscar Leroy

Relectures : Catherine Bossard, Julie Simon, Matthieu Barlet, Julia Bouard

Mise en page : Jonas Razanadrakoto, Hugo Poëtte

Crédits photos :

© Tima Miroshnichenko, @cottonbro, @bertellifotografia via Pexels

© Affiche du Vanaam Art Festival 2022

© Affiche du film « Utama », 2022 - Avec la permission de Condor Films

© Affiche de la série « Tehran », 2020 - Avec la permission d'Apple TV+ Behi Dhanatti Atai

© Affiche de la série « Bir Baskadir », 2020 - Avec la permission de Netflix @Enric-cruz-lopez via Pexels

© Affiche du film « Le Caire confidentiel », 2017 - Avec la permission de Memento Distribution

© Affiche du documentaire « Tinghir - Jérusalem, les échos du Mellah », 2013 - Avec la permission de Les films d'un jour

© Affiche du film « Retour à Séoul », 2022 - Avec la permission de Les films du Losange

SOMMAIRE

.....

LA REPRÉSENTATION DES DALITS DANS LE CINÉMA INDIEN 6

UNE VRAIE RÉVOLUTION ?

.....

LE CINÉMA INDIGÉNISTE BOLIVIEN 14

ENTRE REPRÉSENTATION DU PLURALISME CULTUREL ET REVENDICATIONS POLITIQUES

.....

TEHRAN 24

LE REGARD ISRAÉLIEN SUR L'IRAN CONTEMPORAIN
BONUS - ENTRETIEN EXCLUSIF AVEC BEHI DJANATTI ATAI

.....

LES PERSONNAGES DE LA SÉRIE BIR BASKADIR 34

UNE INCARNATION DE LA DIVERSITÉ TURQUE

.....

PATRIA 46

AU PAYS BASQUE ESPAGNOL, DES IMAGES FACE À L'OMERTA

.....

LE CAIRE CONFIDENTIEL 54

LE DESTIN D'UNE IMMIGRÉE EN CLAIR OBSCUR

.....

JÉRUSALEM, LES ÉCHOS DU MELLAH 62

À LA RECHERCHE DES JUIFS DE TINGHIR

.....

RETOUR À SÉOUL 72

LA QUÊTE DOULOUREUSE DE SES ORIGINES

TRANSFORMATION DE LA REPRÉSENTATION DES DALITS DANS LE CINÉMA INDIEN

Par Panuga Pulenthiran



L'Inde est le plus grand producteur de films au monde. Le cinéma a contribué à la formation de l'identité culturelle de la nation indienne dès les années 1930, en occultant cependant l'histoire des populations marginalisées et l'héritage politique de B.R. Ambedkar, père de la Constitution indienne et dalit.

Bollywood et castes indiennes, ou comment reproduire les inégalités

La prééminence de la représentation des castes supérieures dans des industries majoritairement composées de ces mêmes castes a occulté les réflexions sur les violences contre les plus marginalisés, comme les Dalits hindous, les sikhs et les bouddhistes. La plupart des films sont écrits et réalisés par des élites sociales n'ayant pas l'expérience des discriminations subies par les Dalits. Cela a non seulement freiné l'inclusion et la participation effective des Dalits à la mise en récit de leurs vies et expériences, mais cela a aussi favorisé des représentations stéréotypées et discriminantes qui reproduisent le système de castes.

En effet, les Dalits sont exclus du système de caste et désignés comme des « êtres humains inférieurs », « impurs » et donc « polluants » pour les autres groupes de castes. Ils sont soumis à des « pratiques d'intouchabilité » comme l'interdiction d'accès à des temples, aux services publics, à des emplois ou à la propriété foncière. Ils se voient attribuer les emplois les plus dégradants et dangereux, et nombre d'entre eux sont soumis à des travaux forcés ou à la servitude pour dettes. Dans l'ensemble, le cinéma indien fait écho à ces réalités sociales, sans remise en question ni inclusion des personnes dalits dans sa production artistique. Le cinéma

vient renforcer voire justifier ce système pour le bénéfice d'une minorité. Si le cinéma indien a produit des films avec des personnages dalits au cours de son histoire, il faut s'interroger sur les modes de représentation, et se demander si l'arrivée de nouveaux réalisateurs politiquement engagés constitue réellement une révolution, dans un contexte politique toujours hostile à l'abolition du système de castes.

Une représentation victimisée et stéréotypée des Dalits dans le cinéma indien

« Les personnages de hautes castes détiennent le pouvoir et la puissance »

Dès les années 1930, les Dalits ont fait l'objet de représentations au cinéma avec les films hindi *Achhut Kanya* (1936), *Neera* (1926) et le film *malayalam* avec la première actrice dalit, PK Rosy, intitulé *Vigathakumaran* (1928). Par la suite, la représentation de cette caste a été très limitée dans toutes les industries, souvent cantonnée à des rôles secondaires, et représentée en victime du système. Entre 2013 et 2015, 300 films hindis (langue la plus communément parlée, notamment dans le Nord du pays) ont été réalisés, mais seuls 5 d'entre eux mettaient en avant des héros ou des héroïnes dalits.

Ce chiffre révèle ainsi la prédominance des hautes castes dans les personnages incarnés à l'écran mais aussi dans la production cinématographique, conséquence de la reproduction sociale dans ces industries souvent dominées par les mêmes familles, et de l'absence des politiques d'inclusion des Dalits dans le secteur du cinéma. Cependant, certains films qui voulaient dénoncer la condition et les stéréotypes entourant les Dalits ont été produits depuis les années 1950 jusqu'à aujourd'hui. Les personnages dalits étaient alors interprétés par des artistes de hautes castes, de manière stéréotypée, c'est-à-dire en étant présentés comme inférieurs et ne devant leur survie qu'au bon vouloir des hautes castes.

Avant l'adoption de la Constitution indienne, la question de l'abolition des castes a été abordée sous deux angles. Mahatma Gandhi souhaitait une amélioration du statut des Dalits en supprimant les stigmates liés aux pratiques de l'intouchabilité sans pour autant abolir le système traditionnel des castes, alors que le Dr Ambedkar soutenait que le seul moyen d'éradiquer l'intouchabilité était l'abolition du système de castes. Il souhaitait une reconnaissance juridique distincte, similaire à celle accordée aux musulmans, aux sikhs et aux chrétiens. La vision de Gandhi prima. Malgré l'abolition de l'intouchabilité dans la Constitution et la mise en place de poli-

tiques de discrimination positive afin de faciliter l'accès à l'éducation et aux emplois des Dalits, le manque de volonté politique et de mécanismes de suivi de ces politiques a empêché jusqu'ici la mobilité socio-économique des Dalits, très souvent réduits à des situations de pauvreté, en proie à des difficultés financières et des discriminations. Le cinéma véhicule ainsi une certaine vision des Dalits, portée notamment par l'interprétation gandhienne des castes, en opposition à la vision de leaders anti-castes (Phule, Dr Ambedkar et Periyar). De nombreux films comportent des personnages issus de basses castes qui exercent des métiers « stéréotypés » : exploitants agricoles sans terre, travailleurs journaliers, blanchisseurs ou conducteurs de *rickshaws*. Loin de remettre en question cette répartition des métiers ou de les mettre ces derniers en lumière, ces films viennent représenter une réalité tacitement admise dans la société où les personnages de hautes castes détiennent le pouvoir et la puissance, et les personnages de basses castes sont dépendants de ces derniers.

L'identité dalit comme vecteur de résistance

Alors que de nombreux films – hindis notamment – réalisés depuis les années 2000 suspendent les divisions de caste au nom de la nation indienne sans pour autant les remettre en question, une

nouvelle vague de cinéastes a émergé dans les années 2010 et a transformé la représentation des Dalits à l'écran, à partir d'un discours militant en faveur de l'abolition des castes, qui puise dans leurs histoires et identités personnelles.

Parmi eux, nous pouvons citer : Pa. Ranjith, Mari Selvaraj, T.G Gnanavel, Vetrimaaran, Neeraj Ghaywan, Nagraj Manjule, Chaitaniya Tamhane et Jayan K. Cherian. Cette liste non exhaustive vient illustrer la profusion d'artistes ayant produit des films ces dix dernières années qui portent un regard émancipateur sur la vie des Dalits.

Les personnages ne sont plus victimes de ce système mais le dénoncent et luttent activement contre lui, conscients des inégalités sociales qu'il produit et continue d'alimenter. L'exemple du film tamoul *Kaala* (2018), réalisé par Pa. Ranjith, incarne cette transformation radicale de la mise en récit de la vie des Dalits. Pa. Ranjith revendique son identité dalit, et infuse sa pensée politique ambedkarite dans ses personnages. *Kaala* met en scène la lutte d'une communauté tamoule immigrée vivant dans le bidonville de Dharavi (Mumbai), contre l'expulsion de leurs terres par Haridev Abhyankar, un politicien véreux, soucieux d'accélérer le développement de la ville aux dépens de cette communauté. Karikaalan, chef de la communauté, se positionne en organisateur de la résistance de ces habitants.

Ce film est porteur de nombreuses symboliques, à commencer par le terme *Kaala* qui signifie « noir », la couleur associée au mouvement de Periyar, homme politique opposé au système de castes. Sa maison est décorée des photos de leaders dalits comme Ambedkar ou Rettamalai Srinivasan : le film renverse ici le récit du Ramayana, et présente Ravana comme un héros tragique trompé par les castes supérieures. Haridev Abhyankar incarne quant à lui l'obsession de la propreté et de la pureté associée aux hautes castes. Il est constamment habillé en blanc, en opposition à *Kaala*, habillé en noir. Cette symbolique se retrouve dans les méthodes de lutte des habitants, dans l'organisation de grèves et de manifestations. Une scène centrale dans le film révèle les dynamiques de pouvoir en jeu, lorsque *Kaala* affirme que leur terre est source de vie pour la communauté alors qu'Haridev lui rétorque que la terre est un enjeu de pouvoir. Le personnage de *Kaala* est ainsi une synthèse de la lutte politique et sociale des Dalits, ancrée dans une résistance perpétuelle contre la dépossession de leur identité et de leur territoire. Pa. Ranjith réussit à transmettre ces messages en utilisant les codes du cinéma populaire, et en prêtant les traits de *Kaala* à la star la plus populaire du Tamil Nadu, Rajnikanth. *Kaala* est un exemple parmi de nombreux autres films où les personnages revendiquent non seulement leur identité dalit mais démontrent

également leur résistance active afin de s'émanciper de leur condition. Cette réappropriation du récit permet également une plongée dans le quotidien et les réalités de cette caste : les films *Masaan*, qui se déroule autour des ghats de Bénarès, ou *Court*, qui met en scène le procès d'un activiste politique, en sont d'autres illustrations.

Les limites du cinéma face au défi de l'inclusion

« *Le cinéma hindi peine à produire des films sur ce sujet* »

Cette transformation de la représentation des Dalits vient principalement des industries régionales (Tamil Nadu, Maharashtra, Andhra Pradesh) qui œuvrent à représenter et incarner le mieux possible les communautés marginalisées à l'écran, comme ce fut le cas avec *Jai Bhim*, film pour lequel des spécialistes sur les communautés tribales du Tamil Nadu ont été engagés. Le cinéma hindi peine à produire des films sur ce sujet car les cinéastes, souvent issus des hautes castes, ne parviennent pas à en saisir les nuances. Ils occultent la question sous couvert de la division de classe, ou mettent en scène des protagonistes issus d'une caste supérieure qui jouent les sauveurs des communautés marginalisées.

Le cinéma hindi tend par ailleurs à faire davantage écho à la politique nationale, en favorisant des productions progouvernementales (Samraj Prithviraj, Kesari, Godse) qui maintiennent un *statu quo* sur la question des castes. Par ailleurs, dans ce contexte politique complexe, les films régionaux qui portent des transformations peinent également à avoir des impacts concrets dans leurs industries respectives. Peu nombreux sont les artistes dalits dans le cinéma ; les soutiens pour les artistes déjà présents sont rares car ces voix dissidentes dérangent des dynamiques claniques très fortement ancrées. Pa. Ranjith a lui-même mis en place des initiatives qui encouragent l'inclusion et la promotion des artistes dalits comme The Casteless Collective, Vaanam Arts Festival et Neelam Productions Company. Il dénonce le manque de soutien de l'industrie du film. Ainsi, l'émergence d'un cinéma produit pour et par des artistes dalits ces dix dernières années a permis de transformer les récits sur les membres de ce groupe social dans le cinéma populaire à travers des représentations au plus proche de leurs préoccupations. L'impact de cette nouvelle tendance demande à être mesurée, à l'aune d'un contexte politique national hostile à l'abolition des castes et alors que les restructurations socioéconomiques sont en cours au sein des industries cinématographiques indiennes.

FILMOGRAPHIE (PAR RÉALISATEUR)

Pa. Ranjith (toute sa filmographie)

Mari Selvaraj (*Pariyerum Perumal*, 2018 et *Karnan*, 2021, Tamil)

T.G Gnanavel (*Jai Bhim*, 2021, Tamil)

Vetrimaaran (*Asuran*, 2020, Tamil)

Neeraj Ghaywan (*Masaan*, 2015, Hindi)

Nagraj Manjule (*Fandry*, 2013 et *Sairat*, 2016, Marathi)

Chaitaniya Tamhane (*Court*, 2014, Hindi-Marathi)

Jayan K. Cherian (*Papilio Buddha*, 2013, Malayalam)

BIBLIOGRAPHIE

AFP (2021). Le cinéma indépendant indien ose de plus en plus offrir le premier rôle aux basses castes. *France 24*.

Benmansour-Ammour, A. (2022). Boycott Bollywood ou le pouvoir de la propagande : le cinéma hindi peut-il survivre ? *Bolly and Co*.

Jessua, M. (2015). En Inde, cinéma et politique sont indissociables. *La Revue des Médias*.

Loire, M. (2018). Le système des castes en Inde en 10 points. *Asialyst*.

Maitreyahe, Y. (2020). Birth of the Dalit Protagonist. *Economic and Political Weekly*.

Pasic, D. (2015). Caste Discrimination, *International Dalit Solidarity Network*.

Rajamani, R. (2019). Pa Ranjith is the conscience the Indian film Industry desperately needed. *HuffPost*.

Selvaraj Velayutham, Vijay Devadas (2022) Tamil Cinema in the Twenty-First Century : Caste, Gender and Technology. Dans *Routledge & CRC Press*.

Shinde, R. (2021, 21 décembre). 2021 was the year of anti-caste cinema — from *Jai Bhim* to *Karnan*. *The Print*.

Wankhede, H. S. (2013) Dalit Representation in Bollywood . *Mainstream Weekly*.

Wankhede, H. S. (2023). Finding screen space for Dalit-Bahujan cinema. *The Hindu*.

Birmingham City University (2017) Bollywood needs to rethink Dalit representation, media scholar says. .

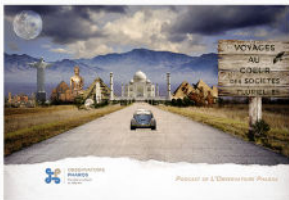
L'OBSERVATRICE



Diplômée d'un Master en Droits de l'Homme et Action Humanitaire de Sciences Po Paris, Panuga a principalement travaillé dans le domaine des droits humains. Intéressée par les questions de discriminations et minorités dans la région sud-asiatique, elle est aujourd'hui chargée de plaider pour la région au sein d'une ONG internationale

POUR ALLER PLUS LOIN

Découvrez l'épisode consacré à l'Inde dans la série de podcasts « Voyages au cœur des sociétés plurielles » sur notre site.



www.observatoirepharos.com/podcasts



L'Observatoire Pharos vous informe de l'actualité du pluralisme culturel et religieux en Inde toutes les semaines.

www.observatoirepharos.com/la-veille



REGARDS SUR LE CINÉMA INDIGÉNISTE BOLIVIEN

Par Diane Paugnat et Thibaut
Vandriessche



À travers des réalisateurs comme Sanjinés, le cinéma indigéniste bolivien permet de rendre visibles et audibles la pluralité des identités indigènes et leurs revendications politiques et sociales. Cet article illustre les différents rôles que joue le cinéma, de la représentation vers l'action collective.

« Nous avons commencé à faire du **cinéma** avec la ferme intention [...] d'attirer l'attention de cette société sur les **valeurs culturelles** des **minorités indigènes** qui, quantitativement, sont les plus importantes en Bolivie »

Jorge Sanjinés, 2004

La naissance d'un cinéma revendicatif

Le cinéma bolivien commence à La Paz en 1897 où sont projetées les premières images cinématographiques. La production nationale se développe ensuite dans les années 1920, lorsque le pays commence à accueillir des cinéastes d'Europe et des États-Unis. *Corazón Aymara*, film perdu de Pedro Sambarino en 1925, est considéré comme le premier long métrage réalisé en Bolivie. Ce film s'inscrit dans les projets indigénistes du début du XX^e siècle, et contribue pour l'anthropologue J.D. Himpele (2008) à alimenter le « registre visuel de la modernisation de l'État-nation ». Il pose les jalons d'un cinéma engagé, social et partial.

