École des Hautes Études en Sciences Sociales

École doctorale de l'EHESS

Centre des Savoirs sur le Politique – Recherches et Analyses

Doctorat

Discipline études politiques

UĞUR ZEYNEP

Transformation de la culture publique en Turquie à partir des années 2000: Le théâtre comme lieu d'apparition de nouveaux imaginaires politiques

Thèse dirigée par : Nilüfer GÖLE

Date de soutenance : 18.11.2025

Jury

1 Serhan Ada, Professeur assimilé, Université Bilgi (prérapporteur)

2 Alexandre Toumarkine, Directeur d'universités, INALCO, Paris (prérapporteur)

3 Olivier Neveux, Professeur d'Histoire et d'Esthétique du Théâtre, ENS de Lyon

4 Cécile Boëx, Maîtresse de conférences, EHESS

5 Yassaman Khajehi, Maîtresse de conférences, Université Clermont Auvergne

6 Nilüfer Göle, Directrice d'études émérite, EHESS (directrice de thèse)

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice de thèse, Nilüfer Göle. En plus de diriger cette thèse, elle m'a ouvert une voie qui n'aurait été possible que sous sa direction. Je la remercie pour l'inspiration constante qu'elle m'a donnée, pour la confiance qu'elle a portée à ce projet et pour ses encouragements tout au long de la rédaction. Cette thèse a été encadrée pendant trois ans dans le cadre du projet de recherche « Public Space Democracy », sous sa direction. Je suis reconnaissante pour ce travail, qui m'a permis de bénéficier d'un véritable atelier de transmission matérielle et intellectuelle. Je remercie mes collègues et amies Warda Hadjab et Gökçe Tunçel pour leur solidarité et leurs conseils précieux.

Je tiens à remercier Serhan Ada, qui m'a donné le goût de travailler sur la scène culturelle en Turquie, qui soutient mon travail académique et culturel depuis de longues années et qui m'a fait l'honneur d'être le prérapporteur de cette thèse. Je remercie Alexandre Toumarkine pour sa collégialité lors de mon travail en tant qu'ATER au département des études turques de l'INALCO, ainsi que pour avoir accepté d'être l'autre prérapporteur de cette thèse.

Je remercie Yassaman Khajehi, qui m'a soutenue dans ma démarche doctorale, qui m'a intégrée à plusieurs projets de recherche et de publication, et qui a accepté d'être membre de mon jury.

Je tiens également à remercier Cécile Boëx et Olivier Neveux d'avoir accepté de faire partie de mon jury.

Je remercie Franck Mermier et Vincent Duclert d'avoir participé à mon comité de suivi de thèse, ainsi que Timour Muhidine pour son accompagnement et sa collégialité à l'INALCO. Je tiens à remercier mon laboratoire, le CESPRA, pour m'avoir offert un point d'ancrage académique et un poste d'assistante gestionnaire, notamment Élisabeth Dutartre-Michaut, Stéphane Audoin-Rouzeau et Frédéric Brahami. Je remercie particulièrement Sophie Vigneron et Ionela Roharik, qui m'ont fait me sentir en famille loin de la mienne et qui m'ont soutenue tout au long de ce processus. Ma gratitude va tout particulièrement à Gilles Bataillon, qui m'a encouragée et accompagnée dans les moments les plus difficiles. Je tiens à remercier mes collègues doctorant·e·s Adriana Escosteguy-Medronho, Felipe Linden, Gökçe Tunçel et Parand Danesh pour le réseau de solidarité et d'amitié que nous avons formé ensemble.

Merci à Zara Salzmann et Ece Nirun d'avoir partagé avec moi, à Paris, toutes les facettes de nos vies de doctorantes. Je remercie également Dicle Tiryaki et Yağmur Mısırlıoğlu pour leur sororité à chaque étape de ma vie ; Kaan Doğanok, Hande Gülen, Olga Narlı et Heval Kandemir pour leur amitié ; ainsi que mes ami·e·s de GSÜTT et d'Istanbul Fringe Festival pour leur soutien et leur travail collectif. Merci pareillement à Laura Cohen et Suzanne Berjot pour leurs relectures attentives.

Je remercie mon partenaire, Derrick Kouman, de m'avoir offert une fin de thèse dans la paix et l'amour.

Je tiens à remercier ma grande famille : Gönül Uğur, Zerrin, Cihan et Beril Cev, Turgut, Gülsev, İdil et Eren Çaylan, Tanzer et Ebru Çelenk, pour leur soutien.

Enfin, je remercie ma famille : ma mère Aydan Uğur, mon père Mehmet Osman Uğur et ma sœur İpek Uğur pour leur amour et leur soutien inconditionnels, même dans les moments les plus bouleversants de nos vies.

À la mémoire de mon cher père,
Mehmet Osman Uğur.

RESUMÉ ET DES MOTS CLÉS

Cette thèse propose une réflexion sur la transformation de la culture publique en Turquie contemporaine, à partir d'une enquête de terrain centrée sur la scène théâtrale stambouliote. En prenant le théâtre comme un lieu d'observation privilégié des mutations politiques, sociales et esthétiques, elle explore comment cette pratique artistique permet l'émergence de nouveaux imaginaires politiques dans une société traversée par de profondes reconfigurations du rapport entre culture, espace public et politique. Mobilisant 47 entretiens semi-directifs, l'observation participante et la recherche-action participative conduite à Istanbul de 2017 à 2023 avec des membres des institutions théâtrales publiques et des théâtres alternatifs, cette recherche interroge la manière dont les pratiques scéniques participent à la production d'espaces urbains expressifs et à la reformulation des modes d'agir public. En croisant sociologie de la culture, études sur l'espace public et études théâtrales, elle développe une analyse située de la scène culturelle en Turquie, à partir des pratiques théâtrales qui rendent visibles ses conflits, ses mémoires et ses imaginaires.

L'étude s'ouvre sur le contexte post-2000, marqué par une polarisation entre deux conceptions de la culture publique : l'une républicaine et séculière, l'autre dite « nativiste et nationale », qui cherche à redéfinir les référents symboliques de l'espace commun. Le théâtre devient alors un site-clé où se cristallisent les tensions constitutives d'une modernité turque non linéaire, traversée de conflits, d'interpénétrations et de négociations. En explorant les continuités, les tensions et les transformations entre formes performatives ottomanes, théâtre républicain et scènes indépendantes contemporaines, la recherche met en lumière la manière dont cet art opère comme vecteur matériel de réinvention culturelle.

En se concentrant sur l'émergence d'une scène théâtrale alternative, l'analyse montre comment les transformations architecturales, scénographiques et artistiques ont reconfiguré le rapport à l'espace public. Les théâtres indépendants créent des lieux autonomes en reconvertissant des espaces inattendus en scènes boîtes noires, où les récits minoritaires trouvent corps et visibilité. Cette dynamique esquisse une troisième définition de la culture publique, au-delà de la polarisation binaire : l'imaginaire social d'un pluralisme. Le théâtre s'affirme ainsi comme un espace d'expérimentation sociopolitique, où se tissent de nouvelles formes de socialisation, de lien social et de commonalité.

Cette recherche contribue aux études sur l'espace public, sur les nouvelles articulations entre esthétique et politique, ainsi qu'à l'analyse des formes du politique en lien avec les mouvements de la place publique. En restituant la pratique théâtrale comme un acte de réappropriation de l'espace urbain, elle propose une lecture située des dynamiques culturelles contemporaines en Turquie. Le théâtre y joue un rôle crucial dans la mise en forme du politique, en tant qu'espace où se réinvente, par les corps, les récits et les sociabilités, la possibilité de faire société autrement.

Mots-clés : Théâtre, culture publique, Turquie, modernité non-occidentale, espace public, performativité, imaginaires politiques

ABSTRACT AND KEY-WORDS

This dissertation proposes a reflection on the transformation of public culture in contemporary Turkey, based on fieldwork centered on Istanbul's theatrical scene. Taking theatre as a privileged site for observing political, social, and aesthetic transformations, it explores how this artistic practice enables the emergence of new political imaginaries in a society traversed by profound reconfigurations of the relationship between culture, public space, and politics. Drawing on 47 semi-structured interviews, participant observation, and participatory action research conducted in Istanbul between 2017 and 2023 with members of public theatre institutions and alternative theatres, this research examines how stage practices contribute to the production of expressive urban spaces and to the reformulation of modes of public agency. By bringing together cultural sociology, public space studies, and theatre studies, it develops a situated analysis of Turkey's cultural scene through theatrical practices that render visible its conflicts, memories, and imaginaries.

The study begins with the post-2000 context, marked by a polarization between two conceptions of public culture: one republican and secular, the other referred to as "nativist and national," seeking to redefine the symbolic referents of the common space. Theatre thus becomes a key site where the constitutive tensions of a nonlinear Turkish modernity crystallize, a modernity traversed by conflicts, interpenetrations, and negotiations. By exploring the continuities, tensions, and transformations between Ottoman performative forms, republican theatre, and contemporary independent stages, the research highlights how this art operates as a material vector of cultural reinvention.

Focusing on the emergence of an alternative theatre scene, the analysis shows how architectural, scenographic, and artistic transformations have reshaped the relationship to public space. Independent theatres create autonomous venues by converting unexpected spaces into black-box stages, where minority narratives acquire embodiment and visibility. This dynamic sketches a third definition of public culture, beyond binary polarization: the social imaginary of pluralism. Theatre thus asserts itself as a space of socio-political experimentation, where new forms of socialization, social bonds, and commonality are woven.

This research contributes to studies on the public sphere, on the new articulations between aesthetics and politics, as well as to the analysis of forms of politics in relation to public square movements. By presenting theatrical practice as an act of reappropriation of urban space, it offers a situated reading of contemporary cultural dynamics in Turkey. Theatre here plays a crucial role in shaping the political, as a space where, through bodies, narratives, and sociabilities, the possibility of making society otherwise is reinvented.

Keywords: Theatre, Public Culture, Turkey, Non-Western Modernity, Public Space, Performativity, Political Imaginary

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS *1*

RESUMÉ ET DES MOTS CLÉS *3*

ABSTRACT AND KEY-WORDS *4*

Introduction générale **8**

Controverses autour de la culture publique **17**

Le théâtre au cœur des controverses publiques **28**

Fermeture des espaces du théâtre 29

Interventions administratives 31

Censure arbitraire 33

Manifestation de l'art « native et nationale » au sein du théâtre **36**

Annonce de la problématique et des hypothèses *38*

Méthodologie **41**

Spécificité du terrain **44**

Historicité du terrain **46**

Présentation des choix en matière de collecte de données **51**

Méthodes de la recherche empirique 51

Entretiens semi-directifs 51

Observation participante 53

Recherche-action participative (RAP) 54

Annonce du plan **61**

Première Partie : Theatre comme lieu d'incarnation et de la fabrication d'une culture publique seculière republicaine *63*

Introduction **63**

Chapitre 1: Reconstituer l'histoire d'une tradition du théâtre non-Occidentale **68**

1. Formes pré-modernes du spectacle vivant dans la place publique 68

1.2 Le rapport à la vie publique 75

2. L'entrée du théâtre dans l'Empire ottoman comme une discipline non musulmane 79

2.1. Théâtre Gedikpaşa : Une lecture de la modernisation ottomane à travers la trajectoire d'une troupe turco-arménienne 81

3. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu et Muhsin Ertuğrul : Deux hommes de théâtre, deux visions différentes du théâtre et de la modernité 86

Chapitre 2: Théâtre comme le lieu de la fabrique du citoyen moderne **99**

1. Modernisation ottomane et la formation d'un microcosme occidental 100

2. Fabrication d'une culture publique séculière nationale et républicaine (1932-1938) 104

2.1. « La technique de l'Occident, La morale de l'Orient » : La tension permanente entre la forme et le contenu 111

2.2. Interpénétrations spatiales dans l'architecture du théâtre 117

2.3 La structure de la miniature : Temporalité aplatie dans les pièces républicaines 129

2.4. La femme turque moderne monte sur la scène : Afife Jale 134

Conclusion 146

Deuxième Partie : Théâtres indépendants : Lieux d'expérimentation social (1960-2000) *152*

Introduction **152**

Chapitre 3 : Émergence d'une scène du théâtre avant-gardiste à Istanbul (1960s - 2000s)... 155
1. Apparition d'acteurs non étatiques et de nouveaux courants dans le théâtre (1960-1990)..... 155
1.1. Formation d'une élite culturelle du théâtre..... 161
2. Privatisation du théâtre..... 167
3. L'émergence de nouveaux courants du théâtre en Turquie..... 176
3.1. Genèse d'un courant du théâtre politique en Turquie..... 177

Chapitre 4: Émergence d'une scène théâtrale avant-gardiste à Istanbul (1960s-2000s)..... 200
1. Expérimentations avant-gardes (1960s-1990s)..... 200
2. Faire du théâtre autrement..... 202
2.1. Transformation des profils d'artistes et la reconfiguration de l'organisation du travail artistique : Continuités et discontinuités..... 202
2.2. Le corps : Un nouveau sujet artistique et politique..... 208
3. Incorporation de la localité urbaine : Le cas du Centre de l'Art Tarlabaşı (ISM)..... 217
3.1. Formation d'une nouvelle communauté urbaine..... 219
3.2. Une nouvelle spatialité : Interactions avec Tarlabaşı..... 222

Chapitre 5 : Constitution d'une scène théâtrale *alternative* à Istanbul..... 226
1. Scènes alternatives : Effervescence des scènes boîtes noires..... 226
2. Conditions du travail entre précarité et résilience..... 238
2.2. Composition d'une scène théâtrale contestataire à Istanbul..... 240
3. Nouveaux acteurs du théâtre : Professionnalisation des amateurs..... 241
4. Spatialisation de la mémoire des exclus de la République : En quête du passé urbain..... 243
4.1. La mise en scène de la ville comme lieu de rencontres improbables..... 244
4.2. Retour du refoulé : Mise en scène des récits minoritaires..... 248
Conclusion..... 254

Troisième Partie : Théâtres alternatifs comme les lieux de la réappropriation de l'espace public..... 256

Introduction..... 256

Chapitre 6: Extension de la scène à la place publique : Mouvement Gezi..... 258
1. (Re)spatialisation de la politique : Encadrement et mise en scène de la ville..... 260
2. L'engagement de la scène théâtrale dans le mouvement Gezi..... 262
2.1. Gezerken [En se promenant]..... 263
2.2. L'Homme debout..... 264

Chapitre 7 : Effervescence des espaces autonomes du théâtre après le mouvement Gezi..... 267
1. Suffocation de l'espace public : Le tournant autoritaire..... 269
1.1. Reconfigurations spatiales : Fermetures, relocalisations, mobilités..... 272
Lire la transformation urbaine à travers la trajectoire de Tiyatro DOT..... 276
1.2 Durcissement des conditions de création et marginalisation de la scène théâtrale..... 279
2. « On est toujours là ! » Le théâtre comme espace de résistance..... 283
2.1. Gezi sur la scène: Réclamer le récit du mouvement..... 284
2.2. Le retour aux quartiers et l'engagement à l'échelle locale comme vecteur de mobilisation... 287
2.3. Cours de théâtre : Expérimentation du pluralisme..... 297
3.Retour du corps sur scène : Vers un espace public performatif..... 300
3.1. Apogée du théâtre physique..... 300
3.2. Langages corporels : Mise en scène du non-dit sous l'autoritarisme..... 308
3.3. Théâtre physique et lien social : Le cas d'Association Jeu Social et Arts de Rue..... 320

Chapitre 8 : Du désappartenance à l'agir public : Études de cas..... 330
1. Trilogie de la Turquie de Ceren Ercan..... 330
1.1. Instané : Turquie je t'aime [2017]..... 331
1.2. Désappartenance : Collectiviser un sentiment personnel..... 336
1.3. Mouvement Gezi : Un moment marquant de la création d'appartenance à partir de la désappartenance..... 338
1.4. Partir ou rester ? Du sentiment de désappartenance à l'agir public..... 339

2.Trajectoire de Tiraje : La création de néo-tribus 341
2.1. Quête d'appartenance personnelle et sociale 343
2.2. L'expérimentation d'une économie d'échange comme outil d'un nouveau lien avec le public 347
2.3. Le cercle : Vecteur de création d'une communauté 353
2.4. Expérimentations de l'horizontalité 355
2.5. Création d'une néo-tribu 360

Chapitre 9: Recherche-action participative : Le cas du festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe 368

1. « Fringere » : Tentative d'ouvrir une brèche dans l'espace public 368
1.1. Le concept de « Fringe » et sa réinterprétation à Istanbul 368
1.2. Définir une scène artistique extra-occidentale : Transversalités et porosités entre les acteurs établis et les acteurs alternatifs émergents 373
2. Étude d'un public expressif 374
2.1 « Pour tout le monde qui veut se rendre visible » : Expressivité sociale de la jeunesse 374
2.2. Mixités sociales improbables : Au-delà des lignes de fracture 376
Conclusion 390

Conclusion générale 392

BIBLIOGRAPHIE 396

ANNEXE 1 : INFORMATIONS DEMOGRAPHIQUES DES ENQUETES 427

ANNEXE 2: LISTE DES ACCRONYMES 439

ANNEXE 3: LISTE DES FIGURES 441

INTRODUCTION

Introduction générale

Le théâtre occupe une place centrale dans l'histoire culturelle et politique de la Turquie moderne. Si la scène est souvent envisagée comme un lieu de représentation esthétique, elle est aussi, et peut-être surtout, un espace de projection d'un ordre social, de production de liens symboliques et d'apprentissage de la citoyenneté. Loin de se limiter à la reproduction d'un discours national ou à la transmission d'un contenu idéologique, la scène publique joue un rôle actif dans la fabrication des subjectivités, dans la circulation des imaginaires et dans la définition du rapport entre l'individu et la collectivité. En ce sens, le théâtre constitue un terrain privilégié pour observer les modalités concrètes à travers lesquelles la modernité s'est incarnée, transmise, réinterprétée et parfois contestée en Turquie.

Après l'élection de l'AKP (Parti de la justice et du développement) en 2002, la sphère culturelle en Turquie a connu une transformation profonde dans sa relation avec la politique. Durant cette période, le théâtre a été qualifié d'« étranger, importé et sans racines », donc incompatible avec la « culture locale et nationale » du pays. Ce discours politique, porté notamment par le leader de l'AKP, ancien Premier ministre et actuel président Recep Tayyip Erdoğan, a constamment insisté sur l'absence d'une culture nationale et conservatrice, soulignant que, même si son parti dominait les sphères politique et économique de l'État, il n'était pas parvenu à étendre son hégémonie au domaine de la culture dominante.

Le mépris d'Erdoğan pour la scène artistique s'est condensé dans un discours prononcé lors du congrès provincial de Kahramanmaraş en 2012, illustrant son anti-élitisme :

> « Ceux-là se cachent derrière l'étiquette d'intellectuels. Ils ne font pas de l'art pour le peuple, ils font de l'art pour l'art. Pourtant, l'art doit être au service de la société. Ce sont des jacobins. (…) Ils sont dans les bars, avec leur verre de whisky ; tout ce qu'ils font, c'est critiquer avec une vision pseudo-intellectuelle, sans rien produire. Ils ne connaissent que la peinture, la sculpture et le cinéma. Ils méprisent le peuple. Ils méprisent la culture et les préférences du peuple (…) »[1]

Ce discours politique oppose l'élite urbaine, laïque et cosmopolite au « vrai » peuple authentique de la nation. Cet anti-élitisme s'accompagne d'une nouvelle conception de la culture : une culture dite « native et nationale » (*yerli ve milli*). Alors que les anciennes élites politiques et économiques ont été reconfigurées par de nouveaux groupes affiliés à l'AKP

[1]« Kahramanmaraş'ta AKP Kongresi », 4 décembre 2012, *Hürriyet*, disponible sur: http://www.hurriyet.com.tr/gundem/basbakandan-onemli-aciklamalar-20482854 (date d'accès: 21.04.2025).

durant ses deux décennies au pouvoir, le domaine culturel, lui, a conservé une certaine autonomie.

Ainsi, c'est à partir de cette lacune que s'inscrit cette partie et elle propose une relecture de l'histoire du théâtre en Turquie à partir des outils conceptuels que mobilise cette thèse, à savoir une réflexion sur la modernité et la sphère publique, et sur la manière dont les formes culturelles participent à l'institution d'un ordre symbolique nouveau. Il ne s'agit pas ici de faire une histoire du théâtre turc pour elle-même, mais de reconstruire les conditions dans lesquelles le théâtre s'est imposé comme un médium privilégié dans la fabrique et la transformation de la culture publique en Turquie. La scène théâtrale est ici pensée comme un lieu d'exposition de l'ordre social, un espace de mise en forme des subjectivités, et un dispositif où se recomposent les rapports entre État, société et individus. À travers les corps, les scénographies, les architectures, les mots et les silences, elle participe à la fabrication d'un imaginaire républicain moderne, tout en restant traversée par des conflits internes, des tensions idéologiques et des logiques d'appropriation différenciée.

L'élection du Parti de la justice et du développement (AKP) en 2002 marque une rupture dans la relation entre sphère politique et sphère culturelle en Turquie. Alors que les institutions théâtrales publiques avaient longtemps incarné les idéaux républicains, elles sont désormais désacralisées et marginalisées. Dans les discours du pouvoir, le théâtre est présenté comme une forme d'art « étrangère, importée et non enracinée », et donc incompatible avec une culture définie comme native et nationale (yerli ve milli). L'absence d'une culture conservatrice propre est soulignée de manière récurrente par Recep Tayyip Erdoğan lui-même, qui insiste sur le fait que l'hégémonie politique et économique de l'AKP ne s'est pas traduite par une hégémonie culturelle.

Dans ce contexte, la sphère culturelle conserve une autonomie relative qui la distingue des sphères politique et économique. Tandis que ces dernières sont profondément reconfigurées par l'ascension de nouvelles élites issues de l'AKP, l'élite culturelle séculière demeure largement en place. La notion même d'élite mérite ici d'être précisée : il s'agit d'individus occupant des positions de pouvoir formellement définies, capables d'influencer la prise de décision dans les institutions sociales ou culturelles. Leur statut est lié à la détention de capitaux symboliques considérés comme prestigieux dans l'espace social.[2] La bifurcation entre élites économiques et élites culturelles dans la Turquie de l'AKP confère ainsi à la sphère culturelle un rôle singulier

[2] G. Lowell Field et John Higley, « National Elites and Political Stability », in *Research in Politics and Society: Studies of the Structure of National Elite Groups*, éd. Gwen Moore, Jai Press, 1985.

: elle devient autant une cible du pouvoir, qui cherche à la remodeler, qu'un espace de résistance où se reconfigurent des pratiques et des imaginaires alternatifs.

De cette façon, les années sous le régime de l'AKP de la Turquie sont marquées par une bataille sur la culture publique. Pourtant, il ne s'agit pas d'un *Kulturkampf* symbolique. Cette bataille est menée à travers l'architecture, la résurrection des espaces de mémoire, la conversion des institutions culturelles et la transformation de l'organisation spatiale de la nation. Pendant qu'il y a une littérature sur le discours sur le pouvoir culturel de l'AKP, cette thèse soutient qu'afin de comprendre les enjeux politiques de la Turquie sous le pouvoir politique de l'AKP, il faut fixer le regard vers les sites physiques où les luttes idéologiques et culturelles prennent forme et se matérialisent.

Tout d'abord, on abordera comment on centre le cadre théorique de la thèse autour de la culture publique dans le but d'analyser les enjeux des rapports entre la scène culturelle et la scène politique par le prisme du théâtre.

La culture publique

Clifford Geertz définit la culture comme un processus continu de production de sens, ce qui met en évidence la nature transformante d'une culture (re)façonnée par un état permanent de contestation et de négociation.[3] La production culturelle est liée à des questions fondamentales concernant les valeurs et les styles de vie partagés. C'est dans les espaces publics que différents styles de vie se rencontrent, s'affrontent et se transforment mutuellement. Marielle Macé souligne que les enjeux liés au style constituent inévitablement un champ d'oppositions entre choix de vie.[4] Ainsi, la culture est spatialement située dans la vie publique. La notion de culture publique permet une approche ancrée dans les espaces urbains. Des lieux physiques tels que les musées, théâtres, bibliothèques ou cafés sont autant d'espaces où les styles de vie s'incarnent et prennent forme dans la vie publique. Ces lieux permettent une sociabilité entre inconnus et favorisent la formation de nouvelles identités urbaines. Les normes, valeurs et styles de vie y sont revendiqués, confrontés, contestés, débattus et performés. Dans son analyse des modernités non occidentales, telle que la Turquie, Nilüfer Göle soutient que le débat politique entre conservateurs et sécularistes articule la définition et le partage des espaces de la modernité tels que les universités, les cafés ou les plages.[5] Ce débat révèle des conflits normatifs relatifs aux styles de vie et à la définition de la modernité. Le désaccord entre styles de vie conservateur et

[3] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973.
[4] Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie,* Paris, Gallimard, 2017, p.34
[5] Nilüfer Göle, *Interpénétrations. L'Islam et l'Europe*, Paris, Galaade, 2005, p.86.

séculier constitue ainsi la ligne de fracture qui structure les controverses autour de la culture publique en Turquie.

De cette façon, on met en avant l'hypothèse selon lequel sur le débat sur la culture est en réalité un débat sur les formes architecturales, esthétiques et stylistiques, et qu'il ne peut donc être traduit uniquement dans le registre du discours. Comme point de départ, je souligne l'écart entre le discours et l'expérience vécue dans ses formes matérielles au sein de la vie publique. Se concentrer exclusivement sur la scène macro-politique, étouffée par l'autoritarisme, risque d'occulter les expériences vécues à l'échelle micro. Plutôt qu'une analyse du discours, on propose de porter l'attention sur les formes esthétiques produites dans les espaces publics. Une approche matérielle et incarnée de l'espace public permet de rendre visibles les relations complexes entre différentes conceptualisations de la culture, leurs incohérences et leurs enchevêtrements.

Le processus de la modernisation en Turquie est profondément lié à la fabrication d'un imaginaire social, qui s'avère un processus partagé dans différents contextes culturels. Cette réflexion sur les formes d'auto-compréhension sociale trouve un écho profond chez le philosophe Cornelius Castoriadis, dont la notion d'*imaginaire radical* permet d'approfondir le rôle créatif de la société. Cette approche renonce au déterminisme marxiste et redonne à la créativité un pouvoir radical. Selon Castoriadis, *l'imaginaire social instituante* assure d'approfondir le rôle créatif de la société dans sa propre institution. La société est une auto-création ; elle se constitue elle-même en instituant ses normes, ses significations, ses objets de désir ou de sacrifice à travers un imaginaire qui ne se contente pas de reproduire, mais pose activement les conditions du sens social.[6] Cette dimension instituante de l'imaginaire, opposée à l'ordre déjà *institué*, est ce qui permet à une société de se faire et de se refaire dans l'histoire.[7]

Dans cette perspective, la modernité apparaît comme un régime particulier d'institution de sens, où l'imaginaire social est dominé par les significations centrales de la rationalité économique, de l'efficacité technique, de la croissance et du progrès scientifique. Castoriadis critique cette modernité occidentale pour avoir réduit l'imaginaire à une logique instrumentale, préoccupée uniquement par l'optimisation des moyens, sans interroger la finalité des fins elles-mêmes.[8] Cette critique de l'imaginaire techniciste et économiciste permet de revaloriser le rôle fondateur de l'imaginaire dans toute institution sociale et appelle à une reconfiguration de la

[6] Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, pp. 171–173.
[7] *Ibid.* p. 388–391.
[8] *Ibid.* p.313-315.

modernité, non comme système clos, mais comme espace ouvert à l'auto-altération et à la création de nouveaux mondes sociaux.

Quant au contexte turc, l'imaginaire politique moderne est souvent critiqué de ne pas correspondre à une telle imagination de la société instituante, et d'être un projet de l'ingénierie sociale imposé par l'élite séculière minoritaire sans avoir un fond dans la société.[9] La dimension « faite » positionnée comme l'opposée d'un processus naturel est ainsi considéré comme un projet « institué » par le haut. Les institutions politiques et culturelles sont approchées dans les recherches sur la modernisation turque comme des appareils du pouvoir afin d'instituer la société. Pourtant, dans son analyse sur les imaginaires sociaux des modernités non-occidentales, Göle réinterprète la théorie de Castoriadis en rappelant que les institutions ne peuvent pas être conçues en dehors des imaginaires et pratiques sociales.[10] Bien que le code européen de la modernité ait constitué le point de départ, celui-ci est constamment approprié et transformé de manière créative en dehors de l'Europe, ce qui appelle une analyse des formations culturelles et institutionnelles selon leurs propres logiques, et non uniquement en fonction de leur proximité avec l'Occident.[11]

La manifestation de ce pouvoir instituant dans une société moderne sont les institutions sociales pour Castoriadis, alors que Charles Taylor recherche cette manifestation plutôt dans la sphère publique. Dans son travail séminal sur les imaginaires sociaux de la modernité, Taylor analyse la modernité comme une transformation profonde de l'ordre moral et des formes de légitimation sociale, reposant sur l'émergence d'un imaginaire social. Taylor étudie la trajectoire de la modernité en Occident toute en le contextualisant comme un cas d'étude et non un récit universel hégémonique. Il distingue que la modernité ne se manifeste qu'une idéologie ou une théorie, mais comme un ensemble de façons dont les personnes s'imaginent leur existence sociale.[12] C'est cette singularité d'auto-imagination qui rendent les pratiques collectives possibles et les dotent de sens. Taylor souligne que cette approche ne revient pas à opposer les idées aux institutions de la modernité ; l'imaginaire social ne constitue pas un simple ensemble d'idées, mais il s'agit plutôt de ce qui rend possible les pratiques d'une société.[13]

[9] Ayşe Kadıoğlu, *op. cit.*
[10] Nilüfer Göle, « Islam in Public: New Visibilities and New Imaginaries », *Public Culture*, Volume 14, Number 1, Winter 2002, p.176.
[11] *Ibid.*
[12] Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 23.
[13] Charles Taylor, « Modern Social Imaginaries », *Public Culture,* 14 (1), 2002, p.91.

Dans cette même veine, Craig Calhoun radicalise encore cette perspective en mettant l'accent sur la dimension concrète et créative de l'imaginaire social, pensé comme une pratique quotidienne de fabrication du monde. À travers le concept de *poiesis*, il réintroduit la matérialité, l'espace urbain, et les dynamiques collectives comme lieux d'émergence de significations partagées. Le concept grec de *poiesis* qui signifie littéralement « faire », permet de penser la modernité non pas comme un état figé ou un modèle normatif occidental, mais comme un processus historique de création de significations, d'institutions, d'infrastructures matérielles et symboliques.[14] En ce sens, l'imaginaire social moderne ne se limite pas à des idées abstraites sur le progrès ou la rationalité, mais il prend forme dans des pratiques concrètes, dans les villes, les scènes, les gestes, les objets et les rituels du quotidien.

Même si la pratique d'auto-imagination peut constituer un point commun entre différents contextes culturels, Taylor apporte une dimension critique supplémentaire en introduisant une perspective renouvelée : celle des *modernités multiples*.[15] Cette approche vise à reconnaître les modernités extra-occidentales, qui ont suivi des trajectoires de modernisation spécifiques, et qu'il serait inapproprié d'analyser à travers une théorie générale conçue initialement pour le seul cas occidental. À ce point, l'approche de Dilip Gaonkar sur les imaginaires sociaux complète et prolonge celle de Charles Taylor en insistant sur le caractère multiple, situé et postcolonial de la modernité. Gaonkar défend l'idée que la modernité ne peut plus être pensée comme un modèle universel, mais comme un processus différencié, façonné par des contextes historiques, culturels et politiques spécifiques.[16] Reprenant la notion d'imaginaire social à Castoriadis, il la reformule pour rendre compte de la manière dont les sociétés s'imaginent collectivement comme agents dans l'histoire, à travers des récits, des images, des symboles et des pratiques qui donnent cohérence et intelligibilité à l'action collective.

En étudiant le cas de la Turquie comme une *modernité non-occidentale*, sociologue Nilüfer Göle rejoint ce sillage qui décentralise l'expérience européenne de la modernité et elle l'ancre dans la sphère publique :

« Aborder la sphère publique comme un imaginaire social, au sens de Castoriadis, permet de mettre en avant son aspect dynamique, comme processus en cours, création continue de significations et de pratiques, plutôt qu'un cadre 'imaginé' et 'préétabli'. Cette approche remet également en question la thèse du décalage temporel et de la 'déficience de modernité' pour les pays non occidentaux, et redonne une crédibilité intellectuelle aux pratiques sociétales dans des

[14] Craig Calhoun, Richard Sennett et Harel Shapira, « Poiesis Means Making », *Public Culture*, vol. 25, no. 2, 2013, p. 195–196.
[15] *Ibid.*
[16] Dilip Gaonkar, « Toward New Imaginaries », *Public Culture*, vol. 14, no. 1, 2002, p. 1–3.

contextes historiques autres que ceux de l'Occident ; elle ouvre ainsi à la possibilité d'*institution imaginaire de la société*. »[17]

La réflexion de Göle concrétise la conception de l'imaginaire sociale en la spatialisant dans la sphère publique. Ce déplacement permet de dépasser la dichotomie entre l'imaginaire et la réalité, le projet et sa réalisation qui apparaît fréquemment dans les analyses sur les modernités non-occidentales. Ces conceptions adoptent un modèle de la modernité idéale conçu autour du modèle européen, et tracent ses adaptations dans les contextes non-occidentaux à travers les idées et les discours officiels des pouvoirs politiques. Comme le modèle original reste celui européen, toute incohérence ou différence risque d'être évoluée comme une déficience ou un échec par rapport au modèle européen.

Pourtant selon Göle, les imaginaires sociaux émanent des *habitus* des populations, portés dans les compréhensions implicites qui rendent possibles les pratiques communes.[18] La sphère publique fonctionne comme une sphère sociale, elle pénètre et mélange avec les significations culturelles même si elle pourrait être introduite par les agents colonisateurs ou une élite modernisatrice comme dans le cas turc. Ainsi, il est impossible de la penser comme une entité aliénée ou déconnectée de la société. Dans la sphère publique, l'imaginaire sociale est constamment négocié, transformé et même contesté. Dans le contexte turc, la sphère publique républicaine est imaginée comme un site pour l'implémentation d'un style de vie moderne, séculier et progressif. Pourtant elle est constamment reproduite par l'interaction entre cette politique formatrice et l'expérience vécue dans la vie quotidienne.

Ahıska s'inscrit dans une démarche proche de celle de Göle en remettant en question les grands récits de la modernité dans le contexte turc.[19] Elle identifie deux pôles de ce récit : les théories « classiques » de la modernité qui célébraient la Turquie républicaine comme un bon exemple réussi de la modernité universelle[20] d'un côté et les critiques du régime kémaliste qui attirent l'attention sur l'échec de ce régime à créer une société moderne et démocratique émergés à partir des années 1990.[21] Ahıska défend que ces dernières ont apporté un nouveau

[17] Nilüfer Göle, « Islam in Public: New Visibilities and New Imaginaries », *Public Culture*, Volume 14, Number 1, Winter 2002.
[18] *Ibid.*
[19]Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı. Garbiyatçılık ve Politik Öznellik,* Istanbul, Metis, 2005*,* p.37-38.
[20] Cf. Daniel Lerner, *The Passing of the Traditional Society: Modernizing the Middle East*, Illinois, Glencoe, The Free Press, 1958.; Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford, Oxford University Press, 1968.
[21] Taner Akçam, *From Empire to Republic: Turkish Nationalism and the Armenian Genocide*, Londres, Zed Books, 2004 ; Cengiz Aktar, *Türkiye'nin Batılılaştırılması*, Istanbul, Ayrıntı, 1993 ; Ayhan Aktar, *Varlık Vergisi ve "Türkleştirme Politikaları"*, Istanbul, İletişim, 2000 ; id., *Türk Milliyetçiliği, Gayrimüslimler ve Ekonomik Dönüşüm*, Istanbul, İletişim, 2006 ; Cemil Aydın, « Between Occidentalism and the Global Left: Islamist Critiques of the West in Turkey », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 26, no. 3, 2006, p.

regard critique qui déconstruisent le récit figé, sclérosé et monolithique du discours nationaliste kémaliste, toute en les critiquant de reproduire la même idée en déclarant l'échec de la modernité turque comparée à la modernité européenne.[22] Cette critique identifie l'idée d'un modèle intrinsèque et originale de la modernité qui est européenne par excellence. Si la modernité européenne est acceptée comme le modèle originel, les exemples non-occidentales sont destinées à être des copies qui ne pourraient jamais atteindre l'originel, alors destinées à l'échec comme une copie ne peut jamais être l'exacte identique du modèle originel.

Göle identifie les représentations de cette hiérarchisation entre l'Occident et le non-Occident dans les sémantiques des termes mobilisés en Turquie pour désigner la modernité. Les deux termes utilisés pour décrire la trajectoire de la modernité en Turquie sont respectivement « modernleşme » et « çağdaşlaşma », que l'on peut traduire par « modernisation » — et non modernité — et « contemporanéisation » — et non contemporanéité.[23] Ces termes révèlent un accent porté sur le décalage intériorisé de la Turquie dans son effort de « rattrapage » et de synchronisation avec une modernité occidentale conçue comme un modèle externe.

Cette orientation lexicale témoigne de la problématique centrale de la déficience ressentie vis-à-vis de l'Occident dans l'histoire intellectuelle turque. Plutôt que d'assumer une modernité endogène, les élites réformatrices ont perçu la modernisation comme une série d'ajustements fonctionnels destinés à combler un retard perçu par rapport à l'Occident. Cette approche a nourri un imaginaire social fondé sur l'idée d'un manque à combler et d'un progrès linéaire vers un idéal préexistant ailleurs. Ainsi, les notions de modernisation et de contemporanéisation traduisent moins une appropriation critique de la modernité qu'une volonté de correspondance normative avec une extériorité valorisée, produisant un rapport ambivalent entre imitation, adaptation et revendication d'une singularité nationale.

446–461 ; Tanıl Bora, « İnşa Döneminde Türk Kimliği », *Toplum ve Bilim*, no. 71, 1996, p. 168–194 ; Büşra Ersanlı-Behar, *İktidar ve Tarih : Türkiye'de "Resmi Tarih" Tezinin Oluşumu, 1929–1937*, Istanbul, Afa, 1992 ; Sibel Bozdoğan et Reşat Kasaba (dir.), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle, University of Washington Press, 1997; Ayşe Kadıoğlu, « The Paradox of Turkish Nationalism and the Construction of Official Identity », dans Sylvia Kedourie (dir.), *Turkey: Identity, Democracy, Politics*, Londres, Frank Cass, 1996 ; Deniz Kandiyoti, « Identity and its Discontents: Women and the Nation », dans Patrick Williams et Laura Chrisman (dir.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*, New York, Columbia University Press, 1993 ; Reşat Kasaba, « Kemalist Certainties and Modern Ambiguities », dans Sibel Bozdoğan et Reşat Kasaba (dir.), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle, University of Washington Press, 1997 ; Arzu Ztürkmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, Istanbul, Parla, 1998 ; Taha Parla, *The Social and Political Thought of Ziya Gökalp, 1876–1924*, Leyde, E. J. Brill, 1985 ; id., *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları*, 1991 ; Nükhet Sirman, « Writing the Usual Love Story : The Fashioning of Conjugal and National Subjects in Turkey », dans Victoria Ana Goddard (dir.), *Gender, Agency and Change*, Londres, Routledge, 2000 ; Mesut Yeğen, « Türk Devlet Söylemi ve Cumhuriyet Kurumları », *Mürekkep*, no. 5, 1995, p. 37–46 ; Neşe G. Yeşilkaya, *Halkevleri : İdeoloji ve Mimarlık*, Istanbul, İletişim, 1999.

[22] Meltem Ahıska, *op. cit.*

[23] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, Istanbul, Metis, 1991, p.26.

Ce rapport déficitaire à la modernité occidentale ne se manifeste pas uniquement dans les discours ou les politiques éducatives, mais s'incarne aussi dans les dispositifs culturels où se fabrique le nouveau citoyen républicain. Parmi ceux-ci, le théâtre occupe une place centrale. En tant qu'art du corps et de la parole, il condense les tensions entre mimétisme occidental et invention locale. C'est là que se jouent, au sens propre, les contradictions d'une modernisation pensée comme traduction culturelle : Comment incarner une modernité importée sans en effacer la singularité ? Comment représenter un idéal externe tout en produisant une identité nationale ? Le théâtre devient ainsi un espace critique, à la fois laboratoire et vitrine de cet imaginaire social en recomposition.

Ce cadre théorique éclaire de manière féconde la scène théâtrale turque dans les premières décennies de la République, conçue comme un espace d'expérimentation esthétique et politique, où l'État kémaliste tente de modeler une culture républicaine séculière. La scène théâtrale devient un dispositif de *poiesis* ; un lieu où l'imaginaire national est performé, discipliné, parfois contesté. Dans les pièces, dans les corps en mouvement sur scène, dans les infrastructures culturelles qui soutiennent les représentations, se donnent à voir les tensions entre projet de modernisation par le haut et pratiques sociales locales, entre homogénéisation culturelle et créativité sociale. Ainsi le théâtre républicain turc est un champ de bataille symbolique, un lieu de frictions entre formel et informel, entre injonctions de l'État et appropriations populaires, entre modernité imposée et modernités vécues.

Les analyses d'Ahıska et de Göle ont ouvert une brèche dans les études sur la modernité turque enclavée dans les grands récits qui se concentrent sur la modernisation et son échec inévitable. Dans ses recherches sur l'apparition de l'islam dans l'espace public incarnée dans la voile à partir des années 1980, Göle a reconceptualisé la modernité turque avec sa formulation qui a été perçu comme un oxymore perturbant : *Modernité musulmane.*[24] Dans cette recherche, la réintégration de la visibilité musulmane dans l'espace public sort de la catégorisation en tant qu'un symptôme de l'échec de la modernité turque, au contraire, elle est rendue *contemporaine*, comme une forme singulière de la modernité turque en tant qu'une revendication identitaire dans l'espace public dans le *zeitgeist* des nouveaux mouvements sociaux à partir des années 1960. Ahıska à son tour, dans sa recherche sur la radio dans son rapport à l'idéologie républicaine en Turquie, étudie l'utilisation de la radio en tant que médium sur l'imaginaire des subjectivités politiques pour mettre en lumière des incohérences, des désirs des acteurs, les voix

[24] Différent de son originale en turc, la traduction en français de l'ouvrage est *Musulmanes et Modernes*, qui lie deux conceptes inimaginables à combiner. Cf. Nilüfer Göle, *Musulmanes et modernes: Musulmanes et modernes: voile et civilisation en Turquie*, Paris, Éditions La Découverte, 1993.

inclues et exclues dans le *fantasme occidentaliste républicaine*.[25] C'est dans ce cadre théorique sur la modernité, ses transformations et interpénétrations qu'on analysera les controverses autour de la culture publique en Turquie contemporaine.

Controverses autour de la culture publique

L'un des aspects les plus visibles de la reconfiguration culturelle opérée par l'AKP concerne les sites urbains emblématiques d'Istanbul et d'Ankara. Ces lieux de mémoire de la République, hautement chargés de significations symboliques et politiques, sont devenus les scènes principales des controverses culturelles contemporaines. Leur fermeture, leur démolition ou leur reconversion ne relèvent pas de simples choix techniques : elles traduisent une volonté de remodeler la mémoire collective et de réorienter les codes de la culture publique. On s'appuiera sur cinq cas d'études afin de montrer les négociations, interpénétrations et contestations dans la sphère publique.

1. Le Centre culturel Atatürk (AKM) et la mosquée de Taksim : Une performance symétrique de construction

Le Centre Culturel Atatürk (AKM), inauguré en 1969 et situé sur la place Taksim à Istanbul, a longtemps constitué un monument symbolique de la politique culturelle séculière et moderniste de la République turque. Son architecture, ancrée dans le modernisme international, reflétait l'aspiration républicaine à inscrire la Turquie dans une tradition artistique, rationnelle et occidentale. L'institution n'était pas seulement une maison d'opéra, mais c'était une véritable scène nationale de la modernisation culturelle, accueillant orchestres, ballets et cérémonies officielles incarnant l'idéologie culturelle de l'État.

[25] Meltem Ahıska, *op. cit.*

Figure 1 : Centre culturel Atatürk (AKM)



Source : Archive Reha Günay, SALT

Cependant, la relation du gouvernement de l'AKP avec l'AKM a été tendue dès le début. Dans les années 2000, le bâtiment a été négligé, fermé en 2007, puis progressivement décrit dans le discours public comme dépassé et élitiste, un lieu d'une culture « déracinée et occidentale ». En 2018, après des années de fermeture et de débats juridiques, le gouvernement procéda à sa démolition, invoquant la nécessité d'une modernisation. Le nouveau projet de construction est confié à Murat Tabanlıoğlu, fils de l'architecte d'origine, dans un geste symbolique de continuité, ce qui le rappelle le passage du père au fils à la façon ottomane.

Figure 2 : Projet d'AKM de Murat Tabanlıoğlu, 2018



Source : https://www.ekoyapidergisi.org/ataturk-kultur-merkezi-projesinde-sona-dogru

Le nouvel AKM, inauguré en 2021, conserva certains éléments du design original tout en introduisant des transformations symboliques significatives. Le plus notable s'agit de l'ajout d'un dôme rouge proéminent comme un élément esthétique rappelant les formes architecturales ottomanes et islamiques. Dans et déclarations publiques, les responsables politiques soulignaient que le nouveau centre serait « native et national », non seulement parce qu'il avait été conçu par un architecte turc et construit avec des matériaux locaux, mais surtout parce qu'il incarnait une nouvelle idéologie culturelle. Le ministre de la Culture Numan Kurtulmuş présente explicitement le projet comme la création d'un « opéra national », bien que l'opéra ait toujours été perçu comme un art occidental et élitiste dans le discours politique de l'AKP.[26]

La refonte symbolique de l'AKM prit une dimension encore plus spectaculaire lorsqu'elle fut mise en regard d'un autre chantier simultané : la construction de la mosquée de Taksim. Située juste en face, celle-ci a été entamée en 2017, en réalisant un objectif de longue date des mouvements conservateurs en Turquie. La place Taksim, jadis bastion du symbolisme républicain et laïque, s'est transformé visuellement et idéologiquement en un espace fusionnant les marqueurs républicains et islamiques. La hauteur et la centralité de la mosquée modifient la hiérarchie visuelle de la place, éclipsant le Monument de la République ainsi que les églises arménienne et grecque voisines.

Figure 3 : Mosquée de Taksim, 2021



Source : Muhammed Enes Yıldırım / AA, https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/taksime-yapilan-cami-bugun-aciliyor/2255629

[26]Numan Kurtulmuş, « Yeni AKM 2019 Yılında Bitecek », disponible sur : https://www.timeturk.com/numan-kurtulmus-yeni-akm-2019-yilinda-bitecek/haber-770855. (date d'accès: 20.03.2024).

La déconstruction simultanée de l'AKM et l'élévation de la mosquée offrent ainsi un récit visuel soigneusement chorégraphié : l'héritage culturel de la République était démantelé tandis qu'une nouvelle présence islamo-nationaliste prenait sa place. Cette dynamique n'a pas échappé aux habitants d'Istanbul. Dans nos entretiens précédents, plusieurs ont décrit ce processus comme une « performance de succession », non seulement architecturale, mais identitaire.[27]

Cette chorégraphie de la démolition et de la construction met en lumière la manière dont l'AKP manipule les esthétiques spatiales pour produire des effets idéologiques. En conservant une continuité en gardant le nom de l'AKM, en sollicitant le fils de l'architecte initial, le régime désarme ses critiques. Pourtant la transformation esthétique marque un passage symbolique du modernisme occidental vers un nationalisme enraciné dans l'imaginaire islamique. La sphère rouge surmontant l'AKM, faisant face à celui de la mosquée, crée une suture visuelle qui incarne la théorie de Nilüfer Göle sur « l'interpénétration » : non pas une opposition binaire, mais un chevauchement contesté.[28]

Le concept de « condition urbaine islamiste » formulé par Batuman s'avère particulièrement pertinent ici.[29] L'AKM et la mosquée de Taksim sont tous deux technologiquement avancés, grandioses et architecturalement modernes, mais leur fonction symbolique est d'ancrer les esthétiques islamiques et nationalistes au cœur spatial de la République. L'AKP ne cherche pas à effacer la modernité : il la redéfinit à son image.

2. Le parc Gezi et les casernes d'artillerie : mémoire spatiale, résistance et limites de l'effacement

Le parc Gezi, situé à proximité immédiate de la place Taksim, peut sembler banal par son échelle ou son aménagement. Cependant, dans l'histoire culturelle et politique de la Turquie moderne, il occupe une place hautement symbolique. En 2013, le gouvernement de l'AKP annonce un projet de démolition du parc afin d'y reconstruire les anciennes casernes d'artillerie ottomanes (*Topçu Kışlası*), un édifice militaire détruit par le jeune gouvernement républicain en 1940 pour créer un espace vert public.

Cette proposition s'inscrit dans une tendance plus large de la politique culturelle de l'AKP : utiliser l'architecture et la requalification urbaine pour réinscrire des symboles ottomans dans les espaces républicains. Erdoğan lui-même affirme que le projet vise à honorer l'héritage ottoman et à corriger les « injustices » du sécularisme républicain. Cependant, les casernes

[27] Zeynep Uğur, « Public Sphere Under (Re)construction: The Case of AKM Building in Istanbul » in Nilüfer Göle (éd.) », Public Space Democracy, Routledge.
[28] Nilüfer Göle, *Interpénétrations. L'Islam et l'Europe*, Paris, Galaade, 2005.
[29] Bülent Batuman, *Milletin Mimarisi. Yeni İslamcı Ulus İnşasının Kent Mekan ve Siyaseti,* Istanbul, Metis, 2019, p.17.

d'artillerie ne constituent pas une référence historique neutre : le bâtiment original est associé à l'« incident du 31 mars », une insurrection réactionnaire manquée contre les réformes séculières du début du XXe siècle. Sa reconstruction est largement interprétée comme un acte de revanche idéologique.

Le projet et l'abattage d'arbres qui l'accompagne, déclenchent des manifestations massives qui s'étendent rapidement à tout le pays, donnant naissance à un mouvement de renom sous le nom de *Résistance de Gezi*. Ce qui commence comme un sit-in environnemental devient un mouvement de protestation de grande ampleur contre l'autoritarisme, la dépossession urbaine et les politiques culturelles de l'AKP. Pendant plusieurs semaines, le parc Gezi se transforme en un espace d'expérimentation politique et d'assemblée démocratique, rassemblant militants, artistes, étudiants et citoyens ordinaires dans une résistance collective.

Le projet de reconstruction des casernes est finalement abandonné. Pourtant, les enjeux symboliques de cette confrontation demeurent. Le parc Gezi devient le lieu matériel où se confrontent deux visions concurrentes de l'identité turque : l'une fondée sur le pluralisme, le sécularisme et la propriété publique de l'espace ; l'autre ancrée dans le nationalisme religieux et l'imposition autoritaire venue d'en haut.

La nostalgie architecturale de l'AKP ne vise pas à ressusciter le passé pour lui-même, mais à le réécrire. L'objectif n'est pas simplement d'ajouter un bâtiment ottoman à la ligne d'horizon d'Istanbul, mais de recouvrir l'histoire séculière du parc d'un nouveau récit symbolique. Le récit de la glorification de l'islam impérial et la marginalisation du sécularisme républicain est au cœur de la stratégie idéologique plus large de l'AKP.

De plus, la réaction populaire face à ce projet montre les limites de l'autoritarisme architectural. Pendant que les interventions spatiales de l'AKP réussissent à transformer physiquement l'espace public, le parc Gezi devient un moment rare où les citoyens parviennent à le reconquérir comme un espace occupé. L'échec du projet des casernes montre ainsi que l'espace n'est pas seulement un lieu de domination, mais également un terrain possible de résistance.

Figure 4 : Le mouvement Gezi à Istanbul, mai 2013



Source : Photo : Depo, https://www.birgun.net/haber/gezi-ruhuyla-mucadeleye-441575

3. Rumeli Hisarı : l'effacement par la reconstruction religieuse

Rumeli Hisarı, ou la forteresse de Rumeli, occupe une place importante dans le paysage et l'histoire d'Istanbul. Construite au XVe siècle par le sultan Mehmed II dans le cadre de la conquête de Constantinople, elle a longtemps symbolisé la puissance militaire ottomane. Au XXe siècle, toutefois, le site est réinvesti par le gouvernement républicain comme un lieu culturel, principalement utilisé pour des concerts et des représentations théâtrales. Cette re-signification n'est pas anodine : elle s'inscrit dans l'effort de la République pour désacraliser les espaces ottomans et les intégrer à une culture civique et séculière.

En 2008, l'AKP lance un projet de restauration. Présenté comme une opération de préservation historique, ce chantier transforme pourtant profondément la fonction et la symbolique du lieu. Le point central du projet est la reconstruction de la mosquée Boğazkesen, une petite salle de prière qui existait dans la forteresse à l'époque ottomane, mais détruite lors d'un tremblement de terre au XVIIIe siècle.

Plutôt que de restaurer la forteresse en tant qu'espace culturel articulant ses usages historiques et modernes, le projet de l'AKP efface de fait ses fonctions publiques et artistiques. La scène et les gradins sont retirés. La mosquée reconstruite est placée au centre de ce qui constituait auparavant l'espace de représentation, rendant impossible toute activité de concert ou de théâtre.

Cet acte illustre la stratégie spatiale de l'AKP visant à réislamiser les monuments ottomans sécularisés, renversant ainsi les conquêtes symboliques de la République. Le régime ne détruit

pas la forteresse : il en approprie la légitimité historique pour y superposer une nouvelle signification idéologique. De telles initiatives ne relèvent pas de la restauration, mais de la réinvention de la mémoire culturelle sous couvert de patrimoine. Comme le souligne Kerem Öktem, les projets politiques islamistes dominants rejettent « l'absence de Dieu » de la modernité séculière et (ré)introduisent l'élément islamique dans l'espace public.[30]

En reconstruisant une mosquée oubliée au cœur d'un espace de spectacle, l'AKP ne se contente pas de réintroduire un symbole religieux : il affirme que l'espace public doit désormais servir des fonctions religieuses et nationalistes, plutôt qu'artistiques ou critiques. La transformation de Rumeli Hisarı est donc autant matérielle qu'idéologique. Elle remplace les significations plurielles et ouvertes du lieu par un récit unique, autorisé par l'État.

Figure 5: Masdjid Boğazkesen à Rumeli Hisarı



Source : https://www.sariyerposta.com/hisardaki-mescidin-carpici-gercekleri

4. Cumhurbaşkanlığı Külliyesi : monumentaliser le nouveau régime

Le *Cumhurbaşkanlığı Külliyesi*, ou complexe présidentiel, construit à Ankara et inauguré en 2014, constitue sans doute l'expression spatiale la plus emblématique de la prétention de l'AKP à incarner un nouvel ordre national. Édifié sur les terrains de l'ancienne Ferme forestière

[30] Kerem Öktem, « Architectures of Domination? The Sacralisation of Modernity and the Limits of Ottoman Islamism », *in* Catharina Raudvere and Petek Onur (Eds.), *Neo-Ottoman Imaginaries in Contemporary Turkey*,Cham, Palgrave MacMillan, 2023, p.131.

d'Atatürk, symbole de la modernité républicaine, de la réforme agricole et du rationalisme environnemental, le complexe s'impose comme une réécriture littérale et symbolique des idéaux fondateurs de la République.

La décision d'implanter le palais à Beştepe, plutôt qu'au manoir de Çankaya utilisé par tous les présidents précédents, relève d'un geste de défi spatial. Le transfert d'Erdoğan dans ce nouveau palais marque une rupture avec les traditions séculières de la République et l'établissement d'un nouveau centre visuel du pouvoir exécutif.

Architecturalement, le complexe s'inspire des esthétiques ottomane et seldjoukide, avec des dômes, portiques et motifs décoratifs rappelant les palais impériaux et les complexes religieux. Son échelle est monumentale avec ses plus de 1 100 pièces, largement supérieure aux besoins d'un bâtiment administratif. Le nom même de *Külliye*, qui désigne traditionnellement un ensemble d'institutions sociales organisées autour d'une mosquée dans l'urbanisme ottoman, signale déjà un déplacement théologico-politique : la présidence n'est plus pensée sur le modèle des institutions républicaines européennes, mais selon une forme impériale et islamique.

Batuman voit dans ce projet un exemple paradigmatique de la *condition urbaine islamiste* : une architecture monumentale, théologiquement chargée, qui met le pouvoir d'État au service d'une mise en scène idéologique.[31] Le palais est autant un centre de commandement qu'une scène, d'où Erdoğan performe la gouvernance et la culture comme deux sphères indissociables.

Au-delà de l'esthétique, la construction a suscité de vives controverses juridiques et environnementales. Le terrain était protégé comme site naturel et historique, mais son zonage a été modifié unilatéralement. Ce geste illustre la manière dont l'AKP conçoit l'aménagement urbain comme une extension du pouvoir exécutif, échappant à tout cadre institutionnel ou légal.

Comme le souligne Toktamış, le palais ne constitue pas un rejet de la modernité, mais son réinvestissement autoritaire.[32] Il mobilise les technologies les plus avancées de surveillance, de communication et d'architecture pour consolider un nationalisme majoritaire et un pouvoir centralisé. Le palais n'est donc pas un anachronisme : c'est un monument téchno-politique de haute technologie.

[31] Bülent Batuman, *op. cit.*
[32] Kumru Toktamış, « Shifting Claim-Making, Shifting Trenches: The AKP's Changing Self-Presentation », *Turkish Studies*, vol. 22, n° 2, 2021, p.192.

Figure 6 : Cumhurbaşkanlığı Külliyesi (Complexe Présidentielle)



Source : https://dokuz8habernet.teimg.com/crop/1280x720/dokuz8haber-net/uploads/2022/08/untitled-design-5-36.jpg

5. Sainte-Sophie : le centre sacré du renversement symbolique

Aucun lieu ne résume mieux le programme symbolique de l'AKP que Sainte-Sophie, convertie en 2020 de musée en mosquée. À l'origine église byzantine, puis mosquée ottomane, elle fut sécularisée et transformée en musée en 1934 par Atatürk. Elle incarnait ainsi, à l'échelle mondiale, la rupture de la République avec son passé impérial et religieux.

Pendant des décennies, les islamistes politiques en Turquie ont milité pour sa réislamisation. Le décret signé par Erdoğan en 2020 a concrétisé cette aspiration de longue date, présentée comme un « cadeau » à la nation à l'occasion de l'anniversaire de la conquête de Constantinople en 1453.

Cette reconversion a attiré une attention internationale considérable, polarisant davantage les opinions, tant à l'échelle nationale que mondiale. Pour les partisans du régime, il s'agissait d'un triomphe national ; pour ses détracteurs, d'une trahison du pluralisme séculier et de l'universalité culturelle. Une fois de plus, l'architecture devenait le terrain d'une guerre culturelle, où le sens est réinscrit par décret d'État.

Ce qui rend Sainte-Sophie unique, c'est sa résonance mondiale. Il ne s'agissait pas seulement d'un événement national, mais d'un message adressé à la communauté internationale : la

Turquie n'est plus redevable aux attentes séculières et occidentales, et les valeurs islamo-nationalistes définissent désormais sa politique culturelle.

La réislamisation de Sainte-Sophie s'inscrit aussi dans une tendance plus large du revivalisme ottoman dans la politique culturelle de l'AKP, où les symboles pré-républicains servent à légitimer le pouvoir contemporain. Erdoğan a d'ailleurs souvent établi des parallèles entre lui-même et les sultans, présentant son règne comme une nouvelle ère impériale. Dans cette vision, Sainte-Sophie ne se veut plus un musée de l'histoire partagée, mais un temple de la souveraineté.

Figure 7 : Mosquée Sainte Sophie



Source : https://www.ayasofyacamii.gov.tr/tr/ayasofya-tarihi

Conclusion

La vision culturelle de l'AKP ne cherche pas à effacer la modernité, mais à la réapproprier et à la reconfigurer. L'architecture devient un instrument central de ce processus. Les formes modernistes sont modifiées par des esthétiques ottomanes. Les institutions séculières sont renommées ou reconstruites. Les édifices religieux sont agrandis et rendus plus visibles. Ces gestes ne sont pas arbitraires : ils visent à inscrire une nouvelle théologie politique dans la trame matérielle et émotionnelle de la vie quotidienne.

Cependant, comme l'a montré le cas du parc Gezi et d'autres encore, ces transformations ne sont ni totales ni incontestées. L'espace public, précisément parce qu'il est matériel et visible,

demeure un lieu où la résistance peut se manifester. L'espace est le lieu du spectacle du pouvoir, et par ailleurs là où il peut être négocié, perturbé et réimaginé.

Ce qui émerge de l'étude des monuments effacés, transformés ou réécrits, c'est le portrait d'une hégémonie hybride : un régime qui mêle le langage visuel de la modernité à la grammaire culturelle de la religion et du nationalisme. Cette hybridité n'est pas harmonieuse. Elle est marquée par la tension, la contradiction et le conflit. Mais, c'est justement à travers cette friction que l'AKP a construit un ordre culturel en même temps cohérent et polarisant.

Dans cette perspective, les « guerres culturelles » en Turquie ne sont pas une métaphore. Ce sont, au sens littéral, des guerres autour de la culture, de l'espace et des traces matérielles de l'histoire. Comme cette étude l'a montré, elles se mènent non seulement par la loi ou le discours, mais encore à travers la pierre, l'acier et la scénographie.

Au cœur de ces transformations se pose une question essentielle : à qui appartient l'espace public, et qui a le pouvoir d'en définir le sens ? Les interventions de l'AKP ne transforment pas seulement les bâtiments et les horizons urbains ; elles redéfinissent les termes mêmes de la légitimité culturelle. En occupant les formes esthétiques longtemps associées au républicanisme séculier comme des maisons d'opéra, architectures modernistes, parcs publics, et en les investissant de symboles religieux et nationalistes, l'AKP met en œuvre une stratégie de déplacement hégémonique. Il ne s'agit pas simplement d'un retour conservateur, mais d'un réagencement sophistiqué de l'autorité culturelle. Le résultat est une sphère publique complexe et souvent contradictoire, où la forme et le contenu ne coïncident plus : une mosquée qui ressemble à un auditorium civique ; un palais qui utilise les technologies intelligentes pour mettre en scène la nostalgie impériale ; un théâtre surmonté de dômes, mais censuré dans son contenu. Ces contradictions ne sont pas accidentelles : elles constituent le véritable terrain de la lutte idéologique dans la Turquie contemporaine.