L'essor du cinéma bolivien est freiné par la guerre du Chaco (1933-1936). La production de documentaires d'actualité se poursuit et le premier film sonore

bolivien *La guerra del Chaco* (Luis Bazoberry, 1936) paraît.

En 1953, Jorge Ruiz signe *Vuelve Sebastiana*, premier film bolivien à obtenir un prix international. Figure de proue du cinéma politique bolivien, le cinéaste déclare : « quand je suis tombé sur un appareil photo, j'ai su que c'était un formidable moyen d'éduquer, d'atteindre tout le monde » (Callisaya, 2002) « Le cinéma peut être un outil puissant de changement social et politique, et il est de la responsabilité des cinéastes d'utiliser cet outil pour raconter des histoires pertinentes et significatives » (Callisaya, 2002).

En 1952, le Mouvement National Révolutionnaire (MNR) renverse le gouvernement conservateur et conduit à la mise en place de réformes politiques, économiques et sociales importantes, comme le suffrage universel. Cette révolution marque un tournant dans la lutte pour les droits

de peuples indigènes, historiquement marginalisés.

Jorge Sanjinés et la renaissance du cinéma bolivien

Le cinéma politique connaît un nouveau relent en Bolivie dans les années 1960, alors que le pays est en proie à de profondes tensions sociales, économiques et politiques. La Bolivie connaît alors une vague de révoltes et de mouvements sociaux, notamment impulsée par les mineurs, les paysans et les travailleurs urbains. Alors que les premiers mouvements indigénistes défendent le modèle de métissage national comme solution à la marginalisation des peuples indigènes, un nouveau discours fondé sur la reconnaissance des particularismes culturels voit le jour dans les années 1960.

En 1964, un coup d'État militaire renverse le gouvernement élu et marque le début de la dictature qui dure jusqu'en 1982. Cette période est marquée par la répression politique, la torture et la disparition de nombreux militants politiques et sociaux. C'est dans ce contexte que paraît le premier long métrage du célèbre Jorge Sanjinés, *Yawar Mallku* (1969). Le film est tourné dans une communauté indigène, mettant en scène des acteurs

locaux et traitant des problèmes de l'exploitation minière et de la domination économique étrangère. Le film fait scandale lors de sa parution en raison de la radicalité de son message et de l'emploi de la langue quechua, langue indigène andine.

Le Grupo Ukamau

Le Grupo Ukamau, « en avant » en langue aymara, est un groupe de cinéastes boliviens fondé en 1972 par Jorge Sanjinés et Oscar Soria. Le groupe, composé principalement de cinéastes et d'artistes engagés politiquement, cherche à se faire relai des luttes ainsi qu'à objectiver l'expérience des populations

autochtones et paysannes en Bolivie. Il produit des documentaires et des fictions jusque dans les années 1990. En 1976, le Grupo Ukamau ouvre une école de cinéma à la Paz qui permet l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes.

Sur le plan formel, cette subversion cinématographique se caractérise par l'emploi de comédiens amateurs, de tournages avec des décors réels, et par l'utilisation d'un matériel maniable, léger, et peu coûteux. D'un point de vue narratif, les cinéastes incarnent la nécessité de refléter les problèmes sociaux et d'identifier les causes de

« Le cinéma est un art révolutionnaire »
Jorge Sanjinés,
1979.

l'oppression, des inégalités et de l'invisibilisation auxquelles sont sujettes les populations indigènes.

La visibilité de la pluralité identitaire indigène

Le cinéma bolivien est à la « recherche obsessionnelle de l'insaisissable identité nationale » (Morales, 2016). Selon René Zavaleta, la Bolivie est un pays à la société « bigarrée » : 36 groupes culturels sont officiellement reconnus depuis 2009 pour environ 12 millions d'habitants. La vie religieuse du pays est quant à elle marquée par le syncrétisme entre catholicisme et croyances indigènes. Les cultures indigènes (41 % de la population) sont principalement andines, avec une forte représentativité des quechuas et aymaras. Ces peuples ont fait face à une histoire de domination et de marginalisation sociale, politique et économique. Les identités indigènes sont ainsi marquées par la lutte pour la reconnaissance et la défense de leurs droits, et se sont renforcées en opposition à une élite majoritairement blanche et urbaine.

Dans la première moitié du XX^e siècle, la Bolivie connaît un exode rural qui s'accélère à partir des années 1950, en particulier dans l'Altiplano, le berceau des cultures indigènes andines. Le cinéma bolivien s'est inquiété des

mutations sociales et du processus d'acculturation que supposait un tel exode rural, notamment dans la transmission des langues et traditions entre les générations. Il utilise alors des motifs récurrents pour représenter l'identité indigène.

Représentations des peuples indigènes au cinéma ...

Les premières années du cinéma national bolivien sont caractérisées par la censure de l'État et les représentations orientalisantes des peuples indigènes. Bien que ces films témoignent d'un intérêt pour la représentation de la diversité culturelle de la Bolivie, les personnages autochtones sont joués par des acteurs non aborigènes jusque dans les années 1950. C'est à cette époque que Jorge Ruiz emploie des acteurs locaux. Son but est de sauver les cultures indigènes qu'il pense menacées par l'occidentalisation de la société. Les langues traditionnelles se font entendre au cinéma à partir du milieu des années 1960, avec *Ukamau* (1966) en langue aymara et *Yawar Mallku* (1969) en langue quechua. Ce dernier propose une réalisation militante en traitant de l'identité indigène bolivienne sous le prisme de l'exploitation.

...au travers des espaces...

L'opposition entre la ville et la campagne, en particulier entre La Paz et

l'Altiplano, est très marquée dans les œuvres. La campagne est racontée comme un espace lié à la culture, à la famille et à la communauté indigène, au travers notamment de la restitution de rites culturels, généralement filmés par des plans d'ensemble. La ville est au contraire un lieu étranger, souvent dépeint comme propice à la violence, au racisme, à la frustration, et à la solitude.

Le film *Utama* (2022) explore cette idée au travers des interactions entre les personnages de Sisa et Virginio, vivant dans un village quechua, avec Clever, leur petit-fils. Ce dernier, à l'aune de la sécheresse qui les menace, cherche à convaincre ses grands-parents de trouver refuge et confort à la ville. Véhément, Virginio refuse d'envisager cette idée, qu'il associe à une trahison envers sa propre identité.

Dans *La Nación clandestina* (1989), le personnage principal est confronté à la dure réalité de l'exil après être parti de son village aymara. Plusieurs scènes montrent sa volonté d'intégration, puis les discriminations subies à La Paz, qui justifient son désir de retourner mourir là où il a grandi.

L'opposition entre l'urbain et le rural se retrouve aussi dans l'incarnation des discordances générationnelles, par l'emploi de personnages jeunes associés à l'urbain face à ses ascendants restés dans les campagnes. *Utama*

(2022) illustre cet antagonisme dans la représentation d'une famille touchée par l'exode rural intergénérationnel. Les grands-parents de Clever manifestent leur inquiétude à l'idée que leur enfant n'a pas perpétué la culture quechua lors de son accession à la ville. Cette juxtaposition des espaces traduit un souci lié à l'acculturation, perçue comme nécessaire pour l'accès aux opportunités économiques, mais véhiculant un risque de perte des particularismes indigènes. Une scène de *Chuquiago* (1977) montre un petit garçon toisant La Paz. Alors qu'il demande à l'un de ses camarades : « A-t-on besoin de parler espagnol pour vivre là-bas ? », il se voit répondre « Bien sûr qu'on en a besoin ». Le film explore l'existence de codes culturels propres à l'environnement urbain, qui permet l'accès aux opportunités économiques et à l'élévation sociale.

... et des mouvements

Le cinéma classique se caractérise par l'emploi de structures narratives articulées autour du voyage. Les personnages principaux tendent à s'engager dans des voyages de transformation dont l'aboutissement se situe toujours dans le retour à leurs origines (Morales, 2016). Dans *La Nación clandestina*, Sebastian avait été banni de son village dans lequel il retourne à la fin de sa vie pour chercher la repentance et performer

jusqu'à la mort une danse rituelle. Cette idée du voyage circulaire qui lie un départ vers l'inconnu puis le retour vers sa terre, se retrouve dans de nombreuses œuvres cinématographiques, comme le court-métrage *Max jutam* (2010) ou les films miroirs *Rojo, Amarillo, Verde* (2009) et *Vuelve Sebastiana* (1953).

Sanjinés perçoit dans cette construction narrative une allusion à la conception aymara du temps, qui s'oppose à la perception linéaire occidentale de l'écoulement temporel. Les Aymaras tournent le dos au futur, inconnu, pour contempler le passé, connu, et source de construction. Sanjinés utilise une technique de caméra pour transcrire cette idée à l'écran, baptisée « plan-séquence intégral ». Elle utilise une mise au point profonde, englobant tous les protagonistes d'une scène. « Le plan-séquence devient intégral lorsque le temps cesse de passer linéairement et le plan peut inclure à la fois le passé et le présent. » Lorsque Sebastian s'enfuit de son village poursuivi par une foule (*La Nación Clandestina*), la caméra le suit de loin alors qu'il court au sommet d'une montagne. À mesure que l'homme s'éloigne, le visage de Sebastián se rapproche de la caméra. Dans la même image, le passé et le futur se rencontrent. La scène d'ou-

verture préfigure cette représentation filmique.

« Notre passé revient au présent. [...] Nous vivons à la fois dans le passé et dans le présent. »

Évolutions des codes de la représentation dans le cinéma contemporain :

Alors que le cinéma indigéniste classique tend à leur donner un caractère collectif, le cinéma contemporain s'intéresse aux individualités de ses personnages. Il s'immisce dans leur intimité pour illustrer leurs histoires et leurs émotions. Cette vision est défendue par le collectif Socavón Cine, dont fait partie Kiro Russo qui a réalisé *Dark Skull* en 2016. Le film s'intéresse au monde minier en définissant son personnage principal par son alcoolisme et en insistant sur la nature des relations des travailleurs. Cette approche diffère de celle adoptée par le cinéma classique où l'identité des mineurs est présentée sous le prisme de l'exploitation ou du combat pour le respect de leurs droits.

Cette évolution s'inscrit dans le prolongement de la réforme constitutionnelle de 2009 impulsée par Evo Morales, qui reconnaît la diversité culturelle et linguistique du pays, ainsi que les droits des peuples indigènes à l'autodétermination.

Parallèlement, le cinéma bolivien se renouvelle. Jusque dans les années 2010, le secteur connaît une distribution limitée de ses films au sein de ses frontières, et ce malgré une reconnaissance sur le plan international. En 2011, moins de 10 % des Boliviens étaient déjà entrés dans une salle de cinéma, dont le pays ne comptait qu'une quinzaine. La fréquentation des salles de cinéma s'est cependant fortement accrue durant la décennie passée, avec un taux de fréquentation de 62 % en 2018. Malgré son développement, la distribution reste fortement marquée par des films étrangers, en particulier américains et européens. En 2018, seuls 23 films boliviens ont été distribués pour 264 films au total, une distribution dominée massivement par le cinéma étranger. Certaines initiatives ont émergé à partir des années 2010, comme la création de micro-cinéma ou le vote d'une loi en 2018 visant à dynamiser la distribution nationale.

Malgré une faible diffusion au niveau national, le cinéma indigéniste a cependant une longue histoire de récompenses internationales. *Ukamau* a été primé au Festival de Cannes, *Yawar Mallku* à la Mostra de Venise, *Le Courage du peuple* à la Berlinale, *La Nación clandestina* au Festival de Saint-Sébastien. Paradoxalement, la représentation cinématographique des peuples indigènes fut donc portée plus largement au-delà des frontières boliviennes, ce qui ques-

tionne sur leur portée réelle. Les films primés du cinéma classique constituent un matériau ethnographique, à la limite entre la fiction et le documentaire livrant une description stéréotypée des peuples indigènes, marquée par la précarité paysanne.

Le cinéma comme répertoire de l'action collective

« Le film révolutionnaire ne raconte pas d'histoires, il fait plutôt l'histoire »

Pour Sanjinés, « le film révolutionnaire ne raconte pas d'histoires, il fait plutôt l'Histoire » (Campbell, 1976). Si le groupe Ukamau fait figure d'allégorie du progrès, il interroge la fonction et la portée de l'œuvre du cinéaste dans la lutte politique et dans la recherche de reconnaissance identitaire. Ainsi, le cinéma bolivien se cantonne-t-il à faire état d'une situation politique ou contribue-t-il à son édification ? Occupe-t-il une position strictement descriptive ou revêt-il un caractère incitatif et prescriptif ? « Le cinéma est un moyen de faire prendre conscience aux gens de leur situation » (Rodrigo Bellott, 2019). Le cinéaste présentait alors le cinéma comme un outil didactique permettant d'objectiver une situation partagée.

Ainsi, le cinéaste est-il capable d'objectiver des situations vécues collectivement ? Ne deviendrait-il pas, en instituant une identification collective à l'expérience d'oppression, l'instigateur d'une conscience de classe ? En édifiant des portraits sociétaux, serait-il capable de fabriquer un terreau à la révolte ?

Sanjinés répond à la question en déclarant à propos du groupe Uka-mau : « Notre cinéma qui depuis sa première production indépendante *Révolution*, un court métrage de seulement 10 minutes, se préoccupe de la cause sociale, a eu comme ambition la construction d'un matériau cinématographique pouvant servir à la lutte historique du peuple pour sa libération aussi bien interne qu'externe ».

En ce sens, le documentaire *Bolivia en llamas*, réalisé par Jorge Soliz, a documenté les manifestations populaires qui ont conduit à la chute du président Gonzalo Sánchez de Lozada en 2003. Le film a été largement diffusé dans tout le pays et a contribué à faire connaître les revendications des manifestants et à mobiliser l'opinion publique.

Le cinéma appartiendrait donc au répertoire de l'action collective. À l'instar de l'influence du manuel *De la dictature à la démocratie* de Gene Sharp, le cinéma en filmant puis en se constituant comme source de mémoire de l'oppression puis de la lutte, sert de source d'influence à la tenue de mou-

vements protestataires internes et externes.

Cette rupture par rapport au récit national pourrait naître de la représentation du pluralisme identitaire que la filmographie permet. En illustrant l'altérité, il permet la genèse d'un imaginaire collectif protéiforme et critique : « Pour toute société, l'art et le cinéma sont des lieux constituants, car peut s'y produire le miracle de "regarder" l'essence des diverses réalités. [...] Il est pour cela naturel que le cinéma puisse contribuer à la connaissance intime de soi-même que toute société nécessite pour vivre et survivre. »

BIBLIOGRAPHIE

Bellot, R. (2019). Entretien pour Ciudad Viva

Blanco, F. (2018). *Socavón cine : La emoción es algo muy importante en el cine y es lo más difícil de lograr*, la Fuga, 21.

Callisaya, L. (2022). *Jorge Ruiz el cineasta del pueblo que dejó un legado en imágenes*, Pagina siete

Castro, S., Zeballos, G. (2008). *Sanjinés: cine, estética y compromiso*. Miradas de cine, número 72, mars 2008,

Campbell, L.G. et al. (1976). *Latin America: A Filmic Approach*. Hispanic American Historical Review, August 1976; 56 (3): 512-513

Censo de Población y Vivienda (2015) *Características de la población La Paz*, Instituto Nacional de Estadística p.29.

Cordero, M. (2011). Réseau de microcinéma - Bolivie. *Cinémas d'Amérique latine*, 19.

El Mundo Indígena (2020). *Bolivia - IWGIA - International Work Group for Indigenous Affairs*.

Espinoza, S y Laguna, A. (2009). *Cinema of the Clandestine Nation: approach to the Bolivian cinematographic production of the Last 25 Years (1983-2008)*. Cochabamba: Gente común, p. 167.

Fisbach, E. (2015). *Indianité et engagement : le cinéma de Jorge Sanjinés dans La culture de l'engagement au cinéma*, Rennes : Presses universitaires de Rennes,

Himpele, J.D. (2008), *Circuits of Culture: Media, Politics, and Indigenous Identity in*

the Andes. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008

Lucero, J. A. (2017). *The Lion King vs. Evo Morales? Adventures in the Andean Vision*, A Contracorriente: Una Revista De Estudios Latinoamericanos, 6(2), 258-267.

Morales, S. (2016). *The place of the self and the others: Reiterative spaces in the Bolivian cinema (The Altiplano and the city of La Paz)*, Revista Comunicación y Medios, N°. 34 (Julio-Diciembre), 82-95.

Sanjinés, J. & Ukamau, Grupo (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Medellín: Siglo XXI Editores.

Sanjinés, J. (2004). *Le cinéma du groupe Ukamau*, traduit de l'espagnol par Jean Philippe Cazier,

Silva, H. (2022). *Jorge Sanjinés: cinema na periferia da periferia, cinemaescrito*

Sharp, G. (2003). *From Dictatorship to Democracy: A conceptual framework for liberation*, The Albert Einstein Institution

Spinney, L. (2005), "How time flies", The Guardiann 24 février 2005.

Unifrance (2018) : *Bilan Bolivie*. En ligne

Wood, D.M.J. (2012). *Andean realism and the integral sequence shot* dans JUMP CUT.

Zavaleta Mercado, R. (1983). *Las masas en noviembre*, La Paz, Juventud

LES OBSERVATEURS



Thibaut Vandriessche : Diplômé en master d'Affaires internationales et développement spécialisé en Peace Studies à l'Université Paris Dauphine, Thibaut s'intéresse à l'articulation des formes de pluralismes politiques, culturels et religieux dans la zone d'Afrique des Grands Lacs. Il travaille pour l'association Prison Insider à l'élaboration d'un indicateur évaluant la qualité des politiques pénitentiaires des États.



Diane Paugnat : Diplômée du Master Conflict Transformation & Peace Studies de l'Université Paris-Dauphine, Diane Paugnat a de l'expérience dans la recherche sur les violations des droits humains, l'analyse des conflits, ainsi que dans le suivi, l'évaluation et le développement de projets humanitaires. Plus spécifiquement, elle a travaillé sur le contexte syrien, ainsi que sur les questions liées à l'exil et au désarmement. Elle travaille aujourd'hui au CICR.

À VOS AGENDAS...

**festival
biarritz
amérique
latine**
cinémas & cultures

Du **samedi 23** au **vendredi 29** septembre 2023 se tiendra la 32e édition du Festival pour le cinéma latino-américain à Biarritz. Pour plus d'informations, consulter leur site internet :

www.festivaldebiarritz.com

« TEHRAN » LE REGARD IMMERSIF ISRAËLIEN SUR L'IRAN CONTEMPORAIN

Par Léonard Martorello



La série Tehran, se distingue du répertoire des séries d'espionnage israéliennes. La production crée ainsi un espace de dialogue rare entre les sociétés iranienne et israélienne au sein d'un genre audiovisuel laissant peu de place à la nuance. Mais la série ne s'arrête pas là, elle plonge le spectateur dans les multiples réalités paradoxales de la société iranienne.

La série *Tehran*, des réalisateurs et scénaristes Dana Eden, Maor Kohn et Moshe Zonder, se distingue du répertoire des séries d'espionnage israéliennes, dont les très populaires « *Prisonniers de guerre* » (*Hatufim*) et « *Fauda* ». La production, dont la première saison a gagné un Emmy Award de la meilleure série internationale, crée ainsi un espace de dialogue rare entre les deux sociétés au sein d'un genre audiovisuel laissant peu de place à la nuance. Elle y arrive notamment grâce à un casting international et à une production des plus réalistes. Mais la série ne s'arrête pas là, elle plonge le spectateur dans les multiples réalités paradoxales de la société iranienne.

« *L'Iran incarne un ennemi focalisant tous les antagonismes [...] mais suscite aussi la curiosité du public israélien* »

À réalité complexe, personnages complexes :

Depuis plusieurs décennies, l'Iran et Israël se livrent une guerre par procuration dont certains événements d'actualité viennent révéler l'intensité. Peut-être plus que ses voisins arabes, l'Iran incarne un ennemi qui concentre tous les antagonismes, mais il suscite en même temps la curiosité du public israélien, notamment du fait de son plus grand éloignement géographique. L'in-

trigue ancre l'action dans le réalisme de l'actualité israélo-iranienne. De fait, la série ne se départit pas de ce réalisme narratif, jusqu'à donner l'illusion de vrais procédés opératoires du Mossad. Le scénario déroule une mission clandestine de piratage du système de défense anti-aérienne iranien, qui doit permettre le bombardement d'installations nucléaires. Cette option militaire a été, dans les faits, ouvertement envisagée par les dirigeants israéliens à plusieurs reprises. L'intrigue s'attache

au parcours de Tamar Rabinyan, espionne israélienne née à Téhéran mais ayant grandi en Israël, parlant l'hébreu et le persan. Les mésaventures subies en cours de route par Tamar font les délices du spectateur : col-

lusion avec un groupe d'opposants anti-régime, infiltration des milieux militaires via la jeunesse dorée du régime, courses-poursuites sur les toits de Téhéran. En trame de fond, la tension dramatique se construit au rythme de la prise en chasse de Tamar, à partir de son entrée en Iran, par Faraz Kamali (Shaun Toub), officier chevronné du service de contre-espionnage des Gardiens de la Révolution. Si Tamar coche toutes les cases de l'héroïne vertueuse, la série ne la désigne pas franchement à la sympa-

thie du public. Son personnage reste très méthodique, implacable malgré sa relation amoureuse avec un hacker dissident. C'est singulièrement Faraz qui apparaît comme le protagoniste le plus humain, se caractérisant par la relation fusionnelle qu'il entretient avec sa femme malade Naahid (Shila Omidi) dont il s'occupe. Faraz est manipulé par une hiérarchie inique et abusive pour laquelle il sacrifie sa santé au nom de sa probité et de sa foi en l'intérêt supérieur de l'État. Cependant, dans la deuxième saison, les motivations opérationnelles de Tamar s'enrichissent d'un élément affectif qui l'éloigne de sa hiérarchie pour la rapprocher de la société iranienne. Sa romance avec un Iranien, Milad (Shervin Alenabi), et son choix d'aller à l'encontre de sa hiérarchie pour servir des intérêts davantage en phase avec l'opposition iranienne, participent à faire de Tamar un personnage d'espionne unique dans ce genre fictionnel.

Introduire une diversité de « points de vue » dans un monde en guerre :

Contrairement à ses prédécesseurs dans le genre, *Tehran* fait le choix ambitieux de présupposer une volonté chez le spectateur d'en connaître davantage sur l'environnement de l'action, ramenant le cadre au premier plan. Tout comme la série *The Americans* qui met en scène les époux Jennings, l'immersion solitaire du sujet-espion

plonge le spectateur dans le cœur battant de la société ennemie. Elle donne à voir les profondes divisions qui jalonnent la société iranienne.

Points de vue antagonistes

Dans la série, le portrait sordide des élites népotiques, brutales et corrompues de la République islamique va uniquement trouver un écho dans la *realpolitik* froide de l'État hébreu, à travers l'élimination d'un agent local devenu trop gênant ou l'assassinant d'un innocent pour étoffer la couverture de Tamar. Cette confrontation entre Israël, à travers Tamar, et le régime des Mollahs constitue la première couche du récit narratif.

Points de vue « endossés »

En grattant cette première couche, apparaît une seconde relation d'adversité entre ce qui est dépeint comme une majorité silencieuse aux mœurs relativement libérales et un régime théocratique paranoïaque, obsédé par sa survie. La jeunesse iranienne - en cela comparable à n'importe quelle autre qui revendique son droit à la liberté - concrétise ce désir dans des fêtes aux allures de véritables orgies. Le spectateur assiste à des scènes de rave parties où sexe, drogue et alcool circulent librement au beau milieu du désert, un phénomène tout à fait significatif en Iran mais peu connu à l'extérieur du pays.

Également très peu montrée à l'écran, l'opposition iranienne est dépeinte au travers d'étudiants qui manifestent au sein de leurs universités, d'individus divers sur lesquels Tamar va s'appuyer tout au long de sa mission. Relais locaux des services secrets israéliens ou simples alliés fortuits, on retrouve une galerie de personnages qui aident les intérêts d'Israël. Milad, poussée par ses convictions hostiles au régime, agit contre le pouvoir : Massoud, officier opérationnel du Mossad, utilise son activité d'agent immobilier comme couverture et cet agent local lâche, face à Faraz, : « Vous avez gâché, ce qui était le plus beau pays du monde ».

Comme une fenêtre ouverte sur l'Iran

Au-delà de ses rebondissements dramatiques, la série donne à découvrir un pays pratiquement impossible à visiter pour des citoyens israéliens. Outre de brèves scènes dans le centre de direction des opérations du Mossad, la plus grande partie de l'action se déroule en immersion dans le quotidien d'individus. Cet aspect permet une certaine humanisation là où la série *Fauda*, dont le canevas est aussi l'immersion clandestine, s'en sert principalement pour créer un climat anxieux. Filmé à Athènes dans

des décors qui rappellent les rues de Téhéran, les réalisateurs ont su recréer un cadre vraisemblable sans pouvoir tourner dans la capitale iranienne, au point que, comme l'a rapporté l'équipe, certains Israéliens d'origine persane leur ont affirmé avoir reconnu des rues où ils disaient avoir grandi. La série joue effectivement sur l'intérêt relativement récent du public israélien pour son environnement immédiat moyen-oriental et musulman et sur le fait de découvrir une société dite « ennemie » dans son intimité. La maturité du public israélien pour ce genre de contenu a pesé un poids certain dans l'exigence d'une position plus nuancée sur la société du pays qui sert de théâtre d'opération, jouant sur les liens culturels et affectifs entre les deux sociétés (telle cette scène montrant Tamar en train de réaliser une recette de boulettes traditionnelles). Cet intérêt s'est par ailleurs confirmé avec le succès de la série auprès des spectateurs israéliens, nombreux à plébisciter la diffusion en direct les lundis soir de l'été 2020 sur KAN (chaîne publique israélienne). Du reste, septembre 2020 voit coïncider la sortie de la série sur les plateformes internationales et la signature des accords d'Abraham entre Israël d'un côté, le Bahreïn et les Émirats arabes unis de l'autre. Le choix d'un casting majoritairement composé d'Iraniens de la diaspora, à l'exception de Tamar et de sa cheffe,

constitue un aspect intéressant. Des acteurs tels Navid Negahban ou Shaun Toub, vus tous deux dans *Homeland*, sont des visages familiers pour le public occidental. Quant à la chanteuse israélienne d'origine persane Liraz Charhi, elle représente un véritable pont entre les deux mondes, notamment avec son album *Roya*, enregistré avec des musiciens venus directement d'Iran à l'occasion des dernières vagues de contestation dans ce pays. Un autre aspect non négligeable

concernant le public israélien est la présence de la communauté juive persane forte de cent-quarante mille individus, dont les ancêtres venus d'Iran, principalement après la Révolution de 1979, conservent encore souvent une mémoire forte de leur pays d'origine. En cela, le personnage de la tante de Tamar, Arezu, mariée à un dignitaire du régime et cachant ses origines juives, bien que peu réaliste, illustre la permanence de la mémoire juive en Iran.

VOIR LA SÉRIE



ENTRETIEN

BEHI DJANATTI ATAI

Behi Dhanatti Atai est une comédienne, autrice et metteuse en scène franco-iranienne. Pour son rôle dans la deuxième saison de *Tehran* et la sortie de ce dossier thématique, elle a bien voulu répondre à nos questions.



retrouvés dans le fait que Fatemeh a un fils et tient la maison. Sur les autres aspects, plus culturels, j'étais déjà familiarisée avec le fait que la femme règne sur l'intérieur, et l'homme, à l'extérieur. Je me suis renseignée sur ce

Pouvez-vous nous parler de votre rôle dans la série ?

J'incarnais Fatemeh Mohammadi, épouse du général Sardar Qasem Mohammadi. Mon rôle était principalement de mettre en exergue la fonction de mon mari. En tant que femme de personnalité militaire, je deviens intéressante pour le Mossad, leur permettant d'atteindre une cible de choix en passant par moi et ma famille.

Quels aspects vous semblent les plus familiers dans le personnage que vous interprétez ?

Quand j'aborde un rôle, je cherche le plus de points communs possibles avec mon personnage. Je les ai

qui caractérise une femme de haut dignitaire iranien, sur comment ne pas enfreindre les lois islamiques en public, comme se couvrir en présence des hommes ou ne pas leur serrer la main.

Avez-vous eu peur, après avoir accepté le rôle, que le point de vue sur l'Iran dans la série soit stéréotypé ou politisé ?

Beaucoup. En fait, je craignais différentes choses. D'abord, il faut savoir que jouer dans une réalisation israélienne signifie ne plus pouvoir remettre les pieds en Iran. J'ai beau ne plus vivre en Iran depuis de nombreuses années maintenant, je m'auto-censure toujours de manière consciente et cela pèse sur les choix

artistiques que je peux faire dans ma carrière. D'autre part, j'avais peur que le regard porté par la série soit trop réducteur, qu'il montre les Israéliens comme surpuissants. Je ne souhaitais pas que cette représentation globalement porte préjudice à l'image de l'Iran et des Iraniens.

La série a reçu de nombreuses critiques de la part d'organes de presse et de personnalités pro-régime en Iran. Selon vous, quels aspects de la série provoquent le plus d'appréhension du régime vis-à-vis de la réception par la population ?

La jeunesse dorée de ses élites. Toute la population du pays doit subir leur oppression. Ils représentent à eux seuls les fortes inégalités du pays. Eux peuvent voyager à l'extérieur des frontières librement, vivre comme s'ils étaient en Occident alors qu'ils dictent des règles religieuses strictes à la population. Ils peuvent avoir des relations amoureuses ou donner des soirées privées avec alcool, courses automobiles et sans hijab obligatoire. C'est l'image que ce genre de représentations peut donner des classes dirigeantes qui les dérange le plus.

Comment avez-vous vécu cette expérience de jeu au sein d'une équipe globalement israélo-iranienne ?

Le plus naturellement possible. Ce n'est pas parce que la production est israélienne que ses films sont forcément orientés politiquement ou que les membres de l'équipe sont eux-mêmes politiquement biaisés. Il ne faut pas confondre un peuple et son gouvernement, dans les deux sens cela est une erreur.

« C'est l'image que ce genre de représentations peut donner des classes dirigeantes qui les dérange le plus »

Pensez-vous que le fait que l'équipe soit principalement composée d'Iraniens a contribué à la recreation d'un cadre réaliste qui évite les stéréotypes?

Daniel Syrkin, le réalisateur, est lui-même très iranophile, il connaît la culture et la langue persane. Niv Sultan avait dû prendre des cours de persan pour son rôle. De plus, une recherche a été effectuée pour rester au plus proche de la réalité. Toute l'équipe de réalisation a eu la motivation et le souci de se renseigner un maximum sur la vie en Iran.

Selon vous, quel est l'apport de la série dans la perception de l'Iran par un public occidental et plus précisément israélien?

Cette série a le mérite de mettre tout le monde sur un pied d'égalité. Les Américains en particulier ne connaissent que très peu l'Iran et entretiennent de nombreux préjugés à son égard. Peut-être que cette série va servir à les familiariser davantage avec le pays, montrer que le tableau est plus complexe des deux côtés, qu'il existe une diversité d'individus et même mettre en avant certains personnages iraniens.

Quelle est votre relation avec l'Iran aujourd'hui?

Je reste très engagée par rapport aux droits humains en général et aux droits

des femmes en priorité. Je déplore l'oppression et l'apartheid de genre qui existe aujourd'hui en Iran, le fait qu'on objectifie la femme et qu'on l'utilise comme arme idéologique pour la brandir comme symbole religieux. J'espère un changement. Il est important de toujours dissocier les Iraniens du gouvernement iranien. Les ayatollahs n'y connaissent rien à la gestion d'un pays, d'une économie. Ils ont gâché le système millénaire d'irrigation par qanat, détruisant l'écologie du pays, son héritage historique. Ils ont voulu effacer notre langue, arabiser davantage le persan en renversant les efforts de Ferdowsi pour redynamiser la langue persane. Mais les Iraniens s'ouvrent au monde par Internet. La population iranienne est jeune (à 80 % composée de moins de trente ans), il n'est pas possible qu'elle continue de se faire gouverner par un vieux !

L'OBSERVATEUR



Léonard Martorello est titulaire d'un M2 de Science Politique de l'université Laval, au Québec. Spécialisé en sécurité internationale, il s'intéresse particulièrement aux implications extérieures dans les conflits civils syrien et irakien. Il a également à cœur l'étude des enjeux géoéconomiques au Proche-Orient et dans la région du golfe Persique.