En ce sens, la politique culturelle en Turquie ne peut pas être comprise indépendamment de l'espace et des pratiques spatiales. La stratégie de gouvernance à long terme de l'AKP repose de plus en plus sur la mise en scène d'une domination culturelle par l'architecture en construisant son autorité non seulement par la loi ou la coercition, mais également par l'esthétique, le rituel et la matérialité. Cette forme de pouvoir symbolique s'exprime visiblement dans les paysages urbains transformés d'Istanbul et d'Ankara. Cependant, elle agit tout aussi fortement à travers les affects qu'ils suscitent comme nostalgie, fierté, ressentiment. Ce qui est en jeu dépasse le capital symbolique : c'est la redéfinition même de l'appartenance, de ce que signifie être Turc, moderne, musulman ou national. Ces catégories ne se disputent

plus seulement au parlement ou dans la presse, en revanche sur les places, les dômes, les façades et les scènes.

Ainsi, ces luttes spatio-culturelles nous invitent à repenser les modes d'action de l'autoritarisme non seulement à travers la contrainte ou le légalisme, en revanche à travers la lente sédimentation de valeurs dans les environnements du quotidien. L'espace public n'est donc pas seulement le lieu où le pouvoir s'exerce, mais celui où il est négocié, transformé et contesté. C'est la raison pour laquelle il est devenu l'un des champs de bataille les plus cruciaux de la Turquie contemporaine.

Dans cette perspective, la culture apparaît comme un terrain privilégié de cette confrontation. Les pratiques artistiques participent directement à la redéfinition du sensible et des formes du vivre-ensemble. Les régimes culturels autoritaires ne se contentent pas de réduire l'opposition au silence ; ils cherchent à remplacer les significations contestataires par de nouveaux symboles, émotionnellement et esthétiquement chargés. Ce processus complique la résistance, car les instruments de domination se parent souvent du langage du patrimoine, de la tradition et de la fierté nationale.

Ainsi, le débat autour de la culture publique ne porte pas seulement sur la censure ou la fermeture des espaces, mais sur: qui détient le pouvoir de définir le sens des espaces partagés, et de quel passé se construit l'avenir ? Ce qui est effacé n'est pas uniquement matériel, mais aussi symbolique : des strates de mémoire plurielle, de modernités conflictuelles et d'histoires hybrides sont aplaties en un seul récit idéologique. La guerre culturelle menée par l'AKP ne vise donc pas à revenir au passé, en revanche à en construire une version exclusive, idéologiquement filtrée et politiquement utilisable dans le présent.

C'est dans ce contexte que le théâtre devient un observatoire privilégié de ces recompositions du pouvoir culturel. Le théâtre, au cœur des controverses publiques, révèle de manière exemplaire la tension entre art et autorité, entre mémoire et effacement, entre espace commun et contrôle étatique. La relation complexe entre les sphères théâtrale et politique en Turquie atteint un point culminant sous le gouvernement de l'AKP. Depuis son arrivée au pouvoir en 2002 et jusqu'à aujourd'hui, des controverses publiques s'accumulent autour des institutions théâtrales.

Le théâtre au cœur des controverses publiques

La relation complexe entre les sphères théâtrale et politique en Turquie atteint un point culminant sous le gouvernement de l'AKP. Depuis son arrivée au pouvoir en 2002 et jusqu'à aujourd'hui, des controverses publiques s'accumulent autour des institutions théâtrales. Au fil

des années, elles entraînent une intervention politique croissante dans le domaine du théâtre, à trois niveaux : spatial, avec la fermeture et la démolition de lieux culturels ; institutionnel, avec la bureaucratisation et la mise en place de mécanismes de censure dans les théâtres publics ; discursif, avec la décrédibilisation d'artistes.

Dans cette section, on se concentrera sur la transformation à l'échelle macro au sein de la scène du théâtre stambouliote, notamment au niveau des deux institutions publiques du théâtre : Théâtre de l'État d'Istanbul (İSTDT) et des Théâtres Métropolitaines Municipaux d'Istanbul (İBŞT). Pour ce faire, on s'appuiera sur nos entretiens réalisés avec les membres de ces deux institutions de 2017 à 2019.

Fermeture des espaces du théâtre

La fermeture, la démolition et la reconstruction de lieux culturels provoquent un processus continu de dépossession spatiale. De nombreux théâtres publics et privés, autrefois constitutifs du statut du quartier de Taksim comme pôle culturel et théâtral de la ville, ferment. Deux exemples emblématiques dans les institutions publiques ont suscité de longues controverses : le Centre culturel Atatürk (AKM), qui abritait le Théâtre de l'État d'Istanbul (İSTDT) et la scène Harbiye Muhsin Ertuğrul, bâtiment principal des Théâtres Métropolitaines Municipaux d'Istanbul (İBŞT).

En 2007, avec la fermeture de l'AKM, le Théâtre d'État d'Istanbul est déplacé de son centre historique de Taksim, perdant deux salles. En plus de la démolition de l'AKM, la scène de Taksim ferme en 2009 pour être transformée en centre commercial. En l'absence de ces deux scènes principales, de 2007 à 2019, les principales représentations de l'İSTDT sont déplacées dans le centre commercial Cevahir à Şişli, où des salles de cinéma sont reconverties en scènes de théâtre. Les membres du Théâtre d'État d'Istanbul décrivent ce déplacement comme une perte d'ancrage et d'appartenance, critiquant les nouveaux espaces pour leur acoustique médiocre et leur manque de convivialité. Selon Çetin, acteur et metteur en scène depuis 1979, cette transformation altère profondément la relation avec le public :

« Les gens venaient au théâtre en sachant qu'ils venaient voir une pièce. À Cevahir, ils viennent parce que c'est une activité de plus dans le centre commercial. Les billets sont moins chers que le cinéma, alors parfois, ils viennent se reposer ou manger. Une fois, pendant un solo, une femme au premier rang a sorti un seau de poulet frit et a commencé à manger. C'était insupportable. »[33]

Les artistes soulignent aussi la perte des sociabilités quotidiennes et des liens intergénérationnels autrefois nourris par la vie collective de l'AKM. Les échanges informels,

[33] Entretien avec Çetin, homme, 62 ans, 27 août 2018.

les répétitions partagées et les discussions dans le restaurant Borsa, situé au quatrième étage du bâtiment, disparaissent.

Le déplacement dans des centres commerciaux n'est pas un simple épisode transitoire, mais le symptôme d'une privatisation, d'une néolibéralisation et d'une gentrification de la culture. Lorsque l'AKM rouvre en 2021, deux scènes sont de nouveau attribuées à l'İSTDT, mais les unités techniques et administratives restent dispersées.

Le second exemple concerne la scène Harbiye Muhsin Ertuğrul, siège de l'İBŞT. En 2008, la municipalité métropolitaine d'Istanbul décide soudainement de démolir le bâtiment, provoquant la contestation du personnel et du public. Malgré l'opposition, le bâtiment est détruit et reconstruit en 2012 dans le cadre du projet de la Vallée des congrès. Le nouveau lieu, intégré à un complexe officiel de réception, devient un espace hautement sécurisé et contrôlé. Les membres de l'İBŞT expriment le même sentiment de dépossession, évoquant la perte d'autonomie et l'absence de convivialité. Nehir, costumière depuis 1987, déplore la disparition des espaces de vie commune :

« Avant, on se retrouvait tous à Harbiye. Même si on ne travaillait pas là, on venait pour voir les collègues. L'administration était sur place, les décisions se prenaient collectivement. Maintenant, il n'y a même pas de salle pour boire un café. Juste un distributeur d'eau chaude.»[34]

Erdinç, quant à lui, s'est concentré sur la désautonomisation de la gestion du lieu :

« […] Oui, ils ont donné à Harbiye Muhsin Ertuğrul un espace, mais en réalité, il n'était pas séparé dans le projet initial. À l'époque, nous avions réussi à obtenir un lieu avec une entrée et une sortie indépendantes, après une lutte acharnée. Mais, aujourd'hui, nous n'avons plus aucun contrôle. Il y a des unités de sécurité. C'est un espace dont la programmation change constamment à cause de celle de la Vallée des Congrès. C'est un lieu où le public doit traverser des barrières de police […] Alors que la décision de fermer un théâtre devrait revenir au directeur artistique général, nous apprenons que le théâtre est fermé parce que telle personne vient aujourd'hui, qu'il y a tel événement officiel […] Donc oui, nous avons une scène à Harbiye. Pourtant, en réalité, ce n'est pas un lieu autonome que nous pouvons librement diriger. »[35]

En dehors de Harbiye, la scène Kadıköy Haldun Taner était le seul autre théâtre central restant de l'İBŞT. Ce bâtiment abritait à la fois l'İBŞT et le Conservatoire d'Istanbul dans le quartier central de Kadıköy. Cette scène a été fermée en 2021, avec un projet de réouverture en 2023, ce qui attend encore le jour.

Outre les bâtiments mentionnés, les cartographies des İSTDT et İBŞT sont désormais constituées de théâtres situés en périphérie. Cette décentralisation est décrite comme un choix politique par Erdinç :

[34] Entretien avec Nehir, femme, 56 ans, 8 août 2018, Istanbul.
[35] Entretien avec Erdinç, homme, 54 ans, metteur en scène et acteur, İ.B.Ş.T., 28 décembre 2018.

« Quand vous perdez les centres, puisque vous ne servez plus que, comment dire, les quartiers éloignés (…). Je ne veux pas le dire, mais (…). Vous perdez votre impact comme boussole artistique. Un certain profil de public est dessiné. Ensuite, ce sont principalement les quartiers où vit l'électorat d'un certain parti politique. Si l'électorat d'un autre parti vit dans les quartiers centraux, nous ne pouvons pas les servir. Pourtant, ce théâtre fonctionne grâce aux impôts de tous les citoyens. Les 51 % comme les 49 % paient, mais quand nous perdons les centres, on nous montre d'une autre manière à qui nous devons servir. »[36]

Interventions administratives

Ces transformations spatiales s'accompagnent de changements institutionnels majeurs. En 2012, la réforme du Conseil des Arts de Turquie (TÜSAK) propose un contrôle centralisé des subventions aux institutions artistiques publiques, fondé sur la « conformité à la morale publique ».[37] Bien que cette réforme échoue face à la résistance des artistes, elle ouvre la voie à une bureaucratisation accrue et à la censure indirecte. En raison d'une résistance considérable de la part des artistes et de leurs publics, cette initiative ne s'est pas concrétisée. Néanmoins, elle a ouvert la voie à des interventions étatiques ultérieures, telles que les modifications législatives affectant l'İBŞT en 2012, qui ont changé la composition de son Conseil exécutif.

Auparavant, ce conseil était dirigé par le directeur artistique général, élu par les membres artistes, et devait être lui-même un artiste ou un universitaire spécialisé dans le théâtre. Ainsi, les anciens directeurs artistiques généraux étaient majoritairement choisis parmi les comédiens, comédiennes et metteurs en scène de l'institution.

Le nouvel arrangement a remplacé ce poste par celui de directeur administratif, c'est-à-dire le responsable du département « Culture et arts » de la municipalité, c'est-à-dire un haut fonctionnaire nommé. Par conséquent, les figures administratives jouent désormais un rôle décisif dans les choix artistiques, depuis la composition du répertoire jusqu'au recrutement des artistes.

Ces décisions ont entraîné une instabilité administrative au sein de l'İBŞT. La directrice artistique générale de l'époque, Ayşenil Şamlıoğlu, a démissionné en avril 2012 pour protester contre ces mesures restreignant l'autonomie artistique. Elle a été remplacée par Hilmi Zafer Şahin, artiste membre de l'İBŞT, qui a lui-même démissionné en août 2012. Erhan Yazıcıoğlu, un autre membre artiste, lui a succédé, avant de quitter ses fonctions en décembre 2015 en dénonçant publiquement le non-respect des promesses faites par la bureaucratie après des

[36] *Ibid.*
[37] Fırat Kuyurtar, « TÜSAK Meselesi », *Mimesis Dergi*, 4 mars 2014, disponible sur: http://www.mimesis-dergi.org/2014/03/tusak-meselesi/ (date d'accès: 23.04.2025).

négociations.[38] Il a été remplacé par Süha Uygur, fils du comédien de grande renommée populaire Nejat Uygur, qui avait travaillé avec son père dans leur théâtre privé. Lors des entretiens avec des membres de l'İBŞT, la direction d'Uygur a été décrite comme passive et marquée par une « régression », une période où l'institution a perdu en autonomie et en qualité artistique.

Cette crise a pris fin avec la victoire du candidat du Parti républicain du peuple (CHP), Ekrem İmamoğlu, à la mairie d'Istanbul en juin 2019, une première depuis les années 1990. Les arts et la culture sont devenus un pilier central de sa politique municipale, destinée à compenser la désertification culturelle ayant affaibli les institutions séculières.

En octobre 2019, le metteur en scène Mehmet Ergen, reconnu internationalement, a été nommé nouveau directeur artistique général. Il n'était pas membre de l'İBŞT, mais y avait déjà mis en scène plusieurs pièces, en plus de ses réalisations dans des théâtres indépendants et commerciaux d'Istanbul. Installé à Londres, il y avait fondé et dirigé l'Arcola Theatre. Son profil international et extérieur à l'institution était inhabituel pour ce poste. En 2021, il a été remplacé brusquement par Ayşegül İşsever, membre de longue date de l'İBŞT. Depuis 2019, l'institution connaît une restructuration administrative et répertoirial importante.

Une décision parallèle a été prise en 2018 pour le Théâtre d'État par le décret-loi n° 703, qui a centralisé la prise de décision sous la présidence et supprimé l'exigence que le directeur du Théâtre d'État ait une formation ou une compétence artistique. Les personnes interrogées qualifient ces mesures de « décisions-choc », illustrant leur exclusion du processus décisionnel. Cette réduction de l'autonomie a eu de profondes répercussions sur le sentiment d'appartenance institutionnelle, la transmission intergénérationnelle, le choix des répertoires et l'apparition d'une censure arbitraire.

De plus, ces changements administratifs ont conduit à un gel du recrutement depuis dix ans, ce qui a directement affecté l'âge moyen des membres du Théâtre d'État d'Istanbul, aujourd'hui de 54 ans.

Le même problème s'applique à l'İBŞT, où les comédiens travaillent comme des sous-traitants. Ce « système de sous-traitance », fréquemment évoqué, était défini ainsi par Osman :

« Ils ont estimé que l'État devait éliminer du modèle de l'artiste fonctionnaire, de ces agents publics composant l'İSTDT et l'İBŞT selon la loi n° 657. Ils ne voulaient plus nourrir ces gens qu'ils décrivent souvent dans leurs discours politiques comme des élites un verre de whisky à la main. Un système de sous-traitance a été instauré, empêchant même le remplacement des

[38] Diken, « Erhan Yazıcıoğlu Şehir Tiyatrolarına Veda Etti », *Diken*, 29 décembre 2015, disponible sur: https://www.diken.com.tr/erhan-yazicioglu-sehir-tiyatrolarindan-istifa-etti-kimseye-yaranamadim-cok-yipratildim/ (date d'accès: 25.04.2025).

postes vacants dus aux décès ou départs à la retraite. Ce système a inévitablement abaissé le niveau de vie des artistes et détruit leur sentiment d'appartenance. N'étant pas titulaires, ils ne pouvaient se projeter dans l'institution : ils existaient aujourd'hui et pouvaient disparaître demain. Ensuite, surtout, ayant différents droits sociaux et garantis que les fonctionnaires soumis à la loi 657, leur sort dépendait du bon vouloir des gestionnaires. Ils ont donc été intimidés et soumis. Ainsi, ils sont devenus ces personnes qui font le strict minimum pour survivre. »[39]

Par conséquent, aucune jeune génération n'est formée par la transmission directe, et les nouveaux venus ne développent pas de sentiment d'appartenance. Les institutions théâtrales publiques risquent par conséquent la sclérose et la désinstitutionnalisation. L'élévation de l'âge moyen se reflète également sur le public, dont le profil vieillit parallèlement.

Les répertoires des théâtres publics turcs sont déterminés par deux conseils : le Conseil du répertoire pour l'İBŞT et le Conseil littéraire pour l'İSTDT. Selon la législation, une pièce doit être approuvée par ces conseils avant de pouvoir être jouée. Depuis le début des années 2010, leurs décisions ont suscité de vives controverses.

Bien qu'Erdinç soit l'un des metteurs en scène les plus reconnus de l'İBŞT, il affirme que ses projets sont systématiquement rejetés :

« J'ai proposé une adaptation d'Antigone et elle a été refusée. N'importe qui peut monter un classique grec, mais Antigone, de quoi parle-t-elle vraiment ? Du pouvoir. Ils ne veulent pas que je la monte. Un metteur en scène qu'ils jugent dangereux, capable d'en creuser la dimension politique. Ils tracent pour nous des lignes rouges pour nous imposer que faire […] On me demande sans cesse des comédies musicales légères comme certaines de mes anciennes pièces. Mais, je ne veux pas me répéter. Il n'y a plus rien à y apprendre. On peut tout faire, du moment que c'est divertissant et neutre. »[40]

D'autres auteurs classiques, tels que Racine, Molière ou Sophocle, ont également été refusés par ces conseils, au motif qu'ils ne « répondaient pas aux critères artistiques ».

Les récents changements administratifs ont aussi introduit une censure potentielle : si elle n'est pas officiellement institutionnalisée, une censure arbitraire a favorisé l'essor de l'autocensure.

Censure arbitraire

Le tournant de ce processus remonte à une controverse impliquante Sümeyye Erdoğan, fille du président Erdoğan. L'incident s'est produit lorsqu'elle a assisté, le 8 avril 2011, à la représentation de la pièce Jeune Osman au Théâtre d'État d'Ankara. Elle aurait estimé qu'un acteur, Tolga Tuncer, l'avait imitée avec un chewing-gum tout en introduisant des propos politiques dans ses répliques. Elle a quitté la salle, et des étudiants de l'Académie de police ont

[39] Entretien avec Osman, homme, metteur en scène, 60 ans, İBŞT, 18 août 2018
[40] Entretien avec Erdinç, İBŞT, 28 décembre 2018.

protesté contre l'acteur, tandis qu'une enquête a été ouverte par le Théâtre d'État.[41] Cet épisode a servi de déclencheur à de nombreux cas d'interventions étatiques, touchant aussi bien les théâtres publics qu'indépendants.

En février 2010, la pièce Yala ama Yutma [Lèche mais n'avale pas], écrite par Özen Yula et jouée par le groupe indépendant Tiyatro Biriken à Kumbaracı50 (Taksim), illustre cette censure arbitraire. La pièce racontait la réincarnation d'une protagoniste en actrice pornographique dans la Turquie contemporaine. Le journal conservateur Vakit la qualifia d'immorale, appelant les autorités à l'interdire et menaçant le théâtre de violence : « Est-ce à nous de les attaquer à coups de bâton ? ».[42] Situé à Tophane, un quartier conservateur, Kumbaracı50 se trouvait à la croisée des tensions entre styles de vie séculiers et conservateurs (Kaos GL, 2010). Après des menaces et agressions, le théâtre demanda protection à la municipalité de Beyoğlu, qui finit par le fermer et le sceller, invoquant l'absence de sortie de secours. Bien que le théâtre ait ensuite rouvert et soit toujours actif, cet épisode a révélé la vulnérabilité des théâtres indépendants face à la pression politique. Lors des entretiens, cet incident revenait souvent comme un tournant dans la compréhension de la censure arbitraire en Turquie.

L'İBŞT a également connu ses propres cas de censure dans les années 2010. En 2011, Orhan Alkaya, membre permanent de l'institution, mit en scène la pièce Les Rosenberg ne doivent pas mourir d'Alain Decaux, sur l'exécution d'Ethel et Julius Rosenberg sous le maccarthysme. Bien que cette œuvre soit un symbole du théâtre politique mondial, des chroniqueurs libéraux tels que Hadi Uluengin, Engin Ardıç et Fikret Ertan la critiquèrent, affirmant que les Rosenberg étaient prouvés coupables comme agents soviétiques.[43]

Mais au-delà du débat historique ou artistique, ces articles accusaient l'İBŞT de financer cette pièce avec de l'argent public.[44] L'administration du théâtre exclut alors la pièce du répertoire 2012, invoquant des problèmes de droits d'auteur, ce qu'Alkaya interpréta comme un prétexte pour interdire une critique politique du régime autoritaire turc (Entretien, 18 août 2018).

En 2012, l'écrivain conservateur İskender Pala critiqua dans Zaman la pièce *Günlük Müstehcen Sırlar* (Les secrets obscènes du quotidien) montée à l'İBŞT, la jugeant obscène et

---

[41] Cumhuriyet, « Tiyatrocuya Sakız Uyarısı », *Cumhuriyet*, 10 août 2011, disponible sur: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/272980/Tiyatrocuya__sakiz__uyarisi.html (date d'accès: 25.04.2025).
[42] « Kumbaracı50'yi Kapattıran Vakit Değil, Yangın Merdiveni! » *Bianet,* 10 février 2010, disponible sur : https://bianet.org/haber/kumbaraci50-yi-kapattiran-vakit-degil-yangin-merdiveni-119969 (date d'accès: 25.04.2025).
[43] « Rosenbergler Sahneden Çekildi », *Cumhuriyet*, 26 février 2012, https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/rosenbergler-sahneden-cekildi-323044 (date d'accès: 25.04.2025).
[44] *Ibid.*

dépourvue de valeur sociale. Écrite par le dramaturge chilien Marco Antonio de la Parra et mise en scène par Fikret Urağ, la pièce montrait Marx et Freud se rencontrant devant un lycée de jeunes filles en tant qu'exhibitionnistes.

« L'İBŞT a récemment produit une nouvelle pièce, Les secrets obscènes du quotidien […] Une affiche indique "16+". Elle porte sur les prétendus secrets obscènes de deux exhibitionnistes pervers se rencontrant devant un lycée. Tandis que l'obscénité y est flagrante, la pièce manque de leçon de vie, de valeur morale ou de critique sociale – pourtant objectifs premiers du théâtre. Si cette pièce veut enseigner quelque chose sur l'exhibitionnisme, ce n'est rien d'autre qu'une vulgarité financée par l'État. »[45]

En 2012, trois chroniqueurs de journaux progouvernementaux accusèrent également la pièce *Otobüs* (Le bus), écrite par Stanislav Stratiev et mise en scène par Arif Akkaya, d'obscénité.[46] Ces deux pièces furent retirées du répertoire de l'İBŞT, illustrant un modèle récurrent de censure arbitraire.

Dans tous ces cas, la procédure est similaire : les médias conservateurs ciblent une pièce, la qualifient d'immorale ou d'obscène, souvent sans l'avoir vue, puis une enquête institutionnelle conduit à sa suppression du répertoire. Les motifs politiques ne sont jamais explicitement évoqués ; des termes flous comme « obscène » ou « immoral » servent à discréditer l'œuvre. La censure reste donc implicite et arbitraire.

Une autre méthode consiste à utiliser des plateformes de plaintes anonymes, telles que la *Beyaz Masa* (« Table blanche ») de la municipalité métropolitaine d'Istanbul, permettant de légitimer la censure par des plaintes citoyennes.

De même, au niveau national, le BİMER (Centre de communication du Premier ministre), devenu CİMER (Centre de communication de la Présidence) en 2017, a servi d'outil d'ingérence directe dans les arts. Des pièces du Théâtre d'État furent annulées après de telles plaintes, fréquemment pour des raisons mineures (« langage vulgaire », « costumes révélateurs »).

Enfin, dans la scène du théâtre indépendant, le ministère de la Culture a retiré ses subventions à 22 théâtres ayant soutenu ouvertement le mouvement de Gezi en 2013, dont Dostlar Tiyatrosu (Genco Erkal) et Ortaoyuncular (Ferhan Şensoy).[47] Des compagnies telles que Tiyatro DOT et Tiyatro Kumpanyası, initialement sélectionnées pour un financement, ont refusé les aides, le

[45] « Günlük Müstehcen Sırlar », *Mimesis Dergi*, 15 février 2012, disponible sur: https://www.mimesis-dergi.org/2012/02/gunluk-mustehcen-sirlar/ (date d'accès: 25.04.2025).
[46] « Gerici Kalkışma », *SoL Haber*, disponible sur: 21 février 2012, https://haber.sol.org.tr/yazarlar/orhan-aydin/gerici-kalkisma-51822 (date d'accès: 25.04.2025).
[47] « Gezi'ci Tiyatrolara Ceza », *Cumhuriyet*, 16 novembre 2013, disponible sur: https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/gezici-tiyatrolara-ceza-9785 (date d'accès: 25.04.2025).

protocole du ministère stipulant que les compagnies devaient se conformer aux « règles morales générales », sous peine de rembourser les fonds avec intérêts sous 15 jours.[48]

Dans le même esprit, la composition du Conseil exécutif de l'İBŞT est modifiée : le directeur général artistique élu par les membres est remplacé par un directeur administratif nommé par la municipalité. Cette centralisation entraîne une perte d'autonomie artistique et provoque une succession rapide de démissions : Ayşenil Şamlıoğlu (2012), Hilmi Zafer Şahin (2012), Erhan Yazıcıoğlu (2015). En 2019, la victoire du candidat du CHP Ekrem İmamoğlu à la mairie d'Istanbul marque un tournant, symbolisant la réhabilitation des politiques culturelles séculières. Mehmet Ergen, metteur en scène de réputation internationale, est nommé directeur général artistique de l'İBŞT.

Toujours dans le cadre de la bureaucratisation des théâtres publics, les décisions analogues touchent le Théâtre d'État : le décret-loi n° 703 (2018) relie désormais sa direction à la présidence et supprime l'exigence de compétences artistiques pour le poste de directeur. Ces mesures, qualifiées de « décisions choc » par les artistes interrogés, réduisent l'autonomie et accentuent la précarisation du personnel artistique. Les recrutements étant gelés, l'âge moyen des membres de l'İSTDT atteint aujourd'hui 54 ans. Les jeunes générations, exclues du système de transmission directe, ne développent plus du sentiment d'appartenance institutionnelle.

Sur le plan artistique, les conseils du répertoire de l'İBŞT et du conseil littéraire de l'İSTDT doivent valider toute pièce avant sa mise en scène. Depuis les années 2010, leurs décisions provoquent de vives polémiques. De nombreux projets sont rejetés pour des motifs flous tels que « immoralité », « obscénité », servant de justification à une censure arbitraire. Des plaintes anonymes déposées via des plateformes telles que CİMER ou la *Beyaz Masa* municipale deviennent des outils de contrôle moral.

Parallèlement, des cas emblématiques de censure émergent : des pièces comme *Les Secrets obscènes quotidiens* ou *Le Bus* sont retirées du programme de l'İBŞT en 2012 après des articles accusant les metteurs en scène d'obscénité. Les artistes soulignent que ces critiques proviennent de chroniqueurs conservateurs n'ayant jamais assisté aux représentations. Cette censure informelle engendre un climat d'autocensure généralisé.

Manifestation de l'art « native et nationale » au sein du théâtre

L'émergence du discours de la « culture native et nationale » s'incarne dans les années 2010 par l'introduction de dramaturges conservateurs dans les répertoires publics. Deux noms

[48] « Government Accused of Bias in Theater Funding », *Today's Zaman*, 13 décembre 2013, disponible sur: http://www.todayszaman.com/newsDetail.action;jsessionid=czoOzN+GgWQg2qHfHlPxlUPo?newsId=333942&columnistId=0 (date d'accès: 25.04.2025).

symboliques dominent cette période : İskender Pala et Necip Fazıl Kısakürek. Pala, universitaire spécialiste de la littérature ottomane, devient conseiller culturel de la municipalité d'Istanbul et membre des conseils de répertoire de l'İBŞT (2006–2012) et de l'İSTDT (2015–2019). Il publie en 2012 un *Manifeste pour un art conservateur*, affirmant la nécessité d'un art enraciné dans l'identité nationale tout en empruntant ses formes à l'Occident. Kısakürek (1904–1983), poète et dramaturge islamiste souvent cité par Erdoğan, voit ses pièces comme *Reis Bey* ou *Pour créer un homme*, intégrées aux répertoires publics pour la première fois dans les années 2010, en signe de revanche symbolique contre leur exclusion passée.

Après l'élection d'İmamoğlu, ces pièces disparaissent des répertoires pour des raisons budgétaires officielles. Il n'émerge aucune nouvelle génération de dramaturges conservateurs pour prolonger cette orientation. Des tentatives sont toutefois faites : en 2016, un concours national d'écriture dramatique sur la tentative de coup d'État du 15 juillet est lancé par l'İSTDT, mais annulé en raison de la médiocrité des textes reçus. La même année, la municipalité d'Istanbul commence un projet de formation de jeunes dramaturges conservateurs encadrés par des experts occidentaux afin de produire des récits « locaux et nationaux ». Ces projets restent sans suite.

Conclusion

La trajectoire du théâtre en Turquie demeure indissociable du processus de modernisation du pays, dont elle accompagne et reflète les transformations culturelles, politiques et institutionnelles. Après la fondation de la République, les institutions théâtrales nationales s'imposent comme des vecteurs privilégiés de l'idéologie républicaine, promouvant une culture publique séculière à travers la mise en scène de classiques occidentaux et l'adoption d'une esthétique architecturale moderne. Avec l'arrivée de l'AKP au pouvoir en 2002, un changement de paradigme s'amorce : le théâtre devient un champ de confrontation symbolique entre deux visions culturelles antagonistes.

Les institutions publiques connaissent alors une série de restructurations administratives, marquées par une perte d'autonomie artistique et la montée d'une censure morale explicite ou implicite. Le théâtre, autrefois emblème du sécularisme républicain, est progressivement désigné comme un art « importé » et « déraciné ». Cependant, les efforts du régime pour instituer une culture dite « native et nationale » révèlent leurs propres limites : incapacité à faire émerger une nouvelle génération de dramaturges conservateurs, difficulté à construire un

imaginaire culturel durable, et persistance des héritages séculiers dans les pratiques et les espaces artistiques.

L'analyse du théâtre public met ainsi en lumière un microcosme des dynamiques politiques et symboliques contemporaines. L'opposition entre culture séculière et culture nationale ne s'exprime pas uniquement dans les discours institutionnels, mais s'incarne dans les pratiques scéniques, les formes esthétiques et les configurations spatiales. Les tensions, recompositions et résistances qui traversent les scènes d'Istanbul traduisent plus largement les luttes autour de la modernité, de l'identité et de l'appartenance dans la Turquie actuelle. Jadis instrument d'un projet républicain, le théâtre apparaît désormais comme le lieu de bataille d'une société polarisée, où la culture demeure l'un des terrains les plus intenses de la confrontation politique et symbolique.

Annonce de la problématique et des hypothèses

Cette thèse part du constat que le théâtre occupe en Turquie une place singulière dans la formation et la transformation de la culture publique. Héritier du projet républicain, il a longtemps été investi d'une fonction civique et pédagogique visant à produire un citoyen moderne, éclairé et séculier. Cependant, à partir des années 2000, cette configuration s'est profondément transformée : la libéralisation économique, la montée du conservatisme, la décentralisation des politiques culturelles et l'émergence d'initiatives indépendantes ont redéfini la place du théâtre dans l'espace public. Ces mutations invitent à repenser la relation entre art, espace et société dans un contexte de polarisation politique et de recomposition de la modernité turque.

Inscrite dans le champ de la sociologie de la culture, cette recherche s'appuie sur un dialogue interdisciplinaire avec les études théâtrales et urbaines, afin de comprendre comment les pratiques théâtrales participent à la redéfinition de la culture publique dans la Turquie contemporaine.

La problématique centrale de cette recherche peut être formulée ainsi :
Comment la sphère théâtrale à Istanbul a-t-elle transformé la culture publique en Turquie depuis les années 2000 ?

Objectifs de la recherche :

1. Analyser la fonction historique du théâtre dans la construction de la culture publique républicaine, en interrogeant la manière dont il a été conçu comme médium de formation du citoyen et de diffusion d'un mode de vie séculier.

2. Étudier les transformations de la sphère théâtrale à partir des années 2000, marquées par la diversification des acteurs, la multiplication des espaces de création et la réémergence des débats autour de la mémoire, de l'appartenance nationale et culturelle.

3. Mettre en lumière les pratiques artistiques et spatiales développées dans les théâtres indépendants et alternatifs, afin de comprendre comment ces pratiques produisent de nouvelles formes d'espace public et de sociabilité.

4. Examiner la dimension politique du théâtre dans le contexte autoritaire post-Gezi, à travers les stratégies de résistance symbolique, la création d'espaces autonomes et les nouvelles formes de communauté qu'il rend possibles.

Hypothèses :

1. La culture publique en Turquie s'est historiquement construite autour d'une élite séculière et urbaine, dont le style de vie sécularisé a été au cœur du projet républicain de construction du citoyen idéal.

2. À partir des années 2000, la notion d'élite se transforme : la polarisation entre capital économique et capital culturel engendre une dissociation entre les sphères politique, économique et culturelle. Tandis que de nouvelles élites émergent dans les champs politique et économique, la sphère culturelle demeure marquée par la continuité séculière, devenant ainsi un espace de tension et de résistance.

3. Parallèlement, la critique du paradigme kémaliste et la reconnaissance accrue des minorités culturelles et identitaires conduisent à une réévaluation du rôle du théâtre comme espace de pluralité et de débat.

4. La culture publique se transforme en un espace de confrontation entre deux visions de la modernité : l'une, conservatrice et nationaliste, prônant une culture « native et nationale » ; l'autre, pluraliste et cosmopolite, ouverte aux influences multiples et à la diversité des styles de vie.

5. Le théâtre, en tant qu'art de la représentation, enraciné dans une tradition institutionnelle nationale mais traversé par des circulations transnationales, offre un terrain privilégié pour observer ces reconfigurations culturelles et sociales.

6. Les théâtres indépendants se distinguent par leur réappropriation de l'espace public, processus amorcé avant le mouvement du parc Gezi et poursuivi dans son après. Ces pratiques spatialisées préfigurent les formes de mobilisation qui culminent avec le mouvement de Gezi en 2013, où la réappropriation collective de l'espace devient une forme d'action publique et politique.

7. Dans le contexte autoritaire post-Gezi, marqué par la fermeture de l'espace public et le contrôle accru des institutions culturelles, les théâtres alternatifs acquièrent une dimension politique, en créant des zones d'autonomie et des espaces de dialogue entre des groupes fragmentés.

8. Ces lieux permettent la rencontre entre des individus issus de milieux sociaux et idéologiques différents, favorisant la reconstitution d'un tissu social fragilisé et la formation de nouvelles formes de vie commune.

9. Enfin, le théâtre, en tant qu'art de l'expérience partagée, joue un rôle essentiel dans la (re)création du commun à une échelle micro, dans un contexte où les structures traditionnelles de médiation et de représentation politique ne suffisent plus à produire du lien social.

Ces hypothèses et objectifs convergent autour d'un même fil directeur : le théâtre comme espace de transformation de la culture publique. En articulant pratique artistique, spatialité urbaine et sociabilité partagée, il devient un lieu privilégié pour comprendre la recomposition de la modernité et du vivre-ensemble dans la Turquie contemporaine.

Méthodologie[49]

Cette thèse est basée sur une étude empirique qui adopte une approche qualitative, combinant plusieurs méthodes de l'enquête. Pour aborder les questions de recherche, une approche qualitative est adoptée, mettant la recherche empirique au centre. Ce choix vise notamment à contourner deux écueils méthodologiques. Le premier est le nationalisme méthodologique qu'Ulrich Beck définit comme un vrai « piège » qui émane de naturalisation l'État-nation comme l'objet premier de l'analyse en sciences sociales.[50] Ce cadre désigne une posture épistémologique réductrice qui conçoit l'État-nation comme contenant naturel et exclusif des dynamiques sociales, culturelles et politiques. Cette posture ne se contente pas de nier les circulations et interactions interculturelles, notamment à l'ère de la globalisation ; elle tend également à ignorer l'espace social où les micropratiques de la vie publique débordent, transgressent, voire transforment l'espace politique. Notamment dans un contexte culturel tel que la Turquie contemporaine, se concentrer sur la scène macro-politique étouffée par l'autoritarisme peut conduire à sous-estimer l'expérience vécue au niveau micro. Une conséquence du nationalisme méthodologique est l'application directe des théories et concepts développés dans des contextes culturels européens à des contextes non occidentaux, ce qui risque de simplifier à l'excès et de déformer l'expérience vécue sur le terrain. Cette posture implique également une approche eurocentrique, selon lequel les expériences européennes sont considérées comme un type idéal. Ainsi, les contextes culturels non européens sont étudiés sous l'angle de la déficience.

Le second écueil est l'exceptionnalisme turc, qui considère la Turquie comme un contexte unique, déconnecté et incomparable. Pour dépasser ces écueils, dans cette étude, j'ai développé une méthodologie mixte combinant plusieurs outils méthodologiques afin de développer une approche expérimentale.

La méthodologie du terrain mixte se compose des trois méthodes : les entretiens semi-directifs, l'observation participante et la recherche-action participative (RAP). L'étude du terrain est réalisée en intervalles entre 2017 et 2019, avec des études de terrains

[49] Pour la partie méthodologique, nous allons employer le « je » et non pas « on » afin de souligner davantage la dimension subjective inévitable à notre avis, aux choix méthodologiques faits au cours du terrain empirique.
[50] Ulrich Beck, « The Cosmopolitan Condition: Why Methodological Nationalism Fails », *Theory, Culture and Society,* vol. 24, n° 7-8, 2007, pp. 286-290.

complémentaires entre 2020 et 2023 à Istanbul. Entre 2017 et 2019, j'ai fait neuf séjours du terrain réalisés en trois fois par l'année. Ce rapport ponctuel avec le terrain m'a permis de développer et garder une distance scientifique avec l'objet de la recherche. Le fait de travailler sur un terrain actuel et en pleine transformation m'a poussé de réaliser des terrains complémentaires entre 2020 et 2023. Pendant la période de la pandémie entre 2020 et 2021, j'ai poursuivi mon étude de terrain en participant aux réunions en distanciels de trois différents groupes formés par différents acteurs en arts du spectacle et j'ai continué ma participation en distanciel dans la période qui a suivi. À partir de 2019, mon rôle au festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe m'a permis d'inclure une nouvelle méthode, RAP, que je développerai en détail dans la partie qui suit. En 2019, 2022 et 2023, j'ai intégré trois séjours du terrain en durée du festival, chaque fois une semaine en septembre. En 2020 et 2021, cette partie de l'étude a été poursuivi en distanciel en raison des limitations de la pandémie.

En ce qui concerne la délimitation du terrain et la définition de l'échantillon, j'ai choisi tout d'abord d'adopter une approche matérielle et incarnée de l'espace public en mettant comme point de départ des lieux physiques du théâtre. J'ai réalisé une topographie des théâtres à Istanbul, avec des bâtiments utilisés par des théâtres publics et des théâtres alternatifs. Tout d'abord pour comprendre les transformations à la scène théâtrale en Turquie au niveau macro, j'ai commencé mon étude de terrain avec les membres de deux institutions principales du théâtre à Istanbul : Théâtre de l'État d'Istanbul et Théâtres Métropolitaines Municipaux de la Ville d'Istanbul. Dans un deuxième temps, j'ai concentré ma recherche sur les théâtres alternatifs. Partants de la topographie du terrain lieux physiques, j'ai délimité mon terrain avec des compagnies du théâtre qui ont monté leurs propres théâtres. J'ai défini les théâtres actifs qui ont été actifs dans les années 1990 et 2000 et les théâtres actifs fondés dans les années 2010. J'ai réalisé des entretiens avec des acteurs, metteurs en scène, écrivaines du théâtre, scénographes et costumiers.

Pourtant en cours du l'étude du terrain, un grand nombre des théâtres alternatifs actifs des débuts des années 2010 ont fermé leurs portes et il y a eu de nombreuses nouvelles initiatives qui ont été fermés peu après leur ouverture. Des théâtres qui ont continué leur existence ont adopté un fonctionnement qui sort d'une logique d'*ensemble* du théâtre selon lequel les théâtres se composent des membres fixes qui produisent ensemble et qui ont des liens très forts. Ce mode de fonctionnement a évolué vers un autre modèle, qui se distingue de la logique

d'ensemble en partageant les lieux avec des troupes de théâtre ne disposant pas de leur propre espace et en adoptant une organisation basée sur des projets. Selon cette nouvelle approche, chaque spectacle est conçu comme un projet distinct, impliquant différents acteurs et réunissant les membres de la troupe avec des artistes extérieurs.

Cette instabilité dans la continuité temporelle, la mobilité des lieux physiques et la polyvalence des acteurs travaillant dans divers théâtres m'ont poussée à élargir mon terrain de recherche. En partant d'abord des théâtres physiques, j'ai également intégré des entretiens avec des acteurs, metteurs en scène, dramaturges, scénographes et costumiers qui collaborent avec plusieurs théâtres sans affiliation fixe. Dans cette partie de mon enquête, j'ai réalisé au total 45 entretiens semi-directifs et mené des observations participantes.

Concernant le cadre des entretiens et des observations, j'ai adopté une approche souple, privilégiant un rythme de discussion aussi naturel que possible. Je me suis intéressée aux trajectoires personnelles et professionnelles des enquêtés afin de comprendre leurs socialisations primaires et secondaires, leur rencontre et initiation au théâtre, ainsi que les moments de cristallisation et de transformation en lien avec la scène artistique et politique. J'ai enregistré les entretiens sur mon téléphone, toujours avec le consentement des enquêtés, et pris des notes sur un petit carnet de terrain lorsque cela s'avérait nécessaire, tout en cherchant à minimiser la visibilité des outils de recherche afin de ne pas formaliser excessivement l'échange.

Ce choix visait à créer un espace d'expression libre, permettant aux enquêtés d'aborder certains sujets de manière fluide, sans être contraints par des questions trop rigides. J'ai tenté d'intervenir le moins possible lors des entretiens, me limitant généralement à des relances pour recentrer la discussion lorsque celle-ci s'éloignait vers des sujets d'actualité politique sans lien direct avec ma recherche. J'ai privilégié des échanges longs et approfondis, certains entretiens ayant duré jusqu'à quatre heures.

Par ailleurs, j'ai assisté à des spectacles et à des événements organisés dans les théâtres, poursuivant mes échanges avec les enquêtés lors des moments de socialisation après les représentations. Ces instants m'ont permis d'observer la vie ordinaire au sein des théâtres, les relations entre les différents acteurs du milieu, ainsi que l'interaction entre le public et les

membres des troupes.

Spécificité du terrain

L'étude du théâtre en Turquie pose des défis spécifiques qui exigent une approche méthodologique rigoureuse pour appréhender les subtilités de ce champ. Ces défis se manifestent notamment par le nombre réduit des ressources, des archives et de la littérature critique, l'éphémérité et la volatilité des productions théâtrales, l'impératif d'une observation directe des spectacles lors de leur création, ainsi que la prépondérance des dynamiques macro-politiques sur les dimensions micropolitiques dans un contexte autoritaire.

« Suya yazı yazmak » qui se traduirait comme « écrire sur l'eau » est une métaphore fréquemment utilisée en Turquie pour décrire le pratique théâtral. L'usage de cette expression pointe déjà son caractère éphémère, renforcé par l'absence d'une tradition solide d'archivage, mais aussi par les conditions politiques et sociales turbulentes du pays. L'archive des spectacles écrits et joués jusqu'aux années très récentes est désorganisé, dissout, perdu ou fragmenté dans les archives personnelles. En conséquence, les chercheurs sont souvent confrontés à des lacunes documentaires qui compliquent la reconstitution historique des événements théâtraux et l'analyse approfondie des œuvres. Pour les chercheurs, cela signifie que l'étude des productions théâtrales nécessite une attention particulière au moment de leur représentation, car ces œuvres peuvent ne plus être disponibles, ni dans les archives, ni même dans la mémoire collective, quelques années plus tard.

L'absence de statistiques précises et de documents officiels sur les théâtres en Turquie, et particulièrement à Istanbul, constitue un obstacle majeur à l'analyse du paysage théâtral. Cette lacune est largement due à l'absence de règlementations claires et à la reconnaissance limitée des espaces théâtraux alternatifs. De nombreux théâtres indépendants et collectifs à Istanbul ne sont pas officiellement enregistrés comme des institutions théâtrales, ce qui les exclut des bases de données nationales et des rapports officiels. Les chiffres officiels fournis par l'Institut Turc de la Statistique (TÜİK) ne reflètent donc pas la réalité complète du terrain théâtral, en omettant ces structures qui jouent pourtant un rôle crucial dans la scène artistique de la ville.

Ce manque des ressources et des archives se marie avec le nombre restreint de la littérature critique. À côté de l'existence d'une littérature en études théâtrales en turcs produits par des départements du critique du théâtre et de la dramaturgie, la littérature anglophone et

francophone est extrêmement limitée sur le sujet. Une conséquence de l'héritage orientaliste, les chercheurs européens et américains ont plutôt concentrés sur les performances pré-modernes ottomanes. La relation complexe de la Turquie avec l'Europe a conduit à son exclusion des études sur le théâtre européen. La Turquie est également négligée dans les recherches sur le théâtre du Moyen-Orient, où l'attention se concentre principalement sur les cultures théâtrales arabes, israéliennes et iraniennes.

En Turquie, la majorité des départements de théâtre se concentrent sur la formation en atelier, avec des enseignants principalement composés d'artistes praticiens. Dans les rares départements axés sur la recherche, la langue d'enseignement est le turc et le personnel académique tend également à publier dans cette langue, ce qui limite le dialogue avec les recherches contemporaines à l'échelle mondiale dans les domaines du théâtre et des études de performance. En dehors de quelques chercheurs dans les départements de théâtre et de dramaturgie, la littérature sur le théâtre et la performance en Turquie est principalement produite dans les départements d'histoire et de langue et littérature turques. Bien que ces travaux soient d'une grande importance, surtout pour la production de connaissances historiques, les auteurs utilisent rarement les outils théoriques et méthodologiques des sciences sociales. Un nouveau centre d'intérêt émerge dans les universités privées, où une orientation en arts libéraux ouvre de nouvelles possibilités pour la recherche et l'enseignement interdisciplinaires en théâtre et en performance.

Compte tenu de l'éphémérité du théâtre et du manque de ressources documentaires, la méthodologie de recherche doit souvent s'appuyer sur la construction de ses propres documents des archives, la consultation des archives privées et personnelles, des travaux de l'histoire orale et l'étude empirique, des témoignages et d'assister les spectacles. La nécessité d'avoir vu les représentations au moment où elles ont eu lieu devient cruciale pour comprendre pleinement le contexte et l'impact des œuvres théâtrales. Cette approche implique une dimension ethnographique dans l'enquête, où les chercheurs doivent s'efforcer de recueillir des récits. Ce recours aux témoignages oraux pallie en partie l'absence d'archives, tout en posant des défis en termes de subjectivité et de mémoire sélective.

L'étude de la scène théâtrale contemporaine en Turquie doit également prendre en compte le contexte politique autoritaire. Dans son étude sur le pratique théâtral en Cuba en contexte autoritaire, Geoffray souligne une enquête ethnographique est particulièrement pertinente pour

dépasser la tendance à la réification des entités telles que l'État et la société civile.[51] Cette risque de réification s'avère pertinente pour le cas de la Turquie où l'autoritarisme du pouvoir politique est souvent interprété comme l'empreinte de l'État sur la société civile ou la disparition complète de la société civile sous l'oppression. Alors que l'étude empirique permet d'observer les pratiques artisticopolitiques ne disparaissent pas, mais changent de forme. Dans ce cadre, il est essentiel de porter une attention particulière aux pratiques non conventionnelles et performatives des collectifs théâtraux, ainsi qu'à la manière dont ils négocient les catégorisations imposées par les autorités, qu'elles soient politiques ou artistiques. Ce déplacement de la focale permet de saisir les subtilités des formes de résistance et de création en contexte autoritaire, révélant ainsi des dimensions souvent invisibles dans les études centrées uniquement sur l'échelle macro.

Après avoir étudié la spécificité du terrain qui nécessite un ancrage de longue durée dans le terrain, il est important d'expliciter l'historicité de terrain et mon rapport personnel à la scène théâtrale en Turquie que je tenterai d'utiliser comme une stratégie méthodologique.

Historicité du terrain

Cette recherche s'inscrit dans la continuité du mémoire de master 2 réalisé à l'EHESS en 2015 sur l'élite bureaucratique de l'AKP et comment elle transforme l'identité nationale turque afin de réaliser les réformes sur les kurdes dans le cadre de l'adhésion de la Turquie à l'Union Européenne. Je pars des acquis de cette recherche qui montre la polarisation du capital économique et capital culturel, et la bifurcation de la signification du terme « élite » en Turquie. Partant des acquis de cette recherche qui montre la polarisation du capital économique et capital culturel, et la bifurcation de la signification du terme « élite » en Turquie. J'ai souhaité de suivre ce fil conducteur sur les transformations des élites en Turquie en doctorat mais cette fois-ci en me concentrant sur les transformations au sein de l'élite urbaine et séculière que j'observais par suite du mouvement Gezi en 2013.

Lorsque le mouvement Gezi a commencé le 27 mai 2013, j'étais étudiante en relations internationales à l'Université Galatasaray. Dès le premier jour, j'ai participé au mouvement et j'ai eu une expérience de première main de l'expérimentation d'un pluralisme mis en scène dans le mouvement de l'occupation de la place publique. J'étais étonnée de voir des groupes improbables ensemble dans l'occupation du parc, comme les personnes LGBTIA+ et les

[51] Marie-Laure Geoffray, « Étudier la contestation en contexte autoritaire : Le cas cubain », *Politix,* De Boeck Supérieur, 30(118), 2017, p.32.

supporteurs du football, des musulmans qui faisaient la prière dans le parc et des groupes qui faisaient du yoga à côté, enfin des nationalistes turcs et des militants kurdes. J'étais également très marquée par la performativité et la festivité sans précédent du mouvement. Cette expérience m'a emmené à écrire un mémoire de M1 à l'Université Galatasaray intitulé *Les kurdes à Gezi: Acteurs d'un nouvel activisme ?* où j'ai étudié le rencontre des turcs séculiers urbains et des kurdes dans le mouvement Gezi et les confrontations, oppositions, négociations et pratiques de coexistence que ce rencontre a créé. J'ai poursuivi mes questionnements sur la transformation du discours politique sur la question kurde en Turquie dans le cadre de mon mémoire de master 2 à l'EHESS Paris en études politiques intitulé *Transformation de l'identité nationale : Une étude sur les cadres bureaucratiques de l'AKP* sous la direction de Hamit Bozarslan.

Lorsque j'ai commencé ma recherche doctorale, je souhaitais d'approfondir ma réflexion sur la transformation de l'élite séculière urbaine, référée comme « les turcs blancs » au regard de la question kurde. Il faut situer cette idée de thèse dans son contexte sociopolitique post-Gezi où une nouvelle configuration politique a émergé qui convergeait la résolution pacifique de la question kurde et la démocratisation de la Turquie, incarné par le Parti Démocratique des Peuples (HDP). La coexistence des groupes différents au mouvement Gezi a servi à dépasser les images construites par le discours étatique.[52] On peut observer cette transformation dans la fondation du HDP qui a été le premier parti pro-kurde qui ait pu entrer à l'Assemblée Nationale en gagnant plus de 10% des votes lors des élections du 7 juin 2015. Le HDP a incarné l'esprit du mouvement Gezi en traduisant ses dynamiques de contestation et de diversité en une force politique unifiée, en extension du Congrès Démocratique des Peuples (HDK) formé pendant le mouvement Gezi. HDK, une organisation parapluie qui regroupait divers mouvements sociaux, le HDP a intégré les revendications des groupes marginalisés, notamment les Kurdes, les féministes, les LGBTIA+, et les écologistes.[53] Après Gezi, où les « Autres » du pays ont trouvé une cause commune contre un système qui les excluait, le HDP a canalisé cette énergie pour créer un espace politique où ces voix pouvaient être entendues. En adoptant une approche inclusive, en défendant les droits des opprimés, et en revendiquant un quota égal pour les femmes et les minorités, le HDP s'est positionné non seulement comme un parti politique, mais comme une continuation directe de l'élan de changement social initié par Gezi, offrant une

[52] Ayşe Gül Altınay, « Direnenlerin Pedagojisi: Gezi Okulundan Öğrendiklerim », disponible sur http://www.bianet.org/bianet/toplum/147466-direnenlerin-pedagojisi-gezi-okulundan-ogrendiklerim (consulté le 18.04.2024).

[53] Programme du parti HDP, disponible sur: http://www.hdp.org.tr/parti/parti-programi/8 (accedé le 30.05.2021).

nouvelle voie pour faire de la politique en Turquie. Ainsi, j'ai commencé ma thèse en 2015 avec un projet de concentrer mon étude du terrain sur des jeunes turcs séculiers qui ont pris un engagement politique pro-kurde par suite du mouvement Gezi.

Pourtant ce projet a rencontré des entraves ontologiques, éthiques et méthodologiques en raison de la domination de la scène politique par l'autoritarisme et la violence politique à partir du 2014. L'emprisonnement de Selahattin Demirtaş, co-président du HDP, en novembre 2016, incarnait la volonté du gouvernement d'éliminer toute forme d'opposition kurde ou critique du régime. Accusé de liens avec le terrorisme en raison de ses prises de position politiques, Demirtaş est devenu l'un des symboles majeurs de la répression politique en Turquie. Il avait auparavant été le principal rival d'Erdoğan lors des élections présidentielles, avec un slogan devenu emblématique : « On va tout faire pour que tu ne sois pas élu ».[54] Cette répression a culminé avec la fermeture du HDP en 2023, après des années de pressions judiciaires et de campagnes de diffamation, marquant un coup dur pour la représentation politique kurde et les voix dissidentes dans le pays.[55] Parallèlement, la Turquie a été secouée par une vague d'attaques terroristes, souvent utilisées par le gouvernement comme prétexte pour renforcer les mesures sécuritaires et réprimer davantage les droits civils.[56] La violence s'est intensifiée dans les villes kurdes du sud-est, telles que Cizre, Sur, et Nusaybin, où des opérations militaires brutales ont été menées contre des militants présumés du PKK, en s'élargissant aux villes entières causant la mort des civiles.[57] Ces interventions ont entraîné des destructions massives, la mort de nombreux civils et le déplacement forcé de populations, exacerbant les tensions ethniques et consolidant l'autoritarisme du régime.

Le 15 juillet 2016, des factions au sein des forces armées ont lancé une tentative de coup d'État violente, qui a été rapidement réprimée, en partie grâce à la mobilisation de la population qui est descendue dans les rues pour faire face aux chars. Après cette tentative de coup d'État, le gouvernement a déclaré un état d'urgence de trois mois, prolongé en octobre, ce qui lui a permis de déroger à plusieurs articles du Pacte international relatif aux droits civils et politiques et de la Convention européenne des droits de l'homme. Cette période a été marquée par une

[54] Kerem Öktem et Karabekir Akkoyunlu, « Exit from Democracy: Illiberal Governance in Turkey and Beyond », *Southeast European and Black Sea Studies* 16(4),2016, pp. 469-480. DOI: 10.1080/14683857.2016.1253231.
[55] Bahar Başer & Alpaslan Ozerdem, « Conflict Transformation and Asymmetric Conflicts: A Critique of the Failed Turkish-Kurdish Peace Process », *Terrorism and Political Violence*, 33(8), 2019, pp.1775–1796. https://doi.org/10.1080/09546553.2019.1657844
[56] *Human Rights Watch Turkey: Events of 2016*, 2017, disponible sur: https://www.hrw.org/world-report/2017/country-chapters/turkey (date d'accès: 05.05.2021).
[57] Cf. Cengiz Güneş, *The Kurds in a New Middle East: The Changing Geopolitics of a Regional Conflict*, Palgrave Macmillan, 2019.

répression massive, avec près de 90 000 fonctionnaires, dont des enseignants, policiers, militaires, médecins, juges et procureurs, révoqués pour des liens présumés avec une organisation terroriste ou une menace pour la sécurité nationale, principalement en raison de leurs supposés liens avec Fethullah Gülen, accusé par le gouvernement d'avoir orchestré le coup.[58]

En parallèle à la répression politique dirigée contre les mouvements kurdes et le HDP, le régime turc a également ciblé la communauté académique, notamment les signataires de la pétition des « Universitaires pour la Paix » en 2016. Cette pétition, qui dénonçait les violations des droits de l'homme dans les régions kurdes et appelait à la fin de la violence étatique, a suscité une réaction sévère du gouvernement.[59] Les 1128 premiers signataires ont été accusés de « propagande terroriste », et un nombre conséquent d'entre eux ont été licenciés de leurs postes universitaires, ont vu leurs passeports confisqués, ont été accusés, forcés à l'exil, emprisonnés et même poussés au suicide social et économique.[60] Cette répression contre les universitaires a non seulement visé à museler toute critique envers la politique de l'État dans les régions kurdes, mais a aussi contribué à un climat de peur et d'autocensure au sein des institutions académiques. En ciblant des intellectuels et des chercheurs, le gouvernement a cherché à écraser toute forme de dissidence intellectuelle, renforçant ainsi son contrôle sur la société civile et affaiblissant les espaces de liberté d'expression en Turquie.

Tout d'abord, cette période turbulente a affaibli la convergence établie entre le mouvement kurde et le mouvement d'opposition séculière apparu au mouvement Gezi, ce qui a causé un questionnement ontologique de mes hypothèses au début de ma recherche doctorale. Deuxièmement, l'engagement politique pro-kurde au sein du HDP a été criminalisé avec l'emprisonnement de son leader Demirtaş et les arrestations des figures politiques importantes, ce qui a déclenché le processus qui a mené jusqu'à la fermeture du parti. Ainsi, mon terrain prévu à été criminalisé. Troisièmement, faisant partie des 1128 signataires pour la paix, j'ai rencontré moi-même une risque de criminalisation en tant que chercheuse. Une enquête a été ouverte à mon sujet, et une décision de non-lieu a été rendue. En raison de tous ces événements, j'ai décidé de réorienter mon sujet de recherche.

Toujours souhaitant de suivre le fil rouge d'étudier la transformation au sein de l'élite

[58] https://www.amnesty.org.uk/human-rights-turkey (date d'accès: 15.05.2021).
[59] Bahar Başer, Samim Akgönül et Ahmet Erdi Öztürk, « "Academics for Peace" in Turkey: a case of criminalising dissent and critical thought via counterterrorism policy», *Critical Studies on Terrorism*, 10(2), 2017, pp.1-23.
[60] *Ibid.*

séculière et urbain, j'ai déplacé mon focus de la scène politique dominée par l'autoritarisme et la violence politique vers la scène culturelle. J'ai changé mon sujet de thèse en 2018 pour étudier le lien entre la culture publique et la transformation actuelle politique en Turquie depuis les années 2000. En fixant mon regard sur l'espace physique et urbain, j'ai basé ma recherche sur une étude du terrain qui se canalise à Istanbul et qui s'interroge sur les entrelacements entre la scène politique et la scène culturelle en Turquie à partir des années 2000. Grâce à l'orientation de ma directrice de thèse Nilüfer Göle, j'ai focalisé sur le théâtre, le domaine où j'observais le plus de transformation depuis les années 2010 et que j'avais le plus de connaissance comme c'était ma passion depuis très jeune.

À ce stade, il est nécessaire de préciser ma propre historicité par rapport au terrain, ce qui s'avère significatif dans un domaine encore très peu étudié. Mon intérêt pour le théâtre remonte à 2005, année où j'ai rejoint le club théâtre du lycée Saint-Joseph d'Istanbul. Dès lors, je suis devenue une spectatrice assidue, fréquentant régulièrement les scènes du Théâtre d'État d'Istanbul, des Théâtres municipaux métropolitains de la Ville d'Istanbul, ainsi que les spectacles de la scène alternative alors émergente, sans oublier les festivals de théâtre organisés à Istanbul. Cette fréquentation s'est poursuivie jusqu'à mon départ pour Paris en 2015. Entre 2010 et 2014, j'ai également été membre active de la troupe de théâtre de l'Université Galatasaray. Cette expérience s'inscrit dans une dynamique que j'ai par ailleurs retrouvée dans les trajectoires de plusieurs de mes enquêtés : deux troupes de théâtre indépendantes ont en effet été créées par mes amis diplômés de ce club universitaire, dont j'ai pu observer de près le processus de fondation.

Par ailleurs, l'époque la période entre 2010 et 2014 qui correspond à une période d'effervescence des scènes alternatives autour de Taksim. Bien sûr, je ne menais pas encore une enquête de terrain à cette époque, mais cette immersion m'a permis de vivre certains espaces aujourd'hui disparus, d'assister à des spectacles marquants, et de suivre de près blogs, magazines et journaux spécialisés. Ce parcours m'a permis de constituer une archive personnelle précieuse, que j'ai pu mobiliser durant ma recherche doctorale pour consulter des matériaux désormais inaccessibles, en raison de l'absence d'un réel travail d'archivage et de recherche sur le théâtre en Turquie.

Présentation des choix en matière de collecte de données

Les méthodes de collecte de données mobilisées pour cette recherche sont distinguées en deux parties. La première consiste en étude empirique qui adopte une méthodologie mixte qui se compose des entretiens semi-directifs, l'observation participante et l'a recherche-action participative. La deuxième partie concerne la composition d'un corpus des documents liés au sujet ; la production des documents-terrains, des spectacles, des sites-web, l'étude des archives journalistiques (des interviews, des critiques du théâtre, des journaux), des archives de radio, des podcasts, des projets de recherche audio-visuels réalisés, des expositions, des enregistrements vidéos de certains spectacles qui ont eu lieu dans le passé, des textes des pièces du théâtre, des archives personnels des enquêtés partagés et des mémoires publiés.

Méthodes de la recherche empirique

Entretiens semi-directifs

En raison d'avoir une entrée en contact facile grâce à mes liens avec le terrain qui m'était accessible, j'ai décidé de mener des entretiens semi-directifs. J'ai préparé un guide d'entretien en amont toute en laissant une marge ouverte pour les enquêtés afin de permettre l'ouverture envers des sujets et thématiques qui ne faisaient pas partie de ma réflexion initiale. Ce choix méthodologique s'avère surtout utile pour ne pas imposer des hypothèses aux enquêtés. Ainsi, les dérivations, déraillements, débordements, allusions, mises en lien avec d'autres sujets ont été approchés comme des sources de données. Autrement dit, on a établi un cadre pour les entretiens toute en rendant la possibilité d'ouverture à tout ce que les enquêtés ont remmenés du dehors de ce cadre. Ma grille d'analyse consiste des indicateurs qualitatifs afin de rendre intelligibles les trajectoires de vie, les pratiques, les influences intellectuelles, les choix artistiques, les pratiques artistiques, les pratiques du quotidiens, les liens, les attitudes, les motivations d'une part et les opinions, les idées, les imaginaires en ce qui concerne l'intersection de l'artistique et du politique d'autre part.