POUR ALLER PLUS LOIN



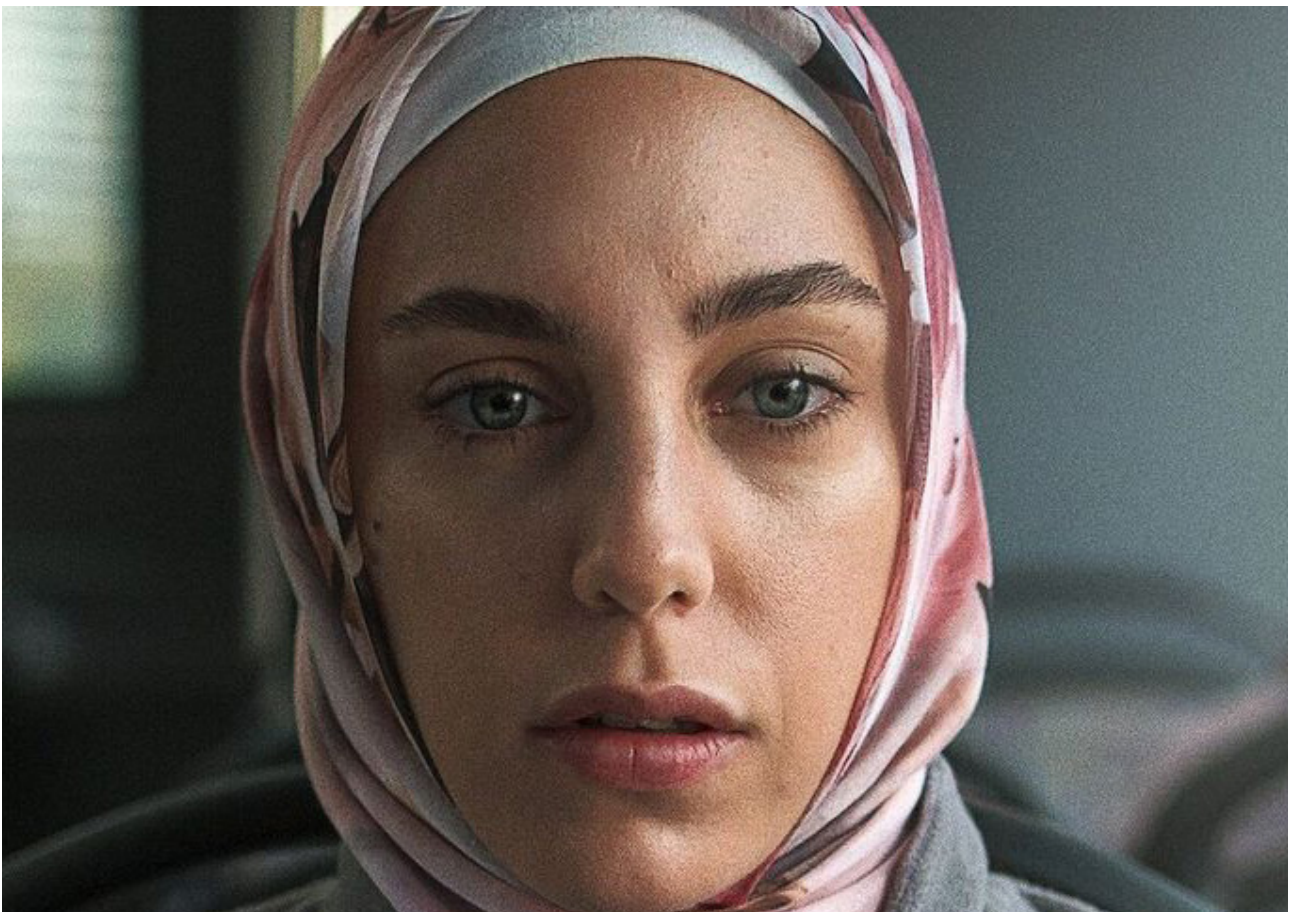
États du cinéma iranien
(France Culture, 2023)



www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts

LES PERSONNAGES DE *BIR BASKADIR* : UNE INCARNATION DE LA DIVERSITÉ TURQUE

Par Amandine Barra



La série *Bir Baskadir* a connu un succès fulgurant en Turquie comme à l'étranger dès sa sortie en 2020. Les épisodes nous emmènent dans une société stambouliote multiforme où les destins d'une dizaine de personnages aux antipodes les uns des autres sont intimement liés. Bien que centrée sur Istanbul, la série représente plus largement les défis sociaux auxquels fait face la Turquie tout entière.

Grâce à une grande variété de personnages, la série *Bir Baskadir* transporte les spectateurs dans une société turque plurielle sur les plans religieux et social, et rappelle la singularité d'une Turquie immense et complexe.

Le titre de la série est évocateur puisqu'il fait écho à la chanson populaire d'Ayten Alpman « Memleketim » avec les paroles « Bir baskadir memleketim » qui signifient « Ma patrie est unique en son genre ». La chanson fait allusion aux différents coups d'État militaires qui ont rythmé l'histoire du pays.

Meryem, symbole d'idées conservatrices

Le premier épisode de la série introduit le personnage principal, Meryem, une femme pieuse et dévouée. Elle travaille en tant que femme de ménage et prend soin de son frère autoritaire et de sa famille. Meryem consulte Péri, une psychiatre, pour obtenir de l'aide concernant ses évanouissements récurrents, qui surviennent chaque fois que le mot « mariage » est mentionné. La première séance de thérapie révèle une Meryem mal à l'aise, face à cet exercice absolument nouveau pour elle. Ni son environnement, ni son entourage ne l'ont jamais encouragée à échanger à propos de ses propres émotions, surtout auprès d'une inconnue.

Un monde régi par la religion et les traditions

Au fil de la séance, qui occupe une grande partie du premier épisode, il apparaît que Meryem vit dans un monde régi par la religion et les traditions. Elle utilise un vocabulaire religieux, tel que « que Dieu le protège » ou « descendant du Prophète », et croit en la destinée plutôt qu'en sa propre volonté : « C'est le destin qui décidera ». Influencée par les mœurs religieuses, le mariage reste, pour elle, un objectif que toutes les femmes rêvent d'atteindre. À l'inverse, les relations éphémères et leurs conséquences lui paraissent scandaleuses. Cet échange démontre l'importance du mariage et de l'engagement au sein des familles turques les plus pieuses, même s'il s'agit également dans la plupart des familles laïques, du seul moyen acceptable de vivre avec son conjoint et de quitter le nid familial.

Un univers dominé par les hommes

Une autre dimension frappante de la vie de Meryem est qu'elle évolue dans un monde dominé par les hommes. Elle vit sous l'autorité de son frère Yasin, s'occupe de sa famille à temps plein : elle cuisine, fait le ménage, joue le rôle de soutien psychologique auprès de sa belle-sœur. Elle ne proteste pas face aux ordres et aux menaces proférés par son frère. Elle trouve néanmoins un espace d'émanci-

pation grâce à son travail de femme de ménage chez Sinan. Ce dernier semble n'avoir que très peu de considération pour elle. Il lui permet toutefois de sortir de son rôle de femme au foyer et de gagner son propre revenu. Une troisième figure masculine entérine la mainmise des hommes sur sa vie : le *hodja*, figure religieuse qui exerce une grande influence sur le village où vit Meryem. Forcée par son frère, cette dernière doit se confier au *hodja* à propos des différents aspects de sa vie, parfois à contrecœur. Elle devra ainsi s'ouvrir sur l'une de ses rares activités par laquelle elle exerce une sorte de liberté : les séances de psychiatrie avec Péri. En somme, l'existence de Meryem questionne la place des femmes au foyer dans la société turque. Par quel biais peuvent-elles espérer s'émanciper quand la société dans laquelle elles évoluent ne leur laisse pas le choix et la possibilité de le faire ? La série apporte une réponse puisque, au long des épisodes, il est donné au spectateur de suivre l'émancipation progressive de Meryem. Elle devient plus autonome, maîtresse de ses choix, et moins influencée par les figures masculines dominantes.

Peri, une femme libérée profondément sceptique vis-à-vis du religieux

En contraste avec Meryem, se dresse un personnage totalement opposé :

la psychiatre Peri. Son personnage est froid et tiré à quatre épingles. La première séance de thérapie pose les bases de la série, révélant une pluralité de points de vue entre les deux femmes sur des sujets aussi controversés que la religion, le statut social et les figures au pouvoir.

Une fracture entre religieux et laïcs

Péri est riche, éduquée, attachée à la laïcité. Elle habite dans l'hyper-centre d'Istanbul, tandis que Meryem vit dans une banlieue reculée. Rapidement, Peri montre des signes de condescendance lorsque Meryem évoque le *hodja*. Le spectateur perçoit ici une première fracture entre religieux et laïcs au sein de la société turque. La suite de la série confirme cette impression. En effet, Peri a elle-même recours à un psychiatre pour faire face à sa colère et son incompréhension envers les femmes religieuses et voilées comme Meryem : « Je ne peux pas les comprendre », dit-elle. Elle prend progressivement conscience de ses propres ressentiments à l'égard des femmes voilées en Turquie. Ainsi, dans le deuxième épisode, elle révèle avoir refusé de poursuivre une thérapie avec une patiente voilée l'année précédente, et envisage également de mettre fin à la thérapie de Meryem en raison d'un « contre-transfert ». Partie étudier à l'étranger, elle mentionne son choc culturel lors de son

Une galerie de personnages, reflet des fractures sociales turques

Meryem

Personnage principal, une femme de ménage voilée coincée entre un frère écrasant, Yasin, et les préceptes du hodja.

Peri

Psychiatre, issue d'un milieu aisé et progressiste, elle est aux antipodes de Meryem.

Yasin

Frère de Meryem, ancien soldat des forces spéciales qui est devenu vendeur de boîte de nuit

Sinan

Stambouliote riche, laïc et émancipé. Meryem est éperdument amoureuse de Sinan qui est aussi son employeur.

Le hodja

Homme pieux et sage, chef de la mosquée, il sert de repère et de conseiller aux fidèles notamment à Meryem.

Hayrunissa

Fille du hodja, athée et homosexuelle, elle incarne une jeunesse libérée.

Gülbin

Femme brillante, amante de Sinan.

Ruhiye

Belle-sœur de Meryem et épouse de Sinan. Femme effacée et affectée par un profond traumatisme.

retour en Turquie, en évoquant les 20 ans de pouvoir du parti politique (AKP) en place. Elle se montre intolérante envers les religieux, déclarant que « ces gens sont fous », et considère les femmes voilées comme anormales. La série joue finement avec les interdits puisque Péri critique le pouvoir de manière subtile sans nommer concrètement une quelconque personnalité politique. La mère de Péri partage cette désapprobation avec dédain :

« C'est la nouvelle mode, toutes les soirées sont remplies de femmes voilées ». Elle critique sans vergogne la femme de ménage voilée travaillant chez eux. Elle l'appelle par exemple par

le prénom de la précédente femme de ménage, voilée elle aussi. Le spectateur comprend peu à peu que les réactions de Péri ne sont que le miroir des réactions brutales de sa mère. Le positionnement de Péri et de sa mère à propos du port du voile rejoint les débats brûlants au sein de la société turque. En 1976, l'autorisation pour les filles d'étudier dans les écoles religieuses Imam Hatip, initialement réservées aux hommes souhaitant devenir imam, a mis le port du voile au centre du débat. En 1984, des revendications de la population conduisent à l'autorisa-

« Les réactions de Péri et de sa mère à propos du port du voile rejoignent les débats brûlants au sein de la société turque »

tion du voile, jusqu'ici totalement interdit, au sein des universités par décision du Conseil national des universités. En 1998, un nouveau décret vient interdire le voile sur les campus universitaires. En 2010, l'AKP déjà au pouvoir depuis 2002 bannit cette interdiction. L'année 2013 marque l'entrée du voile au Parlement, et les premières députées voilées entrent dans l'hémicycle. L'année 2016 voit l'autorisation du port du voile au

sein de la police, suivie d'un véritable tournant le 22 février 2017 : les femmes peuvent désormais porter le foulard islamique dans l'armée — bastion emblématique de la laïcité voulue par Mustafa Kemal. Ces

tergiversations révèlent la complexité de la laïcité turque et mettent en évidence les tensions entre islamistes et kémalistes dans le pays.

Les sœurs ennemies

Les croyances et les idées de Gülbin et de sa sœur Gülan, deux autres personnages de la série sont en opposition. Gülbin incarne la femme émancipée et laïque. Elle fréquente Sinan, l'employeur de Meryem, sans chercher à construire une relation durable avec lui. Sa sœur, Gülan, est quant à elle présentée comme une bourgeoise de

l'AKP (parti nationaliste) qui finance de manière excessive les mosquées tout en contribuant au maintien au pouvoir des membres du gouvernement. Gülbün lui reproche de chercher à flatter le pouvoir, ce qui est source de conflits entre les deux sœurs. Un jour, Gülan, la plus conservatrice des deux sœurs, pleure en voyant un enfant syrien frapper à sa porte alors qu'elle est dans sa voiture. Cette scène peut être interprétée comme un message sur l'humanité commune qui transcende les frontières ethniques et culturelles. Cela peut également être considéré comme une prise de conscience de la souffrance et de l'injustice subies par les Syriens, provoquant une remise en question de la position politique et sociale hostile aux réfugiés de Gülan.

Le tabou de l'origine kurde

Les Kurdes constituent la plus grande minorité ethnique du pays, et ils subissent la répression de l'État depuis de longues années. Sujet douloureux en Turquie, il surgit lors d'une dispute entre les deux femmes. L'évocation est abordée au prisme d'un souvenir vécu par la mère des deux sœurs à Tatvan. Celle-ci aurait été battue et forcée à quitter sa ville natale pour venir s'installer à Istanbul. On comprend alors que les deux femmes sont d'origine kurde, alors que seuls leurs parents laissent transparaître

leurs origines, qu'elles s'attachent à cacher : la mère porte le voile kurde blanc avec de la dentelle, tandis que le père récite des chants kurdes en guise de prière. Cette famille incarne la migration forcée des années 1990. À cette période, le pouvoir militaire turc oblige les villageois kurdes, chaldéens et assyriens du Sud-Est à quitter leurs terres, souvent par la force, en brûlant des villages entiers sous couvert d'une menace indépendantiste armée incarnée par le PKK, le parti des travailleurs du Kurdistan. De nombreux Kurdes ont dû se résoudre à quitter leurs villages pour s'installer à Istanbul.

Des représentations variées de la masculinité

Sinan, le Stambouliote émancipé

Sinan incarne l'homme stambouliote riche, athée et émancipé. Il vit dans un appartement moderne, spacieux, avec des couleurs mates et monochromes. Cette décoration contraste nettement avec la petite maison de campagne dans laquelle vit Meryem, ou encore la maison du hodja : ici, les pièces sont petites, avec de bas plafonds, la décoration est chargée avec de gros rideaux, de la dentelle et des meubles en bois. La série fonctionne ainsi en miroir et met en avant les contrastes à tous les niveaux entre

les riches et les pauvres, les religieux et les laïcs, les citadins et les ruraux, jusqu'à l'intérieur des foyers.

Yasin, le chef de famille religieux et autoritaire

Yasin incarne le patriarche de sa famille, composée de sa femme, de ses deux enfants et de sa sœur Meryem. C'est un homme dur, aigri et très conservateur. Sa routine consiste à respecter les cinq prières quotidiennes de l'islam. Il est autoritaire avec Meryem et sa femme. Cette dernière est en proie à une profonde dépression après un viol qui la tourmente constamment. Un jour, elle oublie comment prier correctement, ce qui provoque la consternation de Yasin. Toutefois, si le religieux occupe une place importante au sein de la famille, notamment à travers les prières, il est intéressant de constater que Ruhiye (la femme de Yasin) ne porte pas le voile islamique et se couvre la tête de manière plutôt traditionnelle, en laissant dépasser quelques mèches de cheveux, pour retourner dans son village natal uniquement. Ancien soldat, Yasin travaille dans une boîte de nuit, un environnement en opposition avec ses croyances, où les jeunes s'amuse et boivent de l'alcool. Lorsqu'il surprend la fille du hodja qui a une relation avec une autre femme, il ne peut le supporter et

devient alors violent envers elles. Il aimerait sans doute pouvoir exercer un autre métier, mais la conjoncture économique l'en empêche.

Les deux hommes décrits précédemment sont aux antipodes l'un de l'autre et évoluent dans des sphères sociales et religieuses bien différentes, l'un étant athée, l'autre, musulman pratiquant. Ces deux figures ne sont pas caricaturales dans la société turque et existent véritablement. Elles questionnent sur les types de masculinité présents en Turquie et sur leur rapport au religieux dans un État au monde paradoxalement laïc et musulman.

Ali Sadi Hodja, une autorité religieuse apaisée au service des villageois

En Turquie, le hodja est généralement le chef de la mosquée. Dans les villages, il occupe une place importante et se positionne en confident et conseiller. Ali Sadi Hodja est tendre, à l'écoute et disponible. Les habitants du village de Meryem se soumettent naturellement à son autorité. Il vit de manière modeste avec sa femme et sa fille. Meryem va le consulter à plusieurs reprises et se confie à lui. Elle est d'ailleurs très mal à l'aise à l'idée de lui mentir. Le hodja a un véritable pouvoir et une responsabilité auprès des habitants. Même après avoir perdu son épouse, il se déplace

dans la famille de Yasin pour le consoler lors de la disparition de sa femme. À l'image d'un prêtre ou de personnages charismatiques, sa présence adoucit les corps et les esprits : « Il m'a touché, je me suis senti mieux », déclare Yasin. Il est intéressant de constater l'évolution du personnage face aux choix de sa fille, Hayrunissa. Cette dernière s'émancipe des aspirations religieuses de ses parents en refusant de porter le voile à Konya, une ville conservatrice où elle étudie, et assume ouvertement d'écouter de la musique étrangère. Le hodja touche le spectateur par son intelligence et sa sensibilité, puisqu'il accepte que les sensibilités religieuses de sa fille soient différentes des siennes. Son personnage évolue au cours de la série et laisse transparaître une certaine flexibilité concernant la religion. À plusieurs reprises, ce chef religieux ne retient pas ses larmes, brisant le stéréotype bien ancré selon lequel les hommes ne pleurent pas.

Des rapports de classes visibles jusque dans les objets du quotidien

Le pouvoir fédérateur de la culture

Bien que les personnages de la série soient extrêmement différents les uns des autres, ils regardent tous une série télévisée dans laquelle Melisa, un autre personnage de la série, joue. Cette série réussit à fédérer les masses autour de thématiques sensationnelles

telles que l'amour, la corruption et les crimes. Melisa ressent un certain malaise face à sa popularité lorsqu'elle est sollicitée pour prendre des photos avec ses fans. Elle qualifie la série avec mépris comme étant « pour la populace, les gens d'Anatolie ». Cette phrase, empreinte de condescendance, dévoile la perception qu'ont certains Stambouliotes, et plus généralement les habitants des grandes villes, des gens d'Anatolie. Cependant, son mépris s'oppose à la popularité de la série, regardée par toutes les classes sociales. Par exemple, la mère de Peri, habituellement difficile à convaincre, ne tarit pas d'éloges à propos de la série et admire les talents de la jeune actrice. Une scène montre Meryem et Sinan regardant le même programme à la télévision, bien qu'ils vivent dans des contextes très différents. Meryem est dans sa modeste maison de campagne avec sa belle-sœur, tandis que Sinan est dans son grand appartement moderne, seul. Cette scène soulève des questions sur le pouvoir unificateur des médias et la façon dont ils peuvent rassembler des personnes d'origines et de classes sociales différentes autour d'une même expérience culturelle.

L'alimentation comme marqueur social

Dans le troisième épisode, la dichotomie entre Peri et Meryem se remarque à travers la nourriture. Peri est végé-

tarienne et fait très attention à son alimentation, refuse de manger du gluten (ce qui paraît difficile dans un des pays où l'on consomme le plus de pain au monde) et pratique le yoga. Elle ne s'autorise pour ainsi dire aucun excès. Au contraire, Meryem parle longuement de nourriture, de ce qu'elle cuisine pour sa famille mais surtout pour Sinan, son employeur. Ce dernier gaspille pratiquement tout ce que Meryem lui cuisine sauf le fameux gâteau à l'orange dont il « raffole ». La cuisine de Meryem est familiale et gourmande mais ne semble pas convenir aux Turcs plus « occidentalisés ». Peri refuse les börek à la viande préparés par Meryem prétextant que son éthique de travail l'en empêche. Le spectateur y voit en réalité un dégoût généralisé concernant Meryem, jusqu'à sa cuisine. Le café crée également une rupture entre tradition et modernité. Sinan et Peri boivent du café filtré par une cafetière à piston. Meryem leur donne des conseils quant à l'utilisation mais pour elle, il ne fait aucun doute que le meilleur café est le café turc. Les cafés branchés et occidentalisés ont fleuri dans les villes comme Istanbul et Ankara, on y voit d'ailleurs assez rarement du café turc sur les menus, remplacés par des cafés latte ou des cappuccinos. L'ouverture de ces cafés n'a pas d'impact sur la consommation du café turc dans d'autres lieux

mais montre simplement le poids de la modernité sur les traditions.

Le voile comme outil d'affirmation de son identité

La série présente une large diversité de personnages qui apportent une idée de l'hétérogénéité de la société turque. Ainsi, plusieurs types de voiles sont portés par les différents personnages féminins en Turquie. Cet accessoire constitue une véritable affirmation identitaire et personnelle. Le voile des teyze (tantes) est porté dans les villages ou à la maison pour faire le ménage. À plusieurs reprises dans la série, Meryem arbore un voile lorsqu'elle travaille en faisant le ménage chez son employeur Sinan. Ruhiye, la belle-sœur de Meryem, porte le voile traditionnel de manière décontractée, car des mèches de cheveux dépassent. Il semblerait qu'elle ne le porte pas au quotidien, mais pour aller dans certains endroits plus conservateurs. Ce voile est surtout porté par les personnes âgées dans les villes d'Anatolie. Une brève apparition du voile kurde, porté par la mère de Gülbin, démontre que malgré la répression dont elle a été victime, celle-ci conserve une tradition sacrée et ne renie nullement ses origines. Ce voile est plutôt fin, discret, blanc et orné de dentelle. Les voiles islamiques, *hidjab*, portés par Meryem et la sœur de Gülbin sont impri-



Meryem en haut à gauche portant le foulard de la ménagère, Gülan en haut à droite portant le voile musulman (le hidjab). Ruhiye portant le voile traditionnel.

més, colorés et satinés, parfaitement attachés autour de la tête, ne dévoilant aucune mèche de cheveux. Hayrunissa porte elle aussi ce voile lorsqu'elle retourne au village vivre avec sa famille.

En conclusion, la série *Bir Baskadir* fait le portrait d'une Turquie aux multiples visages, multiculturelle. Succès populaire comme la plateforme Netflix en a l'habitude, cette réussite omet un aspect fondamental en Turquie : la politique.

Légèrement abordée au cours de la série, elle reste uniquement traitée en surface. Chaque personne reste à sa place sans remettre en cause à un seul moment son rôle dans un État pourtant autoritaire et liberticide. Si *Bir Baskadir* a provoqué de vives réactions chez les plus conservateurs, le régime n'y a vu aucune menace directe, jugeant acceptable cette œuvre politiquement correcte. Une série, qui selon les partis d'opposition, n'a pas osé franchir le dernier pas, celui de la critique.

SOURCES

Etna Özbek (2021), Nosema, 30, VOSTF, NB&C, Documentaire disponible sur la plateforme Mobi

Herve, E. (2020). La question kurde en Turquie : un enjeu à l'intérieur comme à l'extérieur des frontières. Observatoire Pharos.

Lachambre, R. (2018). L'objectif de « génération pieuse » d'Erdoğan et les écoles imam hatip ; EN. Observatoire Pharos.

Göztepe, E. (2005). La guerre du foulard. Outre-Terre,

VOIR LA SÉRIE



NETFLIX

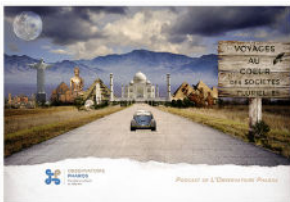
L'OBSERVATRICE



Diplômée de la Sorbonne et de l'Institut Catholique de Paris, Amandine s'est spécialisée sur la Turquie durant son stage au sein de l'Institut français d'Ankara. Passionnée par le pays, elle décide de suivre son master 2 à distance et rédige son mémoire de fin d'études sur la production et la réception de l'actualité en Turquie après le coup d'État avorté de 2016. Elle travaille aujourd'hui au centre d'études francophones œuvrant pour la coopération bilatérale franco-turque dans le domaine universitaire.

POUR ALLER PLUS LOIN

Découvrez l'épisode consacré à la Turquie dans la série de podcasts « Voyages au cœur des sociétés plurielles » sur notre site

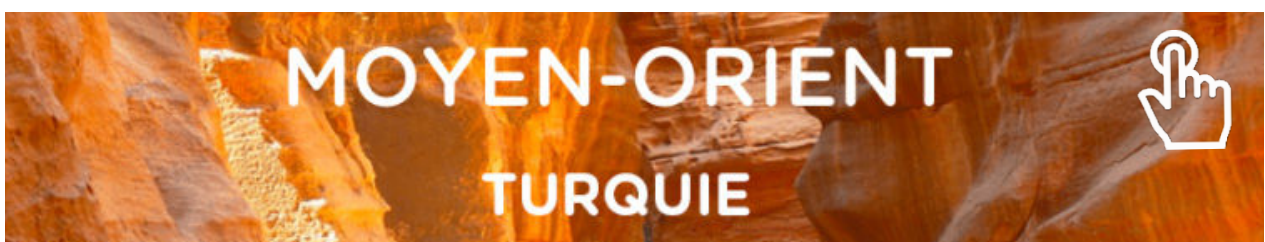


www.observatoirepharos.com/podcasts



L'Observatoire Pharos vous informe de l'actualité du pluralisme culturel et religieux en Turquie toutes les semaines.

www.observatoirepharos.com/la-veille



PATRIA, DES MOTS ET DES IMAGES FACE À L'OMERTA

Par Matthieu Barlet



Cet article revient, à travers la série Patria, sur la question de la réconciliation plusieurs années après les dernières attaques commises par ETA au Pays Basque. La trajectoire de deux familles brisées et déchirées par ce conflit meurtrier éclaire sur la façon dont il est possible de dépasser haine et rancœur dans de pareils contextes pour envisager pardon et reconstruction.

À l'automne 2020, la série *Patria* est diffusée sur HBO puis Canal + en France, près d'une décennie après l'annonce d'un cessez-le-feu définitif par l'organisation terroriste ETA, et deux ans après la dissolution définitive du groupe. Cette série, réalisée par Aitor Gabilondo, est une adaptation du roman du même nom de Fernando Aramburu paru en 2016. Elle met en scène la trajectoire des familles de Miren et de Bittori qui se déchirent après l'assassinat d'El Txato, époux de Bittori par un commando d'ETA. À ce commando appartient Joxe Mari, fils de Miren. Par des aller-retours (flashbacks) constants entre les mois précédant l'assassinat et l'époque actuelle, *Patria* illustre au niveau individuel le processus de polarisation qui a divisé la société basque et la quête de pardon par une partie des citoyens entre les années 1980 et aujourd'hui.

Pour situer le contexte, rappelons que l'organisation ETA (Euskal Ta Askatasuna - Pays Basque et Liberté) naît à la fin des années 1950 au Pays Basque espagnol, en réaction au régime franquiste d'inspiration nationaliste et fasciste, qui lutte alors violemment contre les identités régionales et leur expression. Mouvement urbain et marxiste, ETA émerge dans la clandestinité pour accéder à l'indépendance du Pays Basque et y instaurer un régime socialiste. ETA mène des

actions clandestines contre le régime, la plus célèbre étant l'assassinat de l'Amiral Carrero Blanco, numéro deux du régime en 1993. La transition démocratique, opérée après la mort de Franco en 1975, instaure une monarchie constitutionnelle qui reconnaît les régionalismes. La branche militaire et radicale d'ETA rejette cette transition et poursuit son action terroriste pour l'indépendance jusqu'en 2011, date à laquelle elle cesse ses activités avant d'être définitivement dissoute en 2018. La série *Patria* illustre des destins individuels dans ce conflit. Elle montre comment progressivement quartiers, familles et personnes se divisent en deux camps *a priori* irréconciliables autour de représentations et d'accusations souvent déconnectées des réalités.

Deux familles aux destins liés dans un huis clos sombre et sous pression

Dans *Patria*, la vie de deux familles dans une petite ville industrielle basque des années 1980 est en jeu. Le tournage a été réalisé dans les communes d'Elgoibar et Saraluze, près d'Eibar et de Mondragón (Arrasate), cœur industriel de la région : il est admis implicitement que la scène se passe à Hernani à côté de Saint Sébastien (province de Gipuzkoa). Tout se déroule dans un

décor urbain escarpé qui donne une impression de huis clos, le tout sur des nuances de gris (façades, intérieur des maisons, pluie battante) qui suscitent enfermement et tristesse. Bittori est mariée avec El Txato, chef d'une entreprise locale de transport. Ils ont deux enfants : Xabier, médecin, et Nerea. Miren et son époux Joxian, ouvrier à la chaîne, ont trois enfants : Joxe Mari, activiste puis membre d'ETA, Gorka et Amaia, dont le rôle central sera détaillé plus bas. Les deux familles sont d'abord amies : Bittori et Miren se retrouvent au salon de thé, et les enfants se fréquentent dans les soirées ou manifestations de cette petite ville où tout le monde se connaît. Les familles se retrouvent également à l'église (catholique), ciment fort de l'identité basque qui aura son importance. On comprend que la famille de Bittori est favorisée, grâce aux revenus de l'entreprise d'El Txato. Les enfants quittent la bourgade pour faire des études — Xabier devient médecin ce qui n'est pas le cas des enfants de Miren qui vivent dans un environnement plus précaire. Lors des scènes tournées « de nos jours », Bittori vit dans un appartement dans la station balnéaire huppée de Saint Sébastien. Miren vit toujours chez elle dans un climat social et familial conflictuel. L'intrigue se construit autour de l'événement originel : El Txato est abattu en se rendant sur son lieu de travail par

un commando d'ETA auquel appartient Joxe Mari. À la suite de cela, Bittori et ses enfants quittent la ville et Joxe Mari est emprisonné. L'histoire commence alors trente-cinq ans plus tard, lorsque Bittori revient dans le village pour comprendre les circonstances exactes du crime, au grand dam de la famille de Miren.

Le déchirement, entre cicatrices, injustices, omerta et manichéisme

« Le ralliement de Joxe Mari est représentatif du mode de recrutement d'ETA dans les quartiers ouvriers de la zone »

La majeure partie de la série consiste à comprendre d'abord comment les deux femmes et leur famille en sont venues à se détester, puis si Joxe Mari a lui-même abattu El Txato. Plusieurs éléments sont à prendre en compte au niveau historique et sociologique pour y arriver. Le ralliement de Joxe Mari est représentatif du mode de recrutement d'ETA dans les quartiers ouvriers de la région. Il s'agit d'un jeune basque, bloqué dans un huis clos géographique et social, morose, avec peu de perspectives d'évolution malgré une quête d'émancipation. Entouré de militants en lien avec ETA animés d'un sentiment d'oppression de la culture basque par l'État espagnol, il

part dans la clandestinité, d'abord en France — des scènes sont tournées sur la plage de Saint-Jean-de-Luz — puis dans sa ville d'origine. Le Pays Basque Nord ou Iparralde servait en effet de base arrière pour les homologues d'ETA en France, membres de l'organisation Iparretarrak. Dans le même temps, el Txato, vu comme « bourgeois », voit l'étau se refermer sur lui : il est sommé de payer l'« impôt révolutionnaire » (système d'extorsion mis en place par ETA vers des personnalités pour financer son effort de guerre), ce qu'il parvient difficilement à faire. Il est ensuite accusé à tort d'avoir dénoncé Joxe Mari à la police, et des messages de haine à son encontre sont tagués sur son garage et sur les murs de la bourgade. Il est finalement abattu et Joxe Mari arrêté pour une longue peine de prison (il est toujours emprisonné « de nos jours »). L'ensemble de la série invoque des événements et références réels qui résonnent avec les trajectoires des personnages. La famille de Miren subit de fortes pressions sous prétexte de recherche active de Joxe Mari : on pense notamment à une descente d'un commando de la Guardia Civil (gendarmerie) qui saccage l'appartement de la famille sous les ordres d'un officier dont la moustache — « el bigote » — rappelle sans nul doute l'apparence de Franco. Une fois capturé, Joxe Mari est tor-

turé dans les locaux du ministère de l'Intérieur. Le GAL, un commando de barbouzes responsables de nombreux assassinats d'etarras lors de fusillades illégales, est mentionné sans être représenté. Ces faits avérés aujourd'hui, mais non-jugés à l'époque, ont contribué à la reprise d'une figure de martyr déjà héritée de la période franquiste. Cette réalité justifie la polarisation de Miren qui voit donc Bittori et sa famille comme des collaborateurs de l'État, annihilant toute compréhension mutuelle ou empathie. L'incarcération de Joxe Mari au sud de l'Espagne est ainsi vue comme une preuve d'oppression de plus par Miren, qui se rend en bus au parloir pour le voir une fois par mois. La famille de Bittori n'est pas exemptée de violences non plus. Elle subit un harcèlement ininterrompu d'ETA, l'ostracisme dans cette petite ville et le décès d'El Txato. Bittori et ses enfants sont forcés de se replier à Saint-Sébastien et en Aragon et de laisser une part de leur histoire sur place. Malgré l'apparence manichéenne (les collaborateurs de l'État espagnol contre ETA), les violences sont croisées et ne se résument pas à une logique de camps. La fille de Bittori, Nerea, est victime des abus de la répression de l'État espagnol. Alors qu'elle part sans grande conviction politique rendre hommage à Txomin Iturbe à Mondragón, elle est arrêtée

par un barrage de la Guardia Civil, dont un des agents profite d'une fouille pour l'agresser sexuellement. Amaia, fille de Miren, voit son mari et son enfant échapper de peu à un attentat d'ETA à la voiture piégée. Tous ces événements se déroulent dans un climat de silence et d'omerta. Les rues sont désertes, grises et le seul bruit sourd émane de la pluie. Ceux qui peuvent quitter le huis clos ne s'en privent pas : Amaia se marie jeune et quitte la zone, son frère part à Bilbao s'instruire, tout comme Xabier et Nerea. Le mari de Miren, Joxian, se mure quant à lui dans le silence au prix de la lâcheté. Toutes les scènes tournées en dehors de la ville sont colorées et ensoleillées, montrant un fort contraste.