Le choix des enquêtés a d'abord été réalisé en partant des lieux physiques utilisés par des théâtres alternatifs. L'espace, dans son physicalité est au centre de cette recherche. Afin de définir ces espaces, j'ai préparé un *document-terrain,* une cartographie et *des vignettes* ; trois outils de travail que j'ai eu recours en tant qu'assistante de recherche dans le projet de recherche international *Public Space Democracy : Performative, Visual, Normative and Global Dimensions of Politics* dirigé par Nilüfer Göle entre 2016-2019. Le « document-terrain » s'agit

d'une étape initiale pour définir une situation, un évènement avec son lieu, sa chronologie et les acteurs impliqués. Cet outil est initialement mobilisé pour une sociologie des controverses autour de l'islam en Europe.[61] J'ai transposé cette méthode dans ma propre étude de terrain pour définir tout d'abord des controverses autours du théâtre en Turquie à partir des années 2000 ; des cas de censure, d'intervention politique, de fermeture et de renouvellement des lieux. Plus j'ai avancé dans ma recherche, je me suis dirigée vers une étude microsociologique au-delà les controverses afin de recentrer l'objet de recherche sur les acteurs de la scène théâtrale et non le pouvoir politique. Une fois que les théâtre ouverts, fermés, rénovés et reconstruits ont été repérés, j'ai préparé une cartographie des théâtres alternatifs. Cette cartographie est un outil pour documenter les transformations urbaines et spatiaux. Je suis concentrée sur des quartiers dans lesquels les théâtres sont ouverts, fermés ou déménagés, les caractéristiques architecturales (scène proscenium, scène boîte noire ; théâtre reconverti indépendant, théâtre dans un autre bâtiment, théâtre dans un centre commercial) et les acteurs impliqués (intervention du pouvoir politique, construction autogérée, construction objet de controverse). Cet outil a été surtout important documenter un terrain qui est sujet d'une transmutation très rapide et en permanence. Ensuite j'ai fait des vignettes des catégorisations des spectacles crées dans leurs contenus (récits des rencontres dans la ville, récits des minorités, récits de transformation urbaine). J'ai défini deux institutions principales du théâtre public, Théâtre de l'État d'Istanbul et Théâtres Métropolitaines Municipaux de la Ville d'Istanbul afin d'analyser des controverses et transmutations au sein de ces institutions dans un premier lieu, et des théâtres alternatifs des troupes qui ont monté leurs propres théâtres dans un deuxième lieu, à partir de ces outils.

Une fois que j'ai défini les théâtres alternatifs, j'ai utilisé la méthode de « boule de neige » après la première entrée en contact. Étant donné que ces théâtres consistent des équipes de petite taille, la méthode de boule de neige m'a permis d'avoir un échantillon représentatif des acteurs. Pourtant au cours de mon étude du terrain, j'ai révisé mon choix de délimitation du terrain avec les compagnies qui ont construit leurs propres théâtres indépendants. En raison de la précarité et de l'instabilité, la scène théâtrale indépendante à Istanbul est un terrain marqué par les dynamiques de transmutation rapides et en permanence. C'est la raison pour laquelle j'ai témoigné de la fermeture ou le déménagement de plusieurs théâtres qui faisaient partie de mon terrain, ainsi que l'ouverture des nouveaux lieux qui accueillaient multiples compagnies. Considérant cette transmutation comme une donnée sur le terrain, j'ai gardé ma focalisation sur les lieux physiques du théâtre comme lieu de départ toute en élargissant mon échantillon avec

[61] Nilüfer Göle, *Musulmans au quotidien,* Paris, La Découverte, 2015.

des membres des compagnies du théâtre qui n'ont pas de lieu fixe, mais qui utilisent les locaux d'autres théâtres. Ces choix m'a également permis d'observer des interactions, des conflits et des alliances entre différents acteurs.

Néanmoins pour mon terrain la méthode des entretiens semi-directifs avait sa limite ; afin de comprendre les transformations dans la scène théâtrale, n'enquêter que les acteurs des théâtres alternatifs sans prendre en compte les moments du spectacle, des répétitions, des interactions avec le public ou les moments de sociabilité entre les acteurs serait limité. C'est la raison pour laquelle, en m'appuyant notamment sur l'accès facile que j'ai eu lors de mon étude du terrain, j'ai intégré les observations participantes.

Observation participante

Anthropologue du théâtre Jonas Tinius signale l'importance de l'observation participante comme méthode dans études de terrain qui portent sur des théâtres. Il souligne que si on entre une salle au moment d'une pièce du théâtre sans avoir été là pour des répétitions, des pauses de café ou cigarettes, on n'aura qu'un portrait partiel de l'expérience.[62] On s'adhère à la vision du terrain inspirée de la discipline de l'anthropologie selon laquelle cela pourrait être une assomption positiviste de considérer que l'étude du terrain est la « découverte » d'une réalité sociale qui existe dans son état naturel au lieu d'une co-construction qu'on observe, écrit et discuté ensemble.[63] C'est la raison pour laquelle j'ai privilégié de passer du temps dans des théâtres en dehors des horaires du spectacle pour assister aux conversations du quotidien, les les répétitions, les préparations du décor et des costumes, les transferts des décors, la vente des billets, les attentes avant le début des spectacles, et les discussions d'évaluation après les spectacles. J'ai également participé à plusieurs conférences, panels, discussions et séminaires organisés par les acteurs du terrain à la fois en présentiel et distanciel entre 2018 et 2024. J'ai tenu des cahiers de terrain lors de ces observations participantes.

Récemment, les méthodes d'étude de terrain mobilisées pour étudier le théâtre et la performance ont connu un renouvellement, parallèlement à la prise de conscience des transformations dans le théâtre et la performance contemporains, qui ont pris de nouvelles formes. Ces nouvelles formes requièrent des moyens de recherche innovants. Balme et Szymanski-Düll discutent de la nécessité de méthodes novatrices pour saisir la transformation

[62] Jonas Tinius, « Fieldwork as Method in Theatre and Performance Studies », in *The Cambridge Guide to Mixed Methods Research for Theatre and Performance Studies*, Tracy C. Davis et Paul Rae (Eds.), 2024, p.199.

[63] Dwight Conquergood, *«* Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural *Politics » Communication Monographs,* 4(1), *p.188-189.*

des formes de performance contemporaines.[64] Kershaw et Nicholson soulignent l'importance de l'engagement pratique et théorique pour comprendre les réalités du terrain.[65] Madison propose une méthodologie ethnographique détaillée et une approche critique qui mettent en lumière les dynamiques de pouvoir et les interactions sociales dans divers contextes. [66] Enfin, Wihstutz et Hoesch examinent les interactions entre les pratiques artistiques et les recherches ethnographiques et mettent en avant l'observation participante et d'autres méthodes immersives pour l'étude de ces terrains.[67]

C'est à l'égard de ces approches que je me suis orientée vers l'intégration des méthodes qui permettent un engagement actif et un va-et-vient avec le terrain. En adoptant un engagement actif au sein du terrain en tant que Co-fondatrice et Directrice de la politique culturelle au festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe, j'ai mobilisé la méthode (RAP) Recherche-Action Participative comme un troisième pilier.

Recherche-action participative (RAP)

Mon adoption de la méthode de la RAP nécessite trois points importants à évoquer. Tout d'abord, il s'agit d'un rapport au terrain où le chercheur mobilise sa « double casquette ». En 2019, lorsque j'ai co-fondé le festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe, j'ai dépassé la position d'une enquêtrice ou observatrice externe, et j'ai assumé un engagement actif au sein du terrain avec une position réflexive d'analyse.

Cette position particulière a deux conséquences méthodologiques. Tout d'abord, elle facilite l'accès au terrain comme le chercheur n'est pas considéré comme un étranger à qui il faut expliquer des pratiques et des codes spécifiques au sein d'un groupe ou dont il faut se méfier, mais comme un collègue.[68] La double appartenance au terrain peut éclairer les conduites, qui autrement resteraient illisibles pour un observateur extérieur. [69] En d'autres termes, si l'entretien semi-directif est considéré comme une performance où l'interviewé est sur la scène et le chercheur est un spectateur, la double appartenance permet d'observer les coulisses, les répétitions et les préparations.

---

[64] Christopher Balme et Berenika Szymanski-Düll, « Innovative Methods in Performance Studies *», Journal of Contemporary Performance*, 2020, p. 45-67.
[65] Baz Kershaw et Helen Nicholson, « Practical and Theoretical Engagement in Fieldwork », *Theatre Research International*, 2020, p. 123-139
[66] D. Soyini Madison, « Critical Ethnographic Methods », in *Ethnography and Performance*, 2018, pp. 56-78.
[67] Benjamin Wihstutz et Felicitas Hoesch, « Artistic Practices and Ethnographic Research », in *Performance and Ethnography Studies*, 2020, pp. 34-52.
[68] Mathilde Arrigoni, *Le théâtre contestataire*, SciencePo, Paris, 2017, p.10.
[69] *Ibid.*

Néanmoins, le fait d'être co-fondatrice du festival va au-delà de cette double appartenance. En tant qu'acteur sur le terrain, ayant moi-même une influence sur le terrain grâce à ma capacité d'agir, m'a orienté vers la RAP. La RAP est une combinaison de recherche et d'action pratique où le chercheur rejoint les acteurs et agit avec eux pour aider à améliorer la pratique et la construction de la théorie.[70] La RAP remet en question la production de connaissances basée sur la dichotomie entre les acteurs sociaux et les « experts » extérieurs qui interprètent leur réalité. Selon la RAP, les acteurs sociaux sont leurs propres « experts » dans la compréhension des interrelations complexes qui constituent leur vie et sont donc les mieux placés pour générer et analyser des informations.[71] Cependant, l'utilisation de la RAP dans cette recherche ne se limite pas à identifier les relations de pouvoir visant à changer le monde d'une manière conçue comme plus juste par les spécialistes des sciences sociales.[72] Je mobilise mon expérience vécue comme un outil de recherche par les méthodologies inventives selon lesquelles les méthodes sociales ne doivent pas se limiter de décrire la réalité sociale mais doivent participer activement à sa mise en acte, dans le cadre de l'expérimentalité de la vie sociale.[73]

Ensuite, l'implication du chercheur sur le terrain rend possible un va-et-vient permanent entre la théorie et la pratique, les hypothèses et le terrain. Les personnes interrogées ne sont pas des inconnus que l'on ne rencontre qu'au moment de l'entretien et qu'on perd le contacte ensuite. Au contraire, les hypothèses sont discutées ouvertement avec les acteurs du terrain après le premier entretien et peuvent ainsi se transformer avec des mises à jour et des suivis. Ce trait est particulièrement important pour éviter le risque d'imposer des hypothèses au terrain. Cette position correspond à une approche de démarche abductive qui peut expliquer, développer ou modifier le cadre théorique avant, pendant ou après le processus de recherche et ainsi faire des allers-retours entre des cadres de recherche inductifs et ouverts et des tentatives de vérification des hypothèses.[74] La démarche abductive est particulièrement opérationnelle en tant qu'outil de recherche pragmatique mettant le travail empirique de terrain au centre.

---

[70] Klaus Aagaard Nielsen et Lennart Svensson (Eds.), *Action Research and Interactive Research*, Londres, Shaker Publishing, 2006.
[71] David Mosse, « Social Research in Rural Development Projects », *in* David Gellner et Eric Hirsch (Eds.), *Inside Organizations: Anthropologists at Work*, Berg Publications, 2001, p.166.
[72] Michael Guggenheim, Bernd Kraftner et Judith Kröll, « Incubations: Inventing Preventive Assemblages », *in* Noortje Marres, Michael Guggenheim et Alex Wilkie (Eds.), *Inventing The Social, Mattering Publications*, 2018, p.70.
[73] *Ibid.*, p.25.
[74] Anna Dubois et Lars-Erik Gadde, « Systematic Combining: An Abductive Approach to Case Research », *Journal of Business Research*, vol. 55, 2002, p.553.

L'organisation de la recherche-action participative que j'ai a mené s'est déroulé en trois étapes. La première étape consiste en la mise en œuvre et la préparation, rendant explicites les alliances, les négociations et les acteurs impliqués dans la réalisation du festival Istanbul Fringe. Faire partie de l'équipe de l'organisation m'a permis d'être impliquée dans la mise en place des partenariats, des collaborations et des négociations avec différents acteurs du terrain. Précisément, le Ministère de la Culture, la Municipalité Métropolitaine de la Ville d'Istanbul, les municipalités de Beşiktaş, Kadıköy et Ataşehir, les théâtres et centres culturels gérés par des municipalités, le Théâtre Municipalité Métropolitaine de la Ville d'Istanbul, les théâtres indépendants et les autres festivals engagés dans le terrain. J'ai a pu ainsi acquérir une expérience de première main sur les moyens d'opération de ces diverses institutions, les relations du pouvoir au sein de ces établissements, les interactions entre différents membres, leurs structures internes, leurs processus de prise de décision, les enjeux qui pourraient susciter des conflits et tensions, les limites, les marges de contournement et transgression et les mécanismes d'inclusion et d'exclusion envers un nouvel acteur qui entre dans la scène.

Cet engagement dans le terrain m'a également permis un accès plus élargi et approfondi pour l'observation participante. Comme Goffman souligne, la présence d'un observateur peut souvent modifier le comportement des individus observés, créant ainsi une situation de contrôle social où les personnes adoptent des comportements conformes à ce qu'elles pensent de correspondre les attentes de l'observateur.[75] Grâce à mon rôle dans le Festival, j'ai pu circuler librement dans les théâtres et interagir avec les divers acteurs sans susciter de méfiance, sans être perçue comme une observatrice externe qui provoque un contrôle. En tant que membre de l'équipe organisatrice, pendant la durée d'une semaine du festival, j'ai participé à l'exécution des tâches organisationnels et logistiques avec les membres des théâtres pour les répétitions des équipes invitées internationales et locales du festival. Cette intégration a atténué une observation plus naturelle et authentique des interactions et dynamiques internes. J'ai pu observer la division des tâches entre différents responsables du théâtre, leurs comportements et relations avec les équipes administratrices et techniques, des discussions des pauses café, des rapports à des personnes externes et l'ouverture envers un nouvel acteur dans la scène.

La troisième étape consiste de mon rôle de directrice de la politique culturelle qui m'a permis d'organiser des événements qui réunissent des membres des théâtres, des chercheurs qui travaillent sur la scène théâtrale en Turquie et des autres acteurs indépendants de la scène

[75] Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres, Penguin, 1959, p.7.

culturelle (organisateurs du festival, réseaux indépendants, gestionnaires du théâtre). Ces événements en format des tables rondes, les discussions avec les artistes, les rencontres professionnelles et une série de podcast m'a permis de créer des micro-espaces publics qui m'ont permis d'élargir mon terrain, de tester mes hypothèses avec les acteurs et d'engager une réflexion collective et réflexive. J'ai organisé 17 tables rondes, 7 discussions avec les artistes, 3 rencontres professionnelles et une série du podcast intitulée « C'est quoi cette scène alternative ? » de six épisodes avec un invité différent chaque épisode, en collaboration avec la plateforme indépendante de média et de technologie *Aposto.*

Il y a deux inspirations qui ont préparé cette construction du terrain au sein d'Istanbul Fringe Festival ; la méthode *espace public expérimentale (EPE)*[76] et mon apprentissage de travailler ensemble avec les chercheurs et artistes qui viennent des disciplines et des contextes culturels différents au sein du projet *PublicDemoS* dirigé par ma directrice de thèse Nilüfer Göle à l'EHESS entre 2016 et 2019.

Espace public expérimental, tel que décrit par Göle dans son étude sur les controverses autour de l'Islam en Europe, s'agit de l'organisation des groupes de discussion qui permettent la représentation des acteurs dans leurs multiplicité, en rassemblant des citoyens ordinaires et en ouvrant un espace libre pour l'argumentation et la discussion de groupe.[77] Les groupes sont formés par les chercheurs à partir des controverses autour de l'Islam en Europe comme la construction des mosquées, l'art et la blasphème, les styles de vies *halals* et la voile. Dans chaque ville, les personnes concernés par les controverses sont invitées aux discussions. L'expérimentalité de cette méthode est identifiée dans le rassemblement des différents acteurs dans un même lieu dans lequel les acteurs rencontrent avec les autres, ont la possibilité d'affranchir de multiples appartenances, pour autant les renier, et à se mettre en interaction avec d'autres acteurs.[78] La méthode cherche ainsi à configurer un espace public alternatif où autour des interactions et des confrontations émergent des liens, des idées et des formes inédites qui pourrait donner la parole à ceux qui ne sentent pas entendus, mal représentés et stigmatisés.[79]

Faisant un pas en arrière, il faut noter que Göle est inspirée de la discipline du théâtre-même, du *théâtre de l'opprimé* d'Augusto Boal, dans la construction d'un espace public alternatif où les convictions, opinions et prises de positions préfigurées dans l'espace privé pourraient se

[76] Nilüfer Göle, *Musulmans au quotidien,* La Découverte, 2015.
[77] Nilüfer Göle, *op. cit.,* p.81-82.
[78] *Ibid*., p.81.
[79] *Ibid.,* p.82.

transformer dans l'interaction avec des autres dans l'espace public. Le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal est fondé dans les années 1960 au Brésil comme une méthode de théâtre participatif qui vise à transformer les spectateurs en acteurs de l'action dramatique, leur permettant ainsi d'identifier et de transformer des situations d'oppression dans un cadre sécurisé. La méthode de Boal prend ses sources de la pédagogie de l'opprimé de Paulo Freire, qui propose une éducation dialogique où les apprenants deviennent des co-créateurs de connaissance, un concept que Boal transpose sur scène en transformant les spectateurs en « spect-acteurs ».[80] Son approche vise à dynamiser les capacités critiques et créatives des participants. Le théâtre devient alors un outil de conscientisation et d'émancipation politique, en permettant aux opprimés d'identifier et de verbaliser leur réalité.

Nilüfer Göle utilise les principes du théâtre de l'opprimé pour encourager une participation active et critique des acteurs sociaux dans l'espace public. L'EPE se veut un lieu de rencontre et d'interaction où les participants peuvent dépasser leurs appartenances multiples sans les renier, et engager des dialogues constructifs avec d'autres acteurs. Comme Boal le souligne, le processus théâtral permet de transformer les spectateurs passifs en acteurs actifs, ce qui est essentiel pour la création d'un espace public dynamique et inclusif. Göle applique cette idée en utilisant des méthodologies inventives qui vont au-delà de la simple description de la réalité sociale pour participer activement à sa mise en acte et à son expérimentation. Les citoyens ordinaires qui participent activement aux discussions autour des controverses sont ainsi encouragés à exprimer leurs subjectivités au-delà des catégories binaires « musulman » et « européen ». Ces méthodes permettent de mobiliser le théâtre et l'expérimentation sociale pour créer des espaces d'interaction et de transformation sociale, où les participants deviennent des agents actifs de changement.

Ma recherche est inspirée de ces méthodes, pourtant les interprète selon les spécificités du terrain. Le fil conducteur méthodologique serait de créer des espaces publics alternatifs où les différents acteurs du terrain sont encouragés à discuter leurs pratiques d'une manière réflexive, et d'entamer une réflexion collective pour identifier les singularités, les ruptures et les continuités dans leur champ d'action. Dans les tables rondes que j'ai organisées, j'ai réuni différents acteurs du terrain, j'ai introduit la discussion avec un point sur l'espace public et ses transformations structurales dans la scène théâtrale qui constitue la colonne vertébrale de cette thèse, pour ensuite interroger les participants sur comment ils définissent l'espace public, le lieu que ce concept occupe dans leurs créations, quels sont les transformations spatiales qu'ils ont

[80] Augusto Boal, *Théâtre de l'Opprimé,* Paris, La Découverte, 1996, p.17.

témoignés et comment ils entament leur rapport avec la ville d'Istanbul. À la fin de ces discussions, j'ai annoncé mes hypothèses et les conclusions que j'ai fait de la session pour ensuite la discussion avec les intervenants et le public. J'ai enregistré chaque discussion et j'ai pris des notes qui ont été la base des rapports que j'ai préparé après. Cette méthode m'a surtout permis de découvrir des exemples avec mes questions de recherche, de revoir mes conclusions, et de tester la pertinence des concepts que je mobilise pour étudier mon sujet de recherche.

Il faut souligner que cette méthode m'a également permis d'ouvrir un espace où les participants pourraient interagir et discuter ensemble dans le contexte autoritaire où comme dans les autres arènes de la vie publique, les discussions ont été dominés par les politiques autoritaires. Ainsi, j'ai pu dépasser les discussions qui portent sur le macropolitique qui portent sur les pratiques autoritaires du gouvernement du parti de la Justice et du Développement, et ouvrir un espace où les acteurs peuvent discuter de leurs propres pratiques artistiques et agentivités.

Ma deuxième inspiration de l'expérimentalité de la RAP découle de mon expérience en tant qu'assistante de recherche dans le projet *PublicDemoS* (Public Space Democracy) dirigé par Nilüfer Göle à l'EHESS et financé par NOMIS. En tant qu'assistante de recherche, j'ai travaillé sous la direction de Nilüfer Göle avec mes deux collègues doctorantes Gökçe Tunçel et Warda Hadjab dans la préparation des huit journées d'études et un colloque international entre 2016 et 2019, qui ont abouti à un ouvrage collectif.[81] Pour chacune des événements scientifiques, on a invité des chercheurs et des artistes qui viennent des disciplines et des contextes culturels différents. Comment faire dialoguer ces domaines qui utilisent parfois des lexiques, des jargons et des médiums très distingués pour *tisser* une réflexion collective de co-création où chaque discipline peut inspirer et être inspiré des autres a été une interrogation méthodologique en permanence. Selon Göle, l'étude sur la démocratie de l'espace public constitue un défi pour les sciences sociales et les humanités et forme des nouvelles arrangements entre les différents champs du savoir.[82] C'est la raison pour laquelle, ce projet a réuni des philosophes, sociologues, historiens de l'art, historiens, politologues, artistes et commissaires d'exposition.[83]

Cette expérience m'a poussé à transposer la composition des groupes interdisciplinaires à la scène des arts du spectacle en Turquie pour créer un espace où les différents acteurs du terrain, précisément des comédiens, metteurs en scène, écrivains du théâtre, programmateurs, directeurs du festival, entrepreneurs culturels, dramaturges, critiques du théâtre, attachés de la culture des

[81] Nilüfer Göle (éd.), *Public Space Democracy,* Routledge, 2022.
[82] *Ibid.,* p.5
[83] *Ibid.* p.5.

consulats, des responsables de la culture de la municipalité métropolitaine d'Istanbul pourraient rencontrer et discuter avec des sociologues, historiens, chercheurs en études théâtrales, en études des arts du spectacle, en nouvelles médias et en industries créatives turcs et internationaux. Les tables rondes, les rencontres-débats et la série du podcast que j'ai organisé à Istanbul et en ligne pendant 2020 et 2021 en raison de la pandémie ont servi comme des espaces publics alternatifs où j'ai essayé d'engager une réflexion collective pour identifier, contextualiser, analyser, comparer et discuter les enjeux de la scène artistique et culturelle d'Istanbul. Ces rassemblements se sont surtout avérés pertinents pour suspendre momentanément le langage, le lexique et le cadre de pensée imposée par le régime autoritaire. Ils m'ont également permis d'ouvrir un espace pour une réflexion sur le champ avec des termes et concepts découlés de l'expérience vécue au lieu d'importer et de coller des théories utilisées pour analyser des expériences occidentales.

La quatrième étape du terrain consiste de l'enquête que j'ai mené lors des moments du festival Istanbul Fringe. Dans cette étude je me suis inspirée des quinze années de travail de terrain sur le Festival d'Avignon qui 'analyser le rapport entre un festival et ses publics et la façon dont ils se transforment mutuellement au fil des années.[84] Dans la première édition du festival (17-22 septembre 2019), j'ai constitué une équipe de l'étude du terrain composé de trois étudiants en sociologie à l'Université Galatasaray.[85] Sous ma supervision, cette équipe a réalisé une observation participante lors des divers lieux, spectacles, événements, ateliers et fêtes du festival visant en particulier à observer les dynamiques d'ambiance et de socialisation. Les quatre années qui l'ont suivi, j'ai réalisé cette enquête moi-même avec l'observation participante enrichi élargie avec des rencontres et des entretiens avec des artistes. À partir du 2021, j'y ai ajouté des enquêtes des participants en ligne pour collecter des données démographiques sur les publics ainsi que leurs expériences et leurs évaluations sur le festival.

Grâce à cette entrée, j'ai pu intégrer une étude sur les interactions internationales de la scène théâtrales en Turquie et notamment une étude intensive sur des publics, qui ont été complémentaires de mon étude empirique sur les théâtres d'Istanbul.

---

[84] Jean-Louis Fabiani, Emmanuel Ethis, & Dominique Malinas (éds.), *Avignon ou le public participant : une sociologie du spectateur réinventé*, Paris, L'Entretemps, 2008.

[85] Je tiens à remercier Gül İçel, Tuğba Dağılgan et Samet Acar pour leurs contributions. Les résultats de cette première enquête ont été présentés et ensuite publiés dans le cadre de *UNESCO Young Researchers Conference on Cultural Policy and Cultural Diplomacy* à l'Université Bilgi en ligne le 21-22 août 2020. Le chapitre est ensuite publié « *Towards a New Type of Cosmopolitanism? The Case of Istanbul Fringe Festival*» *in* Serhan Ada (éd.) *Young Researchers Conference on Cultural Policy and Cultural Diplomacy,* Istanbul, Hiper Kitap, pp. 272-292.

Annonce du plan

La première partie de la thèse est consacrée à la *mise en place* historique d'une scène théâtrale moderne en Turquie. La nécessité d'un retour historique se justifie pour deux raisons principales : La première tient à l'absence d'une historiographie critique mobilisant une lecture socio-politique et esthétique de la formation de cette scène. Il existe en effet plusieurs ouvrages importants consacrés à l'histoire du théâtre turc, rédigés notamment par Metin And, Özdemir Nutku, Sevda Şener ou Ayşegül Yüksel, qui ont joué un rôle essentiel dans la constitution d'un savoir archivistique, pédagogique et institutionnel sur les pratiques scéniques.[86] Toutefois, ces travaux, produits dans un contexte marqué par l'hégémonie du projet républicain, reproduisent en grande partie une lecture linéaire et normative de l'histoire théâtrale, centrée sur la consolidation nationale et la modernisation étatique. En validant les choix esthétiques et idéologiques portés par les autorités, ils construisent un domaine de recherches qui valide une forme légitime du théâtre qui commence avec la République moderne. Dans ce registre, les formes préexistantes risquent d'être homogénéisées, muséalisées et infantilisées comme les résidus comme des éléments folkloriques « primitives » ou dépassés. Leur approche, souvent descriptive et non-interdisciplinaire, limite ainsi la possibilité de penser le théâtre comme un espace traversé de tensions, de négociations et de réinventions. C'est à partir de ce constat que cette thèse propose de revisiter cette histoire à travers le prisme de la sphère publique, en mobilisant les outils de l'analyse politique, spatiale et esthétique.

La deuxième partie s'intéresse à l'émergence des théâtres indépendants à Istanbul entre les années 1960 et les années 2000. Elle analyse la formation d'acteurs non étatiques dans le domaine du théâtre, la diversification des styles artistiques et l'apparition de nouveaux espaces urbains de création. L'attention est portée sur les compagnies qui ont ouvert la voie à des formes d'autonomie artistique et organisationnelle, tout en développant un rapport critique à l'institution et à l'État. À travers différents exemples cette partie met en lumière les dynamiques d'un théâtre privé et politique qui s'inspire à la fois des traditions occidentales et des formes performatives locales. Ces expériences scéniques permettent d'interroger comment la scène théâtrale turque s'est constituée comme un lieu de tension entre occidentalisation, appropriation locale et invention de formes artistiques propres.

[86] Cf. Metin And*, Cumhuriyet Tiyatrosu (1923-1983),* Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983; Özdemir Nutku, *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na 100. Yıl*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015 ; Sevda Şener, *Tiyatromuzun Bir Başka Tarihi: Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu*, Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu,* Istanbul, Mitos Boyut, 2012.

La troisième partie se concentre sur les transformations du paysage théâtral et culturel depuis les années 2000, période marquée par l'intensification des politiques autoritaires et la redéfinition des espaces publics. Cette partie analyse comment les théâtres indépendants apparus au tournant du siècle, ont investi de nouveaux lieux et inventé des pratiques artistiques ancrées dans l'espace urbain. Ces initiatives constituent des expériences d'autonomie et de création collective qui, tout en répondant aux contraintes institutionnelles et économiques, produisent des formes alternatives de visibilité, de sociabilité et de formation de nouvelles appartenances . Elles permettent d'observer comment la scène théâtrale devient un espace de résistance symbolique, où s'expérimentent des modes d'existence et de citoyenneté au sein d'un contexte politique de plus en plus fermé.

Enfin, la quatrième partie porte sur les mutations récentes de la culture publique et du théâtre après le mouvement de Gezi en 2013. Elle étudie la manière dont le théâtre devient un espace de réinvention du politique, de recomposition du lien social et de redéfinition du commun. En analysant les pratiques de troupes contemporaines ainsi que des initiatives issues de collectifs artistiques et citoyens, cette dernière partie explore les formes nouvelles de participation et d'imagination sociale qui émergent dans le contexte autoritaire. Le théâtre y apparaît comme un lieu de survie, d'expression partagée et de recomposition de la vie publique, capable d'ouvrir des espaces de dialogue et de sens là où la parole publique est restreinte.

L'ensemble de la thèse suit ainsi un parcours allant de la constitution du théâtre moderne à la formation des scènes indépendantes, puis à la politisation du théâtre dans la Turquie contemporaine. Il s'agit de comprendre comment, en traversant ces différentes périodes, le théâtre agit comme un révélateur et un moteur de transformation de la culture publique, en déplaçant sans cesse les frontières entre art, espace et politique.

Première Partie : Theatre comme lieu d'incarnation et de la fabrication d'une culture publique seculière republicaine

Introduction

La seconde raison est d'ordre méthodologique et structurelle : pour comprendre les mutations observées dans les années 2000, qui constituent l'objet empirique de la seconde partie de la thèse, il est nécessaire d'identifier les héritages, les continuités et les ruptures qui ont structuré historiquement le rapport entre théâtre, politique et sphère publique. Les formes alternatives contemporaines, les relectures critiques du répertoire national, les nouvelles expérimentations scéniques puisent dans une mémoire souvent refoulée, mais jamais totalement effacée. C'est pourquoi cette première partie adopte un regard attentif aux conditions historiques de constitution de la scène, depuis les formes performatives de l'Empire ottoman jusqu'aux institutions théâtrales de la République. En suivant les transformations successives du théâtre, cette partie cherche à rendre visibles les lignes de fracture et les régimes de continuité qui sous-tendent la scène contemporaine.

On s'attache à analyser les conditions historiques dans lesquelles le théâtre s'est affirmé comme un vecteur de modernisation culturelle, tout en interrogeant les formes de négociation, d'effacement ou de recomposition que cette trajectoire a impliquées. Loin de reconduire une lecture linéaire de l'occidentalisation, il s'agit de restituer les tensions, les contradictions et les bricolages internes qui caractérisent les pratiques scéniques depuis les performances populaires de l'époque ottomane jusqu'aux scènes institutionnalisées de la République.

Ce travail suit une approche qui refuse d'opposer radicalement modernité et tradition, Occident et Orient, importation et création. Il suit à ce titre la conceptualisation de la « modernité non-occidentale » de Nilüfer Göle, qui pense la modernité turque non pas comme une simple imitation de l'Occident, ni comme une altérité fermée, mais plutôt comme une forme de modernité à son propre titre, c'est-à-dire située, conflictuelle et traversée par des tensions internes.[87] La notion d'« interpénétration », développée par Göle, permet de saisir la manière dont les formes culturelles, sociales et politiques circulent, se rencontrent, s'adaptent ou se transforment dans des contextes historiquement situés.[88] En reprenant ce cadre, cette recherche interroge comment le théâtre en Turquie devient un lieu privilégié de cette interpénétration :

[87] Nilüfer Göle, « Islam in Public: New Visibilities and New Imaginaries », *Public Culture*, Volume 14, Number 1, Winter 2002.
[88] Nilüfer Göle, *Interpénétrations. L'Islam et l'Europe,* Paris, Galaade Editions, 2005.

entre héritages ottomans et injonctions républicaines, entre normes esthétiques occidentales et expressions locales, entre effacement et réactivation.

La démarche ne consiste donc pas à figer une opposition entre un « avant » ottoman et un « après » républicain, mais à suivre les mutations de l'espace théâtral comme indicateur des reconfigurations du lien entre scène, pouvoir et vie publique. Ceci nécessite de prendre au sérieux les formes prémodernes de performance, souvent disqualifiées comme traditionnelles ou folkloriques, en les analysant comme des espaces de visibilité partagée, de co-présence sociale et parfois de critique implicite. Le théâtre est alors lu comme un dispositif producteur de récits, de gestes et de regards qui contribuent à définir ce que peut le politique dans un contexte non-occidental.

Dans notre analyse sur la trajectoire du théâtre en Turquie, on n'a pas l'objectif d'étudier l'histoire du théâtre comme un processus descriptif et linéaire, renfermée dans les discours et textes ; mais on essaye de l'approcher comme un médium dans ses propres logiques, dispositifs, manières à faire, traditions et parcours. On aborde le théâtre non seulement comme une discipline artistique, mais aussi comme un composant clé d'un imaginaire sociopolitique séculier.. On défend que le théâtre soit un domaine marqué par les conflits, négociations et contestations autour de la modernité en Turquie par excellence. Pendant que les disciplines de la dramaturgie et des études théâtrales ont joué un rôle-clé dans une historiographie officielle du théâtre qui le positionne comme le vecteur, l'incarnation et même le symbole de la modernisation, les discours populistes mobilisés à partir des années 2010 en Turquie comme une discipline artistique extérieure et aliène à la culture *native et nationale*.[89] Au-delà de ces catégorisations puristes et réductrices, on défend qu'une étude interdisciplinaire qui prenne en compte la dimension artistique et culturelle du domaine avec une analyse sociologico-politique de la trajectoire du théâtre en Turquie nous permet une lecture de la modernité en Turquie dans ses incohérences, conflits internes, interpénétrations, négociations et transformations. Notre hypothèse c'est que seulement une approche incarnée, ancré dans les spécificités du terrain du théâtre ainsi qu'à ses lieux et acteurs pourrait offrir une telle lecture.

C'est la raison pour laquelle cette recherche adopte une approche d'épaisseur analytique (« thick description »), telle que définie par Clifford Geertz comme la description des pratiques culturelles de manière dense, immergées dans leur contexte social et historique, pour en révéler

[89]Cf. Zeynep Uğur, « Negotiating the Public Space: Entanglements Between Secularism and Populism in Turkey's Theatre Scene », in Isabel David & Kumru Toktamış (éds), *Turkey at 100: (Dis)continuities and (Dis)contents*, Berlin, Peter Lang [soumis en mai 2024, à paraître].

la multiplicité des significations.[90] Une telle démarche implique de naviguer entre les niveaux micro (la description détaillée des spectacles et leurs lieux,) et les niveaux macro (les transformations institutionnelles, les récits nationaux), entre les pratiques empiriques et les lectures théoriques. Cette stratégie est d'autant plus nécessaire dans les contextes non européens, comme la Turquie, où l'absence d'un ancrage académique dense exige de reconstituer les strates historiques, sociales et symboliques des pratiques théâtrales afin d'en comprendre pleinement l'enjeu.

Le premier chapitre revient ainsi sur les formes de spectacle prémodernes (*Karagöz, Ortaoyunu, Meddah*) en portant une attention particulière à leur spatialité (cafés, places publiques), à la relation entre scène et public, et à leur capacité à créer une expérience collective. Ces pratiques ne sont pas analysées comme des formes résiduelles, mais comme des expressions actives d'une culture politique populaire. Leur relecture s'avère d'autant plus importante qu'elles seront ultérieurement réactivées, transformées ou revendiquées par les scènes dites alternatives étudiées dans la seconde partie. Ce chapitre s'attarde ensuite sur l'introduction du théâtre comme discipline dans l'Empire ottoman, à travers l'expérience du théâtre de Gedikpaşa et de la troupe turco-arménienne qui y a œuvré. Cette trajectoire minoritaire, trop souvent marginalisée dans les récits officiels, permet de restituer une histoire fragmentée, traversée par des conflits de reconnaissance et des tentatives de traduction culturelle. Le chapitre se conclut par une lecture croisée de deux figures majeures, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu et Muhsin Ertuğrul, dont les visions opposées du théâtre; l'une expérimentale et pédagogique, l'autre institutionnelle et européanisée, éclairent les tensions au cœur du projet théâtral républicain.

Le deuxième chapitre explore quant à lui la manière dont le théâtre devient un lieu de performance de la modernité républicaine. En analysant les politiques culturelles, l'architecture théâtrale, les dramaturgies et les représentations du corps et du genre, il met en lumière la fonction normative assignée à la scène. Le théâtre y apparaît comme un instrument de formation du regard, d'encadrement des comportements et des affects. Toutefois, l'analyse cherche à dépasser cette lecture institutionnaliste pour faire émerger les contradictions internes, les résistances latentes et les déplacements silencieux qui traversent le théâtre républicain. Cela commence par l'étude de la formule « La technique de l'Occident, la morale de l'Orient », qui structure les discours sur la culture. On fait l'hypothèse que cette maxime ne décrit pas une synthèse harmonieuse mais cristallise la difficulté persistante à négocier l'écart entre formes

[90] Clifford Geertz, *Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture*, in *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973.

importées et contenus locaux, entre désir mimétique et anxiété identitaire. Loin d'être un simple échec, cette tension génère une dynamique créative qui façonne de manière continue les expressions culturelles, artistiques et politiques de la Turquie contemporaine.

Les sections suivantes poursuivent cette réflexion sur l'interpénétration dans l'architecture théâtrale en s'appuyant sur l'analyse des bâtiments théâtraux à travers deux séquences historiques distinctes. L'étude des théâtres des palais de Yıldız et de Dolmabahçe permettra de retracer les éléments de transition et de traduction du théâtre au sens architectural dans l'Empire ottoman. Ces espaces, hybrides dans leur esthétique comme dans leur fonction, *traduisent* une première tentative d'inscription du théâtre dans un langage visuel mêlant influences locales et occidentales. En parallèle, l'étude de deux bâtiments emblématiques de l'époque républicaine, l'Opéra d'Ankara (1933) et le Centre Culturel Atatürk (AKM) à Istanbul (1946), portera sur la manière dont ces constructions ont été investies d'une valeur monumentale. Elles visent à inscrire de manière visible et durable le projet modernisateur républicain dans la sphère publique à travers l'architecture.

La question de la temporalité est ensuite abordée à travers la structure de la miniature, mobilisée comme métaphore pour penser l'aplatissement du temps dans certaines dramaturgies républicaines. Cette lecture permet de poser l'hypothèse d'une modernité qui cherche à effacer ses attaches ottomanes pourtant hantée par l'*infiltration* des formes pré-modernes.

Le dernier sous-chapitre est consacré à la figure d'Afife Jale, actrice pionnière, première femme musulmane à monter sur scène dans les premières années de la République. Son apparition sur la scène publique constitue un moment charnière où se condensent les tensions entre émancipation individuelle et normes collectives, entre visibilité publique et discipline genrée. À travers sa trajectoire, c'est toute la question de la performativité du genre, de l'accès des femmes à l'espace public, et de l'usage politique du corps féminin qui se trouve posée. Le théâtre, en tant qu'institution, espace et pratique, devient alors le lieu par excellence où s'élabore, se limite ou se rejoue la présence des femmes dans le champ du visible. L'émergence d'Afife Jale ne peut être dissociée du projet républicain qui promeut la figure de la femme moderne, tout en encadrant strictement les modalités de sa représentation. En retraçant les étapes de sa vie, de sa marginalisation à son institutionnalisation mémorielle, on interrogera les frontières de la transgression permise, ainsi que les silences historiographiques qui ont entouré sa disparition, avant que sa mémoire ne soit réactivée à partir des années 1980. Cette

réhabilitation tardive ne se limite pas à une reconnaissance posthume, mais reflète le débat sur la modernité incorporé sur les corps féminins dans la Turquie contemporaine.

En retraçant ces strates historiques, sociales et symboliques, cette première partie entend contribuer à une compréhension située de la scène théâtrale comme lieu de fabrique du politique. Elle ouvre ainsi un cadre d'analyse pour interroger les tensions constitutives de la modernité turque, dans ses continuités, ses failles et ses réinventions. Le théâtre occupe une place centrale dans l'histoire culturelle et politique de la Turquie moderne. Si la scène est souvent envisagée comme un lieu de représentation esthétique, elle est également un espace de projection d'un ordre social, de production des liens sociaux, et d'apprentissage de la citoyenneté. La scène publique, loin d'être un simple miroir de la société, est aussi un lieu de façonnement actif des subjectivités, des normes et des imaginaires politiques. Dans ce cadre, le théâtre constitue un terrain privilégié pour observer les modalités concrètes à travers lesquelles la modernité s'est incarnée, transmise et parfois contestée.

Chapitre 1: Reconstituer l'histoire d'une tradition du théâtre non-Occidentale

Pour analyser le rapport entre le théâtre et l'espace public dans le contexte de la modernité en Turquie, il est essentiel de revenir aux formes performatives prémodernes en Empire Ottomane, avant la fondation de la République de la Turquie en 1923. L'examen de ces formes et de leur relation à l'espace public permettra de mettre en lumière les enjeux de la modernisation culturelle, d'abord avec l'établissement de la République, puis avec les transformations au sein de la culture du théâtre séculier à partir des années 2000. Autrement dit, pour observer les ruptures, continuités et interpénétrations entre les formes prémodernes, modernes et contemporaines du théâtre en Turquie, il est nécessaire de replacer ces évolutions dans leur contexte historique. Ce chapitre ne vise pas à proposer une historiographie descriptive du théâtre en Turquie, mais à analyser cette historiographie à travers le prisme de l'espace public, le concept clé qu'on suivra pour comprendre les enjeux sociaux, politiques et culturels liés à la modernité.

1. Formes pré-modernes du spectacle vivant dans la place publique

« Le théâtre turc traditionnel » est un terme majoritairement accepté dans la littérature des études théâtrales en Turquie pour désigner le théâtre de l'ombre *[Karagöz]*, *Ortaoyunu*, *Meddah* et les pièces de village *[Köy Seyirlik Oyunları]* par des historiens du théâtre pionniers comme Metin And.[91] Pourtant, les pratiquants de ces arts ne sont pas forcément turcs, et ces performances ont été créés dans les territoires de l'Empire ottoman multinational, multiconfessionnel et multiethnique. Même l'usage du terme « théâtre » n'est pas conforme pour ces formes étant donné que le terme du théâtre ne fait son entrée en Turquie qu'avec l'arrivée des troupes venues de l'Europe au XIXe siècle. Plus important, ces pratiques ne correspondent pas à la définition Occidentale du théâtre. C'est la raison pour laquelle on qualifie cette classification anachronique, pour un pratique qui ne pourrait pas être définie ni comme ethniquement turque, ni comme théâtre dans sa définition occidentale. À la place de ce terme, on adopte le terme « formes pré-modernes du spectacle vivant en Turquie » pour désigner le caractère performatif qui déborde des catégorisations eurocentrés de ce pratique.

[91] Cf. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,* Ankara, Inkılap Kitabevi, 1985.

Avant de les analyser dans leurs rapports à l'espace public et à la modernité, expliquons chacune de ces formes[92] d'une manière plus détaillée.

Karagöz est une forme du théâtre de l'ombre apparue à Istanbul au XVIe siècle toute en faisant partie d'un héritage culturel partagé au Moyen Orient, au Maghreb et aux Balkans.[93] Le performeur appelé *hayali* fait jouer des figures deux-dimensionnelles reflétées sur un rideau ou un écran blanc devant une source de lumière. Les deux personnages principaux sont Hacivat et Karagöz. Karagöz est un personnage qui assume son appartenance à la classe populaire ; il est vulgaire, brut et non éduqué, et se moque des maniérismes des gens cultivés. En contraste, Hacivat est issu de la classe moyenne, plus éduqué que Karagöz, rusé et adepte d'un langage soutenu.[94] Cette dichotomie entre un personnage non-éduqué, issu des classes populaires et rurales, et un autre, urbain, éduqué et de classe moyenne, constitue un thème clé dans la production culturelle tout au long de la modernisation ottomane, puis turque, en tant que métaphore de la célèbre querelle sur l'identité nationale du pays entre l'Orient et l'Occident.[95] Ces deux personnages sont souvent accompagnés par d'autres caractères caricaturisés qui sont nommés souvent avec leurs ethnicités : Le Grec, l'Arménien, le Juif, l'Albanien etc.

Ortaoyunu serait littéralement traduit comme « le spectacle du milieu », qui découle de la structure des spectateurs qui encerclaient les performeurs dans la place publique. Sa forme connue est tracée jusqu'au XIXème siècle. *Ortaoyunu* pourrait être interprété comme une extension de *Karagöz* qui est transposée sur la place publique avec des performeurs sans le médium du rideau. Les deux personnages *Kavuklu* et *Pişekar* incarnent la même opposition que *Karagöz* et *Hacivat.* Ces deux personnages sont joués par deux hommes qui jouent également des autres personnages y compris des femmes à l'aide des différents accessoires.

Meddah à son tour, s'agit d'une performance du conteur public qui incarnait les personnages dans ses histoires de manière corporel et gestuel avec des accessoires. Les *Meddah* jouaient leurs spectacles dans la place publique entourés par leurs spectateurs. Cette forme est très souvent référée dans l'époque contemporaine pour établir une généalogie de *stand-up* en Turquie, mais aussi par les acteurs dans le terrain pour désigner un contexte culturel du jeu du

[92] Nous n'analyserons pas en détail les spectacles villageois, qui sont également performés dans l'espace public, en détail pour ne pas déplacer notre focus sur des formes qui ont fortement impacté la scène théâtrale à Istanbul.
[93] Metin And, *History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey,* Ankara, Forum Yay., 1964, p.24.
[94] Metin And, « Karagöz », *TDV Islam Ansiklopedisi*, disponible sur : https://islamansiklopedisi.org.tr/Karagöz, date d'accès : 10.10.2021).
[95] Pour une analyse approfondie de ces typologies dans la littérature turque: Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe,* Istanbul, Metis, 2016.

comédien en Turquie, toute en improvisation et en contact avec son public. Nous analyserons ensuite le rapport à l'espace public et à la vie publique de ces formes.

Figure 8 : Karagöz et Hacivat, théâtre de l'ombre



Source : https://turktarihmuzesiveparki.com/karagoz-ve-hacivat-gosterisi/

1.1. *Meydan :* Construction d'une place publique non-Occidentale

Il faut noter qu'il n'est pas possible de catégoriser ces trois comme des genres nettement séparés. Dans sa critique sur l'historiographie de la performance dans l'Empire ottoman, Murat Cankara souligne les transitions et les perméabilités entre ces trois formes, car les histoires racontées ont souvent voyagé d'un médium à l'autre et il était fréquent qu'un artiste pratiquait plusieurs genres. De même, *Ortaoyunu* est souvent référé comme « *Karagöz* vivant ».[96]

Le premier trait commun partagé de ces formes est leur lieu de jeu : La place publique. Différent de la tradition Occidentale du théâtre, *Karagöz* est joué dans les cafés pendant que *Ortaoyunu* et *Meddah* sont joués à la place publique.

La place publique tant qu'utilisée par *Ortaoyunu* renvoi à un format rond, où les spectateurs encerclent les performeurs. Ainsi, il n'y a pas de distinction entre la scène et les coulisses ; tout se déroule devant le public. Le public peut réagir dans un rapport direct aux acteurs, ce qui établit un lien immédiat entre les deux, qui ouvre un espace pour l'improvisation et un humour qui découle de la vitesse des réponses et de la maîtrise de la langue. *Meddah* a été performé à la fois dans des cafés et aux places publiques.

[96] Özdemir Nutku, *Meddahlık*, Istanbul, Atatürk Kültür Merkezi Yay., 1997, pp.31-35.

Karagöz à son tour, est joué dans des cafés notamment à Istanbul. Dans son étude sur l'histoire des cafés comme des lieux de sociabilités dans l'Empire ottoman, l'historien Cemal Kafadar montre que les cafés ont apparu au XVIème siècle à Istanbul comme un espace public alternatif aux mosquées, qui occupaient une place importante dans le tissu social d'Istanbul.[97] Ainsi, immédiatement cette distinction nous renvoie à l'émergence d'une socialisation séculière avec des cafés. Il souligne que les performances de *Meddah* et *Karagöz* faisaient parties des activités sociales nocturnes dans des cafés, notamment pendant le Ramadan où ces performances servaient comme le passe-temps des musulmans qui faisaient le jeûne.[98] Il est intéressant de noter que le café et le tabac sont entrés dans l'Empire Ottoman à travers l'Europe et que leur consommation a été répandue dans des cafés malgré les objections de la loi musulmane et les interdictions répétées.[99] L'usage de ces deux produits a fait des cafés les centres de la vie sociale des classes populaires masculines, où l'opinion publique se formait.[100] Dès l'ouverture des premiers cafés, ils ont été considérés comme une menace potentielle pour les autorités, et les interdictions, parfois sévères, étaient davantage motivées par des raisons politiques que morales.[101]

Cette note historique démontre déjà l'irréductibilité de l'expérience vécue de l'espace public en aux oppositions binaires comme séculier/conservateur, moderne/traditionnel, pro/contre l'État dans l'Empire Ottoman et ensuite en Turquie. *Karagöz* est né dans des cafés qui sont apparus comme un alternatif aux mosquées, pourtant comme un outil de divertissement et partage collectif pendant le Ramadan, fréquenté davantage par des personnes croyantes qui faisaient le jeûne. Cependant ce rassemblement social autour de l'expression artistique a été qualifié dangereux. Malgré la temporalité religieuse de l'événement, le contenu est loin d'être religieux.

Les cafés ottomans atténuent également la distinction entre les espaces privés et publics. Leur nature peut être décrite comme semi-publique, ressemblant à une « seconde maison » pour

[97]Cemal Kafadar, « How Dark is the History of the Night, How Black the Story of Coffee, How Bitter the Tale of Love: The Changing Measure of Leisure and Pleasure in Early Modern Istanbul », *in* Arzu Öztürkmen et Evelyn Birge Vitz (éds.), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Turnhout, Brepols, 2014, p.244.
[98] *Ibid.*
[99] Andreas Tietze, *The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation,* Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1977, pp. 20-21.
[100] Cengiz Kırlı, « Coffeehouses: leisure and sociability in Ottoman İstanbul », in Peter Borsay et Jan Hein Furnee (éds.), *Leisure Cultures in Urban Europe c. 1700-1870*, Manchester University Press, 2016, pp. 161-182.
[101]Cengiz Kırlı, « Coffeehouses: Public Opinion In The Nineteenth-Century Ottoman Empire », *in* Armando Salvatore and Dale F. Eickelman (éds.), *Public Islam and the Common Good*,, Boston, Brill Academic Publishers, 2004.

leurs clients réguliers, qui pouvaient même s'y rendre en pyjama la nuit.[102] Ces établissements servaient aussi d'hébergement temporaire pour les nouveaux migrants et les personnes déplacées. L'habitude de chercher quelqu'un dans le café où il est habitué s'il n'est pas trouvé à la maison est aussi une information récurrente dans des textes de l'époque, un indice qui renforce cette nature de « seconde maison ».

La configuration spatiale dans les cafés et places publiques a deux conséquences importantes pour notre analyse. Tout d'abord, dans les places publiques, l'artiste n'a pas de lieu où il peut changer aux moments de passage entre différents caractères. C'est fait soit avec différentes figures à Karagöz, soit par le biais des accessoires dans les autres formes. Autrement dit, il n'y a pas de distinction entre la coulisse et la scène. Cette conception est radicalement différente de la tradition Occidentale du théâtre centré sur la mimesis et la catharsis, où on vise une immersion totale du spectateur dans l'illusion dramatique qui permet une identification. La séparation nette entre la scène et les coulisses permet de préserver cette illusion, en maintenant une distinction claire entre l'espace de la représentation et celui de la préparation. En revanche, dans les cafés et places publiques de l'Empire ottoman, cette absence de frontière tangible entre l'espace de préparation et l'espace de performance permet une fluidité et une spontanéité qui enrichissent l'interaction entre l'artiste et son public. Le spectateur devient ainsi témoin des transformations et transitions qui, loin de rompre l'illusion, font partie intégrante du spectacle. Cette approche favorise une forme de théâtre plus participative, où le public est directement impliqué dans le processus de création, souvent de manière interactive, et où les limites entre la fiction et la réalité sont constamment redéfinies. Par conséquent, cette configuration spatiale influence non seulement la mise en scène mais aussi la réception du spectacle, en accentuant l'aspect performatif et social de la représentation. Le fait qu'une seule personne qui gère joue sur la petite taille des figures et du rideau, ce qui crée naturellement un petit groupe de spectateurs et une atmosphère intimiste.

L'absence d'une ambition du réalisme dans ces formes traditionnelles est rétrospectivement référée comme une spécificité culturelle qui a permis l'adoption facile des principes du théâtre brechtien dans les années 1970 en Turquie.[103] En effet, l'absence de recherche d'un réalisme strict dans ces formes traditionnelles, où l'illusion théâtrale est volontairement rompue par la proximité entre l'acteur et le spectateur, a préparé le public à accepter des modes de représentation où la distanciation et l'interaction jouent un rôle central. Contrairement à la

[102] Kafadar*, op. cit.*
[103] Talât Sait Halman, « Comic Spirit in the Turkish Theater » *In* Jayne L. Warner*, Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature, pp. 138-53.Syracuse (NY), Syracuse UP, 2007*, p.146.

résistance des spectateurs européens, qui pouvaient être déconcertés par la rupture avec les conventions du théâtre naturaliste, le public ici était déjà familier avec une approche théâtrale où l'artifice est visible et assumé. Cette prédisposition culturelle a ainsi facilité l'intégration des idées brechtiennes, telles que l'aliénation, dans le paysage théâtral local, où elles ont trouvé un écho particulier et un terrain favorable à leur développement.

Deuxièmement, ces lieux étaient accessibles sans imposition de prix ni de code vestimentaire. L'artiste était souvent assis avec le public avant de commencer sa performance. Cette dynamique, où les frontières entre le performeur et le public étaient floues, permettait de créer un lien direct et immédiat entre eux, rendant la performance plus vivante et interactive. Ainsi, ces lieux n'ont pas seulement élargi la participation, mais ont aussi favorisé une forme d'expression artistique collective, où l'art s'intègre naturellement dans la vie quotidienne, sans les contraintes formelles souvent associées aux espaces théâtraux occidentaux.

Comment définir l'espace public où ces formes performatives prenaient place ? On tentera encore d'éviter d'imposer un terme né dans le contexte occidental à un contexte extra-occidental. On remonte au terme *Meydan,* utilisé comme la traduction de la place publique en Turquie. Dans son analyse sur les mouvements de la place publique, Nilüfer Göle remonte dans la sémiologie de l'appellation des mouvements pour revenir au mot *meydan* en turc :

« [..] Le mot *maydân*, à l'origine réservé aux grands espaces pour les courses de chevaux, a pris ensuite des sens très divers : arène, champ, esplanade, marche. Couramment utilisé dans la Turquie contemporaine, ce mot n'est pas abandonné malgré les tentatives de purification de la langue turque de ses sonorités arabes et persanes et a connu au fil de l'histoire de ses usages, des significations multiples[104]. Dans le contexte rural, le *meydan* est un espace ouvert, rarement aménagé, qui échappe à l'appropriation privée comme à l'appropriation étatique. Il est employé dans les villages pour désigner un espace physique et social de rencontre et d'interactions. Dans les périphéries d'Istanbul en continuité avec cet usage, *meydan* reste un espace non aménagé par l'Etat, un espace vacant, approprié à diverses fins par les habitants. En milieu urbain, le terme désigne des fonctions précises, comme le lieu du marché (pazar meydanı) ou l'organisation des festivités sportives. »[105]

Partant de cette note de Göle, on suppose que *meydan* porte le caractère d'un espace public pré-moderne, avant l'urbanisation qui marque le pouvoir de l'État-Nation dans l'espace avec les monuments. C'est le caractère non aménagé, vacant de l'espace qui permet son

[104] Pour ces significations multiples, voir Jean-François Pérouse, *De la « déterritorialisation » au réinvestissement d'un mot de la ville le cas de meydan en turc*. In : *Les mots de stigmatisation urbaine* (en ligne). Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006. http://books.openedition.org/editionsmsh/9231

[105] Nilüfer Göle, « Maidan : Nouveau protagoniste du politique », in *La Démocratie de la place publique*, éd. par Nilüfer Göle et Yves Cohen, 2018, Paris, *Politika,* disponible sur: https://doi.org/10.26095/ghsa-qp60. (date d'accès: 10.10.2021)

appropriation par les habitants, dans notre exemple avec des expressions artistiques. Les forme pré-modernes de la performance qu'on a étudié approprient ainsi des *meydan* et des cafés pour créer une expérience affective humoristique partagée qui porte un potentiel de subversion.

C'est une idée largement soutenue par plusieurs chercheurs que la sphère publique tant qu'une communauté politique et le terrain des décisions politiques et la citoyenneté selon Habermas[106] n'a pas résonné dans l'Empire ottoman avant le XIXème siècle.[107] Pourtant, dans son analyse des cafés ottomans, inscrite dans le sillage des recherches sur les spécificités des modernités non occidentales, Uğur Kömeçoğlu conteste cette hypothèse en soulignant l'existence d'une forte dimension publique au sein de l'Empire ottoman, nourrie par une sociabilité vivace, notamment dans les cafés.[108] Cette analyse ne situe pas la source de la dimension publique dans la délibération ou l'autodétermination, comme c'est souvent le cas dans les exemples occidentaux, mais dans une vivacité plurielle et une spontanéité émanant de l'interpénétration de groupes hétérogènes au sein d'une coexistence spatiale.[109] Kömeçoğlu situe la dimension publique des cafés, animés par la sociabilité et notamment par les spectacles de *Karagöz*, dans une créativité culturelle ludique et carnavalesque, à rebours de la constitution rationnelle et discursive de la sphère publique telle que théorisée par Habermas.[110] Le caractère hétérogène des cafés, structuré autour des loisirs et de la créativité, acquiert une fonction carnavalesque au sens bakhtinien, dans la mesure où ces espaces mettent en scène un monde renversé : un monde où ce qui ne peut être dit, fait ou incorporé dans d'autres sphères codifiées de la vie publique peut trouver à se manifester.[111] Ainsi, en élargissant le regard au-delà du modèle occidental de la sphère publique, cette approche invite à repenser les modalités d'émergence du public dans des configurations socio-spatiales spécifiques. Elle ouvre la voie à une exploration plus fine des formes concrètes de sociabilité, notamment des arts du spectacle, qui participent à la fabrication de la vie publique.

Après avoir examiné comment la configuration spatiale des formes pré-modernes des arts du spectacle qui contribue à la production d'une dimension publique alternative, il convient

---

[106] Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society,* Cambridge, Polity Press, 1989

[107] Cf. Şerif Mardin, « Civil Society and Islam » *in* John A. Hall (éd.), *Civil Society: Theory, History, Comparison*, Cambridge, Polity Press, 1995, pp.278-300. ; Gerard Delanty, *Social Theory in a Changing World: Conceptions of Modernity,* Cambridge, Polity Press, 1999, p.96-97.

[108] Uğur Kömeçoğlu, « The Publicness and Sociabilities of the Ottoman Coffeehouse », *the public,* Vol.12 (2005), 2, p.5.

[109] *Ibid.,* p.7.

[110] *Ibid.*

[111] Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World,* Bloomington, Indiana University Press, 1984.

désormais d'interroger le rapport de ces formes à la vie publique à travers les dynamiques de la sociabilité

1.2 Le rapport à la vie publique

Les formes de sociabilité qui émergent dans les espaces comme les *meydan* et les cafés ne relèvent pas seulement de pratiques de loisir ; elles participent à une mise en relation des individus, à la circulation d'affects, de récits et de références partagées. Ces dynamiques contribuent à structurer un rapport à la vie publique qui ne passe ni par l'institution ni par le discours argumentatif, mais par des expériences collectives, souvent informelles. Afin de comprendre les dynamiques de sociabilité mises en œuvre par ces formes prémodernes, on s'intéressera d'abord aux publics de ces performances, avant d'en examiner les contenus.

Pendant que les *meydan* ont été fréquentés par les habitants du quartier et les visiteurs, il est difficile de trouver des documents qui portent des données sur la composition sociodémographique de ces publics. Pourtant pour *Karagöz*, on a accès à des informations importantes pour notre recherche à travers des documents historiques et notamment les témoignages des voyageurs occidentaux de l'époque qui ont publié leurs carnets de voyage,

Kafadar note que Karagöz et Meddah étaient des activités nocturnes, ce qui permettait une diversification de la clientèle habituelle des cafés, habituellement bastions exclusifs de l'homosocialité masculine.[112] La temporalité nocturne des performances permettait la transgression, le loisir, le divertissement, l'embrouillement et parfois la suspension des frontières de la vie sociale contrairement au jour, le temps de la surveillance et la discipline.

Il est en effet documenté que, lors des spectacles, des familles, des femmes et même des enfants faisaient partie du public. Des voyageurs français comme Thévenot et Nerval ont noté, avec étonnement, l'hétérogénéité de la clientèle en termes socio-professionnels et confessionnels. Kafadar cherche les sources de cet étonnement dans l'écart plus marqué entre les lieux de sociabilité de la haute société, tels que les salons, et ceux de la sociabilité des classes inférieures, comme les pubs au sein des sociétés européennes de l'époque. C'est la mixité sociale des cafés ottomans qui différaient de la ségrégation spatiale de classe sociale. Bien que les cafés, avec leur clientèle variée, aient pu sembler aux Européens être des endroits où les distinctions sociales se brouillaient, il serait erroné de croire que les différences existantes

[112] Cemal Kafadar, *op. cit.*

disparaissaient simplement parce que des personnes de différentes classes se retrouvaient dans le même café.[113]

Les voyageurs orientalistes sont également choqués par la présence des enfants et des jeunes parmi le public. Pourtant la jeunesse et l'enfance sont des catégories socialement construites par la modernité occidentale.[114] L'invention même des catégories modernes est lié à la séparation de l'espace privé et celui du public.[115] Les cafés et *meydan* appropriées par des performances prémodernes résistaient encore une fois à cette séparation occidentale en rassemblant les femmes, les jeunes et les enfants avec des hommes.

La sociabilité transgressive de ces rassemblements est souvent décrite par l'étonnement dans les chroniques des voyageurs européens. Par exemple, Jean Thévenot, qui a séjourné à Istanbul entre 1655 et 1656, a décrit *Karagöz* comme : « Sur la plupart des sujets les plus dégoûtants, rempli de grossièretés ».[116] La présence des femmes et des enfants lors des spectacles de *Karagöz* devient une préoccupation centrale dans les récits de voyages européens, avec une insistance accrue dans les siècles suivants. Par exemple, Pocqueville, au XVIIIème siècle, écrit avec un ton scandalisé : « Ces hommes, si jaloux de leurs femmes, fassent représenter dans leurs familles des pièces contenant des dialogues très salaces. »[117] Ce qui choque ressort à la fois de la différence de sociabilité dans l'espace public entre l'Empire ottoman et l'Europe, mais aussi du décalage constaté par les observateurs étrangers entre les autres lieux de la vie publique et l'expérience collective partagée autour de l'humour de Karagöz dans l'Empire ottoman.

Pour regarder plus en détail cet humour, il suffit de regarder de proche les contenus. Dans les spectacles du XVIème siècle, les contenus portent sur la vie polyphonique d'Istanbul et la sexualité. Dans toutes les formes, l'usage de la langue occupe une place centrale avec des imitations des accents, des jeux de mots et des doubles sens. Elle devient un espace de comédie.[118] La performance est enracinée dans la vie urbaine culturellement et socialement

[113] Cemal Kafadar, *op. cit.,* p.171.
[114] Pierre Bourdieu, «La jeunesse n'est qu'un mot", *in : Questions de la sociologie,* Paris, Editions de Minuit, 1984, p.143.
[115] Olivier Galland, *Sociologie de la jeunesse,* Paris, Editions Armand Collin, 2011, p.16.
[116] Jean Thévenot, *Voyages de Monsieur de Thévenot dans le Levant,* 1687, cité par Tietze, *op. cit*., p.35.
[117] F. C. H. L. Pocqueville, *Voyage en Morée, en Albanie, et dans plusieurs autres parties de l'Empire Ottoman, jusqu'à Constantinople,* 1806, p.34, cité par Tietze, *op. cit.*
[118] Daryo Mizrahi, « Ciddi Hayatın Komik Gölgeleri: Osmanlı'da Karagöz Oyunları », Peri Efe (éd.), *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı*, Istanbul, Tarih Vakfı Yurt Yay., 2013, p.52.

diverse à Istanbul, représentée par une variété des caractères intitulés l'albanien, le kurde, le juif, l'arménien, le grec, le français, le dandy, le bègue, le nain, le fou etc., avec leurs accents, habitudes, occupations, appartenances ethniques, genres et orientations sexuelles.[119]

Pour *Karagöz,* la sexualité est un thème fortement présent, ce qui consiste la source de choc pour les voyageurs européens. Cette singularité découle de sa structure basée sur le théâtre de l'ombre. Le rideau joue un rôle de médium qui permet d'aborder des thèmes qui seraient impossible à aborder autrement, ou qui sont considérés comme tabou. Parmi les figures de *Karagöz*, il y a des femmes qui ne portent pas de voile, des hommes avec un grand phallus explicite et des transgenres.[120] Dans les pièces de Karagöz, il est possible de trouver des femmes séduisantes, qui invitent les hommes aux hammams.[121] Le médium permet une visibilisation de la sexualité qui serait impossible à mettre sur scène avec des acteurs en personne. Ainsi, le théâtre de l'ombre devient un outil pour visibiliser ce qui est invisible dans la vie publique quotidienne et pour renverser les rôles du genre. Le rideau et les figures permettent un médium de distanciation entre la réalité et la représentation.

La critique, la dérision et le renversement des normes sociales dans les performances deviennent possible grâce à ce médium. La critique politique des spectacles était ciblée par l'intervention étatique et la censure au cours du XVIIIème et du XIXème siècle, en raison des contenus comme des satires sur les janissaires et sur le gouvernement. La fonction satyrique de Karagöz a été rompue en 1860 lorsque Sultan Abdulaziz a interféré pour donner suite à une performance qui accusait Mehmet Pacha le Chypriote et sa famille de voler du trésor.[122] C'était récurrent parmi les thèmes du théâtre des critiques dirigées contre des bureaucrates de haut rang, le grand vizir, et même parfois le sultan. Pourtant, Kafadar rappelle que l'aspect critique et politique du théâtre d'ombres ne se limite pas à une simple satire politique explicite :

« Avec des éléments de rire, d'ironie, d'humour et de satire, qui se manifestaient dans des formes festives populaires, où un rêve utopique de communauté, de liberté et d'égalité prenait vie, où les relations hiérarchiques étaient temporairement suspendues et où les normes et interdictions étaient transgressées, les pièces de Karagöz étaient véritablement des performances carnavalesques. Dans l'atmosphère de la vie sociale informelle des cafés, le théâtre de l'ombre offrait une voie par laquelle le peuple exprimait ses expériences quotidiennes, remettait en question les codes normatifs officiels, subvertissait les significations et exprimait en toute sécurité ce qui ne pouvait être dit. Parfois de manière explicite, mais le plus souvent de manière cachée et déguisée, le théâtre de l'ombre imaginait le triomphe du simple, du

[119] Deniz Başar, « A Dismissed Heritage: Contemporary Performance in Turkey Defined through Karagöz », Unpublished PhD. Thesis in Philosophy, Concordia University, Canada, 2021, p.53.
[120] Les archives de l'exposition « A Karagöz of Freedom and Dissent », Birgit Auf Der Lauer & Caspar Pauli, Pasajist, Istanbul, visité 25.12.2018.
[121] *Ibid.,* p.54.
[122] Halman, *op. cit.*, p.148.

modeste et de l'ignorant. Karagöz, le héros bossu et idiot de la performance, incarnait la ferveur populaire dirigée contre Hacivat, le dominant, l'insidieux et le maniéré ; c'est-à-dire, l'incarnation de la culture élitiste de l'État. En d'autres termes, l'ensemble de la performance n'était pas seulement un spectacle théâtral, mais plutôt une dramatisation de la vie sociale. Dans la mesure où le script était tiré des expériences quotidiennes du public, la pièce produisait une réalité alternative façonnée selon les désirs du peuple, dans laquelle Karagöz battait et ridiculisait Hacivat chaque soir. »[123]

Cette analyse trouve le caractère politique de Karagöz dans sa nature subversive et transgressive dans son humour qui renvoie à un caractère *carnavalesque* qui permet la suspension et le renversement temporaire des normes publiques. Le caractère oral et participatif de la forme joue un rôle important dans la mise en place de cette critique. L'artiste pourrait inclure les conversations du quotidien dans le café, ainsi qu'intégrer des commentaires du public pendant la performance. Ce poids significatif de l'improvisation marquerait le pratique théâtral en Turquie jusqu'à l'âge contemporaine.

L'étude de ces formes pré-modernes du spectacle vivant en Turquie montre leur rapport profondément enraciné à l'espace public et à la vie publique ottomane pré-moderne. L'analyse des espaces où ces spectacles se déroulaient, tels que les cafés et les *meydan*, révèle une configuration spatiale unique qui favorise une interaction directe et immédiate entre les performeurs et le public, qui met en place une complicité entre les deux. Cette dynamique de l'expérience collective partagée sera analysée dans les prochaines parties comme une singularité de la trajectoire du théâtre en Turquie qui a influencé la scène contemporaine.

Ces formes, notamment Karagöz, sont considérées comme un héritage culturel pratiquement « mort » en Turquie contemporaine. Dans le processus de modernisation, on observe la « domestication » de ces formes qui les a aliénés de leur nature qui était en contradiction avec les prérequis de la modernité. Nous allons revenir sur ces formes dans les prochaines parties afin de voir comment les politiques modernistes les ont transformés.[124]

On continuera notre analyse avec l'entrée du théâtre dans le sens Occidental dans l'Empire Ottoman. Pour faire ceci, nous étudierons d'abord le rapport aux communautés non-musulmanes et ensuite l'adoption de la forme théâtrale par l'État comme une source de modernisation dans l'Empire Ottoman.

[123] Kafadar, *op. cit.* traduit de l'anglais par l'auteur.
[124] Pour une analyse qui fait une lecture de l'histoire du théâtre en Turquie à travers Karagöz cf. Deniz Başar, *op. cit.*

2. L'entrée du théâtre dans l'Empire ottoman comme une discipline non musulmane

L'histoire du théâtre au style européen dans l'Empire ottoman remonte à la première représentation dramatique organisée à l'ambassade de France à Istanbul en 1665.[125] La construction des premiers bâtiments théâtraux au XVIIIème siècle et les représentations par des troupes européennes, d'abord dans les ambassades puis dans des théâtres nouvellement construits, ont ouvert la voie à la formation de troupes théâtrales locales de style européen par des communautés juives, levantines et arméniennes. Le premier théâtre dans la capitale impériale Istanbul a été établi par un entrepreneur génois au XVIIIème siècle. Les ambassades italienne, suédoise, française, britannique et russe à Istanbul servaient également de lieux de représentation.

À la fin du XVIIIème siècle, le Palais a commencé à soutenir les représentations d'opéra. Le premier opéra connu joué au Palais de Topkapı en 1797 a été suivi par d'autres troupes européennes visitant l'Empire sous le patronage du Sultan. Les communautés non musulmanes ont continué à jouer un rôle clé dans le monde du théâtre ottoman au long du XIXème siècle. À l'avant-garde de ces efforts se trouvait la communauté arménienne d'Istanbul à côté des troupes juives et italiennes.[126] Ces troupes jouaient majoritairement dans leurs langues, l'une des raisons pour laquelle il y a peu d'information sur leurs créations.

Pendant le XIXème siècle, les événements du théâtre à Istanbul se divisait en trois : le théâtre du palais, les spectacles des troupes étrangers à Beyoğlu et les troupes arméniennes.[127] Les Arméniens ottomans ont été le premier groupe minoritaire à présenter des drames de style européen dans les écoles autour des années 1810 et ont créé des compagnies théâtrales professionnelles dans la seconde moitié du XIXème siècle.

Le premier théâtre d'Istanbul est le Théâtre Bosco fondé en 1840 et ensuite le Théâtre Naum la même année. Ce dernier est fondé par un Syrien catholique, Michel Naum aux locaux de *Çiçek Pasajı,* au cœur de Beyoğlu. Le directeur de la musique de ce théâtre était le Pacha Donizetti, issu du palais ottoman.[128] Le Théâtre de Variété, le Cirque Soullier, le Théâtre

---

[125] Altınay et Adak, *op. cit.*

[126] Fırat Güllü, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Cokkulturlu Bir Politik Tiyatro Girişimi,* bgst, Istanbul 2008.

[127] Kerem Karaboğa, *Geleceğe Perde Açan Gelenek. Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I. Suriçi İstanbul'u, Bakırköy ve Çevresi,* İstanbul, YKY, 2011

[128] Giuseppe Donizetti, connu sous le nom de Pacha Donizetti (Donizetti Paşa en turc), est un compositeur et chef d'orchestre italien (1788-1856) appelé à la cour ottomane par le sultan Mahmoud II. Frère du compositeur Gaetano Donizetti, il est chargé de moderniser la musique militaire et de créer la première fanfare impériale ottomane

Dolmabahçe, l'Alcazar de Byzance, le Jardin des Fleurs, le Théâtre Tepebaşı Barbarini, le Théâtre Verdi et Trocadéro étaient des théâtres situés autour de l'axe Galata-Pera.[129] Ces noms ne sont pas traduits, ils reflètent la polyphonie multilinguistique de l'époque.

Afin de comprendre comment situer spatialement l'émergence du théâtre à Istanbul il faut étudier de plus proche le quartier Galata-Pera et sa signification pour la culture publique stambouliote au XIXème siècle. Ce quartier a gagné le caractère de plaque tournante de toutes sortes d'activités culturelles, principalement pratiquées par des communautés non musulmanes au cours du XIXème siècle. Pera porte les traits intégrés du cosmopolitisme avec des langues multiples marquant la sphère publique, ses résidents composés de minorités ethniques et religieuses, de visiteurs étrangers, et des installations de divertissement telles que des hôtels, des clubs sociaux, des librairies, des théâtres, des hôtels et des magasins.[130] Dans son étude sur des journaux de l'époque, Nur Akın démontre qu'une famille moyenne qui habitait à Pera passait trois ou quatre nuits de semaine aux théâtres ou concerts, avec les quatre nuits restantes aux bals, aux salons ou aux réunions non-officielles.[131] Pera était la scène de quatre salle d'opéras chaque soirée, à côté d'autres activités du divertissement.

Le style de vie des sultans s'est transformé après le déménagement du palais ottoman de Topkapı, la péninsule historique, à Dolmabahçe, près de Pera et Beyoğlu en 1856 et le processus de la modernisation de l'Empire ottoman. À partir de cette date, on observe qu'il y a un intérêt des sultans envers les bals et théâtres dans le quartier de Pera.[132] Il est documenté que le sultan Abdulmadjid le fréquentait souvent pour voir des spectacles, et pour soutenir financièrement les artistes et le théâtre.[133] En 1859, il a fait construire un théâtre dans le palais de Dolmabahçe, qui a hébergé les troupes d'opéra et du théâtre européens invités par le sultan lui-même.[134]

Les archives de l'époque montrent déjà la mission attribuée au théâtre comme un lieu prometteur du style de vie séculier. Les brochures du théâtre Bosco sont quadrilingues en ottoman, en français, en italien et en grec anatolien.[135] Dans ces brochures, il y a des avertissements qui indiquent qu'il faut arriver à l'heure, qu'il ne faut pas parler à haute voix ou

(Muzıka-i Hümâyûn). Son rôle symbolise l'ouverture de l'Empire ottoman aux influences musicales et culturelles européennes au XIXe siècle.

[129] Nur Akın, *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera,* Istanbul, Literatür Yay., 2011, p.263.

[130]Amy Mills, *Streets of Memory: Landscape, Tolerance and National Identity in Istanbul*, Athens, University of Georgia Press, 2010, p.52.

[131] Brendan Freely et John Freely, *Galata, Pera, Beyoğlu: Bir Biyografi,* traduit de l'anglais en turc par Yelda Türedi, Istanbul, YKY, 2018, p.110

[132] Nur Akın, *op. cit.*,p.9

[133] Kerem Karaboğa, *op. cit.*

[134] Yavuz Pekman, *op. cit.,* p.45.

[135] Murat Katoğlu, Aslı Ayhan (Ed.), *Opera'nın Türkiye'deki Hikayesi: Opera-bale afişleri 1941-2011,* Istanbul, Deniz Kültür, 2014, p.24.

encore qu'il ne faille pas manger pendant le spectacle.[136] Ces avertissement relèvent la fonction attribuée au théâtre de réglementer le corps et la vie sociale.

Le manque de soutien étatique pour le théâtre à l'époque, hormis un soutien modeste pour Naum, met en évidence que les opéras et les théâtres de l'époque pourraient diriger leurs théâtres qu'avec la vente des billets. À cette constatation s'ajoute le fait que certaines pièces ont été jouées pour quelques années, ce qui nous fait comprendre qu'il y avait un profil du spectateur solide à cette époque.[137] L'opéra et le théâtre offraient une activité vibrante du divertissement et du loisir, qui attiraient les communautés d'Istanbul, y compris les Turcs.[138] Pourtant les turcs étaient minoritaires parmi les spectateurs, puisque ces théâtres jouaient des spectacles en français, en italien et en arménien. Les Turcs qui disposaient d'un capital social et culturel leur permettant d'accéder à cette offre culturelle étaient plutôt issus de l'élite bureaucratique ottomane : des officiers, des fonctionnaires et des médecins, caractérisés par une éducation occidentale, une expérience en Europe et une bonne maîtrise du français.[139]

Cette généalogie rappelle un point important sur la trajectoire du théâtre en Turquie : Que cette discipline artistique a émergé en Empire Ottoman par des communautés non-musulmanes avant d'être localisée et réapproprié par des artistes turcs. C'est la raison pour laquelle le terme *Théâtre turc* même, risque d'être un oxymore comme la naissance du théâtre en Turquie n'est pas du tout « turc ». Chaque fois qu'on parle de ses racines historiques, on touche l'un des plus grands tabous de la Turquie moderne ; l'éradication et l'exclusion des communautés non-musulmanes de la scène théâtrale comme des autres scènes de la vie sociopolitique.

On étudiera ce processus avec un exemple spatial qui montre la transformation d'une société multiculturelle à une société uniformisée imaginée par un État-nation. Afin d'analyser les reconfigurations entre l'héritage ottomane et la République moderne turque, on apportera d'abord notre focus microsociologique vers le théâtre Gedikpaşa et tentera de faire une lecture sociopolitique de la modernisation ottomane à partir de ce lieu du théâtre.

2.1. Théâtre Gedikpaşa : Une lecture de la modernisation ottomane à travers la trajectoire d'une troupe turco-arménienne

L'apogée de l'influence théâtrale européenne au sein de l'Empire ottoman se déroule en parallèle avec les réformes institutionnelles mises en œuvre durant la période du Tanzimat

[136] *Ibid.*
[137] *Ibid.*, p.30.
[138] *Ibid.* p.24.
[139] Dilek Özhan Koçak, *19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi İstanbul*, Istanbul, Parşömen Yay., 2011, p.116.

(1839–1876). Le Tanzimat, signifiant « réorganisation », représente une époque charnière de l'histoire ottomane caractérisée par des réformes systématiques visant à renforcer l'Empire face aux menaces coloniales européennes et aux défis internes de l'Empire posés par les mouvements nationalistes ethniques. Ce contexte politique durant la période Tanzimat a favorisé un engouement croissant pour la culture européenne parmi les intellectuels ottomans, conduisant à une transformation progressive de la culture publique à Istanbul. On tentera d'étudier les reconfigurations nationales, identitaires et culturels de cette période complexe à travers le microcosme d'un théâtre significatif de l'époque : le théâtre Gedikpaşa.

Le Théâtre Gedikpaşa, qui n'existe plus aujourd'hui, se trouvait à Beyazıt dans la péninsule historique d'Istanbul, fondé comme le premier bâtiment du théâtre dans lstanbul intra-muros historique. Son histoire commence avec le cirque Soullier, dirigé par Louis Soullier venu de la France, qui commence à utiliser un terrain en 1859. En 1868, le théâtre Gedikpaşa a été construit et a commencé à être référé comme le Théâtre Ottoman *[Tiyatro-yu Osmani]*. En 1870, Hagop Vartovyan (connu comme Güllü Agop), a reçu le privilège de jouer en turc du palais Ottoman pour une durée de 10 ans à 1870. Ainsi, il a obtenu le monopole de jouer en turc.[140] Vartovyan a changé le nom de sa troupe au nom du bâtiment et l'a appelé le Théâtre Ottoman.

Cette troupe bilingue se composait des comédiens arméniens, a joué des pièces en arménien et pour la première fois en turc. Ils ont traduit et adapté des œuvres dramatiques d'autres langues, écrit et joué des pièces en turc et en arménien, y compris les premières pièces turques écrites en alphabet arménien ou simplement en arméno-turc, et ont formé la première génération des comédiens turcs et musulmans.[141]

La période d'activité du théâtre Gedikpaşa correspond à une phase turbulente de la modernisation ottomane, marquée par l'émergence des nationalismes et le début de la question arménienne. Tandis qu'Istanbul connaît une effervescence culturelle, avec des écoles modernes arméniennes, l'envoi de jeunes Arméniens en Europe et la publication de journaux arméniens, l'Est de l'Empire est secoué par des révoltes. Après la guerre russo-turque de 1877-1878, la question arménienne prend une dimension internationale, et la communauté arménienne commence à être perçue comme une menace.[142]

Le théâtre Gedikpaşa, qui avait jusque-là servi de symbole de la diversité ottomane, est devenu un lieu où se manifestent les tensions entre les aspirations nationalistes et les idéaux de l'Empire. D'un côté Les Jeunes Ottomans ont été fondés comme un groupe d'intellectuels et de

[140] Kerem Karaboğa, *op. cit.*

[142] Eric Jan Zürcher, *Turkey: A Modern History*, I.B. Tauris, 2004, pp. 85-87.

réformateurs politiques, ont émergé dans l'Empire ottoman au milieu du XIXème siècle. Leur mouvement, né comme réaction contre les réformes Tanzimat, visait à moderniser l'Empire en introduisant des principes occidentaux tels que la constitutionnalité, la liberté, et l'égalité, tout en préservant l'intégrité territoriale de l'Empire face aux menaces nationalistes et coloniales. Les Jeunes Ottomans plaidaient pour une monarchie constitutionnelle qui garantirait les droits des citoyens et intégrerait les diverses populations de l'Empire sous une identité ottomane commune.[143] Leur influence a culminé avec la promulgation de la première constitution ottomane en 1876, bien que leur mouvement ait finalement été réprimé par le Sultan Abdulhamid II. Cependant, cette vision était de plus en plus contestée par les nationalismes ethniques, y compris le nationalisme arménien et le nationalisme turc, qui remettait en cause la notion d'une identité ottomane unifiée.[144]

Le théâtre Gedikpaşa est devenu un lieu de convergence pour les intellectuels ottomans, y compris les membres du mouvement des Jeunes Ottomans. Deux intellectuels pionniers du mouvement, Ebüzziya Tevfik et Namık Kemal ont écrit des pièces du théâtre qui ont été jouées par le Théâtre Ottoman sous la direction de Vartovyan. En 1873, un comité littéraire a été fondé au sein du Théâtre Ottoman avec la participation de jeunes ottomans tel que Namık Kemal. Ce Comité s'est investi notamment dans la création d'un répertoire en turc en encourageant des écrivains de produire des pièces en turc.[145]

L'évènement le plus marquant de cette époque a été la représentation des œuvres de Namık Kemal. Namık Kemal utilisait le théâtre comme un outil pour exprimer ses idées réformistes et promouvoir les idéaux d'unité nationale et de liberté. Le 1 avril 1873, le Théâtre Ottoman a joué sa pièce La Patrie ou Silistrie *[Vatan Yahut Silistre]* au théâtre Gedikpaşa. Cette pièce a eu un immense impact sur le public avec son exaltation du patriotisme et son appel à la défense de la patrie en phase des aspirations politiques des Jeunes Ottomans. Même si à cette époque il serait anachronique de désigner cette pièce nationaliste ou islamiste avant l'émergence de ces courants en Empire Ottoman, l'historien Fırat Güllü y distingue des éléments proto-turcistes et islamistes.[146] La représentation de cette pièce a été accueillie par des ovations du public, mais aussi par l'inquiétude des autorités, qui y voyaient une menace potentielle pour l'ordre établi.

Le succès de cette pièce n'a pas tardé à attirer l'attention du pouvoir. La capacité du théâtre Gedikpaşa à rassembler un public diversifié autour d'idées réformistes et nationalistes a suscité

[143] M. Şükrü Hanioğlu, *The Young Turks in Opposition*, Oxford University Press, 1995, p. 75.
[144] *Ibid.*p. 122.
[145] Güllü, *op. cit.,* p.69.
[146] *Ibid.*

la suspicion des autorités ottomanes. La critique implicite de l'autocratie et l'exaltation du patriotisme ardemment adopté par le public a fini par l'exil de Namık Kemal, Ahmet Mithat, Ebüzziya Tevfik Bey, Menapirzade Nuri, Bereketzade Hakkı Bey. Finalement, la situation a débouché sur la fermeture du théâtre en 1877 par le gouvernement ottoman, qui craignait que ces rassemblements culturels ne deviennent des foyers de dissidence politique.[147]

Par suite de la fermeture du théâtre Gedikpaşa, Hagop Vartovyan le directeur de la troupe, a connu un destin qui reflète la complexité des relations entre les minorités et l'État ottoman. Après la fermeture du théâtre, Vartovyan a été nommé fonctionnaire au service des théâtres de l'État, marquant ainsi une transition de sa carrière d'entrepreneur indépendant à celle d'un fonctionnaire de l'Empire. Cette méthode de nommer des dissidents potentiels comme fonctionnaires dans le palais a été un mécanisme de contrôle fréquemment utilisé de l'époque. De plus, peu de temps après, Vartovyan s'est converti à l'islam, prenant un nom turc, Yakup Bey, ce qui a renforcé sa position au sein de l'administration ottomane.[148] Il a également abandonné son nom Vartovyan, dont le suffixe « -yan » révélait son origine arménienne.

La conversion de Vartovyan à l'islam et son intégration dans l'appareil d'État illustrent la manière dont l'État, tout en étant officiellement tolérant envers ses minorités, a parfois exercé des pressions subtiles pour assimiler les éléments non musulmans de la société. Pour Güllü Agop, cette conversion a probablement été motivée par des considérations pragmatiques, dans un contexte où les minorités religieuses étaient de plus en plus perçues comme des menaces potentielles en raison de l'essor des mouvements nationalistes dans les Balkans et en Anatolie.

Le destin du théâtre Gedikpaşa et de Vartovyan reflète ainsi les tensions inhérentes à la période de transition que connaissait l'Empire ottoman à la fin du XIXème siècle. Alors que l'État cherchait à moderniser ses institutions et à centraliser son autorité, il a dû faire face à des mouvements sociaux et culturels qui, bien que réformistes, remettaient en question l'ordre établi. La fermeture du théâtre Gedikpaşa en 1880 symbolise la fin d'une époque où la diversité culturelle et l'expression artistique pouvaient coexister avec les ambitions réformistes de l'Empire. Cependant, elle préfigure également les défis croissants auxquels l'Empire serait confronté à mesure que les tensions nationalistes s'intensifiaient, tant au sein des minorités qu'au sein de la majorité turque.

La trajectoire du théâtre Gedikpaşa dévoile plusieurs couches de l'histoire de la modernisation ottomane et de ses conflits internes. Dans l'historiographie du théâtre turc,

[147] Karaboğa*, op. cit.*
[148] Zürchrer, *op. cit.,* pp.85-87.

Namık Kemal est souvent référé avec son ouvrage La Patrie ou Silistrie comme le précurseur de l'utilisation du théâtre pour des fins politiques nationalistes en Turquie, pourtant ce n'est pas référé qu'il a réalisé cette pièce au sein d'une troupe arménienne avec des comédiens arméniens. Autrement dit, malgré son ton proto-turciste et proto-islamiste, la pièce de Namık Kemal avait eu besoin de l'aide d'une troupe et des comédiens arméniens pour sa mise en scène.

De plus, l'évolution de ce théâtre et sa vie quotidienne offrent une perspective sur les tensions politiques croissantes de l'époque entre les communautés arméniennes et turques. Diverses sources historiques font état d'un scandale souvent évoqué sous le nom de « l'affaire Mağakyan », impliquant Mağakyan, un membre arménien de la troupe, qui a giflé Âli Bey, un Turc chargé de corriger la prononciation des acteurs arméniens en turc. Cette altercation a été provoquée par les avances déplacées de Âli Bey envers une actrice arménienne.

Dans sa recherche sur la troupe de Vartovyan, l'historien Fırat Güllü pose la question : « Pourquoi Mağakyan a-t-il giflé Âli Bey ? » et y répond en dévoilant les politiques internes du théâtre. Güllü souligne que la commission littéraire du théâtre, composée d'intellectuels turcs, s'immisçait de plus en plus dans la sélection des répertoires, des acteurs et des œuvres, tout en exerçant un contrôle sur le fonctionnement quotidien du théâtre. Parmi ces pratiques, figurait notamment l'interdiction de l'usage de la langue arménienne dans certains aspects professionnels et quotidiens du théâtre.[149]

Ainsi, le théâtre Gedikpaşa représente d'abord une convergence et ensuite sa transformation qui finit en dissidence entre les intellectuels turcs et arméniens qui se sont retrouvés dans leurs critiques à la monarchie absolue autoritaire et leur engagement pour la modernisation de l'Empire ottoman. Pourtant, l'imaginaire politique ottomaniste qui prévoyait une alliance entre les communautés musulmanes et non-musulmanes de l'Empire à une vision de l'identité nationale qui faisait un amalgame de l'Ottomanisme avec l'identité musulmaneIl faut également rappeler que tous ces événements se déroulent juste avant le génocide arménien de 1915. C'est la raison pour laquelle cette divergence et la fermeture du théâtre marque l'effacement des Arméniens de l'historiographie du théâtre turc, ainsi que leur exclusion dès la première institutionnalisation du théâtre, *Darülbedayi* fondé en 1914.

Avant de passer à la fondation d'un théâtre national turc et son institutionnalisation, on analysera deux hommes de théâtre dont les parcours de vie traversent la monarchie absolue, la monarchie constitutionnelle et la république moderne. Ils sont formés dans l'idéologie moderniste de l'époque et qui ont joué un rôle clé dans la fondation d'un théâtre national turc :

[149] Güllü, *ibid.,* p.130.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978) et Muhsin Ertuğrul (1892-1979). La comparaison de ces deux hommes de théâtre représente deux visions différentes du théâtre et de la modernité. Le premier est « oublié » dans l'historiographie du théâtre turc contemporain alors que l'autre est reconnu comme le père fondateur du théâtre turc moderne. On fait l'hypothèse que revenir sur ces deux intellectuels et leurs visions pour le théâtre de la Turquie moderne nous donnera des clés pour comprendre les choix politiques qui ont marqué l'idéologie du théâtre turc moderne.

3. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu et Muhsin Ertuğrul : Deux hommes de théâtre, deux visions différentes du théâtre et de la modernité

Afin de faire une comparaison entre deux intellectuels, deux théoriciens du théâtre en Turquie au moment de sa construction républicaine, nationale et moderne, on étudiera d'abord les parcours de Baltacıoğlu et de Muhsin Ertuğrul, ensuite on comparera leurs visions du théâtre et de la modernité.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1887 – 1978) est l'un des intellectuels et pédagogues phares de la Turquie républicaine. Pourtant malgré sa reconnaissance dans le domaine de l'éducation et de l'enseignement, son rôle dans la théorie du théâtre en Turquie n'est souvent pas reconnu dans des historiographies. On regardera de proche son parcours ancré dans plusieurs champs.

Baltacıoğlu est né à Cihangir, quartier voisin à Beyoğlu. Il a été diplômé de la faculté des sciences de l'Université d'Istanbul en botanique en 1908. Son père était un intellectuel musulman qui avait publié une étude sur le Coran, et qui a été intéressé par la calligraphie islamique et la peinture. Pendant qu'il était étudiant, Baltacıoğlu a travaillé comme fonctionnaire au sein des secrétariats du Divan impérial de la Sublime Porte et du Conseil Suprême. Durant l'ère de la Seconde Constitution, Baltacıoğlu a voyagé à travers l'Europe pour étudier les systèmes éducatifs étrangers. Juste après la fin de ses études, il a commencé à travailler dans l'éducation, tout d'abord en tant que professeur de la calligraphie. En 1910, il a été envoyé en France par le ministère de l'Éducation pour faire des inspections. Il a également voyagé en Angleterre, en Suisse et en Belgique pour y poursuivre ses recherches. Il a également été un fervent défenseur de la modernisation de l'éducation nationale turque, promouvant des concepts tels que la pédagogie nationale et la formation des enseignants. Il a contribué à la fondation du Musée de l'Éducation.

Après son retour au pays, il a publié son livre *Révolution dans l'éducation et l'enseignement* en 1912. Entre 1912 et 1913, il a travaillé comme professeur à une école privée, où il a mis en action sa vision pédagogique avec des pratiques comme le renversement l'organisation

traditionnelle des rangées, de la chaire, des examens et des manuel scolaires. Il a été le premier pédagogue de l'Empire Ottoman à mettre en place l'éducation mixte, des cours en plein air et surtout le théâtre scolaire. Au fil des annés, Baltacıoğlu a exercé en tant que professeur dans plusieurs institutions éducatives prestigieuses, enseignant des disciplines telles que la calligraphie, la pédagogie et la psychologie. Baltacıoğlu a travaillé dans l'éducation supérieure à la suite de sa carrière. Après avoir été le doyen de la mention de la littérature à *Darülfünun,* il a été le premier recteur de la République en 1923. Il s'est également illustré dans des fonctions administratives importantes au sein du ministère de l'Éducation et a introduit des réformes significatives dans le domaine de l'éducation..

En 1933, suite à la Réforme de l'Université qui a fermé *Darülfünun* pour la rouvrir comme la première université de la République de la Turquie l'Université d'Istanbul, Baltacıoğlu a a été limogé de ses fonctions. En 1934, il a commencé à publier le journal *Yeni Adam* [Nouvel Homme], qui a été un journal hebdomadaire de la pensée et des arts significatif de l'époque avec la participation des auteurs, dessinateurs et penseurs célèbres de l'époque jusqu'en 1978. Entre 1941 et 1943, il a dirigé la chaire de la pédagogie à la mention Langue, Histoire et Géographie à l'Université d'Ankara. Du 1943 à 1950, il a été député d'Afyon et de Kırşehir. Il a dirigé la branche de la terminologie à l'Institut de la Langue Turque (TDK) entre 1950 et 1957.

L'une des originalités du parcours et du pratique de Baltacıoğlu importante pour notre recherche est son travail qui intègre le théâtre dans le système scolaire. Son parcours montre un parcours d'un intellectuel républicain qui a mis au service de l'État ses compétences, ses recherches et notamment ses explorations à l'Occident. Son parcours contient également des ruptures et des continuités qui donnent des clés pour comprendre comment un intellectuel qui devient un fonctionnaire au service de l'État est éloigné du centre du pouvoir mais qui s'engage ensuite dans le champ politique en tant que député du gouvernement-même qui l'a limogé.

Muhsin Ertuğrul à son tour, (1892-1979) est une figure pionnière du théâtre et du cinéma turcs, souvent considéré comme le père fondateur du théâtre moderne en Turquie selon l'historiographie du théâtre en Turquie. Fils d'un un caissier respecté au ministère des Affaires étrangères de l'Empire ottoman et d'une mère d'origine allemande, Ertuğrul a été exposé aux cercles de sociabilité cosmopolites d'Istanbul de l'époque. Né à Istanbul, Ertuğrul a commencé à s'intéresser au théâtre lors des spectacles des compagnies stambouliotes comme Baltacıoğlu.[150] Dans son autobiographie, il raconte comment il a été influencé par les spectacles

[150] Muhsin Ertuğrul, *Benden Sonra Tufan Olmasın! Anılar,* Istanbul, Eczacıbaşı Yay., 1989, p.28.

qu'il a vu avec son père pendant son enfance, à la fois des formes traditionnelles de meddah, de Karagöz et d'Ortaoyunu dans les cafés et des spectacles de la Compagnie Ottomane de la Drame et du Théâtre Avram.[151] Tout comme Baltacıoğlu, il accorde une place particulière au pantomime du Théâtre Mınakyan, qui a été gravé dans son mémoire avec une adaptation d'Othello.[152] Ces influences l'ont emmené à intégrer une troupe amateure avec ses amis, un exemple fréquent de l'époque. Dans son autobiographie, il raconte que lorsqu'il était au Caire pour un spectacle de cette troupe, le prince Haydar Fazıl l'avait confié la mission de fonder le théâtre turc qu'il accepterait en raison de son amour pour le théâtre et son sens de responsabilité.[153]

En 1908, il a eu son premier rôle lors du spectacle *Sherlock Holmes* dans le théâtre Burhanettin. En raison de l'hostilité de sa famille contre son désir de poursuivre une carrière professionnelle en théâtre, il a quitté Istanbulpour aller à Paris en 1911, suivant le conseil de son maître Burhanettin Tepsi et son ami Vahram Papazyan. C'était son maître Burhanettin Bey qui l'a incité à choisir Paris, en raison de sa propre éducation auprès de M. et Mme Silvain de la Comédie Française. Ertuğrul nomme les spectacles de la Comédie Française, de Sarah Bernhardt à côté du ballet russe comme ses sources d'influences pendant son temps à Paris. Cette période est marquée par son exposition à des styles théâtraux novateurs, notamment ceux de Jacques Copeau et André Antoine.

À son retour à Istanbul en 1912, Ertuğrul a fondé une troupe amateure où il a mis en scène le premier Hamlet de la Turquie. En 1915, il est entré à *Darülbedayi* nouvellement fondé en 1914 comme une école du théâtre. Pourtant lors de la Première Guerre Mondiale, Ertuğrul est allé à Berlin où il a approfondi ses connaissances de cinéma et de théâtre, grâce aux études et collaborations avec des artistes en Allemagne. Ce séjour serait sa première qui serait ensuite suivi par des périodes d'alternance entre faire des spectacles et des films en Turquie et Berlin. Même s'il a travaillé pour une courte durée à Darülbedayi, il l'a quitté en raison des désaccords. Entre 1925 et 1927, il a fait un séjour en Union Soviétique qui s'avère décisif dans la formation de son style théâtral. À Moscou, il a côtoyé des figures intellectuelles importantes de l'époque comme des metteurs en scène et pédagogues Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold et le cinéaste Sergei Eisenstein. Ertuğrul a été fortement influencé par le système Stanislavski, une méthode de jeu axée sur le réalisme psychologique et l'exploration émotionnelle profonde des personnages. Ces rencontres et échanges ont permis à Ertuğrul d'assimiler des techniques

[151] *Ibid.*, p.36.
[152] *Ibid.*
[153] *Ibid.,* p.91.

de mise en scène modernistes et d'intégrer les principes du théâtre expérimental à sa pratique. Ces expériences internationales lui permettent ainsi de développer une vision artistique fondée sur le réalisme psychologique et l'innovation visuelle.

Malgré son rôle fondateur au sein de Darülbedayi, le premier théâtre municipal d'Istanbul, Muhsin Ertuğrul a entretenu une relation complexe avec cette institution. Dès ses débuts, il se heurte aux choix de répertoire et à la gouvernance trop centralisée. En 1918, il quitte Darülbedayi après des désaccords sur la programmation, préférant une approche plus novatrice. À son retour en 1921, ses tentatives de démocratiser la gestion du théâtre en incluant davantage les artistes sont mal perçues, entraînant son départ forcé. Ces tensions révèlent les efforts constant qu'Ertuğrul entreprend pour s'affranchir des contraintes administratives et établir un espace d'innovation artistique.

Parallèlement, Ertuğrul s'investit dans le cinéma turc. Il réalise plusieurs des premiers films turcs, notamment *İstanbul Sokaklarında* [Dans les rues d'Istanbul] (1931), le premier film sonore du pays, et *Halıcı Kız* [La Tapissière] (1953), le premier film en couleur. Il introduit également des innovations telles que l'inclusion de femmes actrices, marquant une rupture avec les traditions conservatrices.

Les recherches menées dans les années 2010 ont mis en lumière deux particularités importantes de la trajectoire de vie d'Ertuğrul et son parcours professionnel qui n'apparaissait ni dans les histoires du théâtre turc ni dans ses propres écrits. La première s'agit de l'origine allemande de sa mère.[154] Le silence autour de cette information paraît comme un « oubli » conscient qui risquerait de la remise en cause de la « turcité » du père fondateur du théâtre turc. La deuxième s'agit de son adaptation de Hamlet, « l'oubli » cette fois portant sur sa mise en scène bilingue en turc et en arménien, avec son ami proche Vahram Papazyan qui joue Hamlet en arménien alors que les autres comédiens jouaient en turc.[155] Cette « omission » à son tour, est évidemment lié au génocide arménien juste quatre ans après le spectacle, à la suite duquel la question arménienne est devenue un tabou de la République.

Une analyse comparative des trajectoires de vie de Baltacıoğlu et d'Ertuğrul révèle non seulement une typologie de l'intellectuel « éclairé » du processus de modernisation turco-ottomane, mais permet également de mettre en lumière les différentes positions de ces intellectuels vis-à-vis de l'État, oscillant entre alignement et désalignement, engagement et

[154] İlker Yasin Keskin, « Muhsin Ertuğrul », *Mimesis,* 06.01.2015, disponible sur : https://www.mimesis-dergi.org/2015/01/muhsin-ertugrul-1/ (date d'accès : 10.11.2024).
[155] Refik Ahmet Sevengil, *Meşrutiyet Tiyatrosu,* Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, Istanbul, 1968, p.122, cité par Özgür Eren, « Muhsin Ertuğrul Nasıl « Ertuğrul Muhsin » Oldu », *Mimesis,* 19.02.2015, disponible sur : https://www.mimesis-dergi.org/2015/02/muhsin-nasil-ertugrul-muhsin-oldu/ (date d'accès : 10.11.2024).

désengagement. Tant Baltacıoğlu que Ertuğrul, en raison de leurs origines familiales stambouliotes et de leur capital culturel partagé, bénéficient d'une immersion précoce dans les arts du spectacle, notamment à travers leurs pères respectifs qui les exposaient aux formes théâtrales traditionnelles et modernes. Ensuite pendant leur éducation scolaire, ils ont commencé à s'intéresser à faire du théâtre eux-mêmes. Les deux figures s'alignent avec la mission modernisatrice de l'État turc et s'engagent auprès des institutions étatiques. Baltacıoğlu a poursuivi une carrière de bureaucrate et de pédagogue au sein des différentes institutions modernes de la République. Ertuğrul à son tour, a joué un rôle clé dans la fondation des institutions modernes du théâtre en Turquie. Tous deux ont été envoyés en mission en Europe par le gouvernement ; une expérience qui a profondément influencé leur vision artistique. Baltacıoğlu naviguerait différents postes dans les institutions étatiques, tandis qu'Ertuğrul, alternerait entre la Turquie et l'étranger dans ses moments de désengagement. Leurs engagements respectifs illustrent les dynamiques complexes entre champs intellectuel et politique, et les tensions liées à la légitimation culturelle.

Baltacıoğlu et Ertuğrul, en tant qu'intellectuels dotés d'un capital symbolique élevé, bénéficiaient de plusieurs atouts : un capital social hérité de leurs familles stambouliotes, une éducation prestigieuse, des expériences formatrices à l'étranger, et des contributions culturelles significatives. Ces éléments leur ont permis de s'aligner avec les ambitions modernisatrices de la République turque dans ses premières années. Ce rôle central dans la transformation culturelle reflète une dynamique plus large qui caractérise la relation entre les intellectuels et le pouvoir.

Selon la théorie du champ du sociologue Pierre Bourdieu, les intellectuels occupent une position particulière dans le *champ intellectuel* ; un espace structuré par des luttes pour la légitimité culturelle.[156] Bourdieu définit ce champ comme : « Univers relativement autonome, où s'élaborent, dans la concurrence et le conflit, les instruments de pensée du monde social objectivement disponibles à un moment du temps et où se définit du même coup le champ du pensable politiquement ou, si l'on veut, la problématique légitime ».[157] Le concept de champ intellectuel met en lumière la tension entre sa dimension politique et sa dimension professionnelle. Situé à la croisée du champ politique et des champs spécialisés de production culturelle, le champ intellectuel s'inscrit également dans le champ plus large de la production idéologique. Ainsi, la position des intellectuels dans ce champ leur permet de produire *un*

[156] Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 465.
[157] *Ibid.*

capital symbolique ; une reconnaissance sociale et culturelle qui peut être mobilisée pour légitimer des réformes ou des idéologies politiques.

Dans son étude sur le champ intellectuel français depuis 1945, Gisèle Sapiro propose une typologie des modalités et formes d'engagements politiques des intellectuels fondée sur trois indicateurs qui structurent le champ : la dotation en capital symbolique ; l'autonomie par rapport à la demande politique ; le degré de spécialisation.[158] Sapiro souligne également que dans le champ intellectuel européen, non seulement la définition politique précédait la définition professionnelle, mais que cela se fixe dans les années 1920.[159] Cette prédisposition du politique devant le professionnel ressort comme un point commun avec le cas turc dans la même époque, notamment avec la fondation de la république moderne. Dans des contextes de transition comme celui de la Turquie républicaine, où les structures anciennes sont remises en cause, Baltacıoğlu et Ertuğrul deviennent deux figures de théâtre mis en valeur par le nouveau régime en raison de leur capital symbolique et leur spécialisation endossé par le gouvernement. Ainsi par leur statut et leurs activités, ces deux figures ont participé à la redéfinition des normes culturelles et sociales entreprises par l'État tout en s'exposant aux reconfigurations du champ politique. Cependant, cette position ne garantissait pas une stabilité durable, car le champ intellectuel est structuré par des luttes pour la définition de la légitimité et des normes culturelles.

Cette fragilité de la position dans le champ intellectuel nous renvoie surtout à la deuxième facteur identifiée par Sapiro : l'autonomie vis-à-vis l'État. L'engagement de deux hommes du théâtre au sein des institutions étatiques requiert un appel au terme « intellectuel organique » d'Antonio Gramsci pour désigner des intellectuels qui acceptent de se soumettre à la discipline d'une institution ou d'une organisation. Gérard Noiriel fait une distinction entre les « intellectuels du gouvernement » et les « intellectuels spécifiques », en soulignant que l'expert chargé de fournir un diagnostic « neutre » pour l'élaboration des politiques publiques doit, dans une certaine mesure, abandonner son esprit critique et se conformer aux attentes de l'État (ou d'autres institutions). [160] De ce fait, il se retrouve dans une position subordonnée par rapport aux détenteurs du capital politique et économique. Baltacıoğlu et Ertuğrul illustrent cette tension : leur capacité à innover était conditionnée par leur alignement sur les priorités de l'État, mais

[158] Gisèle Sapiro, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, 2009, p.10.
[159] Gisèle Sapiro, « Entre individualisme et corporatisme : les écrivains dans la première moitié du XXe siècle », in Steven Kaplan et Philippe Minard (dir.), *La France malade du corporatisme ?,* Paris, Belin, 2004, pp. 279-314.
[160] Gérard Noiriel, *Les Fils maudits de la République. L'avenir des intellectuels en France*, Paris, Fayard, 2005.

leur marginalisation témoigne également d'un refus, explicite ou implicite, de se conformer pleinement à ces demandes.

Les ruptures dans leurs trajectoires s'expliquent par les transformations idéologiques de l'État, qui ont modifié les attentes à l'égard des intellectuels. Comme l'explique Sapiro, le capital symbolique d'un intellectuel devient vulnérable lorsque ses valeurs ou ses productions culturelles cessent d'être alignées avec les priorités politiques du champ du pouvoir. Par exemple, les moments où Baltacıoğlu a été marginalisé témoignent d'une reconfiguration des normes de légitimité dans le champ intellectuel, où l'héritage ottoman qu'il représentait était perçu comme incompatible avec la modernité républicaine. Dans ce contexte, les trajectoires de ces deux figures peuvent être comprises comme des cas exemplaires de luttes pour la domination symbolique.

Bourdieu décrit ces luttes comme un affrontement entre ceux qui détiennent un capital symbolique « dominant » (souvent associé à des visions modernes et universalisantes) et ceux dont le capital est redéfini ou dévalorisé par le changement des paradigmes idéologiques. Ertuğrul, par exemple, a su maintenir une relation plus stable avec l'État en réinventant ses pratiques théâtrales pour répondre aux besoins du régime, tandis que Baltacıoğlu, plus attaché à des formes culturelles pré-modernes ottomanes a été exclu. Ces trajectoires révèlent comment l'engagement et le désengagement des intellectuels sont façonnés par les luttes au sein du champ intellectuel et les transformations du champ du pouvoir. La redéfinition constante des normes culturelles et des formes de légitimité reflète les tensions entre modernisation, identité nationale et continuité historique.

Dans le cas des intellectuels comme Baltacıoğlu et Ertuğrul, leur engagement initial dans le projet républicain correspond à une tentative de s'intégrer dans le champ de la légitimité républicaine. Ils font partie de ces intellectuels qui, au début de la République, étaient en phase avec les valeurs modernisatrices de l'État. Cependant, à mesure que le régime républicain se renforce et que l'identité nationale turque se stabilise autour d'un certain modèle de modernité, ce champ de la légitimité devient plus exclusif et marginalise les figures qui avaient encore des attachements aux valeurs culturelles ottomanes comme Baltacıoğlu. Ertuğrul à son tour, a fait face aux désaccords personnels et artistiques par rapport à ses tentatives avant-gardes. On observe que pendant que Baltacıoğlu navigue différentes instances bureaucratiques qui lui bouscule vers le champ scolaire, Ertuğrul investit dans des pratiques artistiques à l'étranger aux moments du désaccords avec des politiques institutionnelles au sein des théâtres. Baltacıoğlu et Ertuğrul apparaissent à la fois comme des agents d'innovation recrutés par le pouvoir politique

et comme des témoins d'une exclusion progressive. Cette exclusion découle de divergences dans leur conception de la culture, qui entre en conflit avec l'idée d'un nationalisme turc monolithique fondé sur un modèle unique de modernité.

Ainsi, les trajectoires de ces deux hommes de théâtre révèlent que dans sa fondation intellectuelle, le théâtre turc incarne des ambigüités par rapport aux liens entres les intellectuels et le politique. On observe une autonomie relative des agents culturels, même s'ils étaient intégrés dans les structures étatiques en tant que bureaucrates ou fonctionnaires. Cette autonomie relative leur permet d'innover, de contester ou d'adopter des positions indépendantes, tout en restant partiellement intégrés dans le système. Autrement dit, ils naviguaient entre entre collaboration et indépendance.

Après avoir étudié les trajectoires et les rapports vis-à-vis de l'État, on comparera les visions du théâtre et de la modernité de ces deux hommes. En étudiant de proche leurs trajectoires, on avait observé que la scène de théâtre stambouliote avait joué un rôle formateur sur ces deux hommes. La compagnie Mınakyan et le pantomime sont cités par les deux hommes du théâtre comme les influences les plus forts de leur enfance[161]. Malgré cette convergence dans les sources, on observe des points de divergences sur leurs approches théâtrales. Fortement influencé par *Emile* de Jean Jacques Rousseau et des exemples traditionnels de *tuluat, Ortaoyunu* et pantomime qu'il a vu en tant que jeune, Baltacıoğlu se dirige vers l'éducation et le théâtre.[162] Au-delà de son introduction du théâtre dans l'éducation, Baltacıoğlu propose un théâtre authentique *[Öz Tiyatro]* qui considère le texte, la scène, le rideau, le décor, le maquillage, le souffleur, le metteur en scène et l'écrivain tous comme des éléments secondaires du théâtre aux antipodes de l'acteur considéré comme le seul élément principal du théâtre avec son jeu créatif.[163]

Ce qui est important pour notre analyse c'est notamment son approche de la scène et du rideau, qu, ont un impact dans l'époque contemporaine. Il renonce à la scène comme un élément principal du théâtre en donnant les exemples de l'architecture de l'amphithéâtre en Grèce antique et en Empire romaine, mais aussi des formes traditionnelles en Turquie telle que Ortaoyunu et *Köy Seyirlik Oyunu* en utilisant le terme « espace vide » pour décrire l'espace du jeu.[164] L'usage du rideau est critiqué comme :

[161] Baltacıoğlu, *op. cit.*; Ertuğrul, *op. cit.*
[162] *Ibid*., p.12.
[163] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, « Tiyatro », *Tiyatro Nedir,* 2006.
[164] *Ibid,* p.53.-59.

« Un mur qui divise d'une manière certaine l'acteur et le spectateur, la réalité et l'art. Il n'y avait pas de rideau dans les théâtres dans les époques où le théâtre était compris comme une activité ordinaire de la vie réelle comme la prière, le rituel, la danse, la démarche de la pensée. Cependant il y a toujours eu le rideau lorsque le théâtre a été considéré comme une illusion, un jeu à part et en dehors de la vie réelle. Tous les jeux d'enfants, les spectacles du théâtre public, notre *Ortaoyunu* est sans rideaux. Alors le rideau n'est pas un élément principal du théâtre. C'est un élément emprunté, parasite du théâtre. »[165]

Baltacıoğlu ainsi tient une position clairement critique de l'adoption de la scène proscenium et du rideau comme des éléments de perte de l'authenticité infiltrés au théâtre turc pour un théâtre à l'Occidentale. Ainsi, il défend un théâtre pour la Turquie qui prendraient ses sources de la réinvention des dynamiques des formes prémodernes traditionnelles. Cette approche au théâtre considère le comédien et le spectateur comme les éléments indispensables, ce qui catégorise tout autre élément comme accessoire. L'importance accordée à la maîtrise du jeu de l'acteur est dans le sillage des formes prémodernes traditionnelles en Turquie où l'acteur était positionné comme un conteur avant tout. Fortement influencé par la conception du « temps » et « durée » de Henri Bergson, Baltacıoğlu l'a transposé dans son approche théâtrale en proposant comme essence du théâtre « la durée » cocréée entre le spectateur et la créativité illimitée de l'acteur.[166] Il refuse de positionner le spectateur dans une position passive du « voyeuriste » ne fait que regarder ce qui se passe sur la scène du loin.

La critique de l'usage du rideau et la catégorisation de la scénographie et le décor comme accessoire de leur part s'orientent vers un principe fondamental du théâtre avant-garde des années 1960 à l'Occident : Si ces éléments ne sont pas indispensables pour faire du théâtre, alors tout espace vide peut devenir une scène. Il est important de noter que les différents articles de Baltacıoğlu datent des années 1930, environ trente ans avant la circulation des théories du *théâtre pauvre* de Grotowski et *l'espace vide* de Peter Brook qui ont ouvert une voie avant-garde dans le théâtre.[167] Cette idée se concrétise dans la tradition du théâtre turc à travers l'expression *« İki kalas bir heves »* [deux planches, une envie], qui définit le théâtre comme une passion n'ayant besoin que de deux planches pour exister.

Inspiré par le metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold et sa théorisation de son école du jeu biomécanique, Baltacıoğlu cite des sources où on peut trouver les éléments du théâtre authentique : Les jeux d'enfants, des scènes de la vie quotidienne, l'art de l'oration, les formes

[165] *Ibid.,* p.54.
[166] Atilla Alpöge, « Baltacıoğlu Yorumlanmayı Bekliyor» *in* Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Tiyatro Nedir,* éd. Atilla Alpöge, T. Yılmaz Öğüt, Ali Y. Baltacıoğlu, Mitos-Boyut Yay., Istanbul, 2006, p.11.
[167] Cf. Peter Brook, *Empty Space*, New York, Penguin Books, 1968 ; Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. Levenson, L'âge d'Homme, 1968.

prémodernes turques (Karagöz, Ortaoyunu, Tuluat), le système artistique de la gymnastique, quelques observations psychologiques de sa propre vie et finalement *Namaz* (la prière) et les cérémonies mevlevis[168].[169] Ce qui est frappant dans toute ce liste des sources, à côté de l'importance accordée aux moments de la vie quotidienne et les formes traditionnelles prémodernes des arts du spectacle en Turquie, c'est d'intégrer des pratiques religieuses islamiques. La théorie de Baltacıoğlu étant publié en tant que livre en 1941, il faut noter que toute théorie et pratique culturel de l'époque était purgée des références islamiques. Notamment avec les mevlevihane qui étaient fermés par l'État à la suite de la fermeture de tous les ordres religieux et ainsi les cérémonies ont été interdits. C'est dans les années 1950, que le régime bi-partite a de nouveau autorisé les cérémonies, mais seulement en public, avant de lever cette restriction dans les années 1990.[170] Toute en les plaçant parmi ses sources d'inspiration, ce n'est pas la dimension religieuse ou spirituelle qui attire Baltacıoğlu. La raison pour laquelle elles font partie de cette liste découle de leur caractère cérémoniel, précisément du fait que toute intervention est légitime pour corriger et garder l'ordre pour la continuité de la cérémonie.[171]

À la suite de sa quête de définir le théâtre authentique, Baltacıoğlu entre en dialogue avec quatre hommes de théâtre avant-garde de l'époque : Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Adolphe Appia et Georges Pitoëff. Dans ses analyses de leurs théories, il souligne qu'il les rejoint pour distinguer les théâtres des autres disciplines de l'art, pourtant il critique Meyerhold, Appia et Craig d'être formaliste en se focalisant sur les éléments secondaires. Il qualifie Pitoëff le plus en phase avec ses propres idées en raison de l'importance que ce dernier accorde à la maîtrise du sens du texte plus que comment on le joue.[172] Néanmoins, il se positionne à l'écart de tous ces théoriciens étrangers en raison de la place principale qu'il accorde à l'improvisation. Baltacıoğlu utilise le terme *tuluat* pour désigner l'improvisation, différent du mot contemporain *doğaçlama* en turc. Cette nuance nous semble important comme ce mot est en même temps le nom utilisé pour décrire la forme artistique traditionnelle où le comédien improvise et surtout fair rire le public avec ses blagues et piques de double sens grâce à sa maîtrise de la langue. Pour lui, l'improvisation c'est la source de la créativité de l'acteur, et ainsi l'origine du théâtre.

Après avoir analysé la conception du théâtre de Baltacıoğlu, on penchera sur son rapport à la modernité. Pour Baltacıoğlu, toute nation qui veut créer un théâtre national doit penser à la

[168] Les cérémonies mevlevis s'agissent du Sema, une cérémonie réligieuse de l'ordre soufi des suiveurs de Roumi en Turquie. Ce pratique est connu en dehors de la Turquie avec les darviches tourneurs.
[169] Baltacıoğlu, *op. cit*., p.69.
[170] https://ich.unesco.org/fr/RL/le-sema-ceremonie-mevlevi-00100
[171] Baltacıoğlu*, op. cit*, p.68.
[172] *Ibid*, p.74.

question suivante : « C'est quoi le théâtre ? ». Le théâtre de Baltacoğlu est une tentative de réinventer le théâtre turc, alors comment situe-t-il ce théâtre par rapport à la modernité et à la nationalité dans l'État turc en quête de redéfinition ?

Baltacıoğlu souligne que lorsqu'il parle d'un théâtre national, n'entend pas les institutions théâtrales de la Turquie, mais « la turcité dans le théâtre » :

> « Lorsque je parle du théâtre national, je questionne un événement théâtral qui cherche la vocation du langage national de la mise en scène, qui travaille pour la multiplication des acteurs natifs, qui fait adopter la culture du théâtre authentique au lieu du mimétisme aveugle et ainsi qui n'est pas aliéné des conditions de créativité. »[173]

Aux antipodes du théâtre authentique, Baltacıoğlu met « le mimétisme aveugle » qui réplique les exemples de l'Europe et des Etats-Unis en Turquie qu'en copiant leurs techniques. Contrairement à ses contemporains en Turquie, Baltacıoğlu ne considère par l'Occident comme la boussole de la réinvention dans le théâtre. Au contraire, sa théorie propose de tourner vers ce qui est traditionnel dans son rapport au public et dans sa maîtrise du jeu de l'acteur.

Muhsin Ertuğrul, à son tour, a prôné pour un théâtre turc inspiré des exemples théâtraux de l'Occident et de la Russie. Contrairement à Baltacıoğlu, on ne trouve pas de discussion qui porte sur « l'essence » d'un théâtre en Turquie ou une réflexion critique sur ces dynamiques. Des thématiques présentes dans la pensée de Baltacıoğlu comme la remise en question de l'identité nationale et l'authenticité n'occupent pas une place articulée dans la conception théâtrale d'Ertuğrul. Son autobiographie met en évidence plutôt sa pratique théâtrale qui est consacrée à l'institutionnalisation du théâtre en Turquie, de la traduction et de la mise en scène des pièces classiques du canon Occidental ainsi que l'encouragement d'une écriture du théâtre en Turquie. Dans son autobiographie, Ertuğrul a consacré des chapitres qui portent sur ses expériences du théâtre en France, en Allemagne, son admiration pour des écrivains du théâtre scandinaves et réalistes comme Henrik Ibsen et Auguste Strindberg, ses expériences en URSS et sa fascination des théoriciens russes comme Konstantin Stanislavski et Vsevolod Meyerhold. L'usage des expressions comme « Un génie suisse : Strindberg », « le début de mon admiration pour le génie norvégien Ibsen », ou bien « dans une nuit d'une obscurité profonde, tel un torrent pris dans la tempête, vacillant et égaré, l'art du théâtre avait trouvé en la personne de Meyerhold le phare projetant sa lumière aux désespérés » soulignent le rapport à ces artistes qui s'exprime avec une idéalisation et non une réflexion critique.[174] Les années de pratique théâtral d'Ertuğrul

[173] *Ibid.,* p.84.
[174] Ertuğrul, *op. cit.* p.314; 462; 387.

seront marquées profondément par ces artistes, leur interprétation et leur inspiration pour les nouveaux écrivains turcs.

L'étude de ces deux figures en Turquie offre des perspectives contrastées sur la fondation d'un théâtre national, en raison de leurs conceptions divergentes de la modernité. Tandis que Baltacıoğlu critique le mimétisme du théâtre occidental en Turquie et préconise un ancrage dans les dynamiques des formes prémodernes des arts du spectacle afin de développer un théâtre authentiquement turc, Ertuğrul adopte une approche privilégiant l'adaptation des modèles contemporains de l'Occident et de le la Russie. Son objectif est de reproduire des œuvres similaires en Turquie, sans entreprendre une remise en cause ontologique.

À la suite de la fondation de la République moderne, l'État turc confie à Muhsin Ertuğrul la mission de créer un théâtre national et le reconnaît comme son père fondateur du théâtre turc. Son nom est ainsi attribué à un théâtre et à un prix théâtral, et son ouvrage autobiographique devient une référence incontournable pour toute personne s'intéressant au théâtre en Turquie. En revanche, l'approche que l'on peut qualifier de visionnaire et pionnière de Baltacıoğlu demeure marginale par rapport à son époque. C'est pourquoi ses idées sont principalement expérimentées dans des théâtres scolaires, sans être adoptées par les institutions théâtrales officielles.

Totalement omis de l'historiographie du théâtre en Turquie, Baltacıoğlu est redécouvert dans les années 2000 avec la réédition de son ouvrage. Ses réflexions offrent un point d'ancrage pour la pratique d'un théâtre alternatif en Turquie, en lui conférant une légitimité enracinée dans la tradition locale plutôt que dans une pratique perçue comme une importation occidentale. La publication de *C'est quoi le théâtre ?* en 2006 est présentée comme une restitution de sa dignité, ainsi que l'indique la préface rédigée par Atilla Alpöge, écrivain et metteur en scène. Ce dernier, figure de référence du théâtre turc, a inspiré le développement du théâtre amateur à vocation professionnelle avec sa troupe *Genç Oyuncular* (1957-1963). Dans sa préface, Alpöge rend hommage à Baltacıoğlu et invite les nouvelles générations du théâtre turc à réinterpréter son approche.