Après l'omerta, le chemin vers la réconciliation

La série *Patria* confirme le fait que les femmes sont les premières victimes des conflits. La trajectoire de Miren et Bittori est révélatrice : elles sont toutes deux innocentes, mais elles portent le poids du veuvage, de l'emprisonnement et des drames de la vie (Amaia, la fille de Miren, est devenue handicapée et dépendante après un AVC). Leur relation rythme la série tant dans la polarisation que dans la recherche du pardon, et au gré des solidarités ou antagonismes qu'elles créent.

« *La série Patria montre explicitement comment le conflit au Pays Basque a eu des incidences directes sur la vie des familles et les perceptions mutuelles* »

Un personnage pourtant est central et facilitateur pour le rapprochement des familles : Amaia, la fille de Miren. Alors que les familles se polarisent, celle-ci quitte le foyer et se marie. Victime d'un AVC, elle est obligée de revenir chez sa mère, Miren, brûlée de l'intérieur, avec qui elle entretient une relation chaotique. Ayant grandi avec les enfants de Bittori et évolué hors de ce microcosme, elle a toujours gardé de l'affection pour cette famille et des sentiments pour Xabier, en charge de son suivi médical. Amaia est réceptive à la demande de Bittori de savoir si Joxe Mari a appuyé sur la détente du pistolet qui a servi à tuer El Txato ou pas. Cette reprise de contact se fait dans et autour de l'église, et cela n'a rien d'anodin. L'église reste un repère narratif au fil du récit. Même si de nombreuses scènes montrent des personnages en rupture — Miren vitupère contre Ignace de Loyola pour son inefficacité, elle force Amaia à communier, le prêtre facilite l'embrigadement de jeunes etarras — les personnages restent fidèles aux offices et en contact les uns avec les autres. La catholicité

demeure un marqueur fort dans les villes basques, notamment pour les générations de Bittori et de Miren. C'est ainsi logiquement que le dénouement se construit sur le banc face à l'église et au fronton du village, grâce à l'effort de quatre femmes : Amaia et son auxiliaire de vie, Miren et Bittori. La série *Patria* montre explicitement comment le conflit au Pays Basque a eu des incidences directes sur la vie des familles et les perceptions mutuelles, sur la base de représentations culturelles et sociales et d'allégeances supposées envers l'État espagnol ou l'organisation ETA. Aujourd'hui, le conflit est terminé et les enjeux autour de l'indépendance basque sont traités sur le plan politique. Pourtant, le chapitre ETA reste sensible car il a eu un impact sur plusieurs générations. Preuve en est, Susana Abaitua (Nerea) a indiqué que la diffusion ouvrirait « une boîte de Pandore ». Cette série a été saluée par une partie des critiques et des journaux pour son rôle cathartique. Pour autant, certains leaders indépendantistes ont trouvé la série partielle et peu représentative des exactions commises par l'État espagnol. La série serait pour eux l'objectivation d'une « version officielle ». Il est certain que la mémoire du conflit au Pays Basque reste centrale. Plus de 800 assassinats ont été attribués à ETA entre 1968 et 2011, et la plupart des responsables ont été jugés. En revanche,

une partie des indépendantistes s'estime toujours lésée, sentiment que l'on retrouve dans certains arguments invoqués par Miren dans la série. Il est reproché aux autorités espagnoles de dénier les accusations de torture et les événements de la « guerre sale » menée par le GAL. Cette frange considère également que l'incarcération des *etarras* dans des prisons à plusieurs centaines de kilomètres du Pays Basque est une preuve d'oppression politique. Toujours est-il que ces revendications s'inscrivent dans un débat plus large dans l'Espagne démocratique. Lors de la transition démocratique à la fin des années 1970, les autorités franquistes ont accepté leur dissolution contre l'amnistie. De nombreuses personnalités ont donc échappé à la justice pour des exactions contre des militants basques, républicains, ou autres. Cette question de la responsabilité de l'État et de ses agents reste au cœur des enjeux de mémoire et nourrit un sentiment d'asymétrie, pour ne pas dire d'impunité. Les efforts engagés par les gouvernements de Zapatero et de Pedro Sanchez après la promulgation des lois de mémoire historique (2007) et de mémoire démocratique (2022), ou encore l'exhumation de la dépouille de Franco en 2019, sont des marqueurs d'une évolution sur ces questions dans le pays. Le plaidoyer pour la mémoire reste un enjeu central pour la société civile au Pays Basque et en Espagne en général.

VOIR LA SÉRIE



CANAL+

L'OBSERVATEUR



Diplômé de la filière franco-espagnole de Sciences Po Bordeaux, Matthieu Barlet est chargé de projet à l'Observatoire Pharos.

POUR ALLER PLUS LOIN

Découvrez les épisodes consacrés à l'Espagne dans la série de podcasts « Voyages au cœur des sociétés plurielles » sur notre site



www.observatoirepharos.com/podcasts



LE CAIRE CONFIDENTIEL : DESTIN D'UNE IMMIGRÉE EN CLAIR-OBSCUR

Par Camille Lebrun



Le Caire confidentiel (2017) de Tarik Saleh peint une fresque sombre et sans illusion sur l'Égypte de 2011. Centré sur la dénonciation de la corruption et de la répression policière, ce polar laisse également en perspective la problématique des migrants. L'enquête nous mène jusqu'à Salwa, jeune immigrée soudanaise. Ce personnage discret interroge la politique migratoire de l'Égypte ainsi que la condition des femmes immigrées subsahariennes.

15 Janvier 2011 | À l'aube du printemps égyptien, l'inspecteur Nouredine Mostafa déambule dans les rues sombres et poussiéreuses du Caire. À deux pas de la place Tahir, l'ambiance est bouillonnante. Dans l'effervescence de la vie cairote, la population oscille entre résignation et exaspération face à l'injustice, au coût de la vie et au prix du pain. Le renversement du président Ben Ali en Tunisie suscite l'espoir : la révolution est possible. Mais, Nouredine est résigné. C'est un policier corrompu au cœur d'un système mafieux. Les pots-de-vin gonflent son maigre salaire et rythment sa vie solitaire dans un appartement vétuste. Face à l'impunité des puissants et à l'absence totale de morale, rien ne semble avoir de sens, encore moins le métier de policier. Apathique, une cigarette à la bouche, Nouredine scrute l'œil hagard la télévision d'État. Les protestations ne semblent pas parvenir jusqu'à lui, ou peut-être y est-il indifférent.

Ce 15 janvier 2011, Lallena, chanteuse libanaise, est retrouvée assassinée dans un grand hôtel. La police conclut rapidement au suicide. Après tout, ce n'était qu'une femme aux mœurs douteuses se disent-ils. Et puis, les ordres viennent d'en haut : un proche du président Moubarak serait impliqué. Pourtant, cette fois-ci, comme subitement revitalisé, l'anti-héros ne lâche pas l'affaire. Sursaut de conscience ?

Obsession pour son chant et sa beauté ? Son enquête le mène jusqu'à Salwa, femme de chambre soudanaise. Témoin du meurtre, sa vie est en danger. Nouredine la prend alors sous son aile. Derrière le mutisme de Salwa, le spectateur devine les enjeux de sa vie d'immigrée : sans perspectives et invisible dans la société égyptienne, elle est à la merci de la violence policière et des trafiquants. Sous les traits d'un film noir policier, Tarik Saleh dénonce une société égyptienne corrompue. Dans un entretien avec *Le Monde* en octobre 2022, le réalisateur suédois d'origine égyptienne dévoile la recherche identitaire et le sentiment d'outsider nourrissant ses films. Sentiment renforcé depuis le tournage du *Caire confidentiel* : sa critique politique et sociale n'est pas la bienvenue dans l'Égypte du Maréchal al-Sissi. Suivons le sillon esquissé par Tarik Saleh, et plongeons dans la banlieue cairote sur les traces de Salwa et de ses compagnons d'infortune.

L'Égypte, un carrefour migratoire

« Des communautés [...] sont marginalisées et reléguées dans certains quartiers périphériques de la capitale égyptienne »

L'Égypte est traditionnellement un pays de transit pour la migration, principale-

ment de Somalie, d'Érythrée, d'Éthiopie et du Soudan, à destination de l'Europe. À partir des années 1990, des travaux ont mis en lumière des « communautés soudanaises et subsahariennes, marginalisées et reléguées dans certains quartiers périphériques de la capitale égyptienne » (Le Houérou, 2006).

En 2022, l'Organisation Internationale pour les Migrations (OIM) de l'ONU répertorie 9 millions d'immigrés, soit 8,7 % d'une population de 110 millions d'habitants (IOM Egypt, 2022).

Parmi ces immigrés, 4 millions sont soudanais, 1,5 million syriens, 1 million yéménites, et 1 million libyens. On y retrouve également des Éthiopiens, des Irakiens, et des Sud-Soudanais. Les chiffres sont en hausse à cause de l'instabilité régionale. Historiquement pays de transit, l'Égypte devient de plus en plus un lieu d'installation durable des migrants. En effet, avec le durcissement des politiques migratoires occidentales, les frontières se ferment. Comme pour Salwa, l'Égypte peut devenir alors un piège politique sans issues.

Face à l'immigration, l'État égyptien entre laisser-faire et violence

L'Égypte est signataire de la Convention de Genève relative au statut des réfugiés (1951) et de la Convention d'Addis-Abeba de l'Union Africaine (1969). Pour autant, elle refuse de

développer une politique d'asile et multiplie les obstacles à l'intégration. Le statut de réfugié se transmet de génération en génération. Le mariage avec un(e) Égyptien(ne) ou la naissance d'un enfant sur le territoire ne permettent pas d'acquérir la nationalité. En réalité, le gouvernement égyptien incite avant tout au « retour volontaire », sans aide financière, et procède à des expulsions forcées. La précarité de Salwa, reflète une réalité partagée par des millions de jeunes migrants, bien au-delà des travailleurs étrangers d'un hôtel de luxe. Sans statut, elle n'a aucuns droits et se trouve prise entre des groupes mafieux de son pays d'origine et des policiers corrompus. Tandis que l'État égyptien ignore les politiques migratoires, l'Union européenne développe une approche sécuritaire. L'Union européenne a développé depuis 2015 une coopération autour de la migration avec l'Égypte, par crainte que cette dernière ne devienne un pays de départ de l'immigration irrégulière. Officiellement, cette coopération a pour objectif de réprimer les trafiquants d'êtres humains et d'externaliser les frontières européennes. Dans les faits, tout en bénéficiant d'un important soutien financier, l'Égypte lui donne une tournure sécuritaire. D'après un rapport de Migrerop de 2020, la répression des migrations irrégulières échappe à tout contrôle de la loi. Au moins 60 centres de déten-

tion de migrants ont été répertoriés. En 2021, plus de 80 000 personnes auraient été détenues pour avoir tenté de quitter l'Égypte clandestinement. Avant 2011, des cas de tirs à balles réelles avaient également été répertoriés à la frontière israélo-égyptienne.

Délégation de la question migratoire au HCR et aux ONG

En l'absence de politique étatique, la procédure d'asile est externalisée au Haut-Commissariat des Réfugiés (UNHCR). Le nombre de demandeurs est largement sous-estimé car beaucoup n'entament pas les procédures, par manque de moyens ou par crainte des décisions arbitraires. À l'issue de procédures longues, le HCR peut octroyer un titre de séjour (carte jaune), ou un statut de réfugié (carte bleue) après cinq ans. Si ce précieux document octroie la liberté de mouvement sur le territoire et fait office de carte d'identité, il ne permet pas de sortir de la précarité. En outre, face au coût administratif, nombre d'entre eux ne renouvellent pas leur titre de séjour, tombant ainsi dans la clandestinité. Face à l'impasse égyptienne, le HCR promeut la « réinstallation » dans des pays tiers, procédure complexifiée par le durcissement des politiques migratoires. En réalité, l'institution onusienne est prise en étau entre les exigences de l'État égyptien, celles des pays occi-

dentaux favorables à une réinstallation au « Sud », et le manque de moyens. En 2005, l'évacuation de plusieurs milliers de protestataires soudanais devant le HCR par la police égyptienne avait causé la mort d'au moins 20 personnes. Depuis, le siège régional du HCR a été déplacé dans une ville nouvelle au milieu du désert. L'impuissance du HCR entraîne une perte de confiance des ONG et réduit sa crédibilité. La distribution d'aides aux populations migrantes et la mise à disposition de centres d'accueil reviennent aux organisations non-gouvernementales, notamment chrétiennes, européennes et américaines, telles que Caritas. Néanmoins, les capacités de ces ONG restent limitées et le gouvernement égyptien voit d'un mauvais œil l'action d'organisations étrangères.

Racisme à l'égard des migrants subsahariens

« Au quotidien, le racisme anti-noir se manifeste par des insultes, des agressions sexuelles et physiques dans la rue, des jets de pierre, ou encore du harcèlement à l'école. »

En février 2023, les déclarations du président tunisien Kaïs Saïed à l'égard des migrants subsahariens mettaient

la lumière sur le racisme antinoir au Maghreb. Si le racisme antinoir n'est pas évoqué dans *Le Caire confidentiel*, qu'en est-il en Égypte ? Tout d'abord, le poids du passé esclavagiste reste un tabou. Dans l'imaginaire collectif, l'association de l'insulte « esclave » aux personnes noires reste courante. De même, la blancheur est encore régulièrement associée à la beauté et à l'élite. En outre, malgré les liens historiques et culturels unissant l'Égypte à la Nubie, le malaise des autorités vis-à-vis de la composante noire de l'Égypte subsiste. Par ailleurs, aucune loi ne pénalise la discrimination raciale. Avec l'aggravation de la crise économique égyptienne, les migrants subsahariens sont davantage ciblés, accusés d'être une concurrence bon marché dans le secteur du travail. Au quotidien, le racisme antinoir se manifeste par des insultes, des agressions sexuelles et physiques dans la rue, des jets de pierre, ou encore du harcèlement à l'école. Le montant du loyer et le prix des courses sont régulièrement augmentés arbitrairement, sans possibilité de négocier. Confrontés à l'insécurité, les migrants subsahariens sont contraints de se confiner dans leur quartier, soumis à la ségrégation urbaine. Certains renoncent à envoyer leurs enfants à l'école ou à se faire soigner. Derrière le personnage de Salwa et son silence, le spectateur ressent toutes les pressions quotidiennes qu'entraîne la

clandestinité. Un mutisme qui cache une invisibilisation des travailleurs subsahariens, et un parcours de vie difficile teinté d'une souffrance qui finit par lui arracher les mots de la bouche. Souvent en situation irrégulière, les victimes de racisme n'ont pas la possibilité de faire valoir leurs droits auprès de la police, peu décidée à les protéger. Les victimes peuvent se tourner vers le HCR, mais se confrontent aux délais d'attente et à la rigidité des procédures. En 2019, face aux violences, le président égyptien al-Sissi a dû déclarer : « Les réfugiés et les migrants sont nos invités et les mauvais traitements ne sont pas acceptables ni autorisés ». Comme le souligne Joseph Fahim dans un article de *Middle East Eye*, la représentation des noirs dans le cinéma arabe — où ils sont dénigrés et ridiculisés — nourrit leur marginalisation. Selon une étude du *Border Center for Support and Consulting* citée par *Middle East Eye*, 51 films égyptiens produits entre 2007 et 2016 diffusent une représentation stéréotypée des noirs. L'usage du *black face* par des célébrités arabes est également courant. Toutefois, depuis les années 2010, la démocratisation des réseaux sociaux et le mouvement Black Lives Matter permettent de documenter les actes racistes. De plus, la question du racisme gagne le cinéma arabe, comme

avec le film *Capharnaüm* (2018) de Nadine Labaki, qui met en scène une réfugiée érythréenne au Liban.