En intégrant la comparaison de ces deux figures du théâtre, on vise à interroger l'historiographie du théâtre turc, largement influencée par l'historiographie républicaine officielle, qui propose une lecture linéaire et homogénéisée de l'histoire théâtrale en Turquie. À travers cette démarche, il s'agit de redécouvrir cette histoire dans toute son hétérogénéité et sa plurivocacité en prenant en compte la diversité des acteurs qui y ont contribué.

Le fait que l'approche d'Ertuğrul ait été adoptée et appliquée, tandis que celle de Baltacıoğlu est restée en marge, constitue un indice essentiel pour comprendre le théâtre républicain et les aspirations de la République en matière de définition de la culture de la modernité et de l'identité nationale.

Dans les sous-chapitres précédents, on avait étudié comment le théâtre a fait son entrée dans la culture publique stambouliote avec les spectacles des troupes levantines, juives et notamment arméniens et comment les artistes turcs avaient commencé leur pratique du théâtre au sein des troupes arméniens. À partir de notre lecture de l'époque de *Tanzimat* à travers le Théâtre ottoman de Hagop Vartovyan, on avait démontré la convergence et ensuite la divergence entre des intellectuels arméniens et turcs autour des courant politiques de l'ottomanisme et les nationalismes turcs et arméniens. Malgré l'oppression politique qui avait censuré les pièces politiques qui critiquaient l'autoritarisme autocratique, les pièces politiques et historiques ont connu un intérêt avec des nombreux acteurs turcs qui ont monté leurs propres troupes comme *Osmanlı Komedya Kumpanyası* [la Compagnie de la comédie ottomane] (1908) d'Ahmet Fehim, *Milli Osmanlı Tiyatrosu* [La Scène Nationale] ottomane (1911) de Burhaneddin Bey et de Reşad Bey, et notamment *Osmanlı Dram Kumpanyası* [la Compagnie orientale de drame] (1914) de Muhsin Ertuğrul. En 1914, *Darülbedayi-i Osmani* [La maison ottomane des beaux arts] (Désormais on utilisera le terme *Darülbedayi)* a été fondée par la Municipalité d'Istanbul comme la première étape de l'institutionnalisation du théâtre en Empire ottoman.

Dans le prochain chapitre, on explorera le processus de fondation du théâtre républicain en Turquie, en mettant en lumière les dynamiques d'institutionnalisation et les enjeux culturels et politiques qui l'ont façonné.

Chapitre 2: Théâtre comme le lieu de la fabrique du citoyen moderne

La fondation de la République moderne turc en 1923 représentait des ruptures multisectorielles en Turquie. L'empire multiethnique et multilingue sous le règne des sultans ottomans donnait sa place à la fondation d'un régime républicain qui prend sa légitimité de la souveraineté du peuple. Les sujets sont devenus les citoyens qui disposaient des droits individuels et des responsabilités d'adopter et de protéger les valeurs républicaines. Considérant cette rupture comme un *tabula rasa*, plutôt qu'une transition réformatrice, la République de la Turquie a adopté un discours officiel qui désignait une séparation très claire avec l'Empire

Ottoman. Cette désignation accusait l'Empire Ottoman comme le responsable de la défaite de la Première Guerre Mondiale parce qu'il a fait tomber le pays en arrière dans la compétition de la civilisation et de la modernisation, et la République *à la hauteur des civilisations contemporaines*. Pourtant, la volonté de rupture se manifeste comme un rapport sélectif, selon lequel certaines sphères connaissaient une rupture, tandis que d'autres étaient marquées par une continuité.

1. Modernisation ottomane et la formation d'un microcosme occidental

Tout d'abord, il faut noter que la modernisation turco-ottomane n'a pas commencé avec la République, mais il a connu son apogée en tant qu'un politique de l'État central. À partir de l'époque de Mahmud II, l'idée selon laquelle il faudrait rattraper l'Occident pour le rivaliser est au cœur des politiques étatiques. La modernisation turque est tout d'abord une modernisation d'ordre militaire ; autrement dit, la sphère primordiale où les réformes ont été réalisés était l'armée pour concurrencer les armées occidentales.[175] C'est la raison pour laquelle la première institution culturelle de caractère occidental dans l'Empire Ottoman était une institution militaire. En 1826, Mahmud II a remplacé le *Mehterhâne-i Hümayun*, l'unité de musique militaire de l'Empire ottoman depuis sa fondation, par le *Mûzika-yı Hümayun*, formé comme un orchestre militaire adoptant un répertoire occidental sous la direction de Giuseppe (Pacha) Donizetti.

La modernisation basée sur le transfert des avancées techniques, balistiques et institutionnels de l'armée s'est étendu vers la sphère scolaire pour assurer la formation des militaires dotant des compétences techniques qui pourrait concurrencer l'Occident, et des hôpitaux modernes pour pouvoir les soigner.[176] En 1827, l'École de la Médicine a été fondée pour élever des médecins qui ont une formation scientifique occidentale. En raison des tensions avec les communautés non-musulmanes, la traduction traditionnellement confiée à ces communautés à été remplacé par les étudiants turcs et musulmans envoyés à l'étranger pour apprendre les langues. Notamment l'époque d'Abdulhamid II à partir de 1839 est marquée par l'apparition d'une nouvelle génération des bureaucrates éduqués à l'Occident, qui ont adopté un style de vie séculier et occidental. En 1859, *Mekteb-i-Mülkiye* a été fondée comme une école qui formerait des bureaucrates de l'État aux domaines de l'économie et de la politique.

[175] Murat Belge, *Militarist Modernleşme. Almanya, Japonya ve Türkiye,* Istanbul, İletişim, 2011.
[176] Fatma Müge Göçek, *The Transformation of Turkey*, I.B. Tauris, London. NewYork, 2011, p.16.

Une réforme scolaire a suivi cette fondation et a mis en place un système basé sur trois niveaux, les écoles primaires et collèges, les lycées et les universités. Deux lycées à Istanbul, Galatasaray et Darüşşafaka (lycée pour les orphelins), encore existants, sont devenus les fabriques des élites de la Turquie et ont joué un rôle significatif dans la modernisation turco-ottomane. Pourtant, la circulation des savoirs ne se limite pas à la sphère scientifique ou technologique ; les idéologies et les valeurs occidentales de l'époque ont également circulé dans l'Empire ottoman grâce à l'investissement dans des institutions occidentales, formant une nouvelle génération de militaires et de bureaucrates dans ces écoles.[177]

Avec cette modernisation militaire et bureaucratique, on trouve déjà l'entreprise de construction nationale à la fin de l'Empire ottoman, notamment au cours du règne d'Abdülhamid II, qui serait reprise ensuite par la République moderne. Selim Deringil a mis en évidence l'usage précoce, au sein de l'Empire, des instruments de la modernité politique, tels que la propagande étatique, l'éducation de masse ou encore la mobilisation d'un répertoire symbolique destiné à renforcer la légitimité du pouvoir dans un contexte de concurrence internationale accrue et de fragmentation interne.[178] Dans cette perspective, la République kémaliste incarne un exemple emblématique de transformation volontariste, où il ne s'agit pas de préserver une essence nationale, mais de produire un corps social nouveau, apte à s'inscrire dans les structures de l'État moderne. L'homogénéisation culturelle, linguistique et institutionnelle, notamment par le biais de l'école, de l'armée et de l'administration, s'impose comme une condition de la gouvernabilité. La tradition, dans ce contexte, n'est pas rejetée, mais réinvestie. Elle devient un instrument malléable, mis au service du projet républicain. Face à l'érosion des structures traditionnelles, les autorités impériales ont ainsi développé des pratiques nouvelles comme la codification d'un blason officiel (l'Arma-i Osmanî), la réforme vestimentaire à travers l'introduction du *fez* comme un marquant neutre et égalitaire contre les turbans, ou encore la production de récits politiques différenciés selon les publics, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'Empire.[179] Ces dispositifs ont trouvé une nouvelle expression dans le cadre républicain, qui a substitué à la rhétorique religieuse ottomane une idéologie nationaliste fondée sur l'homogénéité linguistique et culturelle. Si la République abolit le califat et rejette l'identité islamique promue par le panislamisme hamidien, elle reprend cependant la logique d'une mise en scène politique de l'unité nationale. L'organisation symbolique de l'État

[177] François Georgeon, « La formation des élites à la fin de l'Empire ottoman : le cas de Galatasaray », Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée, 1994 N° 72, pp. 15-25
[178] Selim Deringil, *Simgeden Millete: II. Abdülhamid Döneminde Devlet Törenleri ve Simgesel Dil*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2007.
[179] *Ibid.*

kémaliste à travers ses drapeaux, hymnes, commémorations, rituels scolaires ou militaires, repose sur les mêmes mécanismes de codification, de diffusion et de ritualisation de l'identité collective. L'usage des expositions universelles, la diffusion d'une imagerie impériale codifiée, ou encore l'ouverture d'écoles pour les élites témoignent de cette volonté d'ancrer l'État dans les codes de la modernité sans renoncer à ses spécificités impériales.

Pourtant, ces changements ne se limitent pas au niveau institutionnel. À partir du XVIIIème siècle, la façade de la capitale ottomane Istanbul est marquée par un changement urbain et social. Dans cette période, la topographie de la ville est changée par le biais de l'expansion vers des nouveaux quartiers. La construction des *yalı*[180] luxueux au bord du Bosphore pour des sultans ainsi que des bureaucrates des fonctionnaires de l'État du haut rang accompagnés par des casernes militaires à Üsküdar ont fait gagner une silhouette imposante à cette transformation urbaine. L'historien Edhem Eldem souligne que les *yalı* sont l'incarnation d'un mimétisme l'architecture et la culture occidentales et les casernes étaient construits pour héberger des unités élites de l'armée formées en mimétisant l'Occident.[181] Ainsi, l'occidentalisation graduelle d'Istanbul serait architecturalement visible avec l'apparition d'un style architectural éclectique avec les éléments baroques qui rejoignent le style ottoman traditionnel.[182] À côté de ces nouvelles architectures, une transformation spatiale marque le bousculement du centre de la ville de la péninsule historique vers l'axe Galata-Pera. Initié par l'aménagement des ambassades européennes étaient débordés vers ce quartier avec l'augmentation de ces bâtiments en raison de la présence européenne croissante dans l'Empire ottoman. Cette vague est suivie par la bourgeoisie non-musulmane qui s'est installée dans le quartier et a ouvert des magasins, commerces, cafés, restaurants, bars qui s'adressaient aux habitudes urbaines des nouveaux habitants de Galata et Pera. Selon Eldem, cette mouvance urbaine marque le début de la conquête de Galata-Pera comme le nouveau centre de la ville.[183]

La ségrégation spatiale entre le centre historique et Galata-Pera incarnerait la nouvelle division symbolique qui séparait l'élite politique du peuple. Le centre historique d'Istanbul organisé autour du palais Topkapı symbolisait désormais la tradition contre Galata-Pera qui incarnait l'Occident, la modernité et le progrès. Ainsi, Istanbul est devenu le champ de bataille

[180] Yalı: Maison riveraine au bord du Bosphore en turc.
[181] Edhem Eldem, « Istanbul: From Imperial to Peripheralized Capital », *in* Edhem Eldem – Daniel Goffman – Bruce Masters (éds.), *The Ottoman City Between East and West: Aleppo, Izmir and Istanbul,* Cambridge, Cambridge University Press, 1999. p.139.
[182] Doğan Kuban, *lstanbul. An Urban History. Byzantion, Constantinopolis, lstanbul,* Iş Bankası Kültür Yay., Istanbul, 1996, p.435.
[183] *Ibid*., p.140.

de ces confrontations et contradictions entre les deux styles de vie. La transformation spatiale rendait concrète le changement de la topographie du pouvoir. Après avoir été régné par la partie *intramuros* de la ville depuis des siècles, le centre du pouvoir-même, le palais Ottoman a déménagé vers la rive européenne de Bosphore et s'est installé aux palais Dolmabahçe d'abord, et Yıldız après. Non seulement ces palais étaient construits dans les nouveaux quartiers « occidentalisés », leur architecture étaient également dans le style occidental. Ce déplacement a accéléré l'habitation des nouveaux quartiers autour de Galata-Pera comme Harbiye, Şişli, Nişantaşı et Maçka par les bureaucrates. Tout au long du XIXème siècle, Galata devenait le centre des activités commerciales et économiques de l'Occident pendant que Pera est resté le lieu de résidence par excellence des résidents de l'Europe de l'Ouest ainsi que les ottomans non-musulmans. La concentration de l'activité économique dans le quartier s'est traduit dans l'activité sociale, ce qui a provoqué les services municipaux comme le transport public de s'y installer avant tout autre quartier d'Istanbul. Le paysage urbain de Galata s'est réinventé avec son peuplement, notamment avec des passages de style européen, les *bon marchés* à la française, les hôtels, les clubs, les bars, les théâtres, les galléries de l'art et les écoles étrangers.[184] L'installation des nouveaux lieux de sociabilité a reconfiguré les codes de comportement et de consommation des résidents du quartier.

Cette division spatiale, politique, sociale et culturelle marquait l'apparition des deux camps antagonisés qui deviendrait la ligne de fracture la plus marquante de la Turquie contemporaine entre une culture publique conservatrice et séculière. À partir de cette date, le choix du quartier de résidence a gagné un caractère culturel. Les quartiers appelés *intramuros* comme Fatih, Eyüp, Eminönü ont gardé leur caractère traditionnel et plus conservateur alors que Galata, Pera et les quartiers annexes de cet axe sont devenus des quartiers de résidence de l'élite occidentalisée et séculière de la Turquie contemporaine. Avec la fondation de la République moderne de la Turquie, Galata-Pera est devenu le locale de la culture publique séculière que l'État mettait en avant. Les initiateurs et porteurs de cet habitus occidental était les communautés non-musulmans ; pourtant les agents désirés de cette vie publique était désormais une élite nationale ethniquement turque, Musulman pourtant pas conservateur, turcophone et enthousiaste pour adopter un style de vie occidental.[185]

Dans la section suivante, on analysera de près la constitution d'une culture publique républicaine dans la période kémaliste qui commence avec la déclaration de la République en

[184] *Ibid*. p.150.
[185] Soner Çağaptay, « Race, assimilation and Kemalism: Turkish nationalism and the minorities in the 1930s », *Middle Eastern Studies*, N.40, volume 3, 2004, p.88.

1923 jusqu'au décès de Mustafa Kemal Atatürk en 1938.

2. Fabrication d'une culture publique séculière nationale et républicaine (1932-1938)

Dans les premières décennies de la République turque, la construction d'une culture publique nationale s'est accompagnée d'une volonté explicite de rompre avec l'héritage impérial et islamique de l'Empire ottoman. Selon Şerif Mardin, la nouvelle république est désignée comme un projet expérimental qui portait un sentiment fort de l'urgence pour réinventer une image qui ne correspondait pas forcément à la réalité.[186] Dans sa recherche critique envers la modernisation et le nationalisme turcs, Ayşe Kadıoğlu souligne que la modernité est vécue comme *processus* avec le siècle des Lumières à l'Occident tandis qu'en Turquie, c'était un projet de l'élite kémaliste, basé par excellence sur le laïcisme.[187] Rüstem Ertuğ Altınay suit la même idée qui met l'accent sur l'artificialité de ce projet en l'appelant « utopie nationale » portée par le kémalisme, où la transformation des subjectivités passe par des pratiques sociales et corporelles concrètes, telles que la mode, l'éducation ou l'organisation de l'espace public.[188] Dans cette perspective, la culture publique républicaine n'est pas seulement un ensemble de normes esthétiques ou comportementales mais elle est conçue comme un outil de régulation des corps et des affects, produisant à la fois des citoyens modernes et un récit national.

Le caractère imaginé de la République est ainsi identifié avec une approche plutôt péjorative pour critiquer l'idéologie kémaliste de contre-nature ou par le haut d'une manière aliénante la majorité du peuple. Ainsi, depuis la fondation de la République, on observe une ligne de fracture née du décalage entre l'imaginaire républicain, national et moderne présenté comme vitrine de l'identité nationale, et la réalité d'un peuple largement marqué par le paupérisme, l'analphabétisme et la résistance latente aux nouvelles valeurs introduites par la République. Ce caractère imaginaire rejoint les théories sur le nationalisme, notamment la notion *communautés imaginées* de Benedict Anderson qui met l'accent sur l'aspect construit, fictif et imaginé des nations aux antipodes d'une définition naturelle et innée de la nation.[189] Selon cette approche, les nations doivent être comprises comme des constructions historiques, issues d'un

[186] Şerif Mardin, « Religion and Secularism in Turkey », *Atatürk: The Founder of a Nation State, in* Ali Kazancıgil, Ergun Özbudun, Londres , C. Hurst and Company, 1981, p.27.
[187] Ayşe Kadıoğlu, « The Paradox of Turkish Nationalism and the Construction of Official Identity », *Turkey: Identity, Democracy, Politics, in* S. Kedourie, Londres, Frank Cass, p.27.
[188] Rüstem Ertuğ Altınay, « Hidden Archives, Closeted Desires, Postponed Utopias », *Performance Research*, N.26, Volume 8, 2021, p.120.
[189] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 2006.

processus de fabrication de l'unité symbolique, et non comme l'émanation naturelle d'un passé commun. Tandis qu'Ernest Gellner insiste sur le caractère artificiel des nations modernes en s'opposant à l'idée d'une communauté « authentique », Benedict Anderson déplace le débat en sortant de cette opposition entre authenticité et artificialité. Là où Gellner mobilise la notion d'« invention » pour souligner le caractère construit des identités nationales, Anderson met l'accent sur les effets performatifs de l'imaginaire national. Cette perspective est prolongée par Eric Hobsbawm, qui introduit la notion d'« invention de la tradition » pour analyser la manière dont les États, dans des contextes de transformation ou de crise, mobilisent des pratiques symboliques prétendument anciennes afin de reconstruire une légitimité et d'instaurer une continuité historique.[190]

Sous l'apparente rupture avec le passé impérial se dessine donc une continuité dans le recours aux outils symboliques pour légitimer le nouveau cadre politique. La définition de la nation dans le contexte républicain turc est étroitement liée à l'idée de modernité. Gellner rappelle que le nationalisme ne découle pas d'une réalité préexistante mais qu'il répond à des besoins fonctionnels générés par la modernisation économique, technologique et administrative.[191] Autrement dit, le besoin d'imaginer une communauté nationale apparaît au moment où les anciens systèmes d'appartenance sont en crise dans un contexte de modernité.

Ainsi, le moment de passage de l'Empire Ottoman à République, c'est le contexte de la modernité qui provoquerait une réimagination d'un État-nation moderne, et des normes qui émanent de l'Occident considéré comme le prometteur de la modernité. En cela, la nation turque moderne apparaît non seulement comme une construction imaginaire, mais aussi comme une modélisation rationalisée du social, façonnée selon les représentations, les besoins et les contraintes de la modernité politique. La période de la Turquie entre 1923 et 1938 est ainsi non seulement une période de la fondation de nation, mais aussi une période de modernisation qui se manifeste comme un projet pour adopter le modèle Occidental en Turquie. Afin de situer la signification de la fabrication d'une culture publique séculière, on analysera tout d'abord ce processus souvent référé comme modernisation et son rapport à l'Occident.

Le processus de la modernisation en Turquie traduit par un vaste chantier de réformes juridiques, éducatives et culturelles visant à reconstruire tous les fondements de l'ordre social.

[190] Eric Hobsbawm et Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
[191] Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.

Dans cette optique, le modèle occidental n'est pas conçu comme une simple source d'inspiration, mais comme un horizon civilisationnel normatif qui rendait être « moderne » et « occidental » comme deux termes synonymes. La *nouvelle* société imaginée, homogène, rationnelle et séculière. L'une des dimensions les plus emblématiques de la modernisation kémaliste est l'adoption explicite de modèles juridiques et éducatifs occidentaux. L'organisation de la vie publique était façonnée par une série des réformes, notamment l'abolition du califat en 1923, la suppression de la loi islamique et l'adoption du Code civil suisse en 1926. Contrairement aux réformes ottomanes précédentes, qui tentaient d'articuler les innovations juridiques au cadre islamique existant, la République procède à une importation frontale et systématique des codes européens.

Ainsi, en 1926, la Turquie adopte un Code civil largement calqué sur le Code civil suisse, réputé pour sa laïcité et sa modernité juridique.[192] Le droit pénal est inspiré du Code pénal italien, tandis que le droit commercial emprunte au modèle allemand. Le but de ces transplants n'est pas seulement de rationaliser le droit turc mais d'effacer l'héritage islamique dans l'organisation sociale, notamment en matière de droit de la famille, de propriété, et d'égalité entre les sexes. Le mariage civil devient obligatoire ; la polygamie est abolie ; les sectes religieuses sont supprimés au profit d'un système judiciaire unifié, laïcisé et centralisé. Le domaine éducatif subit une transformation parallèle. Dès 1924, la loi sur l'unification de l'enseignement abolit les *madrasas* et place toutes les institutions éducatives sous le contrôle du ministère de l'Éducation nationale. La sécularisation de l'école devient l'un des piliers du nouveau régime avec la fabrication de l'école séculier comme le lieu production d'un citoyen moderne, rationnel et loyal envers l'État-nation.[193] Les universités sont réformées sur le modèle européen, avec l'introduction de disciplines scientifiques modernes et la marginalisation de l'enseignement religieux. La dimension linguistique illustre également ce processus d'occidentalisation. En 1928, la réforme de l'alphabet remplace l'écriture arabe par l'alphabet latin, dans un geste hautement symbolique de rupture avec l'héritage islamo-ottoman et de rapprochement avec l'Occident. Cette réforme linguistique n'est pas seulement un changement de code graphique mais elle participe d'une stratégie de fabrication d'un nouveau sujet national, capable de s'inscrire dans la communauté des nations modernes. À travers ces réformes, le droit et l'éducation deviennent les vecteurs principaux de l'institution d'une modernité importée, censée produire une société rationnelle, homogène, et tournée vers l'avenir.

[192] Nilüfer Göle, *op. cit.*, p. 56–59.
[193]Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 269–275.

Les réformes ont été poursuivies dans les institutions étatiques. Les institutions héritées de l'Empire ottoman sont soit fermées, soit modernisées sous la République. C'est pourquoi un rôle important est accordé à des institutions telles que l'Association historique turque (1931), l'Association de la langue turque (1932) et les Maisons du peuple (1932) en tant que piliers de l'idéologie républicaine. L'espace public républicain, inspiré de la *laïcité* française, place au centre la figure de la femme moderne et *émancipée* comme marqueur de rupture avec le passé ottoman et musulman associé au port du voile. La controverse sur la visibilité des femmes turques dans l'espace public se cristallise autour de la scène théâtrale avec Afife Jale, première femme turque à monter sur scène. La structure du théâtre a facilité de nouvelles formes d'incarnation et de socialité qui jouent un rôle important sur la civilisation et la sécularisation des corps et leur comportement dans l'espace public.[194]

Malgré l'existence d'une scène vibrante à Istanbul, l'apprentissage de l'art dramatique passait par le format traditionnel basé sur la relation maître-apprenti jusqu'à la fondation de *Darülbedayi.* En 1914, Le maire d'Istanbul de l'époque, Cemil Topuzlu, a invité le directeur du Théâtre de l'Odéon de Paris, André Antoine, à Istanbul pour diriger ce conservatoire moderne. Selon le témoignage d'Antoine lui-même, il avait été clairement convoqué par le gouvernement pour fonder un théâtre qui adopte le style français et qui privilégie les pièces françaises.[195] Muhsin Ertuğrul est l'un des premiers étudiants accepté à Darülbedayi comme acteur, toute en étant sollicité dès le début de l'invitation d'Antoine à Istanbul pour travailler avec lui. L'une des premières actions d'Antoine a été de rassembler un groupe d'intellectuels littéraires turcs francophones qui étaient prêts à s'adhérer à sa vision artistique. Ce groupe a consisté le Conseil littéraire de Darülbedayi et a été composé des figures d'élites littéraires reconnues de l'époque comme Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Yahya Kemal (Beyatlı), Rıza Tevfik (Bölükbaşı), Abdülhak Hamit (Tarhan), Tahsin Nahit, Ahmet Haşim, Abdullah Cevdet et Mehmet Rauf.[196] Il convient de souligner que les acteurs majeurs de l'institutionnalisation du théâtre en Turquie étaient avant tout des intellectuels, bureaucrates, idéologues et écrivains de l'époque, étroitement liés aux structures étatiques. Ces figures, issues du monde politique et administratif, ont façonné la fondation du théâtre républicain sans être elles-mêmes des spécialistes ou des praticiens du milieu théâtral. En effet, aucun des artistes évoluant sur la scène théâtrale stambouliote, notamment ceux qui perpétuaient les traditions pré-modernes, n'a

[194] Altınay et Adak, *op. cit.,* p.189.
[195] Özdemir Nutku, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu,* Özgür Yay., Istanbul, 1999, p.73.
[196] Muhsin Ertuğrul, *op. cit.* p.201.

été impliqué dans ce processus de fondation, marquant ainsi une rupture nette entre l'héritage artistique traditionnel et la nouvelle politique culturelle étatique.

Avec la première représentation à Darülbedayi, le 20 octobre 1916, qui fut une adaptation de *La Maison d'argile* d'Émile Fabre mise en scène par Hüseyin Suat, le Conservatoire s'est transformé en théâtre public. Pourtant l'Empire ottoman et la France étant dans les camps opposés à la Première Guerre Mondiale, André Antoine a quitté la Turquie et l'institution a connu un moment de déclin. C'est dans la saison 1927-1928 que Muhsin Ertuğrul a été nommé comme le directeur de l'établissement. Ertuğrul a inauguré deux politiques importantes : la fondation d'un théâtre pour les enfants et la fondation de la revue *Darülbedayi,* qui constituerait l'une des archives les plus consistantes du théâtre en Turquie. En 1934, *Darülbedayi* est renommé *Théâtres municipaux métropolitains de la Ville d'Istanbul* (İBŞT en turc, désormais on utilisera cette abréviation) pour donner suite à la déclaration de la République moderne turc.

En 1936, Carl Ebert a été invité de l'Allemagne en Turquie pour fonder le Conservatoire de l'État d'Ankara, regroupant des départements de la musique, l'opéra et le théâtre. De ce conservatoire est né *Tatbikat Sahnesi* [La scène d'exercice] formé par les étudiants du conservatoire. Ce théâtre a occupé une place formatrice dans la vie de la culture publique de la nouvelle capitale républicaine Ankara avec ses représentations ouvertes au public. L'écrivain du théâtre Turgut Özakman montre à quel point cette pratique théâtral suscitait un intérêt en disant :

« À Istanbul, un monde du théâtre par des gens qui sont vraiment intéressés n'a pas été formé. Pourtant à Ankara, le sujet principal entre les intellectuels et les jeunes était le théâtre. Les premiers étaient très imposants et attentionnés à la fois à l'opéra et le théâtre. Après les représentations, ça ne se faisait pas de partir. Soit dehors, soit dans un appartement, on se rassemblait et discutait la pièce. La plupart de ces gens n'étaient pas les comédiens, c'étaient des spectateurs. Il y avait une circulation de sang très forte entre les écrivains et les grands acteurs du théâtre de l'État. »[197]

À cette époque, l'association Amis de l'Art d'Ankara a été fondé comme un établissement qui organisait des conférences, des débats publics sur tous les spectacles, qui était fortement fréquenté C'est également dans cette atmosphère qui ont grandi les trois hommes de théâtre qui ont écrit l'histoire du théâtre en Turquie et l'ont théorisé : Metin And, Özdemir Nutku et Ömer Atila (Atila Sav). Le département de Langue, histoire et géographie de l'Université Ankara

[197] Turgut Özakman, p.13.

(DTCF) a été fondée comme le premier département du théâtre après le conservatoire, intégrant un programme des séminaires pour des écrivaines du théâtre.

Le 10 juin 1949, le Théâtre de l'État a été fondé à Ankara en tant que deuxième institution du théâtre public en Turquie, encore une fois avec Muhsin Ertuğrul invitée pour diriger l'institution. La loi de fondation du Théâtre de l'État annonce ses missions comme :

« - Élever l'éducation générale du public, ainsi que la langue et la culture, à travers des œuvres nationales et étrangères.
- Assurer le développement, la diffusion et la promotion des arts de la scène turcs tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays.
- Installer la langue turque et établir une unité de dialecte.
- Permettre de parvenir à des jugements justes sur les valeurs fondamentales.
- Développer le sens esthétique de l'art. »[198]

Cette loi de fondation indique les missions attribuées au théâtre dans l'éducation et l'adhésion du peuple aux valeurs républicaines. Le premier article démontre la mission « d'élever » l'éducation, la langue et la culture d'un peuple qui est redéfinie dans son appartenance à un État-nation. Dans un contexte culturel où la majorité du peuple était analphabète et rurale, le théâtre était considéré comme un outil de massification de l'éducation républicaine. Les articles qui visent à parvenir à des « jugements justes » sur les valeurs fondamentales et « développer le sens esthétique de l'art » servent également à cette fin d'édifier le peuple, et même au-delà, de montrer et de faire adopter des jugements et valeurs justes au peuple.

Quant à l'article sur l'installation de la langue turque et l'établissement d'une unité dialectale, il convient de le replacer dans le contexte de la transition d'un empire multilingue et multiethnique vers un État-nation homogénéisé, marqué par une politique nationaliste prônant l'unité linguistique. Alors que la langue turque est priorisée dans l'espace public en tant que langue de la nation, les langues locales des minorités non musulmanes, comme le grec et l'arménien, ainsi que la langue kurde, en sont progressivement exclues. Le théâtre et la radio sont instrumentalisés de manière exemplaire pour diffuser une version idéalisée du parler turc : « le turc d'Istanbul ». Cette version de la langue, caractérisée par sa sur-articulation et ses formules de politesse, est adoptée comme langue nationale, tout en discréditant les autres accents, jugés « paysans » et à corriger. Le Théâtre d'État assume ainsi une mission linguistique, en positionnant le théâtre avant tout comme un art de l'éloquence, donnant voix à la manière idéale de parler turc.

[198] https://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/kurumsal/9002?a=kurulus-amaci (accédé le 10 mars 2019).

L'institutionnalisation du théâtre à Ankara a continué avec la fondation du Théâtre d'État d'Istanbul en 1978, et ensuite sa diffusion vers des villes anatoliennes. Aujourd'hui, les théâtres de l'État existent dans vingt-sept villes en Turquie : Istanbul, Bursa, Ankara, Konya, Sivas, Malatya, Çorum, İzmir, Denizli, Adana, Antalya, Kahramanmaraş, Trabzon, Samsun, Zonguldak, Ordu, Gaziantep, Diyarbakır, Elazığ, Erzurum, Van, Elazığ, Kayseri, Nevşehir, Edirne, Mersin, Isparta, Eskişehir.[199]

Dans la vie publique à son tour, des styles de vie, des nouveaux lieux et manières de sociabilité mixte, l'adoption des codes vestimentaires et des tendances de la mode occidentale ont émergés. S'habiller à la mode européenne, porter des chapeaux haut-de-porte, utiliser des cannes comme accessoire, avoir un chien comme animal de compagnie, recruter des instituteurs privés pour des cours du piano et du français pour ses enfants, suivre des journaux, aller à l'opéra et au théâtre, se familiariser avec des formes littéraires occidentales comme romans, écouter la musique classique, danser la valse, du charleston etc. dans les *thés dansants* et les bals ont entraîné de nouveaux modes d'interaction urbaines quotidiennes pour les citoyens[200] La transformation des lieux et les nouveaux moyens de sociabilité signalaient une volonté de changement non seulement chez les élites bureaucrates mais aussi chez les populations ordinaires urbaines. La montée de visibilité des parcs publics en tant qu'une sphère de sociabilité mixte pour des rencontres, la multiplication des cafés, des pâtisseries ou des salons de thé au sein des villes en favorisant les rencontres entre hommes et femmes ont entraîné des nouvelles pratiques quotidiennes.[201]

Ces transformations sensibles des rythmes urbains et des sociabilités quotidiennes sont incarnés par des cafés mixtes, bals publics, pratiques esthétiques occidentales ne relèvent pas uniquement d'un changement de mœurs. Elles signalent une mutation plus profonde dans la manière dont la société turque se pense elle-même, s'imagine et s'organise. En d'autres termes, derrière ces gestes banals du quotidien se dessine la fabrique d'un imaginaire social moderne : une redéfinition des codes du vivre-ensemble, des figures de l'élégance, du genre, de la civilité. Pour saisir la portée de cette transformation, il faut donc déplacer le regard du comportement observable vers les schèmes de sens qui les rendent possible.

À la lumière de ce cadre théorique, on étudiera de près les tensions de modernisation et l'occidentalisation au prisme du théâtre dans la période républicaine. La fabrication d'une

[199] https://www.devtiyatro.gov.tr
[200] Cf. Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat. İnkılap ve Travma (1908-1928),* Istanbul, Doğan Yayıncılık, 2017.
[201] Fatma Müge Göçek, *The Transformation of Turkey*, I.B. Tauris, Londres, NewYork, 2011, p.119.

culture publique séculière turque sera analysée en situant le débat sur la culture publique sur la dichotomie entre la forme et la contenu, l'Occidentalisation et l'identité locale authentique.

2.1. « La technique de l'Occident, La morale de l'Orient » : La tension permanente entre la forme et le contenu

Le processus de modernisation est souvent défini comme un transfert spatial des techniques et valeurs européennes.[202] Cette définition présuppose un contient des formes et des contenus produits à l'Occident qui s'importent sans entrer dans une interaction avec la vie publique locale. La modernisation en Turquie est traduite comme un synonyme de l'Occidentalisation du pays avec l'adoption des modèles légaux, les structures des institutions, les codes vestimentaires, les manières et lieux de sociabilités à l'Occident. Notamment depuis la modernisation ottomane, la récession et chute de l'Empire ottoman sont toujours recherchés dans le « retard » de l'Empire à suivre les progrès technologiques de l'Occident. La volonté de l'Occidentalisation avait ainsi commencé par l'adoption des technologies militaires occidentales pour pouvoir concurrencer l'Europe dans ce domaine. Cette idée de « retard » et naturellement « compensation » technologique par rapport à l'Occident a perduré dans la période républicaine, avec une extension dans le domaine social. Les formes n'étaient pas seulement techniques, mais aussi architecturales, artistiques, littéraires, vestimentaires et sociales.

Pourtant « ce transfert » ne se traduit pas dans une application directe sans friction. Le contenu pourrait être déformé et risque de ne pas s'engrainer dans le nouveau sol. Sinon à rencontre des formes et techniques transférées avec des pratiques sur place peut engendrer des nouvelles formes. Ni les idées ni les formes ne voyagent en isolation, mais elles sont *traduites* par des acteurs sociaux ancrées dans les contextes spécifiques de la production du sens, alors la production culturelle.[203] Le transfert des formes culturelles et sociales occidentales, ainsi que le concept même de la modernité en Turquie s'inscrit dans ce processus de traduction en trois phases : L'émergence de la forme ou du concept dans un contexte spécifique, sa mobilisation spatiale qui révoque un application de ces formes et concepts toute en répondant aux conditions sociales, économiques et politiques locales, et finalement la transformation située avec la

[202] Ahıska, *op. cit.* p.39.
[203] Marie Gérardin-Laverge et Anne-Catherine Collier, « Circulation et production des savoirs. Une discussion épistémologique », *Terrains/Théories*, n° 11, 2020, disponible sur : https://doi.org/10.4000/teth.2588 accédé le 15.12.2024).

redéfinition et la transformation. Cette modernisation s'est déployée à travers une dynamique conflictuelle entre l'adoption de formes modernes occidentales et l'angoisse persistante de la perte d'authenticité. L'adoption de ces formes génère une tension structurelle entre la technique, perçue comme neutre et universelle, et le contenu, censé rester national, endogène, et moralement « pur ».

Cette tension entre forme et contenu s'articule à travers l'idée de *« Batının ilmi, Doğunun ahlakı »* [La science de l'Occident, la morale de l'Orient]. Initialement formulée comme un projet de modernisation sélective, qui consiste à emprunter la science à l'Occident tout en préservant les valeurs morales indigènes. Cette maxime est utilisée par plusieurs intellectuels ottomans et républicains, qui appelaient à adopter les avancées scientifiques occidentales tout en conservant l'esprit moral oriental.[204]

Comme une solution à la question de préservation de l'identité endogène nationale toute en adoptant les réformes d'Occidentalisation, Ziya Gökalp propose une conceptualisation originale du rapport entre modernité et identité nationale à travers la distinction entre *hars* (culture) et *medeniyet* (civilisation). Il rejet à la fois l'imitation servile de l'Occident et le repli traditionaliste islamisant. Pour lui, la modernisation ne doit pas être comprise comme une simple conversion culturelle, mais comme l'intégration sélective des apports civilisationnels occidentaux au sein d'un socle culturel turc préservé.

Gökalp critique les deux extrêmes : d'un côté, les partisans d'un occidentalisme aveugle, prêts à abandonner les repères locaux ; de l'autre, les islamistes conservateurs refusant tout changement. Il élabore en réponse la notion de « culture nationale », à la fois gardienne de l'identité collective et moteur du progrès social. Tandis que la civilisation (medeniyet) peut être universelle et partagée entre peuples aux cultures différentes, la culture (hars) doit rester enracinée et propre à chaque nation. Pour Gökalp, un peuple peut assimiler la science, la technique et les institutions modernes tout en conservant sa culture propre. Ainsi, la culture turque ne doit pas être dissoute par la modernité occidentale de même que la nature doit être protégée face à la civilisation.[205] Il met en avant un modèle dynamique selon lequel la nation turque ne pourra s'occidentaliser que dans la mesure où elle réussira à articuler sa propre culture à la civilisation moderne, et non à s'y soumettre.

Le romancier Peyami Safa a également abordé la tension entre la science occidentale et la morale orientale. Dans ses œuvres, il explore la possibilité d'une synthèse entre les deux, tout

[204] Cf. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Istanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1976.
[205] *Ibid.*

en exprimant une inquiétude quant à la perte d'authenticité culturelle.[206] Son roman *Fatih-Harbiye*, qui incarne par excellence la ligne de fracture entre la vie ancienne, traditionelle, musulmane et orientale incarné par le quartier Fatih et le nouveau style de vie moderne, séculier et occidentale incarnée par le quartier Harbiye, il met en scène une jeune femme tiraillée entre un quartier conservateur d'Istanbul et les tentations d'une vie européanisée, soulignant la difficulté de synthétiser modernité et tradition sans perte identitaire.[207] Comme ce roman illustre, les dualités émergés avec ce processus de modernisation sélective sur ce qu'il faut garder ou changer et comment ne pas perdre son identité authentique tout en adoptant des nouvelles formes se manifestent dans les antagonismes entre l'Orient et l'Occident, l'Islam et la laïcité, le traditionnel et le moderne, l'ancien et le nouveau et l'intime et le public. On soutient que déplacer le regard vers des micro-pratiques culturels et artistiques offre une lecture qui permet de désenclaver le récit dichotomique de la modernisation entre la forme et le contenu.

De son côté, à partir de l'étude de la radio comme médium clé de la République kémaliste, Ahıska démontre que l'occidentalisation ne s'est pas réduite à un simple transfert technique, mais qu'elle a impliqué une reconfiguration profonde des subjectivités politiques. La radio devient le vecteur d'une pédagogie étatique visant à produire des citoyens modernes, disciplinés par l'usage de la langue nationale standardisée et par l'intériorisation d'une esthétique sonore occidentalisée. Cependant, cette entreprise de modernisation radiophonique révèle aussi des tensions : la nécessité de se rapprocher de l'Occident coexistait avec la crainte d'une perte d'identité nationale, générant ainsi une modernité marquée par la culpabilité, l'auto-suspicion et le sentiment d'inachèvement.[208] Dans l'analyse d'Ahıska, l'occidentalisation fonctionne comme un *fantasme structurant* qui divise la société turque : d'une part, les élites républicaines cherchent à incarner une modernité universelle par l'adoption de formes culturelles occidentales ; d'autre part, les classes populaires, marginalisées de ce projet, incarnent la résistance, le soupçon ou la mélancolie vis-à-vis de cette occidentalisation perçue comme incomplète.[209]

Nurdan Gürbilek à son tour, analyse le roman turc républicaine dans sa crise identitaire. Selon Gürbilek, les premiers ouvrages romanesques de la modernisation turco-ottomane, manifestent une forte angoisse d'influence vécue comme une féminisation symbolique de l'écriture.[210] Autrement dit, être lecteur de romans revient à s'exposer à une influence perçue

[206] Peyami Safa, *Doğu-Batı Sentezi*, Istanbul, Ötüken Neşriyat, 1996.
[207] Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, Istanbul, Ötüken Neşriyat, 2000.
[208] Meltem Ahıska, *op. cit.,* pp.9–10.
[209] *Ibid.*
[210] Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark. Edebiyat ve Endişe,* Istanbul, Metis, 2004, p.54-55.

comme menaçante, souvent associée à une féminisation symbolique, tandis que l'acte d'écrire, en tant que capacité à filtrer, à résister ou à transformer cette influence, est identifié à une posture virile, autonome, culturellement maîtrisée.

La figure de l'écrivain lui-même, exposé à la forme romanesque européenne, se confronte au soupçon d'avoir perdu sa maîtrise, son enracinement, voire sa virilité culturelle. Le « züppe » (dandy), omniprésent dans les premiers romans, cristallise cette peur : il est décrit comme un sujet passif, un consommateur mimétique, incarnant le risque d'une modernité subie. Nurdan Gürbilek ne se contente pas d'une analyse du contenu de ces ouvrages, mais déplace son regard vers le rapport que les auteurs eux-mêmes entretiennent avec leur propre œuvre. La figure de dandy, souvent ridiculisée en tant qu'être enfantin ou dévirilisé, n'est pas simplement un type social : elle devient le symptôme du malaise de l'auteur lui-même, pris dans le dilemme de devoir écrire selon des modèles occidentaux tout en restant fidèle à une essence nationale.[211]

Şerif Mardin identifie cette figure du dandy à travers le « syndrome de Bihruz », dénommé d'après le personnage de Bihruz Bey du roman *Araba Sevdası* (*La passion du carrosse*) de Recaizade Mahmut Ekrem, publié en 1896. Selon Mardin, l'écrivain met en scène une réaction traumatique à l'occidentalisation.[212] Bihruz n'est pas seulement un homme ridicule avec ses passions futiles, ses maniérismes, ses vêtements et accessoires exagérés qui l'infantilisent et le féminisent ; il est la projection des contradictions d'une société piégée entre admiration mimétique et rejet moral du modèle européen. La critique de la figure du dandy devient ainsi une stratégie collective de gestion de l'angoisse civilisationnelle : en moquant l'imitation trop visible, on protège symboliquement l'illusion d'une autonomie culturelle toujours en péril.

L'un des exemples les plus marquants est *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* d'Ahmet Mithat Efendi, publié en 1875, qui occupe une place charnière dans la genèse du roman turc moderne. Ce roman met en scène une opposition qui deviendra structurante dans la littérature ottomane tardive et continuera dans la période républicaine : Felâtun est le stéréotype du dandy efféminé fasciné par les apparences de l'Occident. Sa langue est affectée, ses gestes sont maniérés, son comportement est vide de substance. Il incarne l'image repoussoir du mauvais sujet modernisé : trop influencé, trop perméable, devenu étranger à sa propre culture. En face, Râkım, double idéalisé de l'auteur, combine compétence linguistique, travail acharné, modération et loyauté morale. Il lit les œuvres européennes mais les comprend à travers une grille ottomane ; il est écrivain lui-même, mais reste fidèle à un ethos artisanal et national. Autrement dit, il incarne

[211] *Ibid.* p.59-60.
[212] Şerif Mardin, « Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma », *in* Türk Modernleşmesi, Istanbul, İletişim Yayınları, 2000, pp. 21–79.

une modernisation réussie : il s'approprie la technique occidentale tout en y insufflant un contenu moral oriental. Cette polarité narrative permet à Ahmet Mithat de neutraliser l'angoisse d'influence, en projetant le soupçon de mimétisme sur un personnage caricatural, tout en s'octroyant une position d'autorité synthétique.

Ce geste littéraire illustre ce que Gürbilek nomme le déplacement stratégique de l'endettement culturel : le romancier ne nie pas sa dette, mais il la redirige, l'assigne à une figure autre, excessive, ridicule.[213] Felâtun devient le réceptacle du rejet collectif de l'Occident, permettant au narrateur de sauver sa propre posture. Ce n'est donc pas simplement une critique sociale, mais une opération symbolique visant à gérer une double dette : esthétique (au genre romanesque européen) et politique (à un projet de modernité encore instable). Râkım incarne une modernité maîtrisée, adaptée ; Felâtun, une modernité subie, déformée. Le premier est un scribe respectable, l'autre un consommateur futile. Mais comme le souligne Gürbilek, ce type d'agencement narratif révèle moins une résolution qu'un refoulement. Le roman n'affronte pas frontalement la possibilité d'une hybridité vécue, mais cherche à restaurer une symétrie morale là où règne un déséquilibre esthétique. Cette posture traduit l'impossibilité, pour la première génération de romanciers turcs, de penser l'influence occidentale autrement que sous le signe du soupçon, du déficit ou de la trahison. Ahmet Mithat, tout en introduisant le roman en Turquie, en balise aussi les limites idéologiques : écrire reste suspect, et le romancier, malgré tous ses efforts, reste un être toujours sur le seuil.

Une tension similaire se manifeste dans le domaine du théâtre ; avec la modernisation à partir de l'époque de Tanzimat, la tradition orale en Turquie a laissé sa place à l'écriture du théâtre qui associait le théâtre à la littérature. Encore une fois, une forme européenne est adoptée dans l'espoir de l'habiter avec des contenus « authentiques ». Le théâtre dans l'époque pré-républicain s'est constitué comme une extension de la sphère littéraire. Ce sont des bureaucrates comme Reşat Nuri Güntekin qui ont tenté d'abord d'écrire des romans, ensuite des pièces du théâtre. Les témoignages de l'époque soulignent l'importance accordée à la commande de l'écriture des pièces turques auprès de ces intellectuels.[214] C'est la raison pour laquelle étudier cette anxiété de la perte de l'identité authentique dans la sphère littéraire s'avère notamment pertinent pour l'étude de la scène théâtrale.

Ainsi, la modernité turque se constitue moins par une opposition simple entre Orient et Occident que par un entrelacs complexe d'emprunts, de traductions et de résistances. La maxime

[213] *Ibid.,* p.67.
[214] Muhsin Ertuğrul, *op. cit.*

« Doğunun ilmi, Batının ahlakı »[215] ne décrit pas une synthèse harmonieuse mais cristallise la difficulté persistante à négocier l'écart entre formes importées et contenus locaux, entre désir mimétique et anxiété identitaire. Loin d'être un simple échec, cette tension génère une dynamique créative qui façonne de manière continue les expressions culturelles, artistiques et politiques de la Turquie contemporaine.

Le théâtre, comme la radio et le roman, s'avère comme une forme transférée de l'Occident qu'on a adoptée et rehabitée, marqué d'une tension similaire entre la forme et le contenu, le désir d'Occidentalisation et d'une peur de se perdre. En ce qui concerne cette rencontre entre l'Orient et l'Occident féconde pour une hybridisation, Nilüfer Göle mobilise le concept « interpénétration » cité plus haut:

« […] Ces fragments servent à décrire des zones de rencontre qui cristallisent une constellation de problèmes et de conversations conflictuelles entre l'islam et l'Europe. Ils constituent les nœuds de cette rencontre. Il s'agit d'une interpénétration (au sens biologique, mais aussi dans celui que lui attribue Niklas Luhmann) [216] car cette rencontre communicationnelle comporte une dimension corporelle, sexuée, et parfois forcée, voire violente. »[217]

Cette dimension sexuelle rejoint l'analyse de Gürbilek dans l'anxiété et la peur d'être pénétré par l'Occident, ce qui signifierait une dévirilisation. Pourtant la conceptualisation de Göle prévoit deux entités différentes qui se compénètrent. Autrement dit, un rapport de force complètement hiérarchique n'est pas possible entre les modernités occidentales et non-occidentales. Chaque fois qu'il y a une pénétration des formes et valeurs occidentales, la modernité occidentale est en retour pénétrée par sa nouvelle version qui la fragmente, transforme et réinterprète. Göle souligne également que le rencontre entre deux cultures n'est jamais lisse mais le processus d'interpénétration est une querelle inscrite dans le corps, dans la mémoire et dans l'espace.[218]

Après avoir analysé le processus de la modernisation en Turquie au prisme de la dichotomie construite entre la forme et le contenu comme une manière de rehabiter la modernité sans perdre son identité, on analysera comment ces interpénétrations sont jouées dans la scène théâtrale républicaine. Pour ceci, on étudiera d'abord les interpénétrations spatiales dans l'architecture du théâtre, et ensuite comment les enjeux de la temporalité dans les pièces républicaines.

---

[215] Voir p.65 de cette thèse.
[216] Niklas Luhmann, *Politique et Complexité. Les contributions de la théorie générale des systèmes,* trad. Jacob Schmutz, Paris, Ed. du Cerf, 1999.
[217] Nilüfer Göle, *Interpénétrations. L'Islam et l'Europe,* Paris, Galaade Editions, 2005, p.29.
[218] *Ibid.* p.31.

2.2. Interpénétrations spatiales dans l'architecture du théâtre

Dans le cadre de la modernisation turco-ottomane, l'architecture théâtrale a constitué un espace d'expérimentation à la fois esthétique, politique et symbolique, devenant le lieu d'une interpénétration entre modernité occidentale et non occidentale, sur les plans esthétique et architectural. Les édifices théâtraux conçus à la fin de l'Empire ottoman et au début de la République à Istanbul ne peuvent être réduits à de simples transpositions mimétiques de modèles européens. Ils s'inscrivent dans un processus complexe de traduction architecturale, où la spatialité occidentale est réinterprétée à travers les prismes esthétiques, sociaux et politiques ottomans. Ces bâtiments témoignent d'un processus d'adaptation, de traduction et parfois de tension entre différents régimes spatiaux. On s'intéressera à ces interpénétrations en analysant à la fois les dispositifs architecturaux (plans, matériaux, disposition des loges) et les fonctions symboliques de ces espaces. Ces théâtres articulent la volonté impériale de modernisation avec des logiques visuelles locales, tout en contribuant à redéfinir la nature du regard politique et, par là même, la visibilité dans l'espace théâtral.

Les deux théâtres construits par des sultans, les théâtres Dolmabahçe et Yıldız sont des cas d'études marqués par cette interpénétration et traduction comme langage architecturale dans l'espace public. Le théâtre de Dolmabahçe, construit en 1859 dans l'enceinte même du palais impérial Dolmabahçe suite à la demande du sultan Abdulmadjid Ier. C'est le premier bâtiment du théâtre de l'Empire Ottoman construit sous l'ordre d'un sultan, dans le palais. Cela marque à la fois la légitimation du théâtre sous le patronat du sultan, mais aussi signifie sa place primordiale dans la modernisation ottomane. Tout d'abord, il faut revenir à la signification spatio-politique du palais Dolmabahçe, qui déménageait le pouvoir ottoman de l'ancien centre de la ville dans la péninsule historique vers l'axe Galata-Pera, le locale de la vie publique séculière et moderne.

Plusieurs sources attribuent sa conception à Barbarini, et Nikogos Balyan.[219] Barbarini est un architecte levantin qui avait également conçu divers théâtres stambouliotes de l'époque comme Théâtre Variété (1875). Nikogos Balyan à son tour, est membre de la fameuse famille d'architectes arméniens Balyan connue par leurs nombreux bâtiments à Istanbul. Cette vignette historique mobilise encore la mémoire multiculturelle de l'Empire ottoman, et ses sujets non-

[219] Cf. Doğan Kuban, *op. cit.*

musulmans confiés des projets architecturales les plus significatifs de l'époque en raison de leur savoir-faire et expérience.

Architecturalement, le palais Dolmabahçe est différent du Palais de Topkapı construit dans le style ottoman classique, marqué par opacité et fermeture, qui se manifeste notamment par une division nette entre les espaces privés et les espaces publics pour des cérémonies officielles. Le palais Dolmabahçe se dresse comme une manifestation tridimensionnelle de l'ambition impériale à s'approprier les formes de la modernité européenne. La modernisation occidentale s'incarne non seulement dans l'usage croissant du fer et du verre, mais aussi dans une ouverture nouvelle à l'égard des étrangers, rendue manifeste par des espaces tels que le salon du *Muayede* et le *Sufera*.[220] Le fer, le matériau par excellence de la modernité, est utilisé avec le verre, qui permet d'être vu par des yeux étrangers et ainsi reconfigure le spectacle du pouvoir dans l'Empire Ottoman. Avec son positionnement qui donne vers le Bosphore, le palais incarne une hospitalité nouvelle adressée tant à l'élite locale qu'aux diplomaties étrangères.

Le théâtre a été construit à la jonction symbolique du palais, de la mosquée Dolmabahçe et de la tour de l'horloge. Autrement dit, le site de construction rassemble l'élément religieux, la mosquée, et le monument de la tour de l'horloge, symbole de la modernité. Ainsi le bâtiment affirme une spatialité composite où se tissent des liens entre le pouvoir politique, la sacralité, le temps moderne et le théâtre comme loisir séculier. Cette dramaturgie du pouvoir visuel produit une forme de juxtaposition qui traduit les ambiguïtés de la modernité ottomane.

La configuration architecturale du théâtre trahit une tension féconde entre ostentation impériale et fonction spectatrice. Dans la tension entre un plan intérieur circulaire et une façade rectangulaire à trois niveaux, se lit une esthétique du compromis. La décoration intérieure, confiée à Séchan, décorateur de l'Opéra de Paris, accentue encore cette volonté de visibilité spectaculaire incarnée par des velours rouges, luminaires cristallins, dorures étincelantes, mais aussi des décors inspirés des arabesques ottomanes inscrivent le bâtiment dans une grammaire visuelle de l'opulence impériale, tout en annonçant une nouvelle fonction publique du théâtre dans la cité.[221]

Ezgi Yazıcı attire l'attention sur la loge impériale qui joue le rôle d'un élément de traduction dans cette architecture occidentale.[222] Les loges dans les théâtres occidentaux étaient progressivement abandonnées, à la fois pour des raisons acoustiques et en raison d'un processus

[220] Ezgi Yazıcı, « Theater in Nineteenth Century Istanbul: Cases for the Translatıon of an Architectural Typology » Mémoire du master non-publié, Département de l'Architecture, Université Technique du Moyen Orient, Septembre 2010, p.33.
[221] *Ibid.*
[222] Ezgi Yazıcı, *op. cit.*

de modernisation qui cherchait à effacer la visibilité ostentatoire du pouvoir dans l'espace public. Le lodge placé au centre et fortement éclairée avec un dispositif spatial qui valorise une vision frontale, encadrée par une cage dorée et des rideaux de velours presque avec la scène elle-même. En ce sens, le théâtre de Dolmabahçe correspond à ce que Esra Akcan appelle une architecture traductive, car il ne copie pas un modèle européen, mais le réinterprète dans une logique d'interpénétration où les impératifs de légitimation, de visibilité et de modernisation trouvent une expression spatiale située.[223]

Figure 9 : *Vue intérieure du Théâtre du Palais de Dolmabahçe, dessin d'Ayşe Türemiş.*



Source : https://mozartcultures.com/osmanli-sarayinin-ihtisamli-tiyatrolari/

Dans une perspective comparative, la loge impériale du théâtre de Dolmabahçe peut être lue comme une réinvention ottomane de dispositifs plus anciens de contrôle du regard, à l'instar du *moucharabieh* dans l'architecture islamique au Maghreb et au Moyen Orient. Traditionnellement intégré aux façades donnant sur la rue ou sur des cours intérieures, le moucharabieh permettait aux habitants, notamment aux femmes, de pouvoir regarder l'extérieur sans être vus. Il s'agit d'un dispositif de filtration visuelle, fondé sur l'asymétrie entre voir et être vu, et qui participe à une esthétique du retrait, où la position d'observation est aussi une position de pouvoir.[224]

[223] Esra Akcan, *Architecture in Translation: Germany, Turkey, and the Modern House*, Durham, Duke University Press, 2012.
[224] Cf. Bochra Kammarti, « De l'(in)visibilité publique du référent islamique : la métaphore du moucharabieh », *Mots,* n.135, 2024, pp.37-54.

En apparence opposée, la loge du sultan à Dolmabahçe revendique une visibilité maximale. Cette surexposition masque une autre forme de contrôle : celui d'un regard impérial omniscient, dont la visibilité ne signifie pas transparence mais autorité. Située au centre de la salle, fortement éclairée, encadrée par des dorures et des rideaux, elle met en scène le souverain comme spectateur.[225] Comme le moucharabieh, la loge impériale configure l'espace autour d'un point de vue hiérarchique. En ce sens, elle participe d'une scénographie du pouvoir, où la disposition spatiale conditionne les rapports sociaux et visuels dans l'espace du théâtre. Ainsi, le théâtre devient non seulement un lieu de représentation, mais un espace politique de surveillance performée, où la figure du souverain absorbe à la fois le rôle du spectateur idéal sans jamais se mélanger avec la masse indistincte du public et le spectacle lui-même. Exposé en pleine lumière, sa visibilité performative exhibe ce qu'il approuve, ce qui le fait rire ou l'indigne, ce qu'il juge digne d'attention ou de rejet. Ainsi, le théâtre devient un lieu d'exposition autant que de représentation, où la participation du souverain aux représentations théâtrales modélise une figure spectatorielle impériale. Ainsi, le sultan Abdulmadjid ne se limite pas à soutenir le théâtre. Il le performe, en endossant le rôle du spectateur légitime d'une culture moderne en construction.

À rebours de la monumentalité ostentatoire du théâtre de Dolmabahçe, le théâtre de Yıldız incarne une autre déclinaison de la modernité théâtrale impériale ottomane. Construit en 1889 dans l'enceinte du complexe palatial de Yıldız, sous le règne d'Abdulhamid II, ce théâtre témoigne d'une logique de retrait et de recentrement. Destiné à un usage strictement privé, réservé au cercle rapproché du sultan, le bâtiment ne se situe pas dans un axe de visibilité publique, mais dans une géographie palatiale protégée. Ce théâtre ne cherche pas à affirmer une légitimité à travers la monumentalité ou la performance diplomatique, mais fonctionne comme un espace de loisir maîtrisé, où le regard impérial peut se déployer sans exposition. Sa position et sa taille rappellent davantage le théâtre de cour que le théâtre civique. Loin d'être un espace de représentativité politique, il devient une pièce articulée au rituel quotidien du palais, un prolongement architectural de l'intériorité impériale. On y accède par les jardins de Yıldız, dans un environnement végétalisé et sécurisé. Ce théâtre privé permet à Abdulhamid II, fervent amateur d'arts du spectacle, de choisir ses spectacles, ses acteurs, et jusqu'à l'agencement de la scène. Il exerce ainsi un contrôle total sur le contenu, la réception et la circulation des représentations, ce qui renforce le caractère auto-référentiel de l'institution théâtrale dans ce contexte. Mais cette spatialité introvertie ne doit pas être comprise comme une simple

[225] *Ibid.*

régression conservatrice. Elle articule une modernité parallèle, où l'intériorisation devient stratégie politique.

Ces deux théâtres sous le patronage du palais ottoman offrent une lecture de l'interprétation de la modernité à l'Empire ottoman, tout en incarnant des interpénétrations des formes orientales et occidentales, qui mettent en place une architecture théâtrale singulière et intrinsèque à l'Empire ottoman. Lorsqu'on déplace le regard vers l'architecture des théâtres privés stambouliotes du XIXe siècle, les théâtres, comme Ferah, Millet, Gedikpaşa ou Direklerarası, incorporent une interpénétration similaire. Pourtant, cette fois-ci cette réinterprétation architecturale émane de l'organisation socio-esthétique de l'espace scénique et non du positionnement du spectacle du pouvoir politique. Même s'ils adoptent l'architecture occidentale des scènes prosceniums occidentales de l'extérieur, cette façade est pénétrée par un espace scénique circulaire, prêté à *Orta Oyunu.* Le cas des théâtres populaires comme Gedikpaşa ou Direklerarası, aux formes circulaires héritées, révèle une scène où les frontières entre spectateurs et comédiens sont poreuses, où le rire devient contagieux et horizontal.[226] À l'opposé de la frontalité aristocratique des modèles italiens, ces théâtres incarnent une sociabilité inclusive, où la performance est un moment partagé plutôt qu'un objet d'admiration distante.

À partir des années 1930, la République turque engage une refonte ambitieuse de la sphère culturelle, dont le théâtre devient l'un des vecteurs symboliques majeurs. Dans le prolongement des projets de modernisation impériale, le pouvoir kémaliste investit massivement l'architecture comme instrument de transformation sociale. Pourtant, cette modernisation ne s'opère pas dans une continuité linéaire. Si l'architecture républicaine du théâtre s'inspire des modèles occidentaux incarnés par la rationalité formelle, symétrie, monumentalité fonctionnelle, avec une mission claire d'incorporer la modernité, dans sa visualité et sa performativité, dans l'espace public. Pourtant comme on l'a montré, ce projet moderniste passerait toujours par une négociation de traduction, et pénétrée par d'autres formes. En ce qui concerne les interpénétrations architecturales en Turquie républicaine, on analysera deux cas d'études, Ankara *Opera Sahnesi* [Scène d'Opéra Ankara] (1933) et *Atatürk Kültür Merkezi* [Centre Culturel Atatürk], AKM, à Istanbul (1946). Pendant que la Scène d'Opéra à Ankara ressort comme un modèle d'incarnation de la modernité à la capitale Ankara, l'AKM consiste un cas d'étude qui incarne les controverses autour de la culture publique moderne dans la Turquie républicaine mais aussi en Turquie contemporaine.