Femme subsaharienne et immigrée : la double peine

Les femmes subsahariennes sont les premières victimes du racisme allié aux violences sexuelles. En Égypte, l'amalgame des femmes noires à des prostituées est récurrent. En 2022, une étude de l'université libano-américaine de Beyrouth sur les travailleuses immigrées au Liban (IMS, 2022) révélait que deux tiers d'entre elles avaient été agressées sexuellement par leur employeur. La situation est similaire en Égypte où les femmes migrantes représentent 82 % des travailleurs domestiques et sont majoritairement originaires d'Afrique subsaharienne (Le Houérou, 2006). L'État égyptien ne délivre pas de visas aux travailleuses domestiques étrangères, ce qui renforce leur vulnérabilité. Ainsi, de nombreux employeurs refusent de payer le salaire ou versent un salaire dérisoire. Face à ces pratiques, l'impunité règne. Les femmes seules avec enfants sont d'autant plus précaires. Craignant de se retrouver à la rue, beaucoup sont contraintes d'accepter cet esclavage moderne, ou de chercher la protection auprès d'hommes violents et mafieux de leur communauté.

Lorsque Tarik Saleh filme le logement de Salwa, on y découvre une vie, faite de précarité et d'incertitude. Ce personnage ouvre une nouvelle perspective, et offre un autre angle de vision sur la société cairote : celle d'une immigration invisible, dénigrée et violentée.

En mettant en scène le personnage de Salwa, Tarik Saleh lève le voile sur le quotidien d'une femme immigrée subsaharienne dans l'Égypte contemporaine. Le printemps arabe est passé par là, mais rien n'a vraiment changé. Pour ceux qui ont fait le choix de l'exil, le cinéma politique est un outil de mise en lumière des maux de l'Égypte. Censuré et tributaire des financements étrangers, le cinéma indépendant égyptien est célébré dans les festivals européens mais reste inconnu des Égyptiens. Dans ces circonstances, le chemin est encore long pour que le cinéma égyptien contribue à une réelle remise en question au sein de la société. La démocratisation des réseaux privés virtuels (VPN) pourrait permettre aux jeunes générations de se sensibiliser aux questions politico-sociétales grâce à l'évitement d'une censure étatique.

BIBLIOGRAPHIE

Abera, E. (2022), Deux tiers des travailleuses immigrées au Liban ont été harcelées sexuellement. Middle East Eye Édition Française.

Ali Allam, M. (2020). Le calvaire des migrantes victimes d'agressions sexuelles. Orient XXI.

Anmyr, M. (2020). Nubiens d'Égypte : une population déplacée.

Brücker, P. (2017). « Introduction - Les migrations internationales dans l'Égypte postrévolutionnaire », Égypte/Monde arabe

Derootees. (2020). Travailleuses migrantes soudanaises en Égypte, à l'intersection de violences économiques, racistes et sexistes. Dérootées.

Étienne, A. & Picard, J. (2012). Réfugiés et migrants subsahariens « en transit » au Caire : le monopole chrétien de l'assistance ?.

Fahim, J.(2020), Comment le monde du divertissement arabe a contribué au racisme anti-noir au Maghreb et au Moyen-Orient. Middle East Eye

France Info - AFP (2022). L'Égypte continue d'expulser de force des demandeurs d'asile érythréens, selon Human Rights Watch

Human Rights Watch (2022), Égypte : Des réfugiées victimes d'abus sexuels ne parviennent pas à obtenir justice.

Institute for Migration Studies (2022), Acknowledged but Forgotten: The Gender Dimensions of Sexual Violence Against Migrant Domestic Workers in Post-Crisis Lebanon

IOM Egypt (2022), « IOM Egypt estimates the current number of international migrants living in Egypt to 9 million people originating from 133 countries.»

Labib, K. (2020). Soudanais au Caire : entre asile au rabais et reconstructions identitaires. Observatoire Pharos.

Lagarde, D. (2012). L'Égypte, une prison à ciel ouvert pour des dizaines de milliers de réfugiés. Le HuffPost.

Larcher, L. (2019). L'Égypte veut restreindre les activités des ONG. La Croix.

Le Houérou F. (2006). Forced Migrants and Host Societies in Egypt and Sudan, **American University in Cairo,**

Mandelbaum, J. (2022). Tarik Saleh, réalisateur de « La Conspiration du Caire », tiraillé entre la Suède et l'Égypte. Le Monde.fr.

Nabil, A (2018, "Migrant.e.s en Égypte : les éternels étrangers ?" Ruya - Goethe-Institut.

Sadai, C. (2021). Racisme anti-Noirs au Maghreb : dévoilement(s) d'un tabou. Hérodote

Sanderson, S. (2020). Égypte : montée des violences racistes contre les migrants africains. InfoMigrants.

L'OBSERVATRICE



Après une Licence en sciences humaines, Camille Lebrun a réalisé un Master en relations internationales à l'Université Catholique de Louvain, en Belgique. Lors de son stage de fin d'études au Groupe de Recherche et d'Information sur la Paix et la Sécurité (GRIP) à Bruxelles, elle a découvert un réel goût pour la recherche en géopolitique et l'analyse de conflit. À présent, elle est chargée de mission internationale Kurdistan irakien à la Fédération Léo Lagrange

POUR ALLER PLUS LOIN



Confidences sur
« Le Caire confidentiel »
(France Inter, 2017)



www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts

TINGHIR - JÉRUSALEM, À LA DÉCOUVERTE DES JUIFS AMAZIGH

Par Lamia El Fehaim



Voyage immersif et émouvant au sein d'une communauté juive aujourd'hui disparue dans le village de Tinghir au Maroc, cet article nous rappelle l'histoire mouvementée d'une diaspora marocaine et amazigh vivant en Israël.

Ce film documentaire réalisé en 2013 par Kamal Hachkar, cinéaste franco-marocain, illustre de manière émouvante le pluralisme religieux qui existait dans une petite ville amazighe du Haut Atlas. Le réalisateur, entre quête identitaire et recherche historique, désire ardemment répondre à une question lancinante : pourquoi les Juifs de Tinghir sont-ils tous partis soudainement ? Cette histoire d'un village juif et amazigh rencontre l'histoire nationale et celle de la plus grande communauté juive du monde, réduite à peine à quelques milliers de personnes en l'espace de trois décennies.

Une brève histoire des Juifs marocains

Des fouilles archéologiques dans la ville romaine de Volubilis (au sud de Fès) ont attesté la présence de Juifs au Maroc depuis le III^e siècle av. J.-C. Le Maghreb était alors aussi peuplé d'Amazigh. Mohammed Kenbib, historien et spécialiste des minorités religieuses au Maroc, a ainsi décrit un phénomène de « berbérisation des Juifs et de judaïsation des Berbères » à partir de la rencontre entre les deux peuples.

Dhimmi, un statut discriminatoire ?

Mille ans après, la région est arabisée et islamisée. De fait, la communauté

juive s'est adaptée à ces mutations socio-culturelles. Les Juifs étaient, selon la loi islamique en vigueur, des *dhimmis* (protégés), qui devaient payer un impôt distinctif, la *jizya*, mais pouvaient pratiquer librement leur culte et possédaient une autonomie administrative, juridique et culturelle.

Le statut de dhimmi issu de la tradition islamique permet à n'importe quelle minorité religieuse non convertie de pouvoir vivre sans crainte. Cependant, il est à noter qu'à part les Juifs, aucune autre minorité n'est présente au Maroc. Les *dhimmis* et les Juifs se confondent donc en une seule désignation. Les deux principales religions au Maroc étaient l'islam et le judaïsme, le christianisme ayant pratiquement disparu au XII^e siècle. À la fin du XV^e siècle, se sont ajoutés aux Tobachim (juifs autochtones), les Juifs expulsés d'Espagne et du Portugal, accueillis par le sultan wattasite, Mohammed al-Shaykh al-Wattass. La communauté juive disposait d'un statut légal inférieur aux musulmans à l'époque. Ainsi les Juifs n'avaient légalement pas les mêmes droits que les musulmans : le témoignage d'un *dhimmi* n'était pas recevable, le mariage entre un Juif et une musulmane était puni par la mort et donc interdit tandis que l'inverse était agréé. Enfin, les Juifs ne pouvaient pas porter une arme dans une société médiévale où cela était pourtant largement répandu.

LE PEUPLE AMAZIGH

ORIGINE

Le terme « *berbère* » fait référence au mot *barbare* et renvoie à un sens péjoratif initial d'« étrangers à la civilisation ».

UNE CULTURE DIVERSE

Espace immense composé de régions géographiques très différenciées, le monde berbère est divers sur le plan des modes de vie traditionnels, des densités humaines, des cultures matérielles et des insertions géopolitiques.

UNE IDENTITÉ AMAZIGH

Depuis les dernières décennies du XXe siècle, la prise de conscience de l'identité berbère a créé le besoin d'une appellation ayant une portée générale et moins polémique : le choix s'est porté sur « amazigh », qui serait le premier nom des « Berbères ».

DES RELIGIONS ?

L'islam y est fortement teinté de pratiques locales, assez éloignées de l'orthodoxie sunnite des villes. Comme montré dans le documentaire, certains Amazighs étaient aussi juifs.

UNE MINORITÉ OPPRIMÉE ?

Le peuple amazigh a été perçu comme un danger potentiel pour l'unification nationale. Le Maroc et l'Algérie ont systématiquement occulté la question jusqu'au milieu des années 1990.

Salem CHAKER, Lionel GALAND, Paulette GALAND-PERNET,
« BERBÈRES », Encyclopædia Universalis

Une histoire longue du pluralisme

Dans le temps long, les rapports judéo-musulmans au Maroc s'inscrivent dans un même terreau politique, économique et culturel : une allégeance à un même souverain, des convergences culturelles et même un certain syncrétisme religieux, qui se retrouve dans le folklore, les chants, la religiosité populaire. En témoignent le culte des saints (dont 200 sont communs aux juifs et aux musulmans) et les prières entamées en période de sécheresse. La période qui suit l'Inquisition est une illustration du rapprochement des deux communautés, car Juifs et musulmans ont manifesté ensemble une nostalgie partagée de l'Andalousie, qui s'est traduite par des influences andalouses dans l'architecture urbaine, l'industrie, l'art culinaire et la musique. Cependant, les bouleversements du XX^e siècle ont constitué une rupture à cause de la présence française dans le pays, suivie du conflit israélo-arabe et enfin, de l'adhésion de la communauté juive marocaine au sionisme. Il en résulte une émigration conséquente des Juifs pour Israël, la France, le Canada et d'autres pays du monde. La cohabitation entre Juifs et musulmans a donc été tumultueuse, fluctuante en fonction du contexte politique, économique et de la volonté du souverain. Elle oscillait entre bienveillance et persécutions, qui se sont avérées parfois très violentes.

Véritable déchirure avec la coexistence relativement pacifique entre Juifs et musulmans jusque là, le XX^e siècle est marqué par l'opposition entre panarabisme d'un côté et sionisme de l'autre. Ce déchirement idéologique a mené un grand nombre de Juifs marocains à quitter le Maghreb. Dans son documentaire, tout le travail du réalisateur Kamal Hachkar est de comprendre les raisons de ce départ si brutal à travers l'exemple de son village d'origine.

La micro-histoire des Amazigh juifs de Tinghir

« En France, j'ai grandi dans l'idée que tous les Berbères étaient musulmans »

Ce film documentaire part à la découverte des Amazigh juifs, dont l'existence est peu connue. Le réalisateur lui-même l'apprend lors d'un séjour à Tinghir, où, surpris de voir autant de maisons vides, il découvre qu'elles appartenaient aux Juifs de cette ville, immigrés depuis longtemps en Israël. Ainsi, une communauté juive existait dans cette contrée, dont il ne subsiste plus aucune trace. « En France, j'ai grandi dans l'idée que tous les Berbères étaient musulmans », déclare Kamal Hachkar. « Mais à Tinghir, ma ville natale dans l'Atlas marocain, les

« récits de mes grands-parents m'ont fait découvrir que d'autres Berbères étaient juifs » indique le synopsis. Ce documentaire est, d'une certaine manière, un travail d'enquête pour approfondir cette découverte. Qu'est-il advenu de ces Juifs marocains partis du pays ? Quel souvenir gardent les habitants de Tinghir de cette communauté ? Kamal Hachkar entreprend de répondre à ces questions, d'abord en interrogeant les habitants de Tinghir, puis en rejoignant Israël, où il tente de retrouver les Israéliens originaires de cette région.

Au VI^e siècle, d'après l'historien Julien Cohen-Lacassagne, l'Empire byzantin impose son autorité à Carthage. Dans le cadre des compétitions entre les monothéismes, des mesures liberticides contre les pratiques juives sont instaurées. Afin d'échapper aux persécutions byzantines, des Juifs de Carthage et du littoral se réfugient auprès des tribus berbères où le prosélytisme se poursuit. C'est donc pour cette raison qu'à l'intérieur des terres marocaines, il y a des villes avec une double, voire triple identité.

Le statut de double minorité

Dans le documentaire, les habitants de Tinghir évoquent une coexistence pacifique avec les Juifs avant leur émigration massive dans les années 1960.

Des relations de bon voisinage les unissaient, ils étaient amis ou exerçaient les mêmes métiers de commerce ou d'artisanat. Dans la Kissaria (marché urbain), les témoins du film se souviennent que commerçants juifs et musulmans discutaient, jouaient aux cartes, faisaient affaire ensemble. Tous partageaient une identité commune, qu'ils soient juifs ou musulmans : ils étaient aussi amazigh. S'ils parlaient arabe, ils parlaient également amazigh. Signe d'une certaine harmonie religieuse, la synagogue et la mosquée étaient côte à côte, séparées d'une vingtaine de mètres. Très tôt le matin, musulmans et Juifs se levaient pour prier. Certains se souviennent encore dans le village des guerres entre tribus voisines, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e, au cours desquelles Juifs et musulmans de Tinghir formaient un front uni, combattant les mêmes ennemis, en l'occurrence les tribus voisines elles aussi amazigh. Tinghir représente à première vue un exemple du pluralisme culturel et religieux dans le paysage marocain à plus de 500 kilomètres au sud de Rabat, la capitale. Situé dans le Haut Atlas, ce village est à l'image du Maghreb, un lieu précis de multiculturalité, d'interpénétrations diverses et de coexistence millénaire.

Un départ déchirant

« Nous avons tout laissé et nous sommes partis »

Kamal Hashkar poursuit son enquête en Israël, où il part à la rencontre d'Israéliens originaires de Tinghir. Ils se trouvent à Safed ou dans des kibboutz aux environs de Jérusalem. Il a appris l'hébreu pour pouvoir communiquer avec eux, et a donc été agréablement surpris qu'ils parlent encore l'arabe ou le berbère. Leurs discours font écho à ceux des Marocains : une coexistence paisible régnait à Tinghir. Néanmoins, un point important est à évoquer, qui illustre bien l'impact des événements du conflit israélo-arabe au XX^e siècle : les relations se seraient refroidies entre Juifs et musulmans à la période de la proclamation de l'État d'Israël et de la défaite arabe de 1948. Cela a constitué une ligne de fracture, et ce, même dans la petite ville du Haut-Atlas. « Les musulmans ne disaient plus bonjour, ils se montraient distants », se souvient Hanna Shmouyan. Néanmoins, ils prennent soin de préciser qu'ils n'ont pas été persécutés ou attaqués : « On ne nous a fait aucun mal », assure-t-elle. C'est d'ailleurs à partir de la proclamation de l'État d'Israël en 1948, jusqu'à l'indépendance du Maroc en 1956, qu'un premier départ massif s'organise vers l'État hébreu. Il est difficile d'avoir un chiffre exact, mais selon le recoupement des sources, moins de 100 000 Juifs partirent durant cette période. L'Agence juive, organisation parapublique de l'État israélien originel-

lement chargée de l'administration des Juifs en Palestine, a organisé le réseau de migration du Maghreb vers Israël. Appuyé par le Mossad, service de renseignement israélien, la deuxième vague de départs s'étale à partir de 1956 jusqu'à la mort du pontife marocain Mohammed V en 1961. Les services secrets envoient de manière clandestine des agents, sans l'aval du roi ouvertement antisioniste, dans toutes les communautés juives restantes au Maroc. Ainsi, dans le documentaire, la présence « des médiateurs sionistes » est évoquée : ces hommes ont poussé des familles à partir par crainte d'un contexte sécuritaire tendu. Dans un troisième temps, l'émigration s'effectue de concert avec les autorités marocaines alors dirigées par Hassan II, à l'aide de passeports collectifs (1961-1964). Après la guerre israélo-arabe de 1973, dans un climat de plus en plus hostile, 40 000 Juifs du Maroc viennent s'installer en France. Vers les années 1960, les familles juives de Tinghir quittent leur foyer de manière précipitée. L'instituteur du village est accompagné des agents du Mossad pour prendre des photos des habitants avant leur départ, afin de leur créer des passeports temporaires. L'une des villageoises évoque ainsi l'émouvant départ de sa ville natale : « Quand nous sommes partis pour Israël, nous avons seulement deux valises pour sept personnes. Nous avons tout laissé et nous

sommes partis », oubliant même leurs passeports nouvellement créés.