[226] Esra Akcan, *op. cit.*

L'histoire du bâtiment de la Scène d'Opéra est étroitement liée à la conception d'Ankara comme nouvelle capitale, pensée comme un canevas vierge contrastant avec l'image d'Istanbul, capitale impériale déchue. Le transfert de la capitale d'Istanbul à Ankara relève d'un projet personnel de Mustafa Kemal Atatürk. Symboliquement, Ankara représente un *tabula rasa* au cœur de l'Anatolie, théâtre de la guerre d'indépendance, face à Istanbul, associée à l'ancien régime ottoman et à la décadence de l'occupation occidentale. Les bureaucrates et intellectuels, pour la plupart stambouliotes, étaient contraints de migrer à Ankara pour y fonder un nouvel ordre. Pourtant, loin de l'image utopique projetée, ces nouveaux arrivants expriment un profond mal-être à vivre dans cette ville encore rurale, décrite comme un « désert » ou un espace vide. Falih Rıfkı Atay, par exemple, avait écrit que la vie à Ankara ne parvenait pas à dépasser le stade de l'ébauche.[227] La possibilité d'un vide, d'un désert culturel, a rendu possible la fondation d'institutions culturelles républicaines à Ankara, à l'image de la création de la Radio nationale en 1938, que Ahıska interprète comme une tentative de combler ce vide par le sonore.[228] Sur le plan architectural, les nouveaux édifices tels que la Maison du Peuple, le bâtiment du Parlement, le Théâtre national ou encore la Scène de l'Opéra matérialisaient et officialisaient l'imaginaire d'une modernité occidentale, tout en réappropriant une Anatolie rurale, en rupture avec le cosmopolitisme ottoman.[229] Cette culture républicaine était à la fois ardemment adopté par les défendeurs de la modernisation et l'occidentalisation de la Turquie, mais aussi aliénait parfois même ses propres défendeurs. Dans son roman intitulé *Ankara,* Yakup Kadri Karaosmanoğlu avait écrit:

« Ankara elle était devenue un endroit plutôt morne. En matière de musique, on n'y trouvait guère que des concerts symphoniques ; sur la scène de la Maison du Peuple, c'étaient majoritairement jouées des pièces littéraires et traduites. »[230]

C'est dans ce contexte urbain et culturel que l'architecture théâtrale a émergé à Ankara. La Scène d'Opéra d'Ankara un moment charnière de la fabrique architecturale de la République turque. Conçu par Şevki Balmumcu dans le cadre d'un concours national et construit en 1933–1934, l'édifice est d'abord pensé comme une Maison d'exposition, espace dédié à la présentation des arts et des avancées techniques de la jeune République. Son style, résolument moderniste, s'inscrit dans la veine rationaliste internationale, avec des lignes épurées, une

[227] Falih Rıfkı Atay, *Çankaya,* Istanbul, Doğan Kardeş, 1969, p.415.
[228] Meltem Ahıska, *op. cit.*
[229] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem, op. cit.*, p.97.
[230] Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara,* İletişim Yayınlan*,* Istanbul*,* 1934*,* p.129.

volumétrie claire et une absence assumée de références ottomanes ou néoclassiques.[231] En 1946, dans le cadre d'une réorientation culturelle, une décision fut prise de reconvertir l'édifice en opéra national. Cette nouvelle phase fut confiée à l'architecte allemand Paul Bonatz, alors reconnu pour ses contributions à d'autres institutions de la République. Dès lors, les lignes modernistes initiales furent partiellement dissimulées ou transformées : arches, éléments massifs et références historicistes furent introduits, traduisant un infléchissement esthétique vers une monumentalité perçue comme davantage en adéquation avec les ambitions d'une culture publique moderne et nationale. En 1948, le bâtiment fut inauguré sous le nom d'Opera Binası**,** le bâtiment de l'Opéra. Il abrite aujourd'hui encore l'Opéra et le Ballet de l'État d'Ankara ainsi que le Théâtre d'État d'Ankara. Bien que l'on puisse y relever certains éléments de réinterprétation de l'architecture résidentielle turque, tels que l'usage du bois, l'édifice demeure aisément identifiable comme une manifestation de l'architecture moderniste.[232] On peut émettre l'hypothèse que la situation singulière d'Ankara à l'époque, en tant que ville nouvelle dépourvue d'une tradition urbaine et culturelle en matière d'arts du spectacle, a permis l'introduction des formes modernistes occidentales sans nécessité de médiation ou de traduction architecturale préalable. L'adoption du nom opéra et non théâtre indique aussi le modèle occidental organisé autour des bâtiments d'Opéra, conçu comme une discipline artistique qui incarne la modernité occidentale plus que le théâtre.

Le Centre Culturel Atatürk (AKM) à son tour, est un bâtiment clé pour Istanbul, symbole de la modernité. L'AKM a d'abord été conçu en 1946 comme une maison d'opéra, et il définit la place Taksim aux côtés du bâtiment du Maksem (réservoir d'eau), du mur des casernes d'artillerie et de la statue de l'Indépendance. Ensemble, ces éléments encerclent et forment la place Taksim, espace public emblématique de la République turque moderne. La production spatiale de la modernité joue un rôle crucial dans la transformation des citoyens en sujets politiques.[233] Le projet de Taksim a été lancé par l'urbaniste français Henri Prost, invité à Istanbul en 1936 pour élaborer un plan directeur de la zone. Sa proposition incluait une vision moderniste et fonctionnaliste : grands boulevards, places vastes, et surtout dix-huit parcs reliés dans un plan de concentration, dont l'un est le parc Gezi, ainsi qu'un théâtre pour délimiter les

[231] SALT Online, « Ankara Sergi Evi », disponible sur: https://saltonline.org/tr/2560/ankara-sergi-evi, consulté en mai 2024.
[232] « Ankara Devlet Opera ve Balesi Binası », *Bir Başkentin Oluşumu, Avusturyalı, Alman ve İsviçreli Mimarların Ankara'daki İzleri,* Projet d'archive en ligne, Goethe Institut, 2010, disponible sur : https://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/res/ope/trindex.htm (accédé le 24.05.2024).
[233] Bülent Batuman « Everywhere is Taksim: The Politics of Public Space from Nation-Building to Neoliberal Islamism and Beyond », *Journal of Urban History*, 41(5) (février), 2015, p.885. https://doi.org/10.1177/0096144214566966

frontières de la place Taksim.[234] L'ensemble de l'aménagement traduit une volonté de production d'un espace public laïque, citoyen et européen, matérialisé par des alignements d'arbres, des parterres ordonnés, des statues, et des fontaines. Les espaces libres, concept hérité du lexique urbanistique français, ne sont pas seulement esthétiques, mais participent d'une reconfiguration sociale profonde de sortir les femmes et les enfants de l'espace domestique pour les rendre visibles dans la sphère urbaine.[235] Le projet de former une place publique moderne dans le style occidental prévoyait la démolition du cimetière arménien Surp Agop et l'église arménienne Surp Kirkor Lusarovich et la caserne de l'Artillerie, qui révèlent des couches de mémoire de la Turquie et de l'Empire Ottoman contestés ou négociés dans les années suivantes.

En premier lieu, l'AKM incarne, par sa forme même, la modernité dans l'espace public. Sa construction débute en 1946, pourtant n'a pu être achevé qu'en 1969. À son ouverture, bâtiment est inauguré sous le nom de *Palais de la Culture d'Istanbul*. Ce nom est aussitôt critiqué par les intellectuels, qui y voient un oxymore et un spectre du passé ottoman, en illustrant les conflits normatifs entre les pratiques locales et la conception occidentale de la modernité.

Parmi ces intellectuels, Muhsin Ertuğrul a critiqué le choix du nom en disant :

« Pourquoi 'Palais'? En quel siècle vivons-nous ? Alors que les palais du sultan, du vizir, du patriarche sont déjà relégués aux pages de l'histoire, pourquoi revenir à l'idée de 'Palais' ? … Le nom de tels lieux ne devrait pas intimider mon pantalon rapiécé et mon estomac vide. Nous aurions dû chercher un nom plus modeste, plus en accord avec nous-mêmes ! ».[236]

Dans la même critique, Ertuğrul conteste également le choix du spectacle d'ouverture comme l'opéra *Aida* en disant qu'il devrait être inauguré avec un spectacle national.[237] Lorsque le bâtiment a été fermé en 1970 suite à un incendie pendant un spectacle, ce nom est remis en question. Dans son annonce de réouverture, Le ministre de la Culture de l'époque Talât Sait Halman indique :

« On ne fonde pas de palais sous la République ; cela relevait de l'époque impériale. C'est pourquoi le bâtiment portera désormais le nom de Centre Culturel Atatürk. »[238]

[234] Pierre Pinon and Cana F. Bilsel (éds.), *From the Imperial Capital to the Republican Modern City: Henri Prost's Planning of Istanbul (1936-1951),* Istanbul, Istanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, pp.337-348.
[235] İpek Akpınar, « Remapping Istanbul: Taksim after Gezi », *in* Gülden Erkut, M. Reza Shirazi (éds.), *The Case of Beyoglu, Istanbul, Dimensions of Urban Re-development*, Berlin, Edition Berlin, 2014.pp.31-38
[236] Muhsin Ertuğrul, « Taksim'deki Bina », *Cumhuriyet,* 2 mai 1969.
[237] *Ibid.*
[238] Aslı Uluşahin, « Atatürk Kültür Merkezinin 70 Yıllık Tarihi », *Bianet,* 2016 , disponible sur: https://bianet.org/yazi/ataturk-kultur-merkezi-nin-70-yillik-tarihi-191286 (accédé le 10 octobre 2024).

Le bâtiment est rouvert en 1978 sous ce nouveau nom. La discussion entre l'utilisation du mot « palais » et celui de centre culturel nommé d'après le fondateur de la Turquie républicaine Atatürk montre encore une fois le débat de la modernité dans ses interpénétrations. Ertuğrul trouve l'appellation du palais ne pas assez moderne, toute en critiquant le choix de l'opéra Aida comme trop moderne. Même si l'intention politique de la construction de l'AKM est profondément ancrée dans le projet de marquer la modernité dans l'espace public, il semble que l'imaginaire glorieuse intériorisée de palais s'est infiltré dans le processus.

Lors de l'inauguration, plusieurs événements sont organisés : l'oratorio *Yunus Emre* d'Adnan Saygun, une représentation d'*Othello*, la projection du film *Selvi Boylum Al Yazmalım* [L'écharpe rouge] d'Atıf Yılmaz, un récital de la pianiste İdil Biret, un concert de la musique populaire de Ruhi Su, ainsi que des expositions allant de la sculpture à la caricature.[239] La nature de ces événements illustre bien l'état d'esprit de la République face à la rencontre avec l'Occident. Les deux points de critiques d'Ertuğrul semblent être prise en compte cette fois, avec un effort visible de trouver un mélange de « bon équilibre » entre l'héritage culturel turc traditionnel et l'adoption des styles occidentaux.

Quant à la visualité architecturale du bâtiment, dès 1946 il a été confié à l'architecte Hayati Tabanlıoğlu, partisan de l'école allemande spécialisée dans les bâtiments d'opéra et de théâtre, à la tête d'une équipe internationale d'architectes et de concepteurs. Avec sa façade iconique composée de brise-soleil et d'escaliers en spirale, le bâtiment de l'AKM reflète l'idéal moderniste de l'époque.

Reconstruit comme un centre culturel à part entière, comprenant non seulement une grande salle de 1307 places, une salle de concert de 502 places, un théâtre de poche de 300 places, une salle pour théâtre d'enfants de 296 places, une salle de cinéma de 206 places et une galerie de 1000 m², mais aussi des salles de répétition ainsi que des ateliers de costumes et de décors.[240] Sur le plan architectural et technique, le bâtiment se distingue notamment par sa scène tournante et par un mécanisme unique permettant l'installation directe des décors construits dans les ateliers. Il disposait également de la seule fosse d'orchestre d'Istanbul. L'acoustique du bâtiment est d'ailleurs étudiée comme cas d'école dans les facultés d'architecture en Turquie.

Le bâtiment devient la principale institution culturelle publique de Turquie, en accueillant le Théâtre d'État d'Istanbul, l'Opéra d'État et le Ballet d'État d'Istanbul et leurs bureaux. Ces

[239] *Ibid.*
[240] Archive Reha Günay*, SALT,* accessible sur: *http://www.arkitektuel.com/ataturk-kultur-merkezi-akm/*

institutions étatiques s'inscrivent dans le projet de modernisation culturelle de la République, promouvant une culture moderne fondée en grande partie sur les classiques occidentaux.

Conformément aux politiques culturelles européennes des années 1970**,** l'AKM a joué un rôle majeur dans l'ouverture du champ artistique au grand public, en offrant la possibilité d'accéder, à des tarifs très abordables, à des représentations de classiques occidentaux, aux productions d'un théâtre turc en plein essor, ainsi qu'à des opéras et ballets.

D'un point de vue politique, on pourrait considérer que le répertoire proposé par ces institutions relevait d'une stratégie de diffusion verticale du mode de vie moderniste. Toutefois, pendant de nombreuses années, l'AKM a su adopter une politique culturelle participative, en intégrant les attentes des citoyens : il a accueilli des événements culturels alternatifs, organisé des expositions et ouvert des appels à projets permettant aux jeunes artistes d'exposer leurs œuvres.

L'AKM a toujours occupé un rôle de façade symbolique pour la place Taksim. Même si le bâtiment est resté vide pendant les années 1960 et 1970, il a continué à fonctionner comme un arrière-plan porteur de significations politiques et culturelles. Après le coup d'État du 27 mai 1960, il devient le décor du monument du 27 Mai, constitué d'une baïonnette enroulée dans un rameau d'olivier, célébrant l'intervention militaire. C'est surtout dans les années 1970, marquées par une politisation intense du pays, que l'AKM acquiert une véritable dimension d'espace public au sens arendtien, servant de toile de fond aux manifestations organisées aussi bien par les mouvements de gauche que par ceux de droite. En 1977, la fête du Travail est célébrée sur la place Taksim avec la participation d'environ 500 000 personnes. Une fusillade, dont l'origine reste non identifiée, éclate depuis l'hôtel Intercontinental, faisant 34 morts et 134 blessés. Cet acte de violence est durablement inscrit dans la mémoire collective, notamment à travers l'image d'une immense affiche représentant un ouvrier brisant ses chaînes, accrochée à la façade de l'AKM. Il a acquis une nouvelle signification pendant le mouvement Gezi en 2013. Étant donné que l'AKM se situe juste à côté du parc, il est redevenu une façade symbolique durant le mouvement, alors que différents acteurs qui y ont suspendu slogans et banderoles, reflétant l'hétérogénéité des protestataires. De plus, les manifestants sont entrés dans le bâtiment et se le sont réapproprié. L'espace a alors été reproduit comme façade, comme objet et même comme œuvre, devenant une partie intégrante du mouvement carnavalesque.[241]

[241] Bülent Batuman, « #direnAKM: Bina Üzerine/Yüzeyine Bir Deneme », *Dosya*, 24 (06), p.90.

Entre 2008 et 2021, l'AKM était vidé et inoccupé en raison de la controverse sur s'il devrait être renové ou complètement démoli pour être reconstruit.[242] Démoli en 2019, reconstruit en 2021, La reconstruction de l'AKM, illustre la persistance des logiques de traduction architecturale dans la fabrique contemporaine de la modernité turque. Bien que le nouveau bâtiment ait conservé l'emplacement et certaines références formelles de l'ancien édifice, sa conception révèle un effort de réactualisation du projet moderniste dans une esthétique adaptée aux sensibilités d'aujourd'hui. L'architecte Murat Tabanlıoğlu, fils du concepteur originel, conçoit un bâtiment qui reflète la continuité institutionnelle tout en introduisant de nouveaux codes.

Ce nouveau bâtiment n'est ni une rupture totale ni une réplique fidèle : il traduit plutôt une volonté de conjuguer héritage et contemporanéité. À travers ses fonctions élargies, salle de concert, bibliothèque, centre pour enfants, espaces commerciaux et gastronomiques, il incarne un glissement vers une conception plurielle et multisensorielle de la culture. Si l'ajout de lieux comme le Vakko Atelier ou la Divan Brasserie évoque une certaine orientation élitaire et privée, il ne s'agit pas pour autant d'un effacement des fonctions publiques. Le bâtiment est toujours opéré par le ministère de la Culture et reste ancré dans les circuits institutionnels de la République.

L'un des éléments les plus marquants de cette nouvelle version est la présence d'une sphère monumental rouge, qui surplombe la salle principale. Ce choix formel n'est pas neutre. Il résonne avec la construction récente de la mosquée de Taksim, juste en face de l'AKM, inaugurée en 2021 également. Ensemble, ces deux dômes s'inscrivent dans une dynamique d'interpénétration formelle dans le tissu symbolique de la place Taksim. Tandis que la mosquée inscrit une nouvelle visibilité religieuse dans le paysage républicain, l'AKM redessiné affirme une monumentalité modernisée. Leur co-présence physique et formelle sur la place agit comme une mise en scène spatiale des tensions, mais aussi des possibles dialogues, entre culture publique séculière et expression religieuse dans la Turquie contemporaine.

En ce sens, l'AKM reconstruit n'est pas uniquement un édifice culturel, mais un lieu de négociation entre différents imaginaires sociaux. Il matérialise une continuité dans la tension entre formes importées et contenus nationaux, entre mimétisme occidental et affirmation d'une singularité locale. Sa monumentalité, son accessibilité contrôlée, son inscription dans une

[242] Pour une analyse détaillée de ce controverse, Cf. Zeynep Uğur « Public Sphere Under (Re)construction: The Case of AKM Building in Istanbul » *in* Nilüfer Göle (éd.) », *Public Space Democracy,* Routledge, 2022.

géographie symbolique disputée comme celle de Taksim font de lui une architecture traduite, où se joue encore, aujourd'hui, la mise en scène de la modernité turque.

Ainsi, l'architecture théâtrale dans le contexte ottoman tardif et républicain se donne à lire comme un espace de traduction formelle, sociale et politique, dans lequel les dynamiques de modernisation ne procèdent jamais par simple imitation, mais toujours par négociation. En cela, les édifices étudiés ne se réduisent ni à des objets architecturaux figés ni à de simples supports culturels. Ils doivent être compris comme des dispositifs actifs de mise en forme des imaginaires sociaux, traversés par des logiques d'interpénétration entre formes venues d'ailleurs et attentes locales.

Les théâtres impériaux, en particulier ceux de Dolmabahçe et de Yıldız, illustrent deux modalités distinctes d'incorporation de la modernité. Le premier s'impose comme une scène spectaculaire du pouvoir impérial, articulant visibilité maximale, monumentalité ostentatoire et hybridation ornementale. Le second, plus en retrait, construit une spatialité du contrôle discret, repliée sur l'intériorité du palais. Ces deux cas donnent à voir une tension féconde entre appropriation de modèles européens et maintien de logiques visuelles ottomanes, où la place du spectateur, et en particulier celle du souverain, devient un enjeu de mise en scène politique.

L'époque républicaine, marquée par un projet de refondation nationale, investit à son tour le théâtre comme lieu de visibilité idéologique. La Scène d'Opéra d'Ankara, construite dans un contexte de vide culturel perçu, symbolise l'ambition d'inscrire la modernité dans un territoire nouveau, encore non saturé de significations historiques. Si son architecture s'aligne d'abord sur une esthétique rationaliste moderniste, la reconversion ultérieure du bâtiment manifeste une relecture historiciste, signe d'une inflexion idéologique dans la représentation de la culture publique. Le bâtiment devient ainsi le terrain d'une reformulation continue, révélatrice des tensions internes au projet modernisateur de la République.

Le cas de l'AKM, par sa temporalité longue et ses usages multiples, cristallise ces tensions de manière particulièrement dense. L'édifice, conçu pour incarner la culture publique moderne dans l'espace urbain républicain, n'a cessé de faire l'objet de réappropriations successives. Loin d'être un simple support architectural, il devient surface de projection des conflits mémoriels, des mutations de la politique culturelle et des reconfigurations du rapport entre État et société. Qu'il s'agisse des débats autour de sa dénomination, des controverses liées à sa programmation, des événements historiques qui l'ont investi ou de sa récente reconstruction, l'AKM apparaît comme un lieu où la modernité turque s'éprouve, se dispute, se reformule.

Ces différentes trajectoires révèlent que l'architecture du théâtre, en contexte turc, ne se contente pas de refléter des transformations culturelles ou politiques. Elle les anticipe, les spatialise, les met en forme. En ce sens, elle constitue un observatoire privilégié des modalités par lesquelles un État, un pouvoir ou une société se projettent dans un avenir toujours incertain, à travers des formes toujours déjà habitées par d'autres mémoires. Si la modernité y est omniprésente comme horizon, elle ne s'y donne jamais de manière univoque. C'est dans l'entre-deux des formes, dans les tensions entre visibilité et retrait, monumentalité et intériorité, mimétisme et singularité, que s'inventent les scénographies successives de la modernité turque.

Après avoir interrogé les interpénétrations architecturales de la modernité à travers les espaces du théâtre dans les périodes ottomane et républicaine, il convient désormais de déplacer le regard vers les formes scéniques elles-mêmes. Si les édifices théâtraux constituent une matérialisation spatiale des tensions entre tradition et modernité, les dramaturgies qui s'y déploient prolongent, rejouent ou contestent ces mêmes dynamiques. À ce titre, les pièces écrites et jouées dans le cadre de la République turque méritent une attention particulière, non seulement en tant que produits culturels, mais comme dispositifs narratifs qui configurent le temps, l'histoire et la mémoire.

C'est dans cette perspective que s'inscrit l'analyse suivante, consacrée à la structure de la miniature dans les pièces républicaines. Cette forme singulière de composition dramatique, qui rompt avec la linéarité historique au profit d'une temporalité aplatie, propose une esthétique du fragment, de la répétition ou de la simultanéité. Elle appelle ainsi une lecture attentive des modes de narration que la République choisit de privilégier ou de dissimuler dans l'espace de la scène.

2.3 La structure de la miniature : Temporalité aplatie dans les pièces républicaines

Dans le prolongement de l'analyse précédente sur la spatialité dans les dispositifs scéniques du théâtre républicain turc, il convient de porter notre attention sur la temporalité du théâtre républicain. La manière dont le temps est articulé, représenté ou évacué sur la scène théâtrale n'est jamais neutre ; elle engage une conception du sujet, de l'histoire, de la continuité culturelle. Or, ce que l'on observe dans de nombreuses pièces républicaines, c'est une temporalité qui ne se déploie pas selon une logique historique, mais qui tend à la condensation, à l'aplatissement, voire à la stase. Ce phénomène de temporalité aplatie ne doit pas être interprété comme un simple effet secondaire formel, mais comme le symptôme d'une logique plus profonde de la modernité turque. Celle-ci se caractérise, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, par

une volonté d'arrachement à l'héritage ottoman, une négation des continuités historiques, et la construction d'un présent homogène, rationalisé, visible. La scène théâtrale devient ainsi le lieu d'un présent pur, détaché du passé, régularisé par des conventions étrangères, mais incapable d'articuler une véritable historicité. Cette situation découle directement d'un imaginaire de rupture, dans lequel la modernité n'est pas conçue comme transformation interne mais comme table rase.

Dans cette optique, la question de la temporalité doit être comprise non seulement comme un axe de lecture, mais comme une structure fondamentale de perception esthétique et politique. Là où l'Europe moderne pense l'histoire comme un devenir, la scène républicaine turque la désactive comme procédure visuelle. Le temps n'est plus porteur de mémoire ou de réversibilité : il est réduit à l'immédiateté de l'apparition.

Ce passage d'un temps vécu à un temps performé s'inscrit dans une structure plus vaste que Gregory Jusdanis définit comme la modernité retardée. Selon lui, la modernité ne saurait se penser universellement sans considérer les temporalités multiples et souvent conflictuelles des sociétés non occidentales.[243] Cette situation de retard structurel produit une temporalité disjointe, marquée par la simultanéité d'un passé rejeté et d'un avenir à imiter. Pour Jusdanis, cette condition entraîne une tension constante entre un désir d'authenticité nationale et une volonté d'adhésion à un modèle culturel extérieur, générant ce qu'il appelle une culture esthétique décalée, une modernité sans profondeur historique, fondée sur l'imitation et la rupture.[244] Cette tension entre modernité différée et homogénéisation du présent rejoint ce que Jusdanis qualifie de *mimétisme structurel* dans les sociétés post-impériales : une volonté d'emprunter les formes de la modernité occidentale, la démocratie, théâtre, roman, science, sans disposer de la généalogie historique qui les a rendues possibles en Occident. Ce mimétisme n'est pas seulement institutionnel, mais aussi esthétique : les formes artistiques, comme le théâtre, deviennent le lieu d'un écart entre l'intention moderne et l'impossibilité de l'inscrire dans une temporalité structurante. Le présent est alors surexposé, le passé discrédité, et l'avenir suspendu à un horizon toujours déplacé, ce que Jusdanis décrit comme un décalage constitutif entre culture et historicité.[245]

Nilüfer Göle résume cette dynamique d'exclusion historique en montrant que les sociétés perçues comme non occidentales, désignées comme en « retard », sont définies par leur

[243] Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p.72.
[244] *Ibid.,* p.88.
[245] *Ibid.* p.75.

différence supposée d'avec la civilisation occidentale.[246] Aligné avec la temporalisation de la modernité qui construit une conception de l'histoire linéaire qui porte constamment vers le futur, la civilisation est comprise comme « en mouvement permanent », désignant non seulement un état de développement et du progrès attribué à l'Occident, mais aussi un idéal à atteindre pour les sociétés non occidentales. Le positivisme qui sous-tend cette conception affirme la possibilité d'une application universelle des normes occidentales. Ainsi, le but de la modernisation devient, dans l'imaginaire turc moderniste, d'atteindre le *niveau des civilisations contemporaines*.[247] La contemporanéité associée aux civilisations non-occidentales devient une obsession, verbalisée dans l'usage du concept *çağdaşlaşma* [contemporéneisation ou devenir contemporain] qui fait allusion à la mobilisation du concept modernisation au lieu de moderne. Ce déplacement du substantif vers le verbe marque une course perpétuelle, une fuite en avant.[248] Ce que la modernité occidentale fétichise comme présent devient, pour les sociétés périphériques, un moment introuvable, un non-temps. D'où l'idée que ce n'est pas le présent qui est vécu, mais la mise en scène du présent à travers des formes culturelles mimétiques. C'est dans cette temporalité toujours différée que s'enracine la scène républicaine turque. Selon Daryush Shayegan, cette situation se traduit par un *regard mutilé* ; les sociétés qui ne se reconnaissent plus dans leur propre histoire s'éloignent aussi de leur propre présent.[249] Ainsi, le passé devient refuge idéalisé, le futur une promesse à atteindre, et le présent un poids à fuir.

Par conséquent, ces sociétés sont exclues de la propriété du savoir et de l'histoire, maintenues à la marge avec une apparence présentée comme déficiente. Cette exclusion produit ce que Göle nomme une « faible historicité » qui se manifeste comme une faible capacité à générer une modernité ancrée dans une dynamique propre, issue d'un entrelacement entre pratique sociale et tissue culturelle.[250] Il s'agit là, selon elle, de la correspondance sociologique du fossé entre les centres et les périphéries, visible tant dans les écarts de production économique que dans la créativité culturelle ou la production de savoir scientifique. Ainsi, l'historicité n'est bas habitée par le conflit, la mémoire ou stratification mais elle reflète une actualité idéalisée, fonctionnelle et neutralisée.

[246] Nilüfer Göle, *op. cit.* p.26
[247] *Ibid.,* p.27.
[248] *Ibid.* P.74.
[249] Daryush Shayegan, *Le regard mutilé: Schizophrénie culturelle. Pays traditionnels face à la modernité*. Trad. Jean-Claude Carrière, Paris, Albin Michel, 1992.
[250] Nilüfer Göle, *op. cit.*

Dans son analyse de l'écriture théâtrale en Turquie républicaine, Beliz Güçbilmez met en évidence un trait commun à plusieurs pièces de cette période : un aplatissement du temps, qui se manifeste par une temporalité figée, déconnectée à la fois du passé et du futur.[251] Güçbilmez observe que les dramaturges républicains ont largement adopté comme modèle le courant réaliste européen, en particulier l'œuvre de Henrik Ibsen. Or, dans le théâtre réaliste, un schéma récurrent consiste à projeter un événement du passé sur le présent scénique : c'est cette irruption du passé qui déclenche l'action. Dans *Hedda Gabler*, par exemple, c'est la réapparition d'un ancien amant qui provoque le déroulement dramatique, révélant la densité historique et la mémoire refoulée au cœur de la dynamique narrative.[252] Güçbilmez compare ce modèle d'écriture du théâtre occidental caractérisé par la recherche des causes du présent dans des événements passés, à la peinture occidentale fondée sur la perspective, qui organise l'espace autour d'un point de fuite unique, structurant ainsi le regard et l'interprétation. Pourtant les pièces turques adoptent une autre formule, celle de « Un jour, quelque chose arrive et tout change ». Güçbilmez cherche les raisons de l'absence du passé dans ces pièces dans les ruptures et fragmentations mémorielles en Turquie.

Güçbilmez argumente que le réalisme ne s'opère pas de même manière dans les pièces turques que les pièces occidentales, et elle trace les raisons de ce décalage dans la différence entre la peinture occidentale et la miniature ottomane. La convention de la perspective, propre à l'art européen et instaurée dès le début de la Renaissance, centre tout autour de l'œil du spectateur. Le monde visible est ainsi arrangé pour le spectateur, tout comme l'univers était autrefois pensé comme ordonné pour Dieu.[253] C'est la singularité de l'artiste, sa subjectivité affirmée par les Lumières qui forme la peinture. Cette conception artistique repose sur une rationalité qui érige l'individu en sujet central. Le lieu qu'il occupe devient ainsi, par effet de perspective, un centre symbolique. Cette centralité spatiale institue une hiérarchie entre le regardant et le regardé, qui résonne avec la logique eurocentrée décrite par Samir Amin, entendue comme la tendance à ériger son propre point d'ancrage en centre du monde, et à vouloir structurer l'ensemble selon ses propres normes et valeurs.[254]

Pourtant dans la miniature, le regard est organisé autrement, sans une perspective centrée. Lorsqu'on évalue la miniature selon les règles de la perspective centrale, on identifie souvent une absence de perspective, qui aligne avec le récit de la déficience ; une forme non-occidentale

[251] Beliz Güçbilmez, *Zaman, Zemin, Zuhur. Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu,* Ankara, Dost, 2016.
[252] Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*, trad. du norvégien par Régis Boyer, Paris, Gallimard, 1972.
[253] Cf. John Berger, *Ways of Seeing,* Londres, Penguin Classics, 1972.
[254] Samir Amin, *Eurocentrism*, New York, Monthly Review Press, 1989, p.15-16.

qui manque un élément occidental considéré comme essentiel. Loin d'une aspiration réaliste, la miniature illustre une représentation deux-dimensionnelle avec des figures, sans l'usage de la lumière, l'ombre ou la perspective. L'absence de perspective est souvent interprétée en lien avec le rapport de l'islam à l'acte de création : seul Dieu détient le droit de créer ; il n'existe qu'un seul regard légitime, le sien. Ainsi, si un artiste revendique une subjectivité ou une créativité propre, cela pourrait être perçu comme une forme d'association à Dieu, autrement dit comme un acte de *shirk*, c'est-à-dire le péché consistant à se considérer équivalent à Dieu.[255]

Or, dans son ouvrage qui remet en question le récit de déficience par rapport à la perspective dans la peinture, Pavel Florenski propose le concept *perspective inversée* pour décrire la perspective de la miniature au lieu de la qualifier absente.[256] Selon Florenski, la miniature possède une conception propre de l'espace qui propose une pluralité de points de vue : chaque élément où image y est représenté selon son propre centre, selon sa propre logique de regard.[257] Ainsi, les éléments visuels se répartissent à la surface de l'image sans s'organiser autour d'un point focal unique. L'œil du spectateur, en se concentrant sur une figure, perd nécessairement les autres. Contrairement à l'organisation perspectiviste et au regard centralisateur, la miniature confère au spectateur une liberté de sélection. Chaque image, autonome, ouvre sur des contextes distincts, rendant *un regard pluriel*, ou *multiple.*

Lorsqu'elle analyse les pièces du théâtres « républicaines », Güçbilmez identifie une *temporalité aplatie* en raison de l'*évacuation* du passé. Elle cherche les racines de cette évacuation dans l'abolition des formes pré-modernes du théâtre en Turquie, qui a créé un vide qu'on a essayé de combler avec les formes Occidentales. Pourtant d'une manière qui peut paraître contradictoire, ce vide a été habité et infiltré par des formes pré-modernes ainsi que la structure de la miniature.[258]

Selon cette analyse, malgré tout l'effort de « l'Occidentalisation », les formes occidentales sont inévitablement métissées avec des formes locales non-occidentales, et comme la structure de miniature qui infiltrent l'écriture du théâtre républicain. Même si le courant réaliste européen est pris comme un modèle, les exemples produits en Turquie ont une singularité d'aplatir leurs temporalités en raison du rapport au passé marqué par fragmentation, rupture et oubli. L'analyse des formes théâtrales républicaines, en particulier à travers les observations de Güçbilmez, révèle les contradictions structurelles de la modernité culturelle turque : l'effacement proclamé

[255] Cf. Edward Said, *Beginnings. The Intention and The Method,* New York, Columbia University Press, 1975.; Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı,* Istanbul, YKY, 1998.
[256] Pavel Florenski*, Tersten Perspektif,* trad. de l'allemand par Yeşim Tükel, Metis, 2007.
[257] *Ibid.* p.26.
[258] Beliz Güçbilmez, *op. cit.,* Ankara, Dost, 2016, p.157.

du passé ne fait que renforcer la présence spectrale des traditions, réactivées sous des formes dissimulées. La scène moderne se présente ainsi comme une surface lisse, où les strates refoulées de la mémoire collective remontent par éclats. Ce théâtre de la République, fondé sur l'idéal de l'homogénéisation culturelle, laisse entrevoir dans ses plis la persistance des manières de penser et voir le monde en dissonance avec la modernité Occidentale, signe d'une modernité marquée non par la pure nouveauté, mais par la négociation constante avec ce qui subsiste.

Si l'analyse des formes scéniques permet de saisir les tensions esthétiques qui structurent le théâtre républicain, une autre dimension essentielle de cette modernité culturelle réside dans la visibilité du corps féminin dans l'espace public. Le théâtre, lieu par excellence de l'exposition et de la performance, devient dans la Turquie républicaine un espace stratégique où se construit et se dispute, la figure de la femme moderne. C'est à travers cette focale qu'il faut appréhender toute la portée historique et symbolique de la montée sur scène d'Afife Jale, première actrice musulmane à s'exposer au regard public. Ce geste fondateur fait du théâtre le lieu privilégié de cristallisation des tensions autour de la visibilité du corps féminin, au croisement des normes républicaines, des aspirations individuelles et des dispositifs de contrôle social.

2.4. La femme turque moderne monte sur la scène : Afife Jale

Dans l'histoire de la République turque, la question de la visibilité féminine occupe une place centrale. Elle constitue à la fois le symptôme et l'instrument d'un projet d'ingénierie sociale, dans lequel la femme est érigée en signe visible de la rupture civilisationnelle avec l'ordre ottoman. Dans sa recherche sur la visibilité subversive du voile à partir des années 1980, Nilüfer Göle formule l'hypothèse selon laquelle la modernité turque s'organise autour de la mise en visibilité du corps féminin modernisé dans la sphère publique.[259] La participation des femmes à la vie sociale, en tant que citoyennes visibles, vient incarner la distance civilisationnelle avec un passé musulman perçu comme marqué par l'enfermement des femmes dans la sphère privée, structurée par une stricte ségrégation spatiale. Göle souligne que « le citoyen idéal » de la Révolution kémaliste est genré : ce sont les femmes qui deviennent les pionnières de la modernité, les porteuses de la laïcité et l'incarnation de la rupture avec l'organisation islamique de la sphère publique. Les femmes sont positionnées comme des acteurs sociaux importants dans leur rôle maternel de faire adopter les nouveaux idéaux modernistes aux nouvelles générations.[260] Le régime kémaliste a ainsi établi une relation de

[259] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem,* p.27.
[260] Zehra Toska, « Cumhuriyet'in Kadın İdeali, Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar », *in* Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu *75. Yılında Kadınlar ve Erkekler* (éd.)*,* Istanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, p.71.

dépendance entre l'émancipation des femmes et le développement du pays. C'est pourquoi les réformes légales concernant les femmes figuraient parmi les premières mesures adoptées par la République : l'instauration de l'instruction obligatoire pour les filles comme pour les garçons, l'adoption en 1926 du Code civil suisse, qui abolit le droit islamique afin de garantir aux femmes des droits reconnus comme équivalents à ceux des hommes.[261] L'adoption d'un code civil occidental et moderne a notamment eu deux conséquences majeures : d'une part, elle a permis aux femmes de ne plus se voir contraintes de porter le voile intégral dans l'espace public, ce qui a relégué le voile au second plan au profit du chapeau occidental ; d'autre part, elle leur a permis d'obtenir des droits civils.

En 1934, l'État turc a donné aux femmes le droit d'élire et d'être élues, ce qui est devenu un motif de fierté nationale, souvent mobilisé pour souligner l'avance de la Turquie sur des pays occidentaux en matière de droits des femmes. Cette conquête symbolique, érigée en preuve de supériorité modernisatrice, résonne avec ce que Nilüfer Göle désigne comme la dynamique d'une modernité *extra*-occidentale, dont elle souligne le double sens : « extra » comme extérieur à l'Occident, mais aussi comme excessive, surjouée, poussée à sa limite performative.[262] Dans ce cadre, la modernité ne se contente pas d'être appropriée : elle est fétichisée, exhibée à travers des dispositifs spectaculaires d'appartenance. C'est ainsi que le sécularisme, dans le contexte turc, devient l'objet d'un excès de visibilité, au point d'investir l'espace public comme scène de performances séculières, codifiées et surexposées, dans une volonté manifeste de produire les signes d'un progrès irréversible. La place et la visibilité des femmes dans la société fonctionne comme le vecteur de cet « extra » occidentalité. Autrement dit, l'idéalisation de la femme républicaine, qui porte des tailleurs élégants ou des robes deux-pièces, qui arbore des chapeaux, qui occupe l'espace public lors des bals républicains, des thés dansants ou des défilés patriotiques, qui exerce des professions modernes comme enseignante, chercheuse ou même pilote, ne relève pas uniquement d'un progrès social. Elle fonctionne aussi comme une forme de compensation symbolique. Elle vient répondre au sentiment de déficit historique, à une conscience aiguë du retard accumulé face à l'Occident. Ce corps féminin modernisé, exposé, performant, devient l'un des supports performatifs d'une narration de rattrapage civilisationnel que la République cherche à inscrire dans l'espace public.

[261] Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973, p. 470.
[262] Nilüfer Göle, « Islam in Public: New Visibilities and New Imaginaries », *op. cit.* p.17.

La participation des femmes à la vie scolaire, professionnelle et associative fait naître le débat autour de la position des femmes dans une société majoritairement musulmane en pleine modernisation. La non-mixité et la fin de l'obligation de voilement dans la sphère publique suscite également des réactions et des controverses structurales de la modernisation turque. C'est dans ce contexte que le théâtre gagne une nouvelle dimension en tant qu'espace où se rejoue la légitimité et la revendication du corps féminin dans la sphère publique. Son caractère semi-public, marqué par la transgression des frontières de la sphère privée en ouverture de l'espace public par les femmes, rend le théâtre le lieu de cristallisation de ce débat. La trajectoire d'Afife Jale, première actrice musulmane à se produire sur scène sous son nom réel, devient à ce titre paradigmatique. On soutient que non seulement elle incarne l'irruption du corps féminin dans la modernité scénique, mais elle montre aussi les limites de la célébration du citoyen idéal féminin.

La Turquie moderne hérite de l'interdiction ottomane faite aux femmes musulmanes de monter sur scène. Dans les formes pré-modernes du spectacle vivant, tous les personnages étaient incarnés par les hommes. Dans la tradition occidentale du théâtre dans l'Empire ottoman, historiquement, c'étaient des femmes non-musulmanes, en majorité issues de la communauté arménienne, qui occupaient les rôles féminins au théâtre. Cette répartition dessine une ligne de démarcation morale fondée sur l'appartenance religieuse, où le corps des femmes non-musulmanes étaient autorisés à « l'immoralité » alors que ceux des femmes musulmanes étaient assigné à l'invisibilité. Pourtant en parallèle avec la modernisation ottomane et l'ascension du nationalisme turc, les actrices arméniennes sont assujetties à des critiques des intellectuels turcs ainsi que les spectateurs en raison de leur accent et énonciation.[263] Dans ce contexte, les premières femmes musulmanes qui sont montées sur la scène adoptaient des noms non-musulmans pour contourner l'interdiction.[264] Au cours du processus de la fondation d'un théâtre républicain turc, le besoin d'impliquer les femmes turques sur la scène était souvent exprimé par les hommes du théâtre de l'époque, qui revendiquaient la visibilité des femmes turques et musulmanes sur la scène indispensable pour fonder un théâtre national turc. :

« Le seul vœu de ma vie est celui-ci : Voir disparaître de ce pays le retard et le fanatisme, balayés comme une écume sale, et pouvoir jouer dans une troupe théâtrale où, face à un public

[263] Cf. Nermin Menemencioğlu, « The Ottoman Theatre 1839-1923 », *British Society for Middle Eastern Studies* Bulletin, 10 (1), 1983, p.53. ; Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu,* Ankara: AÜDTCF Yayınları, 1999.
[264] Selma Selçuker, « Esas Kız, Kadriye Hanım », *Cumhuriyet,* 28.12.1991, cité par Rüstem Ertuğ Altınay, « Staging Queer Marxism in the Age of State Feminism: Gender, Sexuality, and the Nation in Hüseyin Rahmi Gürpınar's *Kadın Erkekleşince* (When Woman Becomes Masculine) », *Comparative Drama,* Volume 52, Number 3 & 4, Fall & Winter 2018, p.248.

composé de femmes turques venues avec leurs maris et leurs frères, d'autres femmes turques monteront sur scène et participeront, en langue turque, à cette création artistique dont le son résonnera agréablement à l'oreille. »[265]

Cette citation de Muhsin Ertuğrul souligne la centralité accordée à la présence des femmes turques au théâtre, aussi bien en tant que spectatrices qu'en tant qu'actrices. Leur visibilité sur scène et dans la salle ne relève pas uniquement d'un idéal d'émancipation féminin; elle cristallise une double fonction politique. D'une part, elle est mobilisée comme signe tangible de la victoire de la modernité républicaine sur l'arriération religieuse associée à l'islam ottoman ; d'autre part, elle s'inscrit dans un processus de nationalisation culturelle, visant à remplacer les voix féminines non-musulmanes, notamment arméniennes, par une diction turque standardisée, purgée de toute altérité linguistique.

Dans son mémoire de master sur les publics et artistes féminins de l'Empire Ottoman et du début de la République, Cora Skylstad identifie une survisibilisation de la question des actrices turques et musulmanes par rapport à la question des publics féminins.[266] Selon Skylstad, la présence des femmes dans le public et sur la scène sont interdépendantes. Elle place la question du regard au cœur du problème de la présence des femmes turques et musulmanes sur la scène. Selon cette analyse, ce qui est considéré comme immoral c'est d'être vu et regardé par un public entièrement composé des hommes. Ainsi la question est intrinsèquement liée à la non-mixité masculine des publics du théâtre. Cette conception montre que le théâtre était considéré tout d'abord comme un espace physique, un espace visible plus que littéraire où les normes de la sociabilisation genrée risquent d'être violée. La déségrégation graduelle des publics du théâtre à Istanbul à partir de *Tanzimat* mais notamment après la déclaration de la République a permis la participation des femmes dans les publics du théâtre en faveur d'une transformation des rapports du pouvoir du « regard » du public. Ainsi selon Skylstad, la visibilité des femmes dans le public et sur la scène avait une relation interdépendante et l'une ne pourrait pas exister sans l'autre.[267]

Après des années de débats publics, c'est en 1918 que la présence des femmes turques sur la scène théâtrale s'initie concrètement, avec l'admission, pour la première fois, de cinq jeunes femmes musulmanes comme apprenties au *Darülbedayi*. L'une parmi elles est Afife Jale, née

[265] Muhsin Ertuğrul, *Gerçeklerin Düşleri: Tiyatro Düşünceleri*, Istanbul, Dr. Nejat F.Eczacıbaşı Vakfı Yay, 1993, p.161.
[266] Cora Skylstad, « Acting the Nation : Women on the Stage and in the Audience of Theatre in the Late Ottoman Empire and Early Turkish Republic », Mémoire de master, Etudes turques, Université d'Oslo, octobre 2010, p.45.
[267] *İbid.,* p.101

en 1902 dans une famille musulmane d'Istanbul. Dès l'adolescence, elle nourrit une fascination pour le théâtre, art encore marginalisé pour les femmes musulmanes, bien que très présent dans les milieux arméniens et grecs. En 1919, elle parvient à intégrer le Darülbedayi-i Osmani, mais doit le faire sous le pseudonyme « Jale » pour contourner l'interdiction faite aux femmes musulmanes de monter sur scène. Elle fait sa première apparition sur scène le 8 octobre 1919, et devenue la première femme musulmane turque montée sur la scène à son propre titre, dans la pièce *Yamalar* (Les Raccommodages) de Hüseyin Suat, jouée au théâtre Apollo à Kadıköy, Istanbul. Le 30 novembre 1919, elle a fait une réapparition dans la pièce *Tatlı Sır [Secret mignon]*. Dans un interview réalisé avec elle, Afife Jale raconte qu'après sa première apparition, l'écrivain de la pièce Hüseyin Suat lui a dit : « Notre plateau avait besoin de quelqu'une qui sacrifierait leur vie pour l'art, et c'est toi cette personne ».[268] Cette citation illustre l'image de la femme martyr, prête à sacrifier sa vie privée pour sa visibilité publique, une image que portera Afife Jale dans les années suivantes. Cet acte de transgression, lorsqu'une femme musulmane monte sur scène, a provoqué une forte réaction officielle négative. La police est intervenue pendant le spectacle et l'a arrêtée. Peu après, un décret a été émis par la Municipalité d'Istanbul interdisant la présence des femmes musulmanes sur scène. Suite à un second décret, elle a été contrainte de quitter *Darülbedayi* et a poursuivi sa carrière d'artiste chez autres troupes stambouliotes. Pourtant, étant officiellement ciblée comme la femme ayant désobéi à l'interdiction de monter sur scène, elle a été dénigrée et accusée, tant par sa famille que par les autorités publiques, de violer les coutumes islamiques et de renier à la fois sa religion et sa nationalité. Toute au long de sa carrière d'actrice, Afife Jale a fait face aux entraves économiques et politiques, et a fini par souffrir des problèmes mentaux ainsi qu'une addiction à la morphine. Elle est décédée à 39 ans dans l'hôpital psychiatrique Bakırköy. Lorsqu'elle était décédée, elle était déjà loin des plateaux et son nom était omis de la mémoire publique.

En 1923, avec la fondation de la République moderne, la visibilité des femmes sur scène est devenue un acte encouragé par le gouvernement pour symboliser la modernité du pays. Non seulement l'interdiction faite aux femmes musulmanes de monter sur scène a été levée, mais Mustafa Kemal Atatürk lui-même s'est personnellement impliqué dans les représentations des femmes sur la scène afin de promouvoir une nouvelle image des femmes turques en accord avec celle de la nouvelle République.[269] Pourtant, il est frappant que la nouvelle République turque n'ait ni sollicité Afife Jale, ni réintégré celle-ci au sein du *Darülbedayi*. Ce n'est pas la première

[268] Refik Ahmet Sevengil, *Meşrutiyet Tiyatrosu,* Istanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1968, p.303.
[269] Elif Baş İyibozkurt, Pioneering Turkish Muslim Actresses: Afife Jale and Bedia Muvahhit's Trajectories in the Turkish Stage, *Theatre Survey*, 2025, 66, p.87.

femme musulmane qui a défié les restrictions islamiques de l'Empire Ottoman qui a été choisi comme le symbole de la nouvelle femme moderne turque sur la scène, mais c'est une nouvelle actrice : Bedia Muvahhit.

Bedia Muvahhit est née en 1897 à Istanbul, au sein d'une famille ottomane privilégiée sur l'île de Büyükada à Istanbul. Elle a reçu une éducation multilingue au lycée prestigieux français Notre Dame de Sion avant de devenir la première femme turque musulmane à travailler dans le secteur public dans une entreprise de téléphone.[270] Après son diplôme, elle est devenue professeure de français au lycée pour filles d'Erenköy. En 1921, elle a épousé l'acteur de Darülbedayi, Ahmet Refet Muvahhit, grâce à qui elle a fait son initiation au milieu théâtral de l'époque.

Le tournant pour Muvahhit serait la proposition de Muhsin Ertuğrul d'incarner le rôle d'Ayşe dans son film *Ateşten Gömlek [La chemise du feu]* qui date du 1923. Ayant commencé sa carrière de cinéma en 1922, Ertuğrul avait déjà rencontré des réactions négatives par rapport à l'apparition des femmes sur ces films pendant les tournages, même si ces actrices n'étaient pas musulmanes. Dans le cinéma comme dans le théâtre, la visibilité publique des femmes musulmanes n'était pas autorisée. En 1923, avec Ateşten Gömlek, le cinéma a osé, pour la première fois, transgresser cette interdiction. Le choix du film joue un rôle central : il s'agit de l'adaptation du célèbre roman publié en 1922 par Halide Edip Adıvar (1884-1964), écrivaine, intellectuelle et militante engagée dans la Guerre d'Indépendance de la Turquie. Adıvar n'était pas seulement une actrice majeure de l'indépendance turque, elle fut aussi une pionnière du féminisme en Turquie, défendant activement les droits des femmes. Dans ses romans, qui ont contribué à la formation d'une littérature nationale, elle dresse le portrait de femmes incarnant l'imaginaire idéalisé des femmes turques, ardentes à participer activement à la vie publique pour bâtir un nouvel ordre.[271] *Ateşten Gömlek* s'inscrit dans ce sillage avec sa protagoniste Ayşe, qui incarne par excellence cette image idéalisée. Dans le roman, Ayşe quitte Istanbul, alors occupée par les forces britanniques, pour rejoindre la lutte pour l'indépendance en Anatolie en tant qu'infirmière. Déchirée entre son amour pour le majeur İhsan et son amour pour son pays, Ayşe choisit ce dernier et revêt ainsi la chemise de feu tant symbolique. L'adaptation de ce roman signale un film nationaliste qui célèbre le mouvement d'indépendance turque tout en proposant une image inédite de la femme turque. Alignée avec la vie et les idées d'Adıvar, cette nouvelle image féminine idéalisée est dénuée de sexualité et se présente comme

[270] *Ibid.*
[271] Elif Gözdaşoğlu Küçükalioğlu, « The Representation of Women as Gendered National Subjects in Ottoman–Turkish Novels (1908–1923) », *Journal of Gender Studies*, n.16.1, 2007, p.9.

« la camarade » des hommes, au service de son peuple et de sa nation. Les femmes invitées à assumer des rôles dans la vie publique étaient valorisées dans la mesure où elles étaient bien éduquées, sérieuses et volontaires pour se mettre au service de leur pays.[272] Afin d'incarner cette image idéalisée de la femme turque au cinéma, c'est Bedia Muvahhit qui a été choisie pour jouer Ayşe, accompagnée de Neyyire Neyir, qui interprétait l'autre personnage féminin, Kezban. Le ton nationaliste du film semble avoir eu une influence positive sur l'impact public de la première apparition cinématographique des femmes turques.

La même année, après le film, Muvahhit se rend à İzmir pour accompagner la tournée théâtrale de son époux. Lors d'une invitation de la troupe à İzmir, Atatürk assiste au spectacle et organise une réunion avec les acteurs pour encourager l'apparition de Muvahhit en tant que femme turque sur scène. Le lendemain, le 11 août 1923, Muvahhit fait sa première apparition sur scène, ce qui lui vaut les félicitations d'Atatürk, devenant ainsi la première actrice turque et musulmane officiellement reconnue au théâtre.[273] Au-delà de purifier l'image de la femme turque en tant qu'actrice, perçue comme risquant « l'immoralité », Muvahhit est devenue l'incarnation de la femme turque moderne et républicaine, avec une image publique d'épouse, de mère, et de femme travaillant pour son pays tout en prenant parfaitement soin de son foyer. Dans les interviews réalisées avec elle, elle est décrite comme une femme qui brode elle-même pour sa maison, qui repasse, cuisine, mais qui joue aussi du piano et lit des livres.[274] Par ailleurs, à partir de 1925, avec son style *flapper* européen, ses cheveux coupés au carré visibles sous le voile qu'elle avait cessé de porter, Muvahhit incarnait également une image androgyne mais féminine, adoptant en même temps les normes européennes de la beauté.[275] Jusqu'à sa retraite en 1975, Muvahhit a continué à jouer à Darülbedayi, devenu entre-temps l'İstanbul Belediye Şehir Tiyatrosu (İBŞT), tout en poursuivant sa carrière au cinéma. En 1987, elle a été honorée du titre d'Artiste de l'État. Elle est décédée en 1994.

Afife Jale et Bedia Muvahhit représentent deux figures pionnières, toutes deux « premières » sur la scène théâtrale turque. Pourtant, leurs trajectoires ont été très différents. L'apparition d'Afife Jale sur scène est conçue comme un acte individuel de transgression, malgré le soutien de certaines figures masculines du théâtre dans son entourage. Le prix de cette transgression a été une lutte constante contre la surveillance policière, les interdictions et les discrédits. Bien qu'il ne se soit écoulé que quatre ans entre ses débuts sur scène et ceux de Muvahhit, les

[272] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem, op. cit.*, p.81.
[273] Gökhan Akçura, *Bedia Muvahhit: Bir Cumhuriyet Sanatçısı*, Istanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı, 1993, p.11.
[274] Elif Baş İyibozkurt, *op. cit.*, p.88.
[275] Gökhan Akçura, *op. cit.*p.25.

institutions républicaines du théâtre ne l'ont jamais sollicitée pour célébrer son acte. Son effacement de la scène révèle les limites de la célébration des femmes par la République. Célibataire, contestée par sa famille, stigmatisée comme une source de honte pour l'islam et la turcité, connue dans les années suivantes pour son mariage finalement dissous avec le musicien Selahattin Pınar et son addiction à la morphine, Afife Jale n'a pas été considérée conforme au rôle d'incarnation de la femme moderne idéalisée.

Bedia Muvahhit, en revanche, provient d'un milieu familial doté d'un important capital culturel, ce qui lui confère une position sociale avantageuse. Mariée à un acteur reconnu du théâtre, elle bénéficie d'une légitimité supplémentaire dans ce milieu artistique. Sa sélection par l'institution *Darülbedayi*, dirigée par Muhsin Ertuğrul n'est pas anodin. Ce choix est d'ailleurs validé personnellement par Mustafa Kemal Atatürk, reflétant l'importance politique accordée à la construction d'une image de la femme moderne conforme aux idéaux républicains. Ainsi, Muvahhit incarne l'archétype de la femme éduquée, progressiste mais modeste, capable d'allier engagement public et respect des normes domestiques traditionnelles. Cette représentation s'inscrit pleinement dans la volonté de la République turque de promouvoir un modèle féminin qui légitime la participation des femmes à la sphère publique tout en assurant la continuité des valeurs familiales.

Après avoir analysé les trajectoires et les représentations des deux figures pionnières du théâtre en Turquie, on tourne désormais le regard vers la manière dont leur mémoire a été réintégrée, reconstruite, voire réécrite, dans l'histoire culturelle et politique de la Turquie contemporaine. La signification mémorielle de Bedia Muvahhit s'inscrit dans une dynamique relativement linéaire. Elle est commémorée comme une figure fondatrice du théâtre républicain, honorée officiellement, respectée pour sa contribution à l'art dramatique et à la modernité kémaliste. Mais cette mémoire, bien qu'institutionnalisée, tend à rester historique, au sens où elle est surtout mobilisée dans des récits patrimoniaux, associés à une temporalité passée. Son image renvoie à une époque spécifique, souvent évoquée avec nostalgie, et si elle est encore connue des générations plus âgées à travers ses films ou ses pièces, elle demeure peu présente dans la culture publique contemporaine au sens actif ou vivant du terme.

Quant à Afife Jale, son effacement initial, suivi d'une réhabilitation tardive, apparaît comme un phénomène symptomatique, révélateur des dynamiques d'exclusion et de relecture qui traversent non seulement l'histoire du théâtre en Turquie, mais aussi celle de la culture publique contemporaine. Son absence prolongée des récits institutionnels, puis sa réapparition progressive sous forme de figure mythifiée, indiquent combien sa trajectoire continue

d'interroger les modalités de reconnaissance, de mémoire et de mise en récit du féminin dans l'espace national. Après une vie conclue dans la marge et sans reconnaissance, le nom d'Afife Jale paraît effacée de l'historiographie du théâtre. Ce n'est que vers la fin des années 1980 que son image a été réappropriée comme un symbole de la passion, la liberté et la révolte de la femme turque républicaine.

Actuellement, de nouvelles créations contemporaines continuent de célébrer l'héritage d'Afife Jale, tandis que les prix de théâtre les plus prestigieux et reconnus de Turquie sont organisés en son nom depuis 1996. Dans le livre d'archives consacré aux Prix du théâtre Afife Jale, son fondateur, l'acteur et metteur en scène Haldun Dormen, raconte avoir découvert, à l'âge de dix ans, dans une revue théâtrale, l'annonce de la mort de Jale.[276] Marqué par cette vie tragique consacrée au théâtre, il affirme avoir déjà résolu, à ce moment-là, de créer un prix qui porterait son nom.

En 1975, Dormen réalise une série documentaire pour la chaîne publique TRT intitulée *Unutulanlar* [Les Oubliés], consacrée aux artistes oubliés de Turquie, dans laquelle il inclut le portrait d'Afife Jale. En 1987, la journaliste et écrivaine Nezihe Araz, en collaboration avec Selim İleri, publie *Afife Jale*, première création théâtrale d'envergure centrée sur elle.[277] Cette pièce, jouée par de nombreux théâtres, est également adaptée en film la même année par Şahin Kaygun, avec dans le rôle principal Müjde Ar, actrice emblématique du cinéma turc des années 1980. Par ses rôles marqués par la visibilisation de la sexualité et du désir féminin, le choix de Müjde Ar fait écho à une lecture féministe et transgressive de la figure d'Afife Jale. Le film construit un portrait ambivalent, à la fois victime et pionnière.

La réémergence de la figure d'Afife dans l'imaginaire public est largement portée par la pièce et le film de 1987, qui ont ouvert la voie à de nombreuses créations ultérieures. En 1996, la banque Yapı Kredi lance un projet de mécénat pour créer des prix du théâtre, confiés à Haldun Dormen, qui les baptise immédiatement du nom d'Afife Jale. Ces prix sont désormais devenus l'événement le plus prestigieux et le plus médiatisé de la scène théâtrale en Turquie. Dans une interview parue dans l'ouvrage d'archives, Dormen souligne l'importance de cette entreprise mémorielle :

« Aujourd'hui, il ne serait pas exagéré de dire que beaucoup de gens connaissent Afife Jale. Les prix Yapı Kredi Afife Jale y jouent un rôle déterminant. Afife reçoit, après sa mort, les applaudissements qu'elle n'a jamais pu entendre de son vivant. Grâce à ces prix, nous sommes honorés de faire vivre le nom de celle qui s'est sacrifiée pour l'art, la grande artiste Afife Jale, qui a dévoué sa vie au théâtre. Le

[276] Gökhan Akçura, interview avec Haldun Taner, 1 septembre 2010, *in* Gökhan Akçura (dir.), *Yapı Kredi Afife Tiyatro Ödülleri 1997-2010: Bir Ödülün Onurlandıkları,* Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, p.15.
[277] Nezihe Araz *Afife Jale*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992.

théâtre turc, hier comme aujourd'hui, repose sur les épaules d'artistes courageuses, dévouées et patientes comme Afife. »[278]

En 1998, l'Opéra et le Ballet de l'État met en scène le ballet Afife Jale, rejoué en 2012. Cette même année, la municipalité de Beşiktaş, bastion historique du parti d'opposition CHP, donne le nom d'Afife Jale à son nouveau centre culturel d'Ortaköy. En 2003, Can Dündar réalise le documentaire Yüzyılın Aşkları [Les Amours du siècle], centré sur la relation entre Afife Jale et Selahattin Pınar. En 2008, Ceyda Aslı Kılıçkıran propose une nouvelle adaptation cinématographique intitulée Kilit [Le Verrou], où Müjde Ar incarne de nouveau Afife, cette fois en miroir d'une actrice contemporaine, Berna, confrontée à des obstacles similaires.

En 2015, le Théâtre municipal d'Istanbul (IBŞT) produit Hayal-i Temsil [La Représentation rêvée], écrite par Ahmet Sami Özbudak et mise en scène par Yiğit Sertdemir, qui imagine une rencontre entre Afife Jale et Bedia Muvahhit. La série *Fi* (2017-2018), très suivie, relance l'intérêt pour Afife Jale. L'intrigue se déploie autour de la préparation d'un spectacle de danse intitulé *Afife Jale*, établissant un parallélisme entre la protagoniste, une danseuse, et Afife Jale, à travers leur passion et leur ambition pour leur métier. En 2019, le journaliste Osman Balcıgil publie le roman biographique *La femme dont le souffle est passion*, qui renforce l'image d'Afife comme martyre de l'art.[279]

En 2024, la comédie musicale Afife, produite par le Zorlu PSM[280], met en scène Demet Evgar dans le rôle principal. Le synopsis souligne explicitement l'image d'une femme sacrifiée pour sa liberté, révoltée contre l'interdiction de la visibilité :

> « Être femme dans ce monde implique un prix à payer.
> Si tu veux exister, il faut que tu brûles.
> Et en brûlant, tu dois éclairer le chemin de celles qui te suivent,
> Tu dois te sacrifier.
>
> Afife est une lumière, un symbole. Elle a inspiré des générations d'artistes de théâtre et de femmes courageuses, telle un phare guidant dans les temps obscurs.
>
> Elle incarne le désir absolu d'être sur scène.
> Sa révolte contre un ordre qui interdisait aux femmes d'être visibles, de monter sur scène, trouve ici une résonance contemporaine.