Les douleurs de l'exil

Sionisme et panarabisme

Les Juifs se sont retrouvés dans une position très inconfortable au XX^e siècle, pris en étau entre un nationalisme juif incarné par le sionisme et un nationalisme arabe exclusifs. Ces deux nationalismes se sont construits sur un sentiment de double appartenance, à la fois culturelle et religieuse, ainsi qu'une adhésion à un territoire défini. L'expression concomitante de ces deux nationalismes a rendu difficile la coexistence des Juifs et des musulmans en Afrique du Nord.

Persécutions en Israël.

« Dans le temps, on pouvait avoir honte de dire qu'on était berbère »

L'acclimatation en Israël s'est réalisée dans la douleur. Alors qu'ils ont quitté brutalement leurs foyers, les Juifs amazigh subissent ensuite des discriminations des Juifs ashkénazes. Les disparités entre la communauté marocaine (*mizrahim*), et plus largement des Juifs sépharades et celle originaire d'Europe de l'Est, étaient assez marquées. Les trajectoires des deux communautés étaient fondamentalement différentes, notamment à cause des persécutions et pogroms

subis principalement par les Juifs ashkénazes en Europe au XIX^e siècle : « Dans le temps, on pouvait avoir honte de dire qu'on était berbère [...] les Juifs ashkénazes nous appelaient les chleuhs (groupe ethnique berbère et injure désignant un allemand durant la Seconde guerre mondiale), c'est méprisant », déclare un Juif marocain installé en Israël. Au sein même du judaïsme, loin du contexte tendu de l'Europe et du Maghreb, on observe alors aussi des dissensions et des discriminations. Nostalgie, douleur, solitude de la première génération de Juifs de Tinghir en Israël se ressentent de manière saisissante dans le documentaire de Kamal Hachkar. Ce film sorti en 2013 conclut avec cette phrase : « Il n'y aura plus de vie judéo-berbère telle qu'elle a existé avant », mais l'attachement certain des Juifs et l'ouverture des Marocains de Tinghir font dire au réalisateur qu'il « serait possible de créer des liens et la faire revivre d'une certaine manière ». Le rapprochement diplomatique entre le Maroc et Israël pourrait constituer une amorce pour réunir ces deux communautés qui partagent une longue histoire de vivre-ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

Abécassis, F., Dirèche, K., & Aouad, R. (2012). La bienvenue et l'adieu | 3 : Migrants juifs et musulmans au Maghreb (XVe-XXe siècle).

Camps, G., & Chaker, S. (2007). Les Berbères : mémoire et identité. Actes Sud.

Diawara, M. (2022). Maroc : « Le souverain s'est refusé à faire la différence entre ses sujets » . Le Point.

Mechaï, H. (2020). Julien Cohen-Lacassagne : « Au-delà des Berbères juifs.» . Le Point.

Nun, Y. B. (2003). La quête d'un compromis pour l'évacuation des Juifs du Maroc. [PARDES]

Sebag-Serfaty, N. (2004). Histoire et identité des Juifs du Maroc : « des siècles d'altérité paradoxale » . Horizons maghrébins

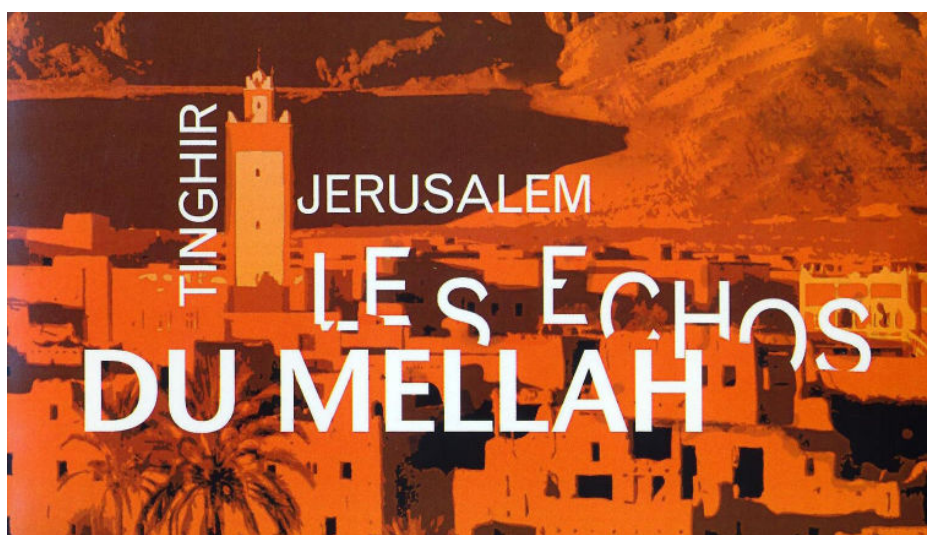
L'OBSERVATRICE



Actuellement en Master de Géopolitique à l'Institut Français de Géopolitique à Paris 8, Lamia conduit un mémoire sur la politique d'aménagement du territoire à Jérusalem-est.

Elle s'intéresse donc particulièrement à la région du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord. Persuadée que le respect de la diversité religieuse et culturelle au sein de cette région est une condition à sa stabilité et son essor, elle a rejoint l'Observatoire Pharos pour contribuer à son échelle, à une meilleure compréhension de ces dynamiques au Maghreb.

VOIR LE DOCUMENTAIRE



film
DOC
FILM-DOCUMENTAIRE.FR

RETOUR À SÉOUL, OU LA QUÊTE DOULOUREUSE DE SES ORIGINES

Par Oscar Leroy



Freddie, une Française de 25 ans, se retrouve en Corée du Sud par hasard. Adoptée en France encore bébé, elle n'a aucun souvenir de son pays d'origine qu'elle découvre au fil de son voyage. Si elle a l'apparence d'une Coréenne, les us et coutumes nationaux lui paraissent en revanche bien étranges. Un parcours, entre quête identitaire et perte de repère, qui reflète plus largement les réalités traversées par de nombreux enfants adoptés.

Un retour aux sources éprouvant les frontières culturelles

Retour à Séoul réalisé par David Chou, sorti en salle le 25 janvier 2023, est le récit de Freddie, recueillie bébé dans un orphelinat en Corée du Sud, avant d'être adoptée par un couple de Français. Adulte, elle part sur un coup de tête à Séoul pour tenter de découvrir son pays d'origine. Cette œuvre fictionnelle est fondée sur la vie de Laure Badufle, une proche du réalisateur. Aujourd'hui, à 38 ans, cette dernière accompagne à travers son association Racines Coréennes ceux qui, comme elle hier, souhaitent renouer avec leurs origines.

La langue apparaît comme l'un des premiers obstacles pour Freddie, qui incarne le personnage principal, empressé de briser la glace, de communiquer malgré la barrière culturelle au risque, entre insolence et curiosité, de blesser les personnes rencontrées au passage. Pressée de comprendre l'autre, Freddie rencontre au début du récit une traductrice qui l'aide à faire le pont entre deux cultures que tout semble opposer. Au détour d'un dialogue entre Freddie et son acolyte à la double casquette — traductrice et amie, elles abordent la question de l'adoption et de ses origines. Le film prend alors la direction d'une

quête pesante, mais qui semble à Freddie de plus en plus nécessaire. Ce processus incertain de recherche identitaire s'étire dans le temps et interroge un rapport à une culture qu'elle apprend progressivement à connaître. Si elle quitte la Corée à certains moments du film, c'est pour mieux y revenir dans d'autres situations, d'autres contextes, comme si la jeune femme cherchait à découvrir ce pays sous différents angles. Les ellipses déstabilisatrices et sauts dans le temps utilisés dans le film visent à montrer l'errance identitaire et personnelle d'une femme en quête d'elle-même. En abordant l'enjeu de l'adoption internationale, qui ne tombe jamais dans le cliché du retour aux sources salvateur teinté de mélancolie et de découverte de soi, le film essaye, tâtonne, titube, montre les échecs et les rencontres douloureuses avant les réussites. Si ce film est une œuvre cinématographique remarquable, c'est aussi parce qu'il approche de façon fine l'histoire de la Corée du Sud. Une histoire où l'adoption internationale occupe une grande place, malgré la volonté affichée du gouvernement sud-coréen de vouloir réduire l'ampleur du phénomène.

Comment la trajectoire particulière d'une jeune fille adoptée peut-elle éclairer sur le destin des milliers d'enfants coréens tiraillés entre leur pays d'origine et leur identité d'adoption ?

L'adoption d'enfants coréens, une exception mondiale

Dans *Retour à Séoul*, Freddie débarque, hésitante, dans le centre national d'adoption coréen. Elle découvre que son destin individuel est en réalité largement partagé. En lisant une brochure présentant l'histoire de l'adoption en Corée, la jeune femme se rend compte que des milliers d'enfants ont été envoyés partout dans le monde. Aujourd'hui douzième puissance mondiale, la Corée du Sud est l'un des pays les plus développés du monde. Cependant, la péninsule a connu un XX^e siècle tourmenté, marqué notamment par une guerre meurtrière entre 1950 et 1953, qui pousse 100 000 enfants dans les orphelinats nationaux dès la première année du conflit, d'après l'agence des Nations Unies pour la Reconstruction de la Corée (*United Nations Korean Reconstruction Agency*). Ainsi depuis 1953, c'est plus de 200 000 Coréens qui ont été adoptés dans le monde entier, notamment aux États-Unis. Il s'agit d'un record mondial, d'autant plus lorsqu'il est rapporté aux 52 millions d'habitants du sud de la péninsule. La Corée du Sud a le programme d'adoption international le plus ancien au monde. Parmi ces enfants se trouvaient ceux que l'on appelait les « G.I. babies », dont la mère biologique était coréenne et le père militaire américain.

Le confucianisme, l'un des facteurs des abandons massifs ?

Une éthique qui pousse au conformisme

Le confucianisme a radicalement influencé l'organisation et les fonctions de la société chinoise mais aussi japonaise, vietnamienne et sud-coréenne. Éthique morale influente, il a traversé l'histoire jusqu'à s'immiscer dans les textes de lois de certaines sociétés asiatiques. Le confucianisme prône la conformité individuelle à des valeurs approuvées socialement. Il pousse à réprimer tout comportement dit déviant. Pour s'intégrer au groupe, il faut intégrer ses codes. Ce contexte social et culturel règlemente la place de la femme et son apparence, et façonne les relations sociales dans leur ensemble. La pression des pairs est grande dans la société coréenne, et, l'individu, noyé dans la foule, s'insère dans un tissu de relations.

Une société patriarcale

De nombreux aspects de la culture et de la société coréennes restent centrés sur les hommes. Le confucianisme, parmi d'autres facteurs, a façonné le système juridique coréen et les mœurs d'une société patriarcale.

Des valeurs morales rigoureuses qui régissent le cadre familial

Les normes sociales coréennes désapprouvent fortement les relations sexuelles de mœurs légères et, en Corée du Sud, il est encore difficile pour les femmes d'élever des enfants nés hors mariage. La loi de 1953 qui limitait l'avortement aux Sud-Coréennes victimes de viol, ou en cas de danger pour la mère et l'enfant, n'existe plus depuis le 1^{er} janvier 2021.

Jusqu'en 2005, les femmes ne pouvaient pas se remarier pendant une période de six mois après la dissolution de leur précédent mariage, alors que les hommes ne sont pas soumis à de telles restrictions. De nos jours, d'après l'agence nationale de l'adoption, les enfants placés internationalement en vue d'une adoption ont généralement une mère célibataire, qu'il s'agisse de veuves ou de femmes célibataires. En 1986, 75 % des enfants sud-coréens adoptés à l'étranger étaient issues d'une famille monoparentale. En 2008, près de 90 % des 1 250 enfants sud-coréens adoptés à l'étranger étaient nés de mères célibataires. En 2012, sur 1880 enfants adoptés, la proportion atteint 92,8 % (*United Nations Korean Restructuration agency*).

Les marqueurs confucéens dans la société coréenne peuvent expliquer le pourcentage relativement élevé d'enfants abandonnés par des mères célibataires. Le confucianisme

accorde une grande importance au cadre familial, et ces valeurs rendent de nombreuses familles réticentes à élever un enfant en dehors d'un couple reconnu socialement comme tel.

La difficile définition d'une identité plurielle

Si Freddie semble bien intégrée en France, elle est désespérément attirée par la Corée. Son rapport à elle-même, à son pays d'adoption et d'origine se construit de manière paradoxale entre une identité légitime, ici française, et un sentiment de dissonance par rapport à ses parents naturels. Freddie, comme beaucoup d'enfants adoptés, est en quête d'images liées à la culture de son pays d'origine afin de donner forme au passé. Même si ce retour aux sources peut s'avérer douloureux, il peut plonger dans un processus infini de questionnement. D'après la pédopsychiatre Marie-Odile Pérouse, des troubles psychologiques peuvent naître chez les enfants adoptés dans les premières années de vie à cause du déracinement vécu comme un traumatisme. Ce choc psychologique peut se doubler d'un retard culturel avec des problèmes d'expression et de compréhension. Chez l'adolescent, dans une époque de la vie caractérisée par des bouleversements affectifs et des pertes de repères, des questionnements sur

l'identité commencent à naître et se poursuivent à l'âge adulte, comme en témoigne Freddie dans le film. De nombreux adoptés internationaux coréens sont maintenant adultes et s'intéressent à leurs origines. Cette situation interpelle directement les autorités des pays d'origine et d'accueil. Ainsi, le gouvernement coréen et des agences d'adoption internationales offrent des séjours de familiarisation avec l'histoire et la culture du pays et, lorsque c'est possible, facilitent les retrouvailles avec la famille biologique. Dans *Retour à Séoul*, Freddie tente de se réappropriier des codes culturels qui ne sont pas les siens. Néanmoins, certaines normes sociales la heurtent comme lorsque son père biologique lui propose de lui trouver un mari et un foyer pour essayer de compenser son absence. Choquée qu'une figure paternelle inconnue décide à sa place, Freddie reste sans voix. Perturbée par ce voyage déboussolant, elle refuse de s'attacher à un homme et de rester trop longtemps au même endroit. Finalement, le film met en avant le parcours d'une femme indépendante, alors que les personnages qui gravitent autour d'elle semblent presque tous secondaires. Le réalisateur David Chou ne limite pas son œuvre à la simple quête identitaire d'une jeune femme adoptée, mais rend compte de réactions inattendues dues à des frottements entre Freddie et la société coréenne.

Retour à Séoul, au-delà de son propos initial, est une invitation à regarder certains aspects de la société coréenne en face. Pour beaucoup de femmes célibataires, il est préférable encore aujourd'hui d'interrompre leur grossesse ou de donner leur enfant à une famille à l'étranger. L'association coréenne des familles de mères célibataires précise que, selon une enquête menée en 2018, « 93 % des mères célibataires doivent encore avorter ou confier leur enfant à des services d'adoption après l'accouchement ». Dans la société sud-coréenne où le conservatisme domine en matière familiale, une jeune mère célibataire risque l'opprobre social, d'après une publication de la Fondation Jean Jaurès (*Le féminisme à l'épreuve du masculinisme en Corée*, 2023). La pression est telle que les femmes qui choisissent de remettre leur bébé né hors mariage à des services d'adoption sont nombreuses. L'abandon d'enfants en Corée reste un problème majeur à l'heure actuelle. Face au défi que représente la natalité, le nouveau gouvernement pourrait écouter les revendications de certaines femmes décidées à ne plus subir d'entraves dans leurs vies professionnelles et personnelles en raison de leur genre.

L'OBSERVATEUR



24 ans, fraîchement diplômé d'un Master 2 de Science politique à l'université Panthéon-Assas, Oscar a auparavant effectué une double licence d'Histoire et de Science Politique. Tout au long de son parcours universitaire, il a développé un intérêt pour l'actualité sociale en France mais aussi à l'étranger. Passionné également de cinéma, il sillonne les salles parisiennes en quête du bijou visuel qui le surprendra.

TÉMOIGNAGES