[278] Gökhan Akçura, *op. cit.*
[279] Osman Balcıgil, *Nefesi Tutku Kokan Kadın Afife Jale,* Istanbul, Destek Yayınları, 2018.
[280] *Zorlu Performans Sanatları Merkezi* [Centre des arts de la scène Zorlu], inauguré en 2013 à Istanbul, est un complexe culturel contemporain situé dans le centre commercial Zorlu Center à Zincirlikuyu. Il comprend plusieurs salles, dont un grand théâtre d'une capacité de plus de 2000 places, et accueille des productions locales et internationales de théâtre, de danse, de musique et d'opéra. Symbole de la privatisation et de la commercialisation croissante de la culture en Turquie, il illustre la transformation des espaces de spectacle dans le cadre de la métropolisation d'Istanbul.

C'est une relecture actuelle de la lutte d'Afife, dans les coulisses d'une troupe de théâtre multiculturelle qui, dans une Istanbul sous occupation, faisait de son rideau de scène une véritable ligne de front. »[281]

Cette interprétation d'Afife Jale la replace notamment dans l'atmosphère théâtrale multilingue et multiconfessionnelle de son époque, marquée par l'occupation des forces occidentales. Son désir de monter sur scène est célébré comme le symbole du courage de toutes les actrices en Turquie, et réapproprié à travers cette image comme une figure féminine à l'opposé des politiques de l'AKP, qui promeuvent le rôle de la femme en tant que mère de famille.

Dans l'ensemble de ces œuvres, la mémoire oubliée d'Afife Jale ressurgit sous les traits d'une figure martyrologique, archétype de la femme républicaine, guidée par la passion et la volonté de paraître. Elle est présentée comme celle qui a choisi la scène et la visibilité, malgré les processus d'invisibilisation et de disqualification qu'elle a subis de la part de sa famille, des autorités et des segments conservateurs de la société. Tel que le déclare le synopsis de 2024, elle est reprise comme métaphore d'une émancipation féminine toujours en lutte contre des figures de domination identifiées conservatrices.

Après une trajectoire de vie effacée de l'historiographie du théâtre, il est significatif que la mémoire d'Afife soit restée dans l'oubli pendant près d'un demi-siècle avant de ressurgir, à la fin des années 1980, comme symbole féminin de l'émancipation républicaine. Cette temporalité n'est pas anodine. La fin des années 1980 marque en Turquie l'émergence d'une visibilité féminine l'espace public avec les femmes voilées. Dans sa recherche, Nilüfer Göle montre qu'à partir de 1984, une nouvelle manière de se couvrir selon les codes islamiques s'impose dans les grandes villes comme une affirmation d'une visibilité musulmane dans la sphère publique.[282] Le voile devient alors un marqueur central de la polarisation entre modes de vie séculiers et conservateurs. Bien au-delà d'un simple signe de piété, la présence voilée à l'université, dans les institutions ou les espaces politiques est perçue comme une visibilité menaçante, symptôme d'une demande de charia. Le débat sur l'islamisation de la sphère publique s'intensifie au fil des années 1990, avec le discours de la « démocratie musulmane » porté par Le Parti de la Mère Patrie (ANAP), puis atteint un tournant décisif avec l'arrivée de l'AKP au pouvoir en 2002. En 2007, l'élection d'Abdullah Gül à la présidence provoque une levée de boucliers ; pour la première fois, une « première dame » voilée entre au palais présidentiel. C'est dans ce contexte

[281] https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/afife (accédé le 01.04.2025).
[282] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, p.17.

que se consolide un nouveau nationalisme urbain, républicain et laïque, fondé sur une loyauté accrue à Atatürk.[283] Esra Özyürek décrit cette réaction en termes de « nostalgie de la modernité » : une idéalisation affective de la période républicaine, érigée en âge d'or menacé par des gouvernements perçus comme traîtres à l'héritage d'Atatürk.[284]

Cette réactivation de la mémoire s'inscrit dans une logique plus générale, propre aux sociétés modernes, où les gestes commémoratifs se manifestent précisément lorsqu'un objet, une figure ou une institution est déjà en voie d'effacement. Comme l'a analysé Jean Baudrillard, « l'événement est toujours déjà mort, et c'est ce qui fait que nous en accumulons les traces, les archives, les monuments. Ce n'est pas le besoin de mémoire, mais le vide symbolique que nous comblons ».[285]

Bien que portant sur un objet d'étude distinct, précisément les dispositifs frontaliers contemporains, l'analyse de Wendy Brown offre un éclairage précieux pour penser ce lien entre fragilité et visibilité.[286] Dans sa recherche sur la souveraineté à l'ère de la globalisation, elle montre que la prolifération des murs dans le monde contemporain ne traduit pas un excès de puissance étatique, mais au contraire une souveraineté en crise. Ces dispositifs matérialisent une perte de pouvoir que l'on tente de compenser par une présence physique accrue. Ce mécanisme de survisibilisation en réponse à une perte symbolique permet de mieux comprendre certaines dynamiques propres à la Turquie contemporaine. La restauration de la figure d'Atatürk, tout comme celle d'Afife Jale, participe d'un effort pour réinscrire dans l'espace public un pouvoir symbolique déjà fragilisé.

Dans cette perspective inspirée de Baudrillard et de Brown, les expositions, publications et remises de prix autour d'Afife Jale ne se lisent pas comme de simples hommages à un héritage encore vivant, mais comme autant de tentatives de combler une perte ressentie. Il s'agit moins de prolonger un consensus culturel que de réactiver, face à sa remise en question, les signes d'une modernité républicaine perçue comme menacée. Dans le contexte des années 1990–2000, la figure d'Afife Jale est ainsi redéployée comme mémoire restaurée, mais aussi comme contre-image du féminin voilé, dans une scénarisation contemporaine des conflits autour du genre, de la modernité et de la visibilité publique.

Ce redéploiement résonne avec les tensions déjà présentes dans la période fondatrice. Autrement dit, la polarisation socioculturelle continue de se jouer sur les corps féminins. Alors

[283] Nilüfer Göle, *Melez Desenler : İslam ve Modernlik Üzerine*, İstanbul, Metis, 2000, p.17.
[284] Esra Özyürek, *Modernlik Nostaljisi. Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset,* traduit par Ferit Burak Aydar, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008, p.9.
[285] Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 93.
[286] Wendy Brown**,** *Walled States, Waning Sovereignty*, New York, Zone Books, 2010.

que les femmes voilées deviennent l'un des symboles d'une islamisation perçue comme ascendante, les gouvernements de l'AKP rejettent régulièrement les expressions corporelles jugées provocantes ou déplacées, notamment lors des cérémonies officielles ou dans les spectacles artistiques. Dans ce contexte, Afife Jale apparaît comme une contre-figure revendiquée : femme libre, visible, passionnée, elle incarne une modernité esthétisée et laïcisée. Il est d'ailleurs révélateur que la visibilité soit au cœur du synopsis de la comédie musicale de 2024, qui présente Afife comme celle qui s'oppose à un ordre fondé sur l'invisibilisation. Alors que la présence des femmes voilées dans la sphère publique continue d'alimenter les controverses, Afife est réinvestie comme figure d'une autre forme de visibilité, alternative et antagoniste à celle portée par l'islam conservateur.

Ce parallélisme souligne, une fois encore, à quel point le théâtre demeure un lieu stratégique de dissensus autour de la culture publique. Ce n'est pas une figure féminine issue de la vie politique, médiatique ou universitaire qui est choisie pour incarner la femme républicaine, mais une actrice : une femme qui, au début du XXe siècle, a exigé le droit d'être vue, entendue et incarnée sur scène. C'est ce geste transgressif, scénique et corporel qui devient, rétroactivement, le symbole de la revendication d'une femme se révoltant contre toute autorité cherchant à la reclure dans l'espace privé.

Conclusion

L'ensemble de cette première partie a visé à comprendre comment la scène du théâtre en Turquie s'est constituée, depuis ses formes prémodernes jusqu'à sa formalisation dans le cadre républicain, comme un lieu privilégié de fabrication d'une culture publique séculière. À partir d'une approche située, attentive aux formes et aux tensions qui les traversent, cette partie a mis en évidence les manières multiples par lesquelles le théâtre a participé à la mise en forme de la modernité turque, non pas comme simple vecteur d'occidentalisation, mais comme un espace de négociation, d'interpénétration et de reformulation symbolique.

En revenant sur les formes spectaculaires prémodernes (Karagöz, Ortaoyunu, Meddah) l'analyse a permis de mettre en lumière une configuration de l'espace public fondée sur une pluralité des regards, une co-présence hétérogène et une logique d'expression populaire. Ces pratiques, situées dans les cafés ou sur les places, doivent être pensées non comme des résidus culturels, mais comme des formes actives d'expression politique et sociale, mobilisant l'humour, l'improvisation et la satire. En ce sens, elles témoignent d'un rapport à la vie publique

dans l'Empire ottoman fondé non pas sur la délibération discursive mais sur une vivacité sociale multistratifiée, qui produit de la visibilité et de la tension.

La réévaluation de ces formes s'avère d'autant plus importante qu'elles constituent un soubassement esthétique et politique pour les scènes du théâtre alternatif apparues après les années 2000. Le retour à ces pratiques n'est pas simplement archivistique, il est performatif : il alimente une mémoire scénique réactivée, qui interroge les logiques d'effacement et de disciplinarisation opérées par le récit républicain. Ces continuités souterraines sont essentielles pour comprendre les conditions de possibilité d'une scène alternative qui s'appuie sur l'oralité, la proximité, la non-séparation scène/salle et une certaine poétique de la subversion.

Dans un second temps, l'analyse de l'introduction du théâtre comme discipline dans l'Empire ottoman, à travers l'exemple du théâtre de Gedikpaşa, a permis de restituer une généalogie minoritaire et cosmopolite souvent marginalisée dans les récits nationaux. Porté notamment par une troupe turco-arménienne, le théâtre Gedikpaşa incarne d'abord un moment de convergence entre intellectuels musulmans et non-musulmans, réunis dans leur critique de la monarchie absolue et leur volonté de modernisation. Ce lieu cristallise ainsi un imaginaire politique ottomaniste, fondé sur l'idée d'un espace commun à partager entre les différentes composantes confessionnelles de l'Empire. Pourtant, cette alliance fragile est progressivement minée par la montée d'une conception nationaliste de l'identité politique, qui réarticule l'ottomanisme autour d'une centralité musulmane. Cette transformation idéologique marque une rupture : la fermeture du théâtre Gedikpaşa à la veille de la fondation de *Darülbedayi* en 1914, et surtout l'effacement de l'apport arménien dans l'historiographie théâtrale, signalent un tournant vers une définition homogénéisée du théâtre national. Ce processus, survenu dans un contexte de montée des tensions intercommunautaires qui mèneront au génocide arménien en 1915, éclaire la manière dont certaines mémoires ont été exclues dès l'origine du récit républicain sur le théâtre.

Enfin, à travers la mise en miroir des figures d'İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu et Muhsin Ertuğrul, cette partie a interrogé les débats internes autour du rôle du théâtre dans la modernisation républicaine. Alors que Baltacıoğlu incarne une conception pédagogique, expérimentale et ancrée dans la spécificité culturelle de la Turquie basée sur les formes prémodernes du spectacle, Ertuğrul représente une scénographie de l'État, centralisée, monumentale et européanisée. Le contraste entre ces deux figures éclaire la manière dont une vision a été consacrée comme canonique, tandis que l'autre a été reléguée, puis réactivée par certaines scènes du théâtre alternatif. Ce processus de sélection mémorielle et de canonisation

a contribué à forger une image du théâtre républicain homogène, rationalisé et normatif, que cette thèse se propose de déconstruire.

La deuxième partie de cette première séquence a ensuite examiné comment, dans le cadre républicain, la scène du théâtre devient le lieu d'une performation explicite de la modernité nationale. À travers l'analyse de l'architecture des salles, des dramaturgies, de la temporalité scénique et de la représentation du genre, elle a mis en lumière les tensions internes à ce projet. La maxime « La technique de l'Occident, la morale de l'Orient », étudiée comme une formule de compromis impossible, révèle une dynamique de conflit permanent entre formes importées et contenus autochtones. On fait l'hypothèse que cette maxime ne décrit pas une synthèse harmonieuse mais cristallise la difficulté persistante à négocier l'écart entre formes importées et contenus locaux, entre désir mimétique et anxiété identitaire. Loin d'être un simple échec, cette tension génère une dynamique créative qui façonne de manière continue les expressions culturelles, artistiques et politiques de la Turquie contemporaine.

Ce conflit s'inscrit également dans l'espace architectural. L'étude des théâtres des palais de Yıldız et de Dolmabahçe a permis de suivre les éléments de transition et de traduction du théâtre au sens architectural dans l'Empire ottoman. En parallèle, l'analyse des bâtiments emblématiques de l'époque républicaine, l'Opéra d'Ankara (1933) et le Centre Culturel Atatürk (AKM) à Istanbul (1946), a montré comment ces espaces sont devenus porteurs d'une valeur monumentale visant à inscrire de manière visible le projet modernisateur dans la sphère publique. L'AKM, en particulier, en tant qu'espace culturel au cœur du quartier Taksim, incarne une projection symbolique de la culture républicaine séculière dans l'espace urbain. Sa fermeture, sa démolition, puis sa reconstruction controversée en font un lieu hautement conflictuel, où se rejouent les tensions persistantes entre héritage républicain, réappropriations islamo-conservatrices et luttes pour la définition de la culture publique et la modernité en Turquie contemporaine.

L'analyse de la temporalité dans les pièces républicaines, menée à travers la structure de la miniature ottomane, a permis d'interroger l'effacement du passé impérial et la tentative de rupture avec toute historicité complexe dans la fabrique du théâtre républicain. Plutôt que de s'inscrire dans une continuité temporelle ou de mettre en scène les tensions de l'histoire, ces pièces tendent à projeter un temps aplati, figé dans une modernité présentiste qui gomme les conflits, les fractures et les survivances. Le théâtre devient ici un lieu de mise en ordre du temps national, où l'histoire est redessinée selon les besoins du projet républicain : faire table rase du

passé ottoman, instituer une mémoire unique, produire un citoyen détaché de ses appartenances antérieures.

Pourtant, l'étude montre que cette volonté de linéarité et de clarté historique est contrecarrée, de manière souvent involontaire, par la persistance de formes issues des traditions prémodernes du spectacle vivant. L'analyse des dramaturgies révèle en effet que même les pièces écrites par des figures centrales du projet républicain sont traversées par des logiques d'organisation, des gestes et des registres issus du répertoire populaire ottoman. En s'appuyant sur les travaux de Güçbilmez, cette recherche met en évidence l'infiltration de formes spectaculaires non modernes, héritées du Meddah ou du Karagöz, jusque dans les structures narratives et les modalités de jeu du théâtre national.[287] Ces traces ne constituent pas de simples résidus folkloriques, mais ouvrent des brèches dans le récit homogénéisant de la République. Elles signalent que le processus de modernisation ne se déploie jamais de manière pure, mais demeure traversé par des formes de discontinuité souterraine, de rémanence esthétique et d'appropriation ambivalente.

Ce sous-chapitre a ainsi permis de montrer que la scène républicaine, tout en visant à imposer une temporalité linéaire, rationnelle et historicisée, reste hantée par d'autres régimes de temps, d'autres manières de dire et de montrer, qui échappent à la discipline modernisatrice. Le théâtre apparaît alors non seulement comme un outil de transmission idéologique, mais aussi comme un espace poreux, traversé par des mémoires contradictoires et des logiques de contamination formelle.

Enfin, le dernier sous-chapitre s'est attaché à analyser la figure d'Afife Jale, première actrice musulmane à monter sur scène, en tant que cristallisation exemplaire des tensions inhérentes à la fabrique de la femme moderne républicaine. Son apparition marque à la fois une transgression de l'ordre social et religieux, en brisant l'interdiction faite aux femmes musulmanes de jouer sur scène, et une inscription dans le récit normatif du républicanisme culturel. À travers son corps mis en scène, sa souffrance psychique, son retrait progressif et son effacement final, se lisent les ambiguïtés de la visibilité féminine, ce qui s'avère l'enjeu central de la modernité en Turquie entre des styles de vie musulman et séculier. Sa comparaison à à Bedia Muvahhit, actrice plus institutionnalisée et célébrée par l'histoire officielle comme la première actrice de la République permet les contours de l'image de la femme républicaine idéalisée. En raison de son trajectoire transgressif, Afife Jale demeure longtemps une figure marginalisée, sans reconnaissance symbolique ni mémoire étatique.

[287] Güçbilmez, *op. cit.*

Cette disqualification historique traduit la fragilité des figures féminines transgressives au sein même du récit républicain. Ce n'est qu'à partir des années 1980, dans un moment où les rapports au corps, à la laïcité et à l'espace public sont reconfigurés, que la figure d'Afife Jale est progressivement réhabilitée. Cette réhabilitation ne se limite pas à une reconnaissance posthume : elle constitue un geste politique et culturel. Dans un contexte marqué par la montée de la visibilité du voile et la remise en cause des normes de la laïcité républicaine, Afife est progressivement investie comme une figure emblématique de la femme républicaine « libérée », une incarnation d'un imaginaire laïque mis en tension. Sa mémoire devient l'objet d'un usage stratégique, mobilisée par des institutions culturelles et des figures publiques pour réaffirmer les principes d'un républicanisme culturel menacé. Cette réactivation sélective éclaire le théâtre non seulement comme lieu de conflictualité symbolique, mais aussi comme archive vivante, où se rejouent les batailles du présent à travers les corps et les silences du passé.

En somme, cette première partie a permis de reconstituer une scène du théâtre comme espace dynamique, traversé par les tensions constitutives d'une modernité non occidentale. En suivant la notion d'« interpénétration » développée par Nilüfer Göle, on a mis en évidence que le théâtre ne peut être pensé comme un simple outil de transfert culturel, mais comme un médium conflictuel, produit dans un rapport de traduction, de négociation et de pouvoir.

Cette première partie a ainsi montré comment le théâtre a été imaginé, dans le cadre du projet républicain, comme un lieu stratégique de fabrication du citoyen moderne et de l'incorporation d'une culture publique séculière. À travers ses scènes, ses institutions, ses dramaturgies et ses architectures, le théâtre a servi de médium pour inscrire dans le corps social les valeurs de la modernité nationale. Pourtant, il serait réducteur de considérer le théâtre uniquement comme un outil fonctionnel au service d'une idéologie. L'analyse historique proposée ici révèle que la culture publique, loin d'être homogène ou puriste, est toujours prise dans des dynamiques d'interpénétration, de négociation, de redéfinition. Malgré la volonté d'imposer une utopie républicaine à travers le théâtre, les dispositifs mêmes de ce médium, avec sa performativité, sa spatialité, sa temporalité, révèlent la persistance de formes héritées, de logiques antérieures et d'influences multiples qui coexistent et se croisent au sein même des productions les plus institutionnelles. Les formes préexistantes, les mémoires marginales et les références esthétiques issues d'autres traditions s'y inscrivent, parfois de manière implicite ou non intentionnelle, jusque dans les productions les plus alignées sur le projet républicain. En ce sens, il n'existe pas de théâtre ethniquement turc, autonome et coupé de ses racines prémodernes : ce que l'on observe, c'est un champ de tensions, où s'articulent continuités et ruptures, visées

normatives et pratiques infiltrées. Le théâtre républicain, tout en visant à instituer un citoyen modèle, laisse entrevoir, à travers ses interstices, d'autres subjectivités, d'autres histoires, d'autres formes du commun.

Mettre le focus sur la sphère publique, en prêtant attention aux formes esthétiques, aux agencements matériels et aux pratiques situées, permet d'aller au-delà des constructions discursives et des récits normatifs. Ce déplacement du regard vers l'espace, les corps, les dispositifs scéniques et les relations de co-présence révèle que toute conception puriste ou homogène de la culture publique relève d'une fiction performative. Ce que montrent les scènes étudiées, c'est une culture en tension, traversée d'héritages multiples, de contradictions internes, de négociations silencieuses, ainsi un espace jamais stabilisé, toujours en train de se faire, de se rejouer, de se reconfigurer.

Mettre le focus sur la sphère publique, en observant les formes esthétiques, les dispositifs scéniques et les espaces concrets dans lesquels elles s'inscrivent, permet de dépasser les discours normatifs et les récits homogénéisants de la modernité. Loin de confirmer l'image d'une culture publique monolithique et puriste, l'analyse montre au contraire qu'elle est toujours construite à partir de tensions, de chevauchements, d'appropriations locales et d'éléments hétérogènes. Même dans les tentatives les plus affirmées de produire un théâtre national et séculier, on observe des interpénétrations multiples qui déstabilisent les frontières entre le moderne et le traditionnel, le national et le minoritaire. Ce déplacement du regard vers les matérialités scéniques révèle que toute vision puriste de la culture publique procède d'une construction idéologique qui ne se vérifie pas dans les pratiques.

Ce cadre d'analyse ouvre la voie à la deuxième partie de la thèse, consacrée aux scènes du théâtre alternatif dans la Turquie contemporaine. En nous appuyant sur les fondements historiques et conceptuels établis ici, nous interrogerons les manières dont les pratiques théâtrales contemporaines réinvestissent, déplacent ou subvertissent les formes héritées, tout en inventant d'autres modalités de présence, d'écoute et d'énonciation dans l'espace public.

À travers leurs choix esthétiques, leurs configurations spatiales et leurs dispositifs d'énonciation, elles reformulent les conditions mêmes de la présence sur scène et redéfinissent les contours de la culture publique en Turquie contemporaine. Il s'agira ainsi de saisir comment ces pratiques théâtrales alternatives mettent en crise les formes stabilisées du visible, en rejouant à leur manière les luttes symboliques autour de la fabrique du commun

Deuxième Partie : Théâtres indépendants : Lieux d'expérimentation social (1960-2000)

Introduction

Cette deuxième partie retrace la formation et les transformations des théâtres indépendants en Turquie, depuis leur apparition dans les années 1960 jusqu'à leur reconfiguration après le mouvement de Gezi en 2013. Elle analyse comment le théâtre s'est progressivement détaché de la tutelle étatique pour devenir un espace d'expérimentation artistique, sociale et politique. En suivant l'évolution des compagnies, des esthétiques et des lieux, il s'agit de montrer comment la scène indépendante a participé à la transformation de la culture publique, en donnant corps à de nouvelles formes de pluralisme et de sociabilité.

Après plusieurs décennies d'un théâtre institutionnel placé sous la tutelle de l'État, l'émergence d'acteurs non étatiques à partir des années 1960 marque une rupture majeure. Les compagnies privées et collectives qui apparaissent alors redéfinissent la fonction du théâtre dans la société : elles revendiquent une autonomie artistique, remettent en cause le rôle prescriptif de l'État et explorent la possibilité d'un théâtre critique et populaire. Ces initiatives, tout en s'inspirant du théâtre politique européen, cherchent à créer un langage propre, ancré dans les traditions locales et dans la réalité urbaine de la Turquie.

Ce processus d'autonomisation ne se limite pas à la dimension institutionnelle. Il s'accompagne d'une reconfiguration des formes artistiques, du rapport au public et du rapport à l'espace. À partir des années 1980, de nouvelles générations d'artistes expérimentent des formats hybrides, des dispositifs scéniques inédits et des modes de production collectifs. Ces expériences, concentrées dans les grands centres urbains, en particulier Istanbul, s'inscrivent dans un mouvement plus large de réinvention du travail artistique, où la recherche esthétique et la réflexion sur la société se rejoignent.

Cette évolution aboutit, dans les années 2000, à la constitution d'une scène alternative et expérimentale, caractérisée par la reconversion de lieux inattendus et la création de micro-espaces culturels. Ces scènes boîtes noires, sous-sols, appartements ou bâtiments réhabilités, deviennent des espaces publics alternatifs où s'inventent de nouvelles formes de cohabitation, de création et de débat. En transformant les usages urbains et en ouvrant des espaces de parole aux minorités, ces théâtres participent activement à la pluralisation de la culture publique.

Enfin, cette partie montre comment les pratiques développées dans ces scènes indépendantes ont préparé les transformations observées pendant et après le mouvement de Gezi. L'attention

portée à l'espace, au collectif et à la coopération a façonné un vocabulaire esthétique et social qui s'est prolongé dans les mobilisations politiques de 2013 et dans les nouvelles formes de résistance culturelle qui ont suivi.

Cette deuxième partie se compose de trois chapitres.

Le chapitre 3, intitulé *Apparition d'acteurs non étatiques et de nouveaux courants dans le théâtre (1960-1980)*, analyse les premières ruptures avec l'institution théâtrale d'État et la montée d'un théâtre engagé. Il met en évidence la formation d'un théâtre politique entre inspirations occidentales et pré-modernes, à travers l'étude du théâtre brechtien d'Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) et de Dostlar Tiyatrosu (1.1), du théâtre de rue et du *Théâtre des opprimés* de Mehmet Ulusoy (1.2), ainsi que des tentatives d'un théâtre politique turc avec Devekuşu Kabare et Ortaoyuncular (1.3). Ces expériences illustrent la volonté de lier la création artistique à une réflexion sur la justice sociale et la démocratie, tout en adaptant les influences étrangères à la réalité culturelle locale.

Le chapitre 4, *Émergence d'une scène théâtrale avant-gardiste à Istanbul (1960s-2000s)*, s'intéresse aux dynamiques d'expérimentation et de professionnalisation qui se développent à Istanbul à partir des années 1980. Il montre comment de nouvelles générations d'artistes – souvent formés à l'étranger ou dans les universités – inventent des formes scéniques hybrides et participatives. La première section (1.1) analyse les expérimentations avant-gardistes des années 1960-1990 sous le mot d'ordre « faire du théâtre autrement ». La deuxième aborde la transformation des profils d'artistes et la reconfiguration du travail artistique, entre continuités et discontinuités. Enfin, la troisième se concentre sur l'incorporation de la localité urbaine à travers le cas du Centre de l'Art de Tarlabaşı (ISM) (3.1), en étudiant la formation d'une nouvelle communauté urbaine et l'émergence d'une spatialité artistique fondée sur l'interaction avec le quartier (3.2).

Le chapitre 5, *Constitution d'une scène théâtrale alternative à Istanbul*, étudie la période de l'effervescence des années 2000, marquée par la multiplication des espaces indépendants et la diversification des pratiques. La première section examine l'émergence des *scènes boîtes noires* (1.1) et la reconversion de lieux inattendus en espaces de création (1.2). La deuxième section analyse les conditions du travail dans ces structures (2.1), la précarité et les nouvelles formes de solidarité (2.2). La troisième se concentre sur l'arrivée de nouveaux acteurs (amateurs, étudiants, classes moyennes, et sur la manière dont la socialisation devient un vecteur de professionnalisation (3.1-3.3). Enfin, la dernière section aborde la respatialisation de la mémoire urbaine : la mise en scène de la ville comme lieu de rencontres improbables (4.1), le

retour du refoulé à travers les récits kurdes, arméniens et grecs (4.2), et les projets spécifiques au site qui font de l'espace scénique un lieu de mémoire multi-couchée (4.3).

En suivant ces trajectoires, cette deuxième partie met en évidence la construction progressive d'un théâtre autonome et pluraliste, où les enjeux esthétiques et politiques se confondent. Ces scènes indépendantes, nées d'un désir d'autonomie, sont aussi des lieux de recomposition du lien social et de réinvention de la citoyenneté. Elles constituent un pont entre la modernité républicaine et les pratiques culturelles contemporaines, en préparant les expérimentations scéniques et politiques qui seront analysées dans la troisième partie consacrée à la réappropriation de l'espace public après le mouvement de Gezi.

Chapitre 3 : Émergence d'une scène du théâtre avant-gardiste à Istanbul (1960s - 2000s)

L'émergence d'une scène théâtrale d'avant-garde à Istanbul, entre les années 1960 et 2000, s'inscrit dans un moment charnière de l'histoire culturelle de la Turquie contemporaine. Après une première phase d'institutionnalisation, dominée par les Théâtres de l'État et les scènes municipales, la période initiée dans les années 1950–60 voit se développer des initiatives privées, issues de l'espace urbain stambouliote et portées par une génération d'artistes en quête d'autonomie. Ces expériences, marquées par la constitution de troupes indépendantes et par la diversification des répertoires, traduisent à la fois le désengagement progressif de l'État de dans la production artistique directe et l'essor de nouvelles formes de mécénat, de solidarités collectives et de circulations transnationales. Elles accompagnent la formation d'une élite culturelle du théâtre, dont les trajectoires scolaires et internationales nourrissent un projet esthétique et politique singulier.
Dans ce chapitre, il s'agira d'examiner comment ces dynamiques structurelles et biographiques ont rendu possible la constitution d'une scène avant-garde, dont les expressions oscillent entre théâtre politique et théâtre expérimental. En analysant les cas emblématiques de certaines troupes, nous montrerons comment s'articulent circulation des modèles occidentaux, réactivation des formes prémodernes, et invention de nouvelles pratiques collectives. Ce faisant, ce chapitre éclaire le rôle du théâtre comme espace de recomposition culturelle et comme laboratoire d'imaginaires politiques dans la Turquie urbaine de la seconde moitié du XXe siècle.

1. Apparition d'acteurs non étatiques et de nouveaux courants dans le théâtre (1960-1990)

De la fondation de la République jusqu'au début des années 1960, la scène théâtrale en Turquie est largement dominée par les institutions publiques, en particulier les Théâtres d*f*'État (Devlet Tiyatroları) et le Théâtre municipal métropolitain d'Istanbul (İstanbul Büyükşehir Şehir Tiyatroları, İBŞT). Cette période d'institutionnalisation est marquée par la construction d'un canon théâtral national, façonné à la fois par les traductions de pièces du répertoire dramatique occidental et par l'émergence d'une dramaturgie locale en langue turque.

La multiplication se traduit dans une diversité des genres et courants du théâtre, ainsi que l'écriture du théâtre. Les jeunes écrivains du théâtre qui deviendront des pionniers dans les périodes suivantes, comme Turgut Özakman, Haldun Taner, Aziz Nesin, Nazım Kurşunlu,

Çetin Altan, Orhan Asena, Necati Cumalı et Refik Erduran, ont commencé leur carrière dans les années 1950.[288]

Un tournant significatif se produit dans les années 1950, avec le départ de Muhsin Ertuğrul du Théâtre de l'État. Figure tutélaire du théâtre républicain, Ertuğrul, sollicité à plusieurs reprises par l'État pour créer ou diriger les principales institutions théâtrales, avait déjà quitté le Conservatoire d'Ankara à la suite de désaccords avec Carl Ebert. En 1947, il fonde le Petit Théâtre (Küçük Tiyatro), suivi peu après par le Grand Théâtre (Büyük Tiyatro) à Ankara.

Après une décennie d'alternance entre les Théâtres de l'État et l'İBŞT, Ertuğrul se retrouve progressivement en marge des cadres institutionnels. Cette mise à distance le pousse à initier un projet plus autonome : en 1951, il fonde *Küçük Sahne* [la Petite Scène], à Beyoğlu, avec le soutien de la banque Yapı Kredi. Cette initiative marque une double rupture : d'une part, une prise de distance partielle vis-à-vis des structures officielles ; d'autre part, l'introduction du mécénat privé dans le domaine théâtral, Yapı Kredi jouant un rôle pionnier à cet égard. Entre 1951 et 1957, ce théâtre, situé dans le Passage Atlas sur la rue İstiklal, a accueilli sa propre troupe, appelée la Troupe de la Petite Scène. Dirigée par Muhsin Ertuğrul, la troupe inaugure ses représentations avec une adaptation de *Des souris et des hommes* de John Steinbeck. Composée de jeunes comédiens, cette équipe réunit plusieurs figures qui deviendront, dans les décennies suivantes, des personnalités majeures du théâtre et du cinéma en Turquie.[289][290]

Suite au désistement d'Ertuğrul en 1954 et du mécénat de Yapı Kredi en 1957, la troupe cède ses activités. Pourtant le théâtre a commencé a être utilisé par plusieurs groupes composés de jeunes artistes issus des institutions publiques souhaitant expérimenter d'autres formes contemporaines, en dehors du canon en cours de formation dans les structures étatiques. Ce théâtre peut être considéré comme l'amorce d'une diversification à la fois esthétique et institutionnelle de la scène théâtrale stambouliote, annonçant les prémices d'une scène indépendante.

À partir de 1957, Küçük Sahne cesse d'être le lieu d'une troupe stable pour devenir une scène d'accueil partagée. Sa structure évolue vers un modèle d'usage tournant, sans direction artistique centralisée. Ce changement ouvre une phase décisive dans la structuration d'une scène théâtrale privée à Istanbul. À une époque où les lieux de jeu hors institutions sont

[288] Sevda Şener, « Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı », *Cumhuriyetin 50. Yıldönümünü Anma Kitabı,* Ankara Üniversitesi Basımevi, 1974, p.158.
[289] Précisement Şükran Güngör, Kâmran Yüce, Cahit Irgat, Münir Özkul, Sadri Alışık, Mücap Ofluoğlu, Nuri Altınok, Sami Ayanoğlu, Mümtaz Ener, Nevin Akkaya et Zeynep Sırmalı.
[290] Nedim Saban, « Küçük Sahne'nin Tarihçesi », disponible sur : https://www.academia.edu/36763857/Küçük_Sahnenin_Tarihçesi (accédé le 20 juin 2025).

extrêmement rares, Küçük Sahne devient un point d'ancrage pour les compagnies issues des théâtres publics mais désireuses de s'affranchir des contraintes formelles et politiques imposées par les cadres institutionnels. Sa situation centrale, sa configuration professionnelle et son histoire récente lui confèrent une légitimité symbolique forte et une visibilité auprès du public urbain cultivé.

Entre la fin des années 1950 et la fin des années 1970, plus d'une quinzaine de troupes privées y présentent leurs productions. Le théâtre est d'abord repris par Haldun Dormen, qui y installe le Théâtre Dormen de 1957 à 1962. Après son départ, la scène est investie par Gülriz Sururi et Engin Cezzar, qui y fondent leur propre troupe en 1962. Viennent ensuite les théâtres Ulvi Uraz, Ayfer Feray, Ali Poyrazoğlu, puis, à la fin des années 1970, deux troupes qui joueront un rôle majeur dans la redéfinition de la scène théâtrale turque : *Dostlar Tiyatrosu* et *Ortaoyuncular*. À travers la diversité de ces troupes, *Küçük Sahne* devient le lieu d'une pluralité de propositions esthétiques comme le théâtre satirique, cabaret politique, théâtre musical, répertoire classique ou expérimental et des productions d'ensemble.

Cette configuration fait de Küçük Sahne, un espace pivot dans l'histoire du théâtre privé à Istanbul. Si la notion de « théâtre indépendant » n'est pas encore mobilisée à cette époque, le terme « théâtre privé » marque l'accent accordé à l'initiative privée positionnée contre les institutions étatiques. Étant donné l'absence de subventions étatiques, le théâtre a été géré par les artistes avec une autonomie organisationnelle, un lien direct au public sans médiation institutionnelle et une ouverture à des formes artistiques non conformes au canon national. À ce titre, la scène de Küçük Sahne ne constitue pas seulement un vestige du théâtre républicain réformé, mais bien un espace de transition où se redéfinit la pratique théâtrale dans le contexte urbain stambouliote des années 1960 et 1970. C'est l'existence du lieu physique d'un théâtre privé qui accueille de jeunes troupes, qui fait naître une constellation d'initiatives de théâtre ayant esquissé une scène pluri-actorielle et plurivocale en Turquie.

L'histoire matérielle du lieu elle-même reflète ces reconfigurations successives. Le bâtiment du Passage Atlas, initialement conçu comme une salle de cinéma, est transformé en théâtre en 1951 sous l'impulsion de Muhsin Ertuğrul. À partir des années 1980, après plusieurs périodes d'activité intermittente, le lieu entre dans un lent processus de déclin. Il reste fermé entre 1994 et 1997, avant d'être rouvert en 1998 sous le nom de Sadri Alışık Kültür Merkezi, fonctionnant alors comme un centre culturel privé jusqu'en 2008. Entre 2008 et 2018, la salle est reprise par le Théâtre d'État d'Istanbul (İstanbul Devlet Tiyatrosu), devenant l'un des derniers lieux utilisés par l'institution à Taksim.

À la fin de cette période, Küçük Sahne est intégré au projet de rénovation du complexe Atlas 1948. Ce programme s'inscrit dans une politique plus large de patrimonialisation des lieux historiques, portée par le ministère de la Culture et du Tourisme. En 2021, le bâtiment rouvre sous la forme d'un musée, Atlas Sineması ve Sinema Müzesi, dédié à l'histoire du cinéma turc.

Cette reconversion d'un espace de création vivant en musée du cinéma consacre symboliquement le basculement d'un lieu d'expérimentation artistique en objet de mémoire institutionnelle. Elle illustre plus largement les tensions qui traversent la sphère culturelle à Istanbul : entre politique de conservation et processus d'effacement, entre patrimonialisation et disparition silencieuse des lieux autonomes. Elle rend visible le caractère fragile et éphémère des espaces de la culture, souvent exclus de la mémoire urbaine officielle de la ville, malgré leur rôle fondamental dans la constitution d'un théâtre contemporain à Istanbul.

Küçük Sahne ne constitue pas un cas isolé, mais peut être considéré comme un exemple symptomatique d'une transformation plus large du champ théâtral à l'échelle nationale, amorcée avec l'arrivée au pouvoir du Parti Démocrate en 1950. Cette victoire électorale marque l'entrée de la Turquie dans une ère multipartite et met fin à vingt-sept ans de gouvernement par le Parti Républicain du Peuple. Si le changement de régime ne bouleverse pas immédiatement les structures artistiques existantes, il introduit un infléchissement notable dans la manière dont l'État conçoit son rôle en matière de production culturelle. Alors que la période républicaine antérieure se caractérisait par un fort interventionnisme culturel, à travers la création d'institutions centralisées telles que le Théâtre de l'État ou les Maisons du Peuple, les années 1950 voient s'esquisser un retrait progressif de l'État de la scène théâtrale. Cet abandon partiel de la fonction de production directe, combiné à l'absence d'une politique de soutien claire en faveur des initiatives non étatiques, crée un espace ambigu, manifesté par un vide institutionnel, mais aussi une opportunité pour de nouveaux acteurs. Dans ce contexte, on observe une multiplication des troupes de théâtre, notamment à Istanbul et à Ankara. Parallèlement, de nouveaux lieux de représentation qui étaient souvent d'anciens cinémas réaménagés, des petites scènes urbaines ou des espaces polyvalents ont commencé à accueillir ces troupes. *Küçük Sahne*, avec son origine institutionnelle, sa réappropriation par des groupes indépendants et son implantation au cœur de Beyoğlu, incarne à l'échelle micro cette transition vers une configuration plus diffuse et concurrentielle de la sphère culturelle. Le théâtre privé émerge ainsi dans un moment d'entre-deux, entre encadrement étatique et initiatives dispersées, au sein d'un climat de libéralisation sélective qui redéfinit en profondeur les rapports entre scène, public et pouvoir.

Ce processus rejoint ce qu'Elias désigne comme un « processus de civilisation », entendu comme le déplacement progressif des formes de régulation du comportement, de la production symbolique et de l'organisation collective d'un modèle centralisé et hiérarchique vers un système d'interdépendances dynamiques.[291] Dans cette perspective, les théâtres privés qui émergent en Turquie dans les années 1950 apparaissent comme des lieux de recomposition sociale, où s'expérimentent de nouvelles formes d'autonomie artistique, de professionnalisation, et d'ajustement aux attentes d'un public urbain pluriel. Le retrait partiel de l'État génère ainsi, simultanément, un vide et une possibilité d'innovation. La trajectoire de *Küçük Sahne* peut dès lors être interprétée comme un indicateur micro d'un processus macrosociologique de reconfiguration de la sphère culturelle ; le glissement progressif d'un modèle de centralisation étatique vers une logique marchande ne signifie pas l'absence de régulation, mais son redéploiement sous des formes plus diffuses, instables et concurrentielles, dans lesquelles les relations entre pouvoir, culture et société sont continuellement redéfinies.

Lorsqu'on étudie les théâtres privés émergés grâce à la fondation de *Küçük Sahne*, la troupe *Kent Oyuncuları* fondée en 1962 par Yıldız et Müşfik Kenter, s'impose rapidement comme l'un des acteurs les plus significatifs de la scène théâtrale privée en Turquie. Héritiers de l'école américaine du réalisme, les Kenter développent un style de jeu plus naturel, dépouillé du pathos grandiloquent des écoles nationales, et profondément ancré dans une esthétique du quotidien. Ce choix stylistique contraste avec la tradition du Théâtre de l'État basée sur la bonne éloquence du turc à l'accent stambouliote, et inaugure un tournant vers une expression scénique plus contemporaine et naturelle. Leur répertoire mêle des classiques occidentaux, tels que *Hamlet* de Shakespeare, mis en scène dans une version moderne et épurée à des pièces plus récentes, souvent issues du théâtre américain ou européen contemporain. L'adoption d'un langage scénique sobre, centré sur la qualité de l'interprétation et l'économie des moyens techniques, contribue à inscrire Kent Oyuncuları dans une dynamique de renouvellement du théâtre privé turc. Leurs productions rassemblent des exemples des classiques contemporains de l'Europe, des Etats-Unis et de la Russie comme *Le Concierge* de Harold Pinter (1961-1962), *La Colère* de John Osborne (1961-1962), *La Mouette* d'Anton Tchekhov (1962-1963), *Qui a peur de Virginia Wolf ?* d'Edward Albee ainsi que des pièces de théâtre d'écrivains comme Neil Simon, John Steinbeck, Arthur Miller ou encore les nouveaux écrivains turcs comme Necati Cumalı, Sadık Şendil (1915-1986), Turan Oflazoğlu (1932-)et Orhan Asena (1922-2001).

[291] Norbert Elias, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1987, p. 94.

Le théâtre Gülriz Sururi-Engin Cezzar à leur tour, ont fondé leur troupe en 1962. Le couple n'a jamais eu leur propre salle de théâtre, pourtant jusqu'à 1990, ils ont joué leurs spectacles dans les théâtres importants de l'époque comme La Petite Scène, le Théâtre Muammer Karaca, la Scène Elhamra, le Théâtre Renk, et le théâtre Ümit. Leur répertoire comporte notamment deux caractéristiques qui rendent ce théâtre avant-gardiste pour l'époque ; la mise en scène des musicales européennes et américains comme *Irma La Douce* (1961), *La Môme* (1983), *Cabaret* (1980) *Hair* (1981) et les premières pièces des écrivains turcs comme *Teneke* (1966) de Yaşar Kemal, *Ferhat et Şirin* (1965) de Nazım Hikmet, *Kurban* [Sacrifice] (1967) et *Canlı Maymun Lokantası* [Restaurant du singe vivant] (1964) de Güngör Dilmen (1930-2012) et notamment la pièce séminale de Haldun Taner *La Ballade d'Ali de Keşan* (1963).[292]

On identifie ces deux théâtres cités comme avant-garde en Turquie en raison de leur introduction de nouveaux genres et styles du jeu, de l'écriture et la mise en scène. Leur apparition dans l'atmosphère de libéralisation des années 1960 et leurs activités au cours des années 1970 et 1980 marquées par l'atmosphère de violence politique entre la droite et la gauche suivi par de coups d'État et de régimes autoritaires militaires semble être en lien direct avec leurs créations théâtrales. L'avant-garde théâtrale ne se définit pas simplement par des ruptures esthétiques, mais par une remise en cause active des conventions sociales et culturelles. Comme le souligne Jeffrey Alexander, les mouvements d'avant-garde dans le théâtre ont historiquement émergé dans des contextes de crise symbolique ou d'insatisfaction politique, où l'art dramatique devient un vecteur de contestation et d'expérimentation collective.[293]

Après avoir analysé l'émergence d'une scène théâtrale privée et le cas emblématique de Küçük Sahne, il s'agit désormais de porter une attention plus fine aux trajectoires individuelles des fondateurs de ces troupes, figures centrales d'une nouvelle élite culturelle du théâtre en Turquie. Ces dynamiques structurelles de désengagement étatique et de reconfiguration de la sphère culturelle ne peuvent être pleinement saisies sans considérer les parcours sociaux et professionnels de celles et ceux qui ont occupé le devant de la scène.

En effet, l'émergence des théâtres privés ne relève pas seulement d'un déplacement institutionnel : elle s'appuie aussi sur la constitution progressive d'un groupe d'artistes porteurs d'un nouveau rapport à la création, à la professionnalisation et à la reconnaissance symbolique. Il convient ainsi de s'attarder sur les profils sociologiques de ces figures fondatrices, dont les

[292] Cf. Gülriz Sururi, *Kıldan İnce, Kılıçtan Keskince,* İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1983 ; Gülriz Sururi, *Bir An Gelir,* Istanbul, Doğan Kitap, 2003.
[293]Jeffrey C. Alexander, « The Fate of the Dramatic in Modern Society: Social Theory and the Theatrical Avant-Garde », *Theory, Culture & Society*, 0(0), 2013, p. 6-8.
.

itinéraires dessinent les contours d'un champ artistique en recomposition. L'étude de leurs origines sociales, de leurs parcours éducatifs et de leurs réseaux d'influence permettra de mieux comprendre comment s'est structurée cette génération d'acteurs culturels, entre héritage national, ouverture internationale et innovations esthétiques.

1.1. Formation d'une élite culturelle du théâtre

Lorsqu'on étudie les trajectoires des comédiens ayant entamé leur carrière théâtrale dans les années 1960-1970 et appartenant à la première génération de véritables « célébrités » du théâtre en Turquie, certains traits communs se dégagent nettement. Les fondateurs des troupes théâtrales les plus marquantes de cette période sont, dans leur grande majorité, issus de familles urbaines disposant d'un fort capital culturel. L'analyse de leurs profils sociologiques permet de distinguer deux groupes qui se diversifient dans leur éducation secondaire.

Le premier groupe est composé d'artistes issus de familles bureaucrates ou de fonctionnaires, ayant poursuivi leurs études au Conservatoire d'État à Ankara. Ces trajectoires s'inscrivent dans une voie relativement conventionnelle, caractérisée par une formation institutionnelle spécialisée en art dramatique et par une entrée dans la vie professionnelle à travers les structures publiques, telles que les Théâtres de l'État. Leur insertion dans le champ théâtral se fait ainsi dans la continuité de l'héritage républicain, en tant que prolongement organique des institutions culturelles nationales.

Ulvi Uraz (1921 – 1974) est l'une des figures marquantes du théâtre turc de la période républicaine, en particulier dans les années 1950 et 1960, tant en tant qu'acteur que metteur en scène et fondateur de troupes. Son parcours artistique s'inscrit dans un moment de renouvellement de la scène théâtrale turque, à la croisée des influences nationales et des esthétiques venues d'Europe. est l'une des figures marquantes du théâtre turc de la période républicaine, en particulier dans les années 1950 et 1960, tant en tant qu'acteur que metteur en scène et fondateur de troupes. Son parcours artistique s'inscrit dans un moment de renouvellement de la scène théâtrale turque, à la croisée des influences nationales et des esthétiques venues d'Europe. Diplômé du département de théâtre du Conservatoire d'État d'Ankara en 1943, avant d'être remarqué en 1948 pour son interprétation du personnage de Beybaba dans *Köşebaşı* d'Ahmet Kutsi Tecer, l'une des pièces fondatrices du théâtre national turc. Après avoir travaillé au *Tatbikat Sahnesi* puis au *Théâtre d'État d'Ankara*, tout en enseignant au conservatoire, il est envoyé en 1953 en France, avec son épouse, la pianiste Selçuk Uraz, dans le cadre d'un programme d'étude soutenu par l'État. En 1959, il rejoint les İBŞT et interprète Polonius dans *Hamlet*, mis en scène par Muhsin Ertuğrul, avant de fonder sa

propre troupe, *Dost Oyuncular* [Les Comédiens amis] en 1961. Cette compagnie ouvre sa première saison avec *Günün Adamı* [L'Homme du jour] de Haldun Taner et *Para İsteme Benden* [Ne me demande pas d'argent] de Labiche, marquant une nouvelle étape dans la professionnalisation et la diversification des pratiques théâtrales en Turquie. Par la suite, la troupe prend le nom de *Théâtre Ulvi Uraz* et devient un lieu central pour les expérimentations artistiques et les écritures satiriques de la période.

Yıldız (1928-2019) et Müşfik Kenter (1932-2012), sœur et frère, co-fondateurs du théâtre *Kent Oyuncuları* [Les Comédiens de la Ville] sont nés à Istanbul. Leur mère britannique avait convertie à l'islam, pour pouvoir épouser leur père turc et musulman. Leur père Ahmet Naci Kenter était issue d'une famille de la haute bourgeoisie d'Istanbul, au sein de laquelle il était grandi avec des gouvernantes françaises. Fonctionnaire des Affaires Étrangères, il a commencé à travailler dans le Consulat à Londres, où elle a rencontré son épouse. Même si sa famille faisait partie des familles des fonctionnaires qui ont adopté les normes de la modernité républicaine, ils ont contesté sa décision de se marier avec une Anglaise. Non seulement sa famille a coupé tous les liens avec Ahmet Naci, il a également perdu son travail de même raison. Cet incident de la trajectoire de vie des Kenter montre encore une fois les limites de la modernité du régime républicain. Même si la Grande Bretagne est admirée comme un modèle de civilisation exemplaire, se marier avec une femme anglaise est considéré transgressive au point de ne pas pu être accepté pour un fonctionnaire.[294] Malgré un capital économique et culturel important au sein de la famille, la punition infligée au père de Kenter aurait conduit à un appauvrissement tel que la famille s'est retrouvée confrontée à de sérieuses difficultés économiques, peinant même à satisfaire ses besoins fondamentaux.[295] Yıldız Kenter commence à s'intéresser au théâtre dans les Maisons du Peuple (Halkevleri), ce qui la pousse à intégrer le Conservatoire de l'État d'Ankara. Son frère Müşfik Kenter (1932-2012) a également poursuivi des études au conservatoire pour donner suite à ses encouragements. En 1955, elle est invitée à New York grâce à une bourse de la Fondation Rockefeller, devenant ainsi la première femme turque à en bénéficier. Elle débute son séjour à Londres, avant de partir pour New York, où elle suit une formation théâtrale à l'American Theatre Wing, à la Neighborhood Playhouse, ainsi qu'à l'Actors Studio. Durant cette période, dans les lettres qu'elle adresse à son « maître » Muhsin Ertuğrul, elle témoigne de son immersion dans la scène théâtrale américaine. Elle y

[294] Dikmen Gürün, *Tiyatro Benim Hayatım. Yıldız Kenter'in Hayat Hikayesi,* Istanbul, YKY, 2015, p.21.
[295] *Ibid.,* p.22.

relate son assiduité aux représentations à Broadway, sa participation à des conférences spécialisées, ainsi que ses déplacements à Londres et à Édimbourg pour assister aux festivals de théâtre.[296]

Parmi ces acteurs, Gülriz Sururi (1929-2018), la co-fondatrice du théâtre *Gülriz Sururi – Engin Cezzar Tiyatrosu* a un background familial singulier, qui lui positionne à part de ses contemporains. Sururi est issue d'une famille des artistes d'opéra. Sa mère, Suzan Lûtfullah Sururi, fut la première prima donna turque, tandis que son père, Lûtfullah Sururi, comptait parmi les fondateurs de l'opérette turque. Ses oncles, Yusuf, Celal et Ali Sururi, eux aussi auteurs et interprètes des premières opérettes. À l'âge de douze ans, Gülriz Sururi monte sur scène au Théâtre pour enfants à la demande de Muhsin Ertuğrul, qui reconnaît son talent et l'oriente vers le conservatoire. Dans sa mémoire de deux tômes, elle décrit d'une manière détaillée son enfance au sein de sa famille dans une maison à Kalamış, avec des souvenirs qui mettent en évidence qu'elle vient d'une famille élite juristes jusqu'à ses grands parents dès la période ottomane.[297] Très jeune, elle commence ainsi à se produire de manière professionnelle, d'abord dans les Théâtres municipaux, puis dans des scènes privées émergentes telles que le Théâtre Karaca et Théâtre Dormen.

Le deuxième groupe rassemble des individus qui, tout en disposant également d'un fort capital culturel, le doivent davantage à une scolarisation privilégiée et à un capital économique familial plus conséquent. Leurs premiers contacts avec le théâtre ont souvent lieu au lycée, dans des établissements urbains élitistes, avant qu'ils ne poursuivent des études en sciences sociales ou en lettres dans des universités prestigieuses d'Istanbul, ou à l'étranger. Cette trajectoire s'accompagne généralement d'une exposition directe aux scènes théâtrales européennes et nord-américaines, grâce à des séjours d'études en Allemagne, en France, au Royaume-Uni ou aux États-Unis. Cette ouverture internationale nourrit leur formation esthétique autant que leur désir d'introduire en Turquie des œuvres issues de ces répertoires, par le biais de traductions, d'adaptations ou de mises en scène novatrices.

Engin Cezzar (1935-2017), l'époux et partenaire de Gülriz Sururi, est diplômé du lycée privé prestigieux Le Collège américain Robert d'Istanbul avant de poursuivre ses études dans le département du théâtre de l'Université Yale aux Etats-Unis. Lorsqu'il était diplômé, Engin Cezzar a joué dans les pièces à Actors Studio à New York, ainsi qu'à l'Atelier du théâtre Piscator dirigé par Erwin Piscator. Dans ses jours de Yale, Engin Cezzar avait rencontré James

[296] *Ibid.,* p.59.
[297] Gülriz Sururi, *Kıldan İnce, Kılıçtan Keskince,* İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1983.

Baldwin, ce qui était le début d'une amitié pour la vie, ce qui résulterait l'interprétation de Cezzar de Giovanni dans une adaptation de *La Chambre de Giovanni* à Actors Studio, le séjour de Baldwin à Istanbul en 1961 amorçant ainsi une relation durable avec le pays.

Haldun Dormen, est diplômé du lycée francophone Galatasaray ainsi que le collège Robert, où il a commencé à s'intéresser au théâtre. Il a poursuivi ses études dans la direction du théâtre à l'Université Yale, et travaillé comme acteur et metteur en scène à Hollywood, New York et Paris.[298] Comme le révèlent les deux tomes des mémoires de Gülriz Sururi, le couple a été insérée dans des cercles de socialisation au sein de l'élite culturelle de l'époque composés par des intellectuels et des artistes des disciplines différents de l'époque.

Haldun Taner (1915–1986), pionnier du *Devekuşu Kabare* [Cabaret Autruche], est le fils de Selahaddin Bey, député engagé dans la défense de l'indépendance de la Turquie au sein de la dernière Assemblée des députés de l'Empire ottoman (*Meclis-i Mebusan*). Diplômé du lycée Galatasaray, il poursuit des études en science politique à l'Université de Heidelberg. Il achève ensuite sa formation supérieure en 1950 à la Faculté de lettres de l'Université d'Istanbul, au sein du département de philologie allemande. Entre 1950 et 1954, il occupe un poste d'assistant à la chaire d'histoire de l'art de cette même université.

Sa pièce *Günün Adamı* [L'Homme du jour], écrite durant ses années d'assistanat, est interdite de représentation avant même d'être montée à l'İBŞT. Il abandonne alors son poste universitaire pour se rendre à Vienne, où il suit une formation en études théâtrales. Entre 1955 et 1957, il étudie à l'Académie Max Reinhardt et travaille comme assistant à la mise en scène dans plusieurs théâtres viennois. De retour en Turquie en 1957, il enseigne la littérature et l'histoire de l'art à l'Institut de journalisme de l'Université d'Istanbul, puis l'histoire du théâtre à la Faculté de langues, d'histoire et de géographie de l'Université d'Ankara, ainsi qu'à la Faculté de lettres de l'Université d'Istanbul. Parallèlement, il poursuit sa carrière de chroniqueur et d'auteur dramatique. [299]

Genco Erkal (1938-2024) est l'un des acteurs, metteurs en scène les plus influents du théâtre turc contemporain depuis les années 1960, notamment en tant que fondateur de *Dostlar Tiyatrosu* [Théâtre des Amis]. Figure centrale du théâtre politique et engagé à partir des années 1960, il a joué un rôle décisif dans l'émergence d'un théâtre critique, inspiré à la fois des traditions locales et des courants internationaux, notamment brechtiens. Il vient d'une famille

[298] https://tiyatro.iksv.org/tr/onur-odulleri/haldun-dormen [accédé 15.04.2025].
[299] *Ve Perde!,* projet documentaire réalisé sur Haldun Taner par IKSV, 2015, disponible sur: *https://www.youtube.com/watch?v=0faunzC84v0* [accédé 15.04.2025].

stambouliote, d'un père militaire du haut rang et d'une mère créatrice de mode et couturier.[300] Lui aussi est diplômé du l'école primaire du lycée Galatasaray, ensuite du Collège Robert. Il a poursuivi ses études à la faculté de psychologie de l'Université d'Istanbul avant de commencer sa carrière professionnelle au sein des divers théâtres privés.

Le couple Beklan (1933-2010) et Ayla (1937-2024) Algan, pionniers du théâtre avant-garde et expérimental en Turquie, ont également un ancrage dans un fort capital culturel. Ayla Algan est aussi diplômée du collège américain Robert. La famille d'Ayla Algan est d'origine grecque, son père était commercial et sa mère était peintre. Dès petite, elle a eu des cours privés du piano, du ballet et du chant. Après le collège privé francophone Notre Dame de Sion d'Istanbul, elle a déménagé à Paris avec sa famille et elle est diplômé du lycée Versailles. Elle s'est mariée avec Beklan Algan et ensemble, ils ont poursuivi ses études à *New York Actor's Repertory Theatre* et *Actor's Studio*. Poursuivant parallèlement une carrière en musique, Ayla Algan a vécu à Paris entre 1972 et 1979. Entre 1980 et 1984, le couple a fait du théâtre ouvrier à Schaubühne à Berlin ensemble.[301]

Plusieurs acteurs et metteurs en scène diplômés des lycées Robert et Galatasaray s'ajoute à des acteurs analysés d'une manière détaillée à ci-dessus. Can Gürzap, Zeki Alasya, Göksel Kortay, Nevra Serezli, Ülkü Tamer et Refik Erduran sont quelques exemples des anciens membres de club du théâtre du lycée Robert dans les mêmes époques. De manière similaire, Metin And, Erol Günaydın, Feridun Çölgeçen, Asaf Çiyiltepe, Mehmet Ulusoy, et la génération d'après, Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin Enis Fosforoğlu, sont diplômés du lycée Galatasaray. Ainsi, on identifie une concentration dans les années 1960 dans ces deux lycées et leurs clubs de théâtre.

L'analyse des trajectoires des artistes issus des lycées Galatasaray et Robert permet d'éclairer les mécanismes de formation d'une élite culturelle dans la Turquie des années 1950 à 1970, mais aussi des époques qui ont suivies. Ces lycées étrangers fondés à la fois pour marquer l'influence culturelle de la France et des Etats-Unis en Turquie, mais aussi pour fabriquer une élite turque occidentalisée ont fourni à leurs élèves un capital culturel scolaire valorisé tant au niveau national qu'international. En suivant Pierre Bourdieu, ces acteurs disposent d'un capital culturel hérité et acquis, transmis par la famille et consolidé dans des institutions scolaires prestigieuses, leur conférant une forte disposition à la légitimation dans

[300] Zeynep Bilgehan, « Pinokyo'dan Sıkılıp Kendim Oyun Yazdım », interview avec Genco Erkal, *Hürriyet,* 28 mars 2022, disponible sur : https://www.hurriyet.com.tr/gundem/pinokyodan-sikilip-kendim-oyun-yazdim-41773585 [date d'accès 21.04.2025].
[301] http://aylaalgan.com.tr/biyografi/ [accédé 14.04.2025].

les sphères artistiques autonomes.[302] La fréquentation précoce des cercles francophones ou anglophones, l'accès à des traductions, des festivals et des bourses de séjour à l'étranger (comme celles de Yıldız Kenter, Beklan Algan ou Genco Erkal), confèrent à ces comédiens un capital symbolique transnational, renforçant leur autorité esthétique. Ce lien entre origine sociale, formation d'élite et esthétique théâtrale se traduit par une surreprésentation des répertoires européens et américains contemporains dans les théâtres privés, souvent introduits par ces mêmes acteurs. Les artistes et intellectuels investissent ainsi la sphère publique selon des logiques de positionnement façonnées par leur trajectoire scolaire et leur exposition aux débats internationaux.[303] Le théâtre turc de cette période, notamment dans ses marges indépendantes, est profondément structuré par une dynamique où les capitaux social et culturel, acquis par le biais de l'éducation et de la maîtrise des langues étrangères, deviennent des ressources décisives, y compris en l'absence de capital économique.

Sociologue Nathalie Heinich insiste sur les régimes de singularité dans la reconnaissance artistique, qui favorisent les artistes perçus comme innovants, cosmopolites ou porteurs d'une rupture esthétique.[304] Dans le cas turc, cette reconnaissance s'ancre dans une double tension : d'une part, l'identification à une modernité théâtrale occidentale, et d'autre part, la volonté de créer un théâtre local, critique, mais adossé à des codes et des formats légitimés à l'étranger. Les profils des fondateurs de troupes comme Kent Oyuncuları ou du théâtre Gülriz Sururi – Engin Cezzar incarnent précisément cette articulation : à travers leur formation, leur langue et leurs références, ils deviennent les vecteurs d'une modernité scénique dont l'autorité repose à la fois sur l'international et le prestige scolaire.

Ainsi, les trajectoires individuelles de cette génération d'artistes révèlent à quel point la sphère théâtrale s'est structurée autour de capitaux sociaux et culturels fortement différenciés, dont l'origine scolaire et la formation internationale ont été des vecteurs essentiels. Toutefois, cette configuration ne peut être dissociée des transformations structurelles plus larges qui affectent le théâtre à partir des années 1950–60. La montée d'un théâtre privé, l'émergence d'initiatives indépendantes et la redéfinition du rôle de l'État dans la production artistique marquent une nouvelle étape dans l'histoire du théâtre turc. C'est à cette dynamique de privatisation progressive de la sphère théâtrale que nous consacrerons la section suivante, en

[302] Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
[303] Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p.59.
[304] Nathalie Heinich, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, La Découverte, 1996, p.78.

interrogeant les conditions d'émergence de nouveaux modèles de production, de financement et de légitimation artistique.

2. Privatisation du théâtre

En Turquie, ces dynamiques ont commencé à résonner avec le mécénat des banques comme Pamukbank, qui ont suivi Yapı Kredi qui est devenu un statut de prestige pour ces entreprises financières et un soutien vital pour les théâtres. À côté de Küçük Sahne, plusieurs théâtres ont été fondé comme *Oda Tiyatrosu* [Théâtre de Chambre], *Karaca Tiyatrosu* [Théâtre Karaca], Beşinci Tiyatro [Cinquième Théâtre], Tevhit Bilge Topluluğu [Cie Tevhit Bilge] et Şenses Opereti [Opérette Şenses]. Cette multiplication est observée également dans les bâtiments de théâtre. Comme au XIXème siècle, ces théâtres ont commencé à se cumuler dans le quartier de Beyoğlu, avec l'annexe de l'axe Elmadağ-Harbiye. Les théâtres Cep, Karaca, Şan, Elhamra, Site, Oda ont été construit à cette époque.[305]

Dans le cas de la Turquie des années 1950, cette perspective permet d'analyser comment des figures comme Muhsin Ertuğrul ou les troupes issues des théâtres d'État se repositionnent dans un espace intermédiaire entre institution et autonomie, en investissant des scènes comme Küçük Sahne. Le théâtre devient ainsi un lieu de repositionnement, où les artistes ajustent leur trajectoire face au retrait partiel de l'État, à l'émergence d'un capital culturel urbain et à l'absence de dispositifs pérennes de soutien aux initiatives indépendantes.

À partir des années 1950, la sphère théâtrale turque connaît une transformation structurelle marquée par un retrait partiel de l'État, ouvrant un espace pour l'émergence de troupes privées et d'initiatives indépendantes. Ce phénomène ne peut être compris uniquement dans le cadre national turc ; il s'inscrit également dans une tendance plus large, observée dans d'autres contextes, notamment en Europe occidentale et en Amérique du Nord, où les formes d'intervention publique dans la culture se reconfigurent au profit de logiques de marché, de mécénat et de soutien communautaire. Cette dynamique ne signifie pas un abandon total de l'État, mais plutôt une redéfinition de son rôle, qui se manifeste par un désengagement relatif de la production artistique directe, une redistribution des responsabilités vers des acteurs non étatiques, et une montée progressive de l'économie de projet dans les carrières artistiques.

Dans ce contexte de reconfiguration globale, les initiatives privées en Turquie présentent des traits convergents avec les dynamiques observées en Occident. Ces similitudes ne relèvent pas du hasard : elles sont en partie rendues possibles par les parcours de formation et les expériences professionnelles d'artistes turcs ayant entretenu des liens étroits avec des institutions culturelles

[305] Yavuz Pekman, *op. cit.,* pp.173-225.

ou académiques européennes et nord-américaines. Cette circulation des modèles contribue à inscrire les transformations locales dans un horizon transnational, où les mutations du rapport entre création artistique et soutien institutionnel s'observent à différentes échelles.

En Grande-Bretagne, Robert Hewison a montré comment le consensus culturel d'après-guerre, fondé sur l'idée d'un accès universel à la culture par le biais de la subvention publique, commence à se fissurer dès les années 1950–60.[306] Le théâtre, qui avait bénéficié de la création de l'Arts Council en 1946, devient progressivement plus dépendant de la billetterie, du mécénat privé, voire de stratégies commerciales. Ce changement, bien que plus marqué sous les gouvernements conservateurs ultérieurs, s'ancre dans une redéfinition plus ancienne du rôle de l'État vis-à-vis de la culture, dans un contexte de rationalisation budgétaire. Baz Kershaw dans son étude sur le théâtre radical, montre également que les années 1960 voient se développer au Royaume-Uni des troupes qui fonctionnent en dehors des circuits institutionnels dominants, souvent de manière mobile, communautaire ou expérimentale, en réponse à l'inadéquation croissante entre les formes théâtrales subventionnées et les attentes sociales ou politiques des artistes.[307]

De manière similaire, Shannon Jackson, dans son étude sur la sphère des arts du spectacle aux États-Unis, met en évidence les modes d'auto-organisation développés dans un système culturel historiquement dominé par le secteur privé, où l'État n'a jamais occupé un rôle central de financement direct. Elle montre que les artistes américains ont été contraints de construire des formes alternatives de « support », institutionnel, philanthropique ou informel, souvent précaires, mais également propices à l'émergence d'espaces d'expérimentation et de dissidence artistique.[308] Ce modèle américain, bien que structurellement différent du cas turc, éclaire les trajectoires des artistes turcs qui, fortement connectés à l'Occident, ont été inspirés par ces pratiques et les ont suivies de près.

Dans le cas turc, cette dynamique prend une forme singulière. À la différence des systèmes britannique ou américain, la République kémaliste avait initialement placé la culture, et en particulier le théâtre, au cœur de son projet de modernisation, comme on l'a montré dans le deuxième chapitre de cette thèse. L'émergence d'une scène privée ne correspond donc pas à une absence historique d'intervention, mais à une rupture ou un désajustement progressif entre l'idéal républicain et les réalités de production artistique. Ce retrait partiel, amorcé sous le Parti Démocrate à partir de 1950, n'est pas formalisé comme une politique culturelle libérale, mais

[306] Robert Hewison, *Culture and Consensus: England, Art and Politics since 1940*, London, Methuen, 1995.
[307] Baz Kershaw, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London, Routledge, 1999.
[308] Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York, Routledge, 2011.

se manifeste concrètement par l'affaiblissement des soutiens institutionnels, la rareté des infrastructures publiques à Istanbul, et la fragmentation des dispositifs de financement. C'est dans ce vide relatif que des initiatives comme celles de Kent Oyunculari, de Gülriz Sururi et Engin Cezzar, ou de Dormen Tiyatrosu trouvent leur espace d'existence, en s'appuyant sur la billetterie, les réseaux de spectateurs urbains, ou des formes ponctuelles de mécénat privé.

L'analyse comparée des cas turc, britannique et américain permet de mieux comprendre que le retirement de l'État n'est jamais univoque. Elle peut être portée par une idéologie politique comme sous Thatcher en Grande Bretagne, structurelle comme dans le modèle libéral américain, ou pragmatique comme dans le cas turc des années 1950, où l'État, sans se désengager totalement, cesse de jouer un rôle moteur dans la production culturelle à Istanbul. Dans tous les cas, elle entraîne une recomposition du champ artistique selon des modalités hybrides entre professionnalisation partielle, intermittence des ressources, recherche de nouvelles formes de légitimité et d'autonomie. Le théâtre privé stambouliote des années 1950–60 constitue ainsi un observatoire privilégié pour analyser les effets différenciés de ces mutations globales dans un contexte post-étatique encore largement façonné par l'héritage républicain.

La reconfiguration de la sphère culturelle ne se joue pas seulement dans des profils d'artistes, mais aussi dans la structuration économique du travail. Des formes de carrière artistique se transforment avec le nouveau modèle adopté. Ainsi, les nouveaux acteurs de la scène privée ne sont pas des fonctionnaires salariés des institutions publiques, mais des entrepreneurs qui prennent leurs propres risques sans assurance institutionnelle. Dans son analyse de la perspective de sociologie du travail sur le métier d'artiste, Pierre-Michel Menger décrit l'évolution du métier d'artiste vers un modèle d'économie de projet, dans lequel la discontinuité des revenus et la nécessité d'une visibilité constante deviennent structurantes.[309]

L'une des conséquences de ce modèle particulier du travail réside dans le fort sentiment de collectivité et de solidarité qui se manifeste au sein de la scène théâtrale turque. Toutes les troupes évoluant dans les théâtres privés partageaient des conditions de précarité similaires, ce qui favorisait des liens étroits et une organisation fondée sur un esprit d'ensemble. À cette solidarité interne s'ajoute une interdépendance structurelle de la scène, perceptible à travers les formes d'entraide entre équipes, la circulation des comédiens d'une troupe à l'autre, ou encore l'accueil de compagnies sans lieu fixe par des théâtres disposant de leurs propres infrastructures.

[309] Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

Dans un article de journal, Haldun Taner célèbre les Kenter à établir cet esprit d'ensemble collectif:

[…] « Les Kenter ne se contentent pas de faire goûter à nous, Stambouliotes, le plaisir du théâtre à l'européenne, auquel nous aspirons tant ; ce qu'ils font de plus précieux, c'est d'inculquer ce goût à leurs camarades de scène, et ainsi de tendre, du moins dans notre théâtre, vers un véritable style d'ensemble. À mon sens, c'est là leur contribution la plus essentielle. »[310]

Dans l'ouvrage à dimension archivistique consacré à l'histoire des *Kent Oyuncuları*, Deniz Yüce Başarır (fille du membre de la troupe Kâmran Yüce) met elle aussi en évidence cette dynamique collective où chaque comédien assumait, au-delà du jeu scénique, d'autres responsabilités essentielles à la vie du théâtre : conception des affiches, édition de la revue de la troupe, relations avec la presse, etc. Cette implication plurielle contribuait à la continuité et à la résilience du groupe.[311] Başarır souligne ainsi : « [...] Lorsqu'on observe les périodes les plus brillantes de la troupe, ce qui les rendait si forts, c'était ce sentiment profond d'être ensemble, ce sentiment d'appartenir à une véritable communauté. [...] En règle générale, la perte de l'esprit d'équipe conduit toujours à un déclin. La force essentielle de *Kent Oyuncuları* résidait dans leur capacité à créer collectivement. ».[312]

Cette structuration collective des troupes privées turques rejoint ce que Pierre-Michel Menger identifie dans le contexte français comme une forme organisationnelle fondée sur des structures de type familial. [313] Dans un univers artistique marqué par la précarité des revenus, l'irrégularité des engagements et l'absence de garanties institutionnelles, ces collectifs fonctionnent selon des logiques d'assistance mutuelle, de coopération étroite et d'interdépendance affective et économique. Les troupes s'organisent moins comme des entreprises hiérarchisées que comme des communautés de travail fondées sur la confiance, la polyvalence et la solidarité, permettant ainsi une continuité malgré la fragilité des ressources. Dans ce modèle, chaque membre est à la fois artiste, gestionnaire, communicant, voire technicien, ce qui renforce l'autonomie du groupe tout en exigeant une implication totale. Ce mode de fonctionnement favorise la construction d'un capital collectif esthétique, symbolique,

[310] Haldun Taner, « Tiyatroda Üslup », *Site Tiyatrosu Aylık Dergisi*, 1, No.4, Istanbul, 1960.
[311] Deniz Yüce Başarır, *Perde Kapanmasa Görecektiniz: Kamran Yüce'nin Arşivinden Kent Oyuncuları'nın Kuruluş Hikayesi (1959-1986),* Istanbul, İBB Yayınları, 2021.
[312] Ebru Dedeoğlu, « Deniz Yüce Başarır: Kent Oyuncuları'nı asıl güçlü kılan şey bir arada olma ruhuydu, yani gerçek bir topluluk olma hissiydi », *T24,* 05.04.2025, disponible sur: https://t24.com.tr/yazarlar/ebru-degirmenci/deniz-yuce-basarir-kent-oyunculari-ni-asil-guclu-kilan-sey-bir-arada-olma-ruhuydu-yani-gercek-bir-topluluk-olma-hissiydi,49304 (accédé 05.04.2025).
[313] Pierre-Michel Menger, « L'activité du comédien. Liens, indépendances et micro-organisations », *Réseaux*, nº 86*,* 1997, *pp.* 61-73

mais aussi logistique, qui devient un élément-clé de la résilience face aux incertitudes structurelles de la sphère culturelle.

À cette structuration de la scène artistique par le capital scolaire et symbolique, s'ajoute une transformation des formes de carrière artistique. Dans ce contexte, maîtrise des langues étrangères, réseaux de socialisation, des liens médiatiques deviennent des ressources pour s'adapter à cette économie d'incertitude. Les artistes de cette période devaient désormais composer avec une sphère culturelle moins structuré, où la réussite repose davantage sur leur adaptabilité, leur inventivité, et leur capacité à nouer des alliances ponctuelles avec des acteurs économiques ou médiatiques.

On s'appuyera sur deux exemples, Yıldız Kenter de *Kent Oyuncuları* et Gülriz Sururi du théâtre Gülriz Sururi-Engin Cezzar, qui révèlent comment les acteurs ont dû mobiliser toutes leurs ressources citées pour la survie économique de leur théâtre.

Après avoir joué dans plusieurs théâtres privés d'Istanbul pour longtemps, Yıldız Kenter s'est mobilisé pour fonder leur propre théâtre. Lors de ses vacances de ski à Uludağ avec son frère Nedim Kenter, elle a rencontré l'architecte Orhan Pekin, un afficionado du théâtre, qui a proposé une vente facilitée du bâtiment qu'il construisait à Harbiye, qui deviendrait le théâtre Kenter. Pour trouver de l'argent pour commencer la construction, Masis Balyan, encore un loyal spectateur de leur théâtre, leur a fait un don et il a poursuivi ses dons chaque fois il y en avait besoin. Pourtant comme les dépenses étaient toujours plus grand que les dons, Yıldız Kenter a proposé l'idée de vendre des sièges du théâtre. C'est Talat Halman qui lui conseille cette idée, qu'il connaissait des théâtres et même églises des Etats-Unis où il travaillait. Ainsi, Yıldız Kenter a pris des rendez-vous et personnellement fait des rendez-vous avec des sponsors visés pour leur demander d'acheter des sièges. Grâce à son amie journaliste Nezihe Araz, elle a fait un rendez-vous avec le propriétaire du journal *Hürriyet,* Erol Simavi. Les Kenter ont vendu 278 sièges comme ça. Lorsque le théâtre était ouvert, les sièges vendus portaient des plaques avec des noms des donateurs dessus. Cette méthode essayée pour la première fois en Turquie a été adopté dans les années suivantes par des théâtres indépendants, comme un financement collectif, mais aussi une politique de développement de loyauté de communauté.[314]

L'ensemble de cette organisation prend forme à partir d'une rencontre rendue possible par le capital social de Yıldız Kenter, puis se consolide à travers la mobilisation de ce capital, de ses réseaux médiatiques, mais également du capital symbolique qu'elle a su construire en tant

[314] Dikmen Gürün, *op. cit.* pp.162-163.

que figure publique largement reconnue et appréciée. Ces différentes ressources seront à nouveau activées lors des périodes de fragilité économique que le théâtre traverse.

Dans l'un de ces moments critiques, une somme est empruntée auprès de la compagnie d'assurance Doğan Sigorta, affiliée à la Banque Yapı Kredi, l'édifice théâtral étant mis en hypothèque en garantie de la dette contractée. Cependant, à la suite du décès de Kazım Taşkent, figure clé de l'institution, Doğan Sigorta change de direction. La nouvelle administration décide alors de procéder à la vente du théâtre afin de recouvrer les créances.

Face à cette menace, Yıldız Kenter entreprend des démarches pour obtenir un entretien auprès des industriels, en particulier Sakıp Sabancı. N'étant pas parvenue à établir ce contact, elle sollicite un rendez-vous auprès du président de la République, Süleyman Demirel. Ce dernier lui répond par une formule restée célèbre : « Eux, ils n'ont pas besoin de rendez-vous. Ils sont les bienvenus. »[315]

À la suite de cette intervention politique, la compagnie contacte la famille Kenter pour leur annoncer la restructuration de la dette et renonce à la mise en vente du théâtre.

Dans ses mémoires, Gülriz Sururi montre d'une manière transparente les difficultés économiques que leur théâtre a rencontré à partir des années 1980 et elle identifie un tournant dans ces années avec l'inflation, qu'elle qualifie avec une impossibilité de gérer un théâtre sans un sponsor.[316] Elle cite des sources de revenu qu'elle calculait pour son théâtre les revenus de publication de la revue que le théâtre publiait, et l'aide aux théâtres entrée en vigueur en 1982, toute en critiquant l'appellation de « l'aide » qu'elle qualifie de dégoutant.[317]

Pendant la crise économique que le théâtre subissait pour couvrir des frais de production de *La Môme* où Sururi allait incarner Edith Piaf, elle raconte comment elle a trouvé une solution, ce qui s'avère comme une anecdote qui révèle les rapports entre la sphère économique, culturelle et politique des années 1980 :

« J'ai eu une idée : Kastelli ![318] Oui, l'idée, c'était Kastelli. J'ai trouvé son numéro de téléphone, sa secrétaire m'a tout de suite mise en ligne. Cevher Özden, face à moi, s'est mis à parler de manière très familière : « Ô *maşallah* Madame Gülriz, tiens, une revenante ! » À un moment, il a dit : « Vous ne vous souviendrez sûrement pas de moi, mais quand je travaillais

[315] *Ibid.*
[316] Gülriz Sururi, *Bir An Gelir,* Istanbul, Doğan Kitap, 2003, p.17.
[317] *Ibid.*
[318] Cevher Özden, surnommé « Kastelli », a été une figure emblématique de la finance turque des années 1970 et du début des années 1980. Il a fondé la société Kastelli Menkul Kıymetler, qui a joué un rôle central dans la diffusion des bons d'épargne et dans la vulgarisation des mécanismes financiers auprès du grand public. En 1982, son empire s'est effondré à la suite d'une crise de liquidité et d'une perte de confiance généralisée, déclenchant un scandale majeur. Cette faillite, largement médiatisée, a mis en lumière les fragilités du système financier turc et a ouvert une période de transition économique marquée par des réformes structurelles.

au cinéma Saray, je changeais les coupons de vos bons d'épargne. » Moi, je ne me souviens de rien. […] Enfin, il m'a dit : « Dites-moi, que puis-je faire pour vous ? » Honnêtement, c'était une conversation très sincère.

J'ai répondu : « Je vous demande un rendez-vous. » Il m'a dit : « Ne t'en fais pas, je vais dire à telle personne de s'occuper de ton affaire. Pas besoin de venir jusqu'ici. Tu habites où ? » Apparemment, il pensait que je voulais placer de l'argent à intérêt. Comme j'ai insisté, il n'a pas pu dire non et il m'a donné un rendez-vous pour deux jours plus tard. […]

À cette époque, Kastelli était sans doute l'homme numéro un de l'actualité. Özal n'avait pas encore été élu ni arrivé au pouvoir. Tout le monde parlait de son génie. Certains disaient : « Vous verrez bien quand il sera démasqué, ce n'est pas comme ça qu'on règle les comptes. » Je ne disais rien, mais je savais que je faisais partie de la minorité qui n'avait pas d'argent placé à intérêt chez Kastelli.

Finalement, le jour du rendez-vous est arrivé. […] Quelle conversation ! Il exprimait son admiration pour ma famille, pour mon oncle Celal. Il racontait qu'il passait sa vie au Théâtre d'Istanbul, qu'il ne ratait aucune pièce dans sa jeunesse. Nous avons parlé d'Irma, de Keşanlı Ali Destanı, et lorsqu'il a dit : « On ne voit plus de pièces comme ça de nos jours », je me suis dit que c'était le moment que j'attendais. J'ai dit : « Monsieur, en fait, j'ai une pièce comme ça, mais comme les conditions ont beaucoup changé, peut-être que je ne pourrai pas la mettre en scène », et j'ai commencé à lui raconter. Monsieur Cevher s'est révélé être un fan de Piaf. Il a adoré mon projet.

— Monsieur Cevher, tout le monde vient vous voir pour placer son argent, mais moi, je suis venue pour vous en demander. J'ai besoin de cette somme pour réaliser mon projet. Je vous demande au moins la moitié.

Il a marqué une pause.

— D'accord, chère Gülriz, alors quand comptes-tu me rembourser ? Tu peux me donner une date ?

— Non, Monsieur Cevher, ai-je dit. Je ne pense pas vous rembourser cette somme. C'est une forme de mécénat. Je vais associer votre nom à toutes les publicités. Car vous, en tant que Kastelli, vous êtes arrivé à un moment où vous devez rappeler votre nom autrement que par les mots argent, intérêt, épargne. Ce n'est pas rien d'associer votre nom à un événement artistique aussi prestigieux ?

Kastelli a marqué un temps, puis il a éclaté de rire :

— Alors que je pensais que tu allais me donner ton argent, c'est toi qui vas prendre le mien ?

— C'est exactement ça, ai-je dit. C'était bon. Je me suis retenue de ne pas lui faire un câlin. Il a accepté de payer exactement la somme que je demandais. Ensuite, il m'a demandé quand le rideau allait se lever. Il a noté la somme sur un papier, à payer en quatre chèques espacés de dix jours. « Viens chercher les chèques demain », a-t-il dit.

Sururi poursuit le récit de sa visite le lendemain pour récupérer le premier chèque :

[…] Il était encore au téléphone. Argent, marché, créances, dettes… un flot d'informations. Soudain, Monsieur Cevher dit à son interlocuteur : « Mon cher Turgut, devine qui est en face de moi ? » — « Gülriz Sururi… », et il a commencé à faire mon éloge. J'étais très embarrassée par tant de compliments. […] Finalement, il a expliqué à ce M. Turgut la raison de ma visite. M. Turgut devait l'encourager, j'imagine, car après il m'a dit : « Turgut t'envoie ses salutations et toute son affection, et il te souhaite plein de succès. » Il s'avère que ce Turgut, avec qui il échangeait des phrases comme « Mon cher Turgut, mon vieux, mon trésor, je ne t'avais pas dit ? Laisse-moi régler cette affaire », n'était autre que Turgut Özal. Turgut Özal, alors vice-Premier ministre chargé de l'économie dans le gouvernement de Bülend Ulusu.

Pourtant, juste avant la première de *La Môme*, la faillite de Kastelli a éclaté en scandale médiatique :

« Quinze-vingt jours avant la première, alors que je m'apprêtais à encaisser le dernier chèque de M. Cevher, l'affaire a éclaté. Un jour, j'ai ouvert le journal et, à la une : "L'affaire Kastelli" ! Tous les journaux en parlaient. Je ne peux pas dire à quel point j'étais paniquée. J'avais déjà préparé les annonces publicitaires, il ne restait que quelques jours avant l'impression. […] Le montant de ce chèque était très important, je ne savais pas quoi faire. En même temps, je lisais les journaux et j'essayais de comprendre ce qui se passait. Kastelli avait fait faillite. Il s'était effondré. Il n'arrivait pas à payer ses dettes — tout cet argent collecté auprès des gens. C'était incroyable mais vrai. Et ce jour-là, ce qui comptait le plus pour moi, c'était que si j'emmenais ce chèque à la banque, il serait sans provision. Peut-être qu'il aurait eu des ennuis bien pires. Peut-être que je lui aurais causé du tort. Cela signifiait que j'étais déjà écroulée, avant même que le rideau ne se lève.

[…] Un jour, Kastelli m'a appelée. Je crois que c'était après avoir reçu l'invitation pour le gala.

— Attention, Gülriz ! Surtout, ne parle pas de moi en ce moment, ce n'est pas le moment.

Je lui ai dit de ne pas s'en faire, que j'étais très attristée par ce qui lui arrivait.

— Monsieur Cevher, il me reste un dernier chèque de votre part. Qu'est-ce que je dois en faire ? […]

— Quel chèque ? a-t-il répondu. On ne t'a pas déjà tout payé

— Non, j'ai encore le dernier chèque.

— Apporte-le-moi tout de suite ! a-t-il dit, complètement paniqué. Je ne suis pas disponible aujourd'hui. Il a insisté, affolé, et c'est là que j'ai compris. Dans la situation où il se trouvait, un chèque sans provision signé, c'était aussi dangereux qu'une bombe. Je n'avais même pas conscience de la gravité de la situation à ce moment-là.

Je suis allée au rendez-vous qu'il m'avait donné, à une nouvelle adresse, avec Engin. […] Ce chèque semblait très, très important. Il m'a immédiatement demandé : « Où est le chèque ? » Je le lui ai donné. Il l'a examiné attentivement. Il a répété : « Merci… merci… », tout en le déchirant. Puis il a appelé ses hommes et leur a demandé de me payer le montant du chèque. Je ne m'y attendais pas du tout. J'étais très contente, mais en même temps, je me suis demandé si je ne devrais pas refuser cette somme venant de quelqu'un dans une telle détresse.

[…] Sans Kastelli, *La Môme* n'aurait jamais pu lever le rideau. Je vous remercie infiniment, M. Cevher, de m'avoir permis d'ouvrir une nouvelle page dans ma carrière. Je vous souhaite le meilleur. »[319]

Cet extrait autobiographique de Gülriz Sururi éclaire de manière singulière les dynamiques politico-économiques de la Turquie des années 1970 et 1980, période marquée par une financiarisation accélérée et par un système spéculatif largement toléré, voire soutenu, par les autorités publiques. La trajectoire de figures telles que Cevher Özden, dit Kastelli, incarne cette conjoncture où des intermédiaires financiers privés, souvent proches du pouvoir, occupent une position centrale dans une économie en voie de libéralisation. Le recours de Sururi à un tel personnage révèle non seulement l'absence de dispositifs institutionnels pérennes pour soutenir la création artistique, mais aussi l'inscription du théâtre dans un réseau de relations interpersonnelles, informelles et ambivalentes. Sa démarche, décrite sans détours, témoigne

[319] *Ibid.,* pp.20-23; pp.52-53.

d'un état de vulnérabilité face aux conditions de production. Elle se voit contrainte de solliciter l'aide d'un spéculateur et propose un échange entre capital financier et capital symbolique.

Il est significatif que cette relation de mécénat improbable émerge de l'intérêt sincère que Kastelli porte au théâtre et de l'admiration explicite qu'il manifeste pour le talent de Sururi. Pourtant, malgré ces marques de reconnaissance, leur interaction révèle une hiérarchie implicite. Tandis que Sururi s'adresse à lui avec un vouvoiement marqué par la retenue, Kastelli emploie immédiatement un ton familier, la tutoyant sans détour. Cette dissymétrie d'adresse témoigne d'un rapport de force sous-jacent. Le ton adopté par Kastelli, sans jamais être hostile, traduit néanmoins la conscience de sa position dominante dans l'ordre social du moment.

Un autre épisode significatif du récit se déroule au cours de la conversation téléphonique que Kastelli mène devant Sururi avec Turgut Özal, alors vice-Premier ministre chargé de l'économie. La scène, presque performative, met en évidence la proximité entre les sphères économique et politique à la veille de l'avènement du libéralisme à la turque. Le fait que Kastelli interrompe ses échanges pour introduire Sururi auprès d'Özal avec emphase révèle une culture de l'interconnaissance où s'articulent capital symbolique et capital économique dans des interactions masculines de pouvoir. Cette mise en scène du pouvoir agit à double sens : elle montre à Sururi l'étendue de l'influence de Kastelli, capable d'interpeller directement le vice-Premier ministre en pleine conversation financière, mais elle signale aussi à Özal que Kastelli dispose d'un capital social et culturel, en s'entourant de figures artistiques reconnues comme Gülriz Sururi. Le théâtre, dans ce contexte, n'est plus seulement un espace de création, mais devient l'un des lieux où se négocient prestige, visibilité et alliances.

Cette configuration renvoie à ce que Nilüfer Göle identifie comme les formes spécifiques du libéralisme promu par Özal : une dynamique individualiste, hédoniste et dérégulée, qui fragilise les formes établies de citoyenneté, d'éthique professionnelle et de responsabilité institutionnelle. Le libéralisme ne s'y définit pas comme un projet civique structurant, mais comme un horizon d'opportunités souvent informelles, où l'ascension sociale repose sur la capacité à activer des réseaux, capter des ressources et contourner les cadres établis. Dans ce cadre, les trajectoires deviennent plus fluides, les hiérarchies plus mouvantes, sans pour autant disparaître. Le mécénat de Kastelli en faveur de *La Môme* apparaît alors comme le symptôme d'un ordre libéral naissant, où les figures de la spéculation financière, désormais au sommet de leur puissance, deviennent mécènes de la culture et détentrices d'un pouvoir économique de plus en plus soustrait au contrôle étatique. Même si le règne de ces spéculateurs a pris fin, cet épisode révèle, dans une perspective plus large, les articulations entre capital économique et

capital culturel qui se sont traduites par de nouvelles formes de mécénat au cours des décennies suivantes. L'appel à Özal, ponctué d'expressions comme « mon cher Turgut », scelle symboliquement cette imbrication entre capital économique, pouvoir politique et sphère culturelle. Les médiations institutionnelles s'effacent au profit de configurations transactionnelles où les ressources circulent dans des réseaux d'influence. Dans cet univers, comme l'analyse Göle, le libéralisme n'ouvre pas un espace public fondé sur l'égalité des droits, mais plutôt une arène fluide d'enrichissement accéléré, d'autorité charismatique et d'arrangements informels, où « tout devient possible » pour ceux qui savent s'y insérer.[320]

Cette reconfiguration des rapports entre capital économique, pouvoir politique et culture, caractéristique du libéralisme émergent ne se limite pas aux seules modalités de financement ou de mécénat. Elle s'observe également dans les formes mêmes de production artistique, où les logiques d'autonomie, de transversalité et d'hybridation deviennent structurantes. Dans ce contexte, la sphère théâtrale turque connaît une effervescence particulière. Le désengagement progressif de l'État et l'élargissement du marché culturel favorisent l'apparition de nouvelles troupes, de sensibilités artistiques plus affirmées et de pratiques scéniques en rupture avec les conventions dominantes. Ces transformations ne répondent pas uniquement à des impératifs esthétiques : elles traduisent aussi une reconfiguration des imaginaires sociaux et politiques, à une époque marquée par l'accélération des dynamiques d'urbanisation, les tensions idéologiques, et les aspirations d'une génération en quête de nouvelles formes d'expression.

3. L'émergence de nouveaux courants du théâtre en Turquie

Après avoir étudié la constitution d'une scène théâtrale privée, marquée par l'émergence de nouveaux acteurs et par leurs relations avec le pouvoir ainsi qu'avec le capital privé, on s'attachera désormais à analyser leurs créations artistiques, et plus précisément la manière dont ces artistes ont contribué à l'émergence de nouveaux courants esthétiques en Turquie. On gardera pour fil conducteur la question de la circulation culturelle et de ses traductions, ainsi que celle des interpénétrations propres à une modernité non occidentale. Il s'agira d'examiner les répertoires que ces théâtres ont construits, avant de s'intéresser aux relations qu'ils ont tissées avec certaines formes pré-modernes pour forger des styles singuliers et localement situés.

Dans les années 1960, des troupes théâtrales ayant entamé leur carrière dans la décennie précédente ont poursuivi une trajectoire productive, atteignant une notoriété significative grâce à une adhésion massive du public. C'est le cas, entre autres, des théâtres Gülriz Sururi – Engin

[320] Nilüfer Göle, *Melez Desenler, op. cit.,* p.77.

Cezzar, Ulvi Uraz, Genco Erkal et Dostlar Tiyatrosu, Gazanfer Özcan (1931-2009) , ainsi que de l'Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) [Théâtre de l'Art d'Ankara]. Cette diversification des acteurs s'est traduite par une multiplication des genres et des esthétiques, du théâtre absurde au théâtre politique, en passant par la comédie musicale.

Certains des noms les plus emblématiques du théâtre contemporain et expérimental des décennies suivantes ont débuté leur carrière dans ces troupes, tels que Mehmet Ulusoy (1942-2005), Kuzgun Acar (1928-1976), Metin Deniz (1940 -), Tuncel Kurtiz (1936-2013), Ayla (1937-2024) et Beklan Algan (1933-2017), Ayşe Emel Mesci (1953 -)ou encore Işıl Kasapoğlu (1959 -). Ces metteurs en scène, scénographes et comédiens ont introduit sur scène des relectures contemporaines des classiques tout en ouvrant la voie à la création d'œuvres originales, mettant en avant des auteurs majeurs du théâtre moderne turc comme Adalet Ağaoğlu, Nazım Hikmet, Aziz Nesin ou Vasıf Öngören. C'est également dans cette période que s'instaure une tradition du théâtre universitaire et de ses festivals. Dikmen Gürün souligne le rôle décisif de ces initiatives dans l'émergence des théâtres privés des années 1960. Alimentés par le capital culturel et social dense des universités, ainsi que par une politisation croissante issue des mouvements étudiants, les théâtres universitaires sont devenus des laboratoires esthétiques.[321] Ils ont constitué des lieux d'expérimentation privilégiés pour les premières formes de théâtre avant-gardiste et politique, avant leur diffusion sur les scènes privées.[322]

Dans notre analyse sur les nouveaux courants apparus dans la scène théâtrale en Turquie, on distingue l'émergence de deux traditions majeures qui ont impacté la scène alternative à partir des années 1960 ; le théâtre politique et le théâtre expérimental. On étudiera les acteurs, les répertoires et le positionnement vis-à-vis la convention théâtrale des pionniers de ces courants.

3.1. Genèse d'un courant du théâtre politique en Turquie

Lorsqu'on regarde l'histoire du théâtre politique en Turquie, un moment charnière s'identifie comme la fondation de *Genç Oyuncular* et le Festival d'Erdek, le premier festival du théâtre et de la culture en Turquie qu'ils ont organisé. Ce groupe est évoqué, tant par les acteurs de l'époque dans leurs témoignages que par les enquêtés de cette thèse, comme un modèle exemplaire et une source d'inspiration pour la possibilité de fonder un théâtre des jeunes amateurs indépendants dont l'impact pourrait restructurer la scène théâtrale. L'initiative de jeunes étudiants, n'ayant pas suivi de formation théâtrale conventionnelle, qui fondent leur propre troupe et marquent la scène culturelle par des spectacles avant-gardistes, est considérée

[321] Dikmen Gürün*, op. cit.*
[322] *Ibid.*

comme un repère fondateur, rétrospectivement reconnu comme l'origine d'une tradition du théâtre alternatif en Turquie. Ce lien apparaît comme une redécouverte, accompagnée d'un étonnement face au caractère jugé précoce de cette expérience dans le contexte des années 1960. La redécouverte de ce théâtre et de sa vision avant-gardiste a été rendue possible notamment par la publication, en 2007, de l'ouvrage archivistique d'Atilla Alpöge, membre du groupe.[323] Paru au moment où se constituait à Istanbul une nouvelle scène théâtrale alternative, cet ouvrage a suscité une vague de curiosité, d'admiration et d'étonnement pour une initiative pionnière, porteuse d'une vision avant-gardiste, dans une quête comparable à celle des années 2000, mais menée quarante ans plus tôt.

Cette troupe qui était active dans les années 1957 et 1963 illustre un exemple pionnier de la tradition du théâtre *alternatif* en Turquie, qui deviendrait le modèle par excellence de la scène théâtrale à partir des années 2000. La troupe a été formée par des jeunes étudiants diplômés de l'Université Technique d'Istanbul, du lycée Galatasaray et du Collège Américain pour les Jeunes Filles qui ont déjà travaillé ensemble dans des clubs de théâtre du lycée et de l'université.[324] Dans l'ouvrage d'archives rédigé par Atilla Alpöge, les traits distinctifs qui ont façonné cette troupe singulière dans l'histoire du théâtre en Turquie sont identifiés comme suit : « leurs origines familiales, le capital social et culturel acquis notamment à travers leur formation dans des universités techniques, les liens d'amitié qui les unissent, leurs expériences théâtrales antérieures, leur ouverture au monde et leur éducation culturelle. À ces éléments s'ajoute leur jeunesse, pensée comme une ressource, ainsi que des conditions externes déterminantes telles qu'une conscience culturelle et sociale aiguë, les effets du pogrom des 6–7 septembre 1955, une disposition entrepreneuriale marquée, et un climat politique favorable à l'émergence de nouvelles initiatives artistiques. »[325]

Une singularité importante du groupe se manifeste dans leur engagement avec les formes pré-modernes des arts du spectacle. C'est *Genç Oyuncular* qui ont fait ressurgir les écrits de İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu[326] pour un théâtre authentique en phase avec sa pédagogie. Atilla Alpöge décrit le positionnement de *Genç Oyuncular* vis-à-vis des formes prémodernes comme suivante :

« Ces terres avaient une culture et une tradition propres du théâtre : *ortaoyunu*, *Karagöz*, *seyirlik oyunlar*, etc. L'objectif ne pouvait pas être de mettre en scène ces traditions, produits

[323] Atilla Alpöge, *Hayat Ağacında Tavus Kuşları. Genç Oyuncular,* Istanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2007.
[324] Lale Ulutepe, Sevilay Saral, Ömer F. Kurhan et Celal Mordeniz, « Arif Erkin'le Söyleşi », *Mimesis,* n.6, 1995, disponible sur : https://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/arif-erkin-ile-soylesi/ (accédé 30.04.2025).
[325] Atilla Alpöge, *op. cit.*
[326] Cf. Chapitre 2.

d'un autre âge et de conditions sociales révolues, en les reproduisant telles quelles ou en les "conservant". De telles approches ne feraient que banaliser et désacraliser le théâtre. Dans l'effort de se renouveler, il fallait distinguer entre rester prisonnier du passé et s'appuyer sur lui pour avancer grâce à de nouvelles techniques. L'ambition devait être d'aller au-delà du mimétisme formel, pour saisir l'essence même de ces formes et créer un théâtre contemporain. Notre théâtre traditionnel portait en lui une substance solide, capable de briller sur la scène mondiale avec un caractère original. Il s'agissait de la capter, de la développer et de signer, à partir du local, une création contemporaine et universelle »[327]

Mehmet Akan (1939-2006) prolonge cette réflexion en comparant la recherche de l'essence par *Genç Oyuncular* à « se laver dans une source jaillie de sa propre terre », soulignant l'importance de puiser dans un enracinement culturel authentique pour nourrir une création nouvelle.[328] Arif Erkin (1935-2025) insiste enfin sur le refus de la « quatrième paroi » du modèle italien, jugée artificielle et étrangère à la tradition turque : « Dans notre théâtre traditionnel, il n'existe pas de quatrième mur. L'acteur joue au milieu, en relation directe avec le spectateur. Le sens de la *şenlik* [fête] est précisément la participation du public au jeu. Nous jouions, mais nous faisions aussi jouer les spectateurs – nous jouions ensemble. »[329] Ainsi, *Genç Oyuncular* revisitent l'approche de Baltacıoğlu et s'inscrivent dans une démarche de réappropriation et de réactivation des formes prémodernes des arts du spectacle en Turquie, tout en les réinventant à la lumière du théâtre épique et du théâtre de l'absurde auxquels ils ont eu accès grâce à leur formation occidentale. La présence de Mehmet Akan, originaire d'Urfa, et d'Ahmet Erkin, de Gaziantep, se révèle décisive à cet égard. Contrairement à des figures comme Genco Erkal, ces deux comédiens soulignent régulièrement combien l'expérience des structures théâtrales traditionnelles vécues dans leurs villes natales leur fournit un ancrage local qui permet de questionner l'adoption sans filtre des formes occidentales du théâtre.

Le groupe a mis en scène plusieurs pièces qui constitue un répertoire mixte des pièces originales du groupe, des adaptations de Brecht et des pièces inspirées par les formes prémodernes turques. Influencés par les idées de Jean Vilar, de Romain Rolland, mais aussi des traditions populaires en Turquie comme le meddah, le karagöz ou l'ortaoyunu, les membres de cette troupe adoptent une esthétique qui mêle l'absurde occidental (Ionesco, Beckett) aux formes locales délaissées par la modernisation culturelle républicaine. La tendance artistique du groupe s'avère fortement marquée par le théâtre absurde. Les premières pièces du groupe sont *Les Chaises* et *La Leçon* d'Eugène Ionesco. Grâce à l'éducation francophone de certains

[327] Atilla Alpöge, *op.cit.,* p.40.
[328] Lale Ulutepe, Sevilay Saral, Ömer F. Kurhan et Celal Mordeniz, « Mehmet Akan ile Söyleşi », *op. cit.*
[329] Lale Ulutepe, Sevilay Saral, Ömer F. Kurhan et Celal Mordeniz, *op. cit.*

membres au lycée Galatasaray, ils avaient eu l'accès à lire les pièces d'Ionesco du français et de les traduire eux-mêmes.[330]

Après les Ionesco, ils ont créé leur premier spectacle originale, *Tavtati Kütüpati*, une création collective absurde et anonyme, marque l'entrée de l'esthétique de l'absurde dans le théâtre turc ; leur dernière pièce, *Vatandaş Oyunu*, puise dans la forme de l'ortaoyunu et se présente comme une synthèse critique entre modernité et tradition.[331] Refusant l'hégémonie de la scène théâtrale de l'époque situé au quartier Taksim et du théâtre psychologisant bourgeois, *Genç Oyuncular* optent pour des modes de production collectifs, horizontaux, sans leader unique, où les tâches artistiques et logistiques sont partagées entre tous les membres.[332] Cette approche s'incarne aussi dans l'organisation du *Festival d'Erdek*; manifestation d'un théâtre populaire pour le peuple, ce festival, initié dès 1958, marque l'histoire culturelle turque comme le premier festival d'arts et de culture du pays. Il propose un modèle inédit de théâtre en plein air, collaboratif, et itinérant, dont la scénographie modulaire est conçue avec les habitants d'Erdek.[333]

Tout au long de son existence, la troupe développe une pédagogie du théâtre, avec des séminaires internes, une revue critique et des liens avec des figures clés du théâtre turc et européen, y compris Roland Barthes et Max Meinecke. Leur théâtre se veut un laboratoire où le contenu est généré par la forme ; à rebours des logiques de mise en scène illustratives, *Genç Oyuncular* proposent un théâtre-processus, dans lequel le jeu collectif, la scénographie, le corps, la musique et la critique politique se combinent dans des formes nouvelles.[334]

Ainsi, *Genç Oyuncular* représentent une avant-garde non pas seulement esthétique, mais aussi politique et organisationnelle. L'approche expérimental et politiquement engagé qu'ils ont adopté a contribué à redéfinir la scène culturelle turque comme un espace critique, décentré, et ancré dans son lien avec le public. Leur expérience inspire directement la fondation de *Dostlar Tiyatrosu*, dont trois des membres fondateurs (Genco Erkal, Mehmet Akan et Arif Erkin) viennent de *Genç Oyuncular* et *Ankara Sanat Tiyatrosu* [Théâtre d'Art d'Ankara] (AST).

Fondé en 1963 à Ankara par Asaf Çiyiltepe, ce dernier devient rapidement l'un des foyers majeurs du théâtre politique en Turquie. Il réunit des acteurs, metteurs en scène et auteurs

[330] Kerem Karaboğa, « Absürd'den Geleneksel'e Genç Oyuncular Deneyimi: Tavtati Kütüpati ve Vatandaş Oyunu», *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2002, 13(13), https://doi.org/10.1501/TAD_0000000002, disponible sur : https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118302 (accédé le 20.05.2025).
[331] Nedim Saban, *Amatör Bir Tiyatro Oluşumu: Genç Oyuncular'ın Tiyatromuza Katkıları*, *SDÜ ART-E Dergisi*, 2025, p. 73.
[332] Atilla Alpöge, *op. cit.,* p.157.
[333] *Ibid.* p.14.
[334] Nedim Saban, *op. cit.*

dramatiques parmi les plus reconnus de l'époque, qui s'imposent à la fois comme artistes et comme figures intellectuelles publics de gauche : Güner Sümer (1936-1977), Rutkay Aziz (1947 -), Yılmaz Onay (1937-2018), Sermet Çağan (1930-1970), İsmet Küntay (1938-1985), Bilgesu Erenus (1943 -) , Vasıf Öngören (1938-1984), Oktay Arayıcı (1936-1994) et Genco Erkal. L'AST adopte dès sa création une ligne idéologique clairement ancrée à gauche, en phase avec les mouvements politiques de la jeunesse universitaire et syndicale des années 1960.

Sur son site officiel, la mission de l'AST est formulée comme celle de proposer un théâtre *progressiste* et pionnier, en particulier dans le domaine des théâtres de *jeunesse*[335] et expérimental, en opposition aux scènes subventionnées et commerciales.[336] L'usage du terme « progressiste » s'inscrit directement dans ce que Nilüfer Göle définit comme l'« imaginaire progressiste » de la gauche turque de l'époque : un horizon utopique orienté vers l'avenir, où les défenseurs de l'idéologie de gauche se désignent eux-mêmes comme « progressistes », tandis que toute autre position est qualifiée de « réactionnaire », notamment face à la « menace d'islamisation » en Turquie.[337]

Dans sa mission fondatrice, l'AST revendique ainsi explicitement sa place comme alternative à la scène théâtrale institutionnelle, et affirme vouloir pratiquer un théâtre idéologiquement défini comme progressiste. Deux autres principes structurent son projet : un fonctionnement collectif fondé sur le travail d'équipe, et l'adoption d'un répertoire stable. Celui-ci comprend des œuvres contemporaines d'auteurs tels que Samuel Beckett, Brendan Behan, Armand Salacrou, Max Frisch ou August Strindberg, mais ses pièces emblématiques restent celles de Bertolt Brecht et de Maxime Gorki, en cohérence avec l'orientation socialiste de la troupe.[338]

Dans un contexte marqué par de fortes tensions idéologiques et des inégalités sociales persistantes, l'AST se positionne comme une tribune artistique de critique sociale et d'émancipation politique. Son répertoire, imprégné de réalisme social critique et de théâtre épique, accorde une place centrale aux adaptations de Brecht, tout en intégrant des auteurs turcs contemporains de gauche partageant des sensibilités critiques, tels qu'Aziz Nesin, Nâzım

[335] En turc, le terme utilisé est *« gençlik tiyatrosu »*. Sa traduction littérale de « théâtre de jeunesse » est un terme couramment utilisé dans la terminologie théâtrale en Turquie. Il s'agit d'un théâtre par les jeunes lycéens mais surtout étudiants amateurs, souvent à vocation militant. Sa traduction en française ne signifie pas le même groupe en turc. La conception de la jeunesse comme terme sociologique, ainsi que la tradition forte d'un théâtre universitaire engagé en Turquie accorde une signification culturelle à ce terme. Pour une analyse plus détaillée sur la genèse et mutations de la « jeunesse » comme catégorie sociologique en Turquie, cf. : Demet Lüküslü, *Türkiye'de Gençlik Miti,* İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
[336] https://www.ast.com.tr/hakkimizda/ (accédé 06.05.2025).
[337]Nilüfer Göle, *Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere*, Istanbul, Metis, 2012.
[338] https://www.ast.com.tr/hakkimizda/ (accédé 06.05.2025).

Hikmet, Orhan Kemal ou Cahit Atay. Les œuvres mettent en lumière les contradictions sociales, les injustices structurelles et les luttes des classes populaires, dans une esthétique résolument politisée, où la création scénique est investie d'une fonction explicitement politique. Continuant toujours son activité, AST est aujourd'hui le théâtre privé actif le plus ancien de la Turquie.

Dostlar Tiyatrosu [Théâtre des amis] à son tour fondé en 1969 à Istanbul par Genco Erkal, Mehmet Akan et Arif Erkin, tous anciens membres de Genç Oyuncular, comme un théâtre situé à la croisée du théâtre avant-garde et du théâtre politique. Il hérite directement de l'approche collective, du goût pour l'expérimentation formelle et de l'esprit d'autonomie artistique développés par Genç Oyuncular au cours des années 1960. Cette filiation se traduit par une volonté d'articuler recherche esthétique et fonction politique, en lien étroit avec les débats sociopolitiques de l'époque.

Dès ses débuts, Dostlar Tiyatrosu revendique un théâtre explicitement critique, abordant des thématiques telles que l'oppression étatique, la lutte des classes ou la mémoire des mouvements sociaux. Le choix des textes reflète cette orientation avec l'alternation de la troupe entre pièces contemporaines turques et répertoire international, avec un intérêt particulier pour Bertolt Brecht et Peter Weiss. Parallèlement, elle produit ses propres créations, souvent issues de projets d'écriture collective.

Le répertoire des premières années illustre cette posture militante : *Les Rosenberg ne doivent pas mourir* d'Alain Decaux*, Le procès d'Havane* d'Hans Magnus Enzensberger, *La chasse au Chili* (Orhan Asena) portant sur la mémoire du coup d'État contre Allende, ou encore *L'Affaire Alpagut*, pièce collective inspirée d'une grève ouvrière exemplifiant les luttes de classes. Ce socle initial associe engagement documentaire et écriture collective, dans l'optique d'interpeller directement le public sur des enjeux politiques. Des textes d'auteurs turcs tels que Nâzım Hikmet, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Bilgesu Erenus ou Turhan Selçuk viennent enrichir la programmation. Dans les années 1990 et 2000, la compagnie développe également des créations documentaires sur des événements contemporains, comme *Sivas 93*, reconstitution scénique du massacre contre les intellectuels alévis de gauche à l'hôtel Madımak en 1993, intégrant projections vidéo et images d'archives dans une esthétique épique et mémorielle. Par ailleurs au cours des années 1960 et 1970, avec AST, ils ont contribué à la création d'un répertoire du théâtre documentaire en Turquie en mettant en scène les pièces des écrivains turcs et celles

traduits des langues étrangères. Ainsi, ils sont également les pionniers du théâtre documentaire en Turquie.[339]

L'esthétique de Dostlar Tiyatrosu est fortement marquée par l'héritage brechtien, marqué par le rejet de l'illusion naturaliste, recours à la distanciation et dispositifs scéniques visant à provoquer la réflexion critique plutôt que l'identification émotionnelle. Le théâtre est conçu comme un espace civique, un lieu d'expérimentation collective et de mobilisation symbolique. Cette conception s'inscrit dans une vision du théâtre comme outil de transformation sociale, en dialogue constant avec l'actualité politique et la mémoire des luttes. L'évolution du répertoire, de la critique des injustices structurelles à la transmission des traumatismes collectifs, illustre la manière dont *Dostlar Tiyatrosu* a su adapter son langage artistique aux mutations politiques, tout en conservant sa vocation de tribune pour la gauche intellectuelle et artistique en Turquie.

Dans la tradition du théâtre politique en Turquie, *Devrim İçin Hareket Tiyatrosu* (Théâtre en mouvement pour la révolution) (DİHT) occupe une place singulière comme le pionnier d'un théâtre de rue militant en Turquie. Fondé en 1968 autour de Mehmet Ulusoy, Ali et Işıl Özgentürk, Sadık Karamustafa et d'autres étudiants militants, il accompagne la montée des mobilisations ouvrières, étudiantes et paysannes, et se nourrit de l'esthétique du réalisme socialiste, de l'agit-prop et du théâtre épique brechtien.[340] Conçu comme un théâtre militant, il s'ancre directement dans les luttes sociales de son époque comme des occupations universitaires, grèves ouvrières, manifestations de masse, actions contre les destructions de quartiers populaires. Sur le plan esthétique, DİHT conjugue l'expressivité collective des chœurs, slogans scandés, corps en mouvement, avec une économie radicale de moyens qui permet d'investir tout espace comme rue, usine, cour de quartier, salle syndicale, en le transformant en scène.

On pourrait qualifier les exemples ci-dessus comme les exemples du théâtre politique. Le théâtre politique pourrait être désigné comme un ensemble de pratiques scéniques qui visent à représenter, analyser et transformer la réalité sociale à travers une perspective critique. Dans son analyse qui remet en question le concept théâtre politique, Olivier Neveux revient sur une définition extensive du théâtre politique comme tout théâtre qui soutient, manifeste, entretient un souci, une inclinaison, un projet politique (tenu ou flagrant, militant ou critique, à distance ou frontal, dans ses fables ou ses attendus).[341] Pourtant Neveux porte l'attention sur l'usage de

[339] Hasibe Kalkan Kocabay*, Gerçek(lik)le Yüzleşmek: Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleneği,* İstanbul, Papirus, 2003.
[340] Hüseyin Erdem, « Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun (DİHT) Deneysel Çabaları », *TEB Oyun Dergisi,* n.43, 5 mai 2022, disponible sur : https://tiyatroylailgilihersey.com/category/bellek/ (accédé 15.06.2025).
[341] Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique,* Paris, La Fabrique, 2019, p.9.

ce terme comme un terme générique qui englobe tout, dérivant des « mantras » « tout est politique » et « tout théâtre est politique ».[342] Cette observation invite à nuancer les définitions des différents styles du théâtre politique. Suivant l'analyse de Neveux, Mathilde Arrigoni différencie le *théâtre militant* et le *théâtre contestataire,* en définissant le premier comme un théâtre qui défend ouvertement une idéologie, une cause, généralement celle des opprimés.[343] Neveux rappelle que le théâtre militant s'opère comme une modalité singulière, frontale, directe et explicite du théâtre politique, fortement ancré dans les antagonismes sociaux.[344]

En Turquie, c'est à partir des années 1960 que « le théâtre politique » commence à être mobilisé comme terme, en lien avec les mouvements étudiant et ouvrier qui se rendent visibles dans la sphère publique. La constitution de 1961 a instauré un climat libéral qui a favorisé l'essor du théâtre politique. L'historien du théâtre Eren Buğlalılar distingue trois étapes dans le développement du théâtre de gauche durant les années 1960.[345] Jusqu'en 1964, la plupart des praticiens et critiques restaient attachés au paradigme kémaliste de la modernisation séculière et du nationalisme turc. C'est également au cours de cette période que des dramaturges et metteurs en scène tels que Vasıf Öngören et Genco Erkal commencèrent à expérimenter les méthodes de Bertolt Brecht et d'Erwin Piscator, contribuant à la diffusion du théâtre épique en Turquie.

Entre 1965 et 1968, la montée des organisations de gauche émerge dans le théâtre l'influence croissante des perspectives marxistes-léninistes et des préoccupations anti-impérialistes. Enfin, de 1968 à 1971, en réaction aux occupations d'universités et d'usines, aux grandes manifestations publiques et à l'intensification des conflits sociaux, un théâtre politique militant s'imposa sur la scène turque.

Parallèlement aux mouvements socialistes, certains groupes minoritaires auraient également recours au théâtre comme outil de construction communautaire, de visibilité et de revendication politique. Ainsi, les membres de la minorité religieuse alévie, historiquement persécutée et dont la présence en milieu urbain s'était accrue à la faveur de l'urbanisation et de l'industrialisation accélérées des années 1950, mirent en scène des pièces intégrant des symboles religieux et culturels alévis.

---

[342] *Ibid.* p.8-9.
[343] Mathilde Arrigoni, *Le théâtre contestataire*, Paris, Presses de Science Po, 2017, p.41.
[344] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte, Le théâtre militant en France dès années 1960 à aujourd'hui,* Paris, La Découverte, 2007.
[345] Eren Buğlalılar, *Kadife Koltuktan Amele Pazarına. Türkiye'de Politik Tiyatronun Oluşumu 1960-1972*. Istanbul, Tavır Yayın, 2014.

Parmi ses courants majeurs, le réalisme socialiste occupe une place centrale : formulé officiellement en Union soviétique dans les années 1930, il prescrit la représentation fidèle des conditions matérielles de la vie, tout en les orientant vers un horizon idéologique de transformation révolutionnaire. Cette esthétique combine un ancrage narratif dans des situations quotidiennes avec une fonction pédagogique, destinée à éveiller la conscience de classe du spectateur.[346] Les style du théâtre de *Genç Oyuncular, Dostlar Tiyatrosu, AST* et *Hareket Tiyatrosu* partagent le réalisme-socialiste de l'époque. La revendication politique du réalisme-socialiste est basée sur plusieurs critères : La prioritisation du politique devant l'esthétique (1) Production d'un art pour le peuple et contre la bourgeoisie et ses critères réactionnaires (2) Démocratisation de l'accès à l'art (3).[347] Cette conception d'un théâtre politique rejoint la maxime « l'art pour la société », fréquemment véhiculée dans les débats artistiques de l'époque.[348]

Si l'on analyse le théâtre politique en Turquie à partir des années 1960, on retrouve plusieurs traits communs correspondant à ces critères. Premièrement, la fondation même de ces théâtres est intrinsèquement liée à l'engagement politique de leurs membres, souvent initié au lycée puis renforcé à l'université, et qui se traduit par la volonté de créer un théâtre ancré dans le mouvement syndical ouvrier. Deuxièmement, le choix d'un « art pour le peuple » se manifeste dans des répertoires privilégiant les méthodes de production collective et des pièces abordant la lutte des classes. L'AST, par exemple, a mis en avant des œuvres de Brecht faisant écho à la situation politique en Turquie. Ainsi, la troupe a joué *Grand-Peur et Misère du IIIe Reich* durant la saison 1971-1972, peu après le mémorandum du 12 mars 1971, qui a placé au pouvoir un gouvernement sous tutelle militaire et instauré une répression massive des mouvements de gauche, en particulier étudiants.[349] Ce choix, qui juxtaposait la critique brechtienne du régime hitlérien à l'autoritarisme du gouvernement militaire turc, a conduit à la garde à vue des membres de la troupe par les autorités sous régime de loi martiale. Cet épisode constitue l'un

[346] Georgi Plekhanov, *Art and Social Life*, Moscow, Progress Publishers, 1974.
[347] Bruno Pequignot, « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation. *in* Communication, Editions du Seuil, Paris, n° 92 mai 2013 pp. 9-21.
[348] Dikmen Gürün, *op. cit.*
[349] Le 12 mars 1971, la Turquie connaît ce que l'historiographie désigne comme le « mémorandum militaire » une intervention indirecte des forces armées dans la vie politique. Dans un contexte de polarisation idéologique aiguë, marqué par la montée des mobilisations étudiantes et ouvrières ainsi que par des violences politiques, l'état-major remet au président de la République un mémorandum exigeant la formation d'un gouvernement « fort et crédible », capable de mettre fin à « l'anarchie » et de restaurer l'ordre public. Sans dissoudre le Parlement ni suspendre la Constitution, cette intervention aboutit à la démission du Premier ministre Süleyman Demirel et à la mise en place de gouvernements de technocrates, fonctionnant sous la tutelle militaire et dans le cadre d'un régime de loi martiale. Cette période est marquée par une répression politique intense : arrestations massives, procès militaires, fermeture d'organisations politiques et syndicales, ainsi que censure accrue de la presse et des milieux culturels.

des nombreux exemples de censure, de fermetures et d'interdictions auxquels l'AST a dû faire face. Lors de la saison 1974-1975, la compagnie a monté l'adaptation par Brecht de *La Mère* de Gorki, sous la direction artistique de Rutkay Aziz. L'hymne composé pour cette pièce par le Sarper Özsan a été si bien accueilli par les spectateurs que ceux-ci le chantaient en quittant la salle.[350] La réinterprétation de l'hymne par des musiciens populaires de gauche de l'époque Timur Selçuk et Cem Karaca l'a rendu l'hymne du 1er mai, repris lors des manifestations et reconnu dans la culture publique comme l'« hymne du 1er mai ». Autrement dit, l'un des chants les plus emblématiques de la tradition de la gauche turque est issu d'un spectacle de l'AST.

Deuxièmement, pour un théâtre qui dénonce les valeurs bourgeoises et qui s'ancre dans les valeurs du peuple, ces théâtres ont contesté une vision élitiste de la culture déconnectée de l'oppression des classes populaires. L'adoption du théâtre épique et les créations théâtrales qui tentaient une traduction des pièces classiques contemporains de gauche dans le contexte turc avec les éléments de localisation ressortent comme majoritaires pour expérimenter avec des textes des classiques contemporains du théâtre politique avec les formes pré-modernes et traditionnelles des arts du spectacle. Cet engagement important ressort également comme la mise en scène des enjeux politiques de la Turquie qui se manifeste notamment dans les *traductions* des textes étrangers au contexte sociopolitique de la Turquie. Un exemple phare de ce qu'on entend par *traduction* serait *Analık Davası* [Procès de la maternité] de *Dostlar Tiyatrosu* en 1971 mis en scène par Mehmet Akan, comme une adaptation libre de *Le cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht.

L'adaptation par Mehmet Akan du *Cercle de craie caucasien* sous le titre *Analık Davası* illustre de manière exemplaire la tension entre l'esthétique brechtienne et sa reconfiguration dans un horizon national. Bien que la structure dramaturgique, l'intrigue et la majorité des dialogues soient conservés, le déplacement de l'action vers des espaces et des temporalités familiers au public turc, l'intégration de figures historiques et folkloriques, ainsi que l'adoucissement des critiques sociales et militaristes, transforment la fonction initiale du texte. Là où Brecht mobilise la distanciation pour produire un regard analytique sur les rapports de pouvoir, Akan privilégie la proximité culturelle et affective, réduisant la distance critique au profit d'une identification immédiate. Dans la typologie du théâtre politique, *Analık Davası* se situe ainsi entre le théâtre militant, par la revendication explicite d'un art « pour le peuple » issu du réalisme socialiste et une forme de théâtre contestataire qui réinscrit la fable dans un imaginaire national valorisant « notre peuple ». Ce processus rejoint l'« imaginaire progressiste

[350] https://www.ast.com.tr/hakkimizda/ (accédé 06.05.2025).

» en tant qu'il consolide une communauté politique tout en modulant les antagonismes de classe, et s'articule avec ce que Meltem Ahıska désigne comme le *fantasme occidentaliste*: un double mouvement consistant à s'adosser à un modèle occidental légitimant du théâtre épique de Brecht et à lui injecter un « supplément d'humanité » local, ici sous la forme d'un folklore héroïque et d'une tonalité de conte.[351]

Le troisième trait qui caractérise le théâtre militant réaliste-socialiste turc ressort comme la mise en avant de la démocratisation de l'accès à la culture, qui ouvre un questionnement sur les publics du théâtre. Dans tous les théâtres cités, il y a un objectif explicite de faire un théâtre qui s'adresse aux classes opprimées. C'est la raison pour laquelle les lieux et les conditions physiques pour rencontrer les ouvriers a été privilégie par plusieurs troupes. À l'origine de *Dostlar Tiyatrosu* était l'idée d'un théâtre décentralisé qui irait rencontrer les ouvriers dans les villes de l'Est et l'Ouest de la Turquie, pourtant en raison du manque des ressources la troupe a décidé d'implanter leur théâtre à Istanbul comme la ville était la première ville ouvrière de la Turquie.[352] Afin d'établir un lien avec les luttes ouvrières, la troupe a, dès sa création, mis en place une formation pour amateurs, constituant la branche ouvrière du groupe. Ces participants étaient mobilisés pour interpréter, lors de grèves et de rassemblements ouvriers, les chants populaires, poèmes et jeux appris au cours de leur formation.[353] En 1973, lorsque la troupe a déménagé au théâtre Ümit, elle a inauguré un système d'abonnement donnant aux adhérents un accès gratuit aux conférences, discussions, forums, projections de films, expositions et concerts, et a réussi à rassembler autour de dix mille abonnés.[354] La prioritisation d'accès à la culture a été maintenu également avec des tournées réguliers en Anatolie.

En ce qui concerne le questionnement sur l'accès à la culture et de pouvoir se retrouver avec des publics opprimés que le théâtre militant considère comme public principal, DİHT a joué un rôle important dans la respatialisation du théâtre en le faisant sortir des bâtiments du théâtre à la rue. La démarche du DİHT repose sur une méthodologie collective et expérimentale ; chaque spectacle est précédé d'une enquête de terrain dans les quartiers, usines ou communautés visées.[355] Les conditions de travail, de logement ou d'oppression relevées sont intégrées à l'écriture scénique, sous forme de scènes courtes, de slogans, de chants collectifs et de poèmes

[351] Mehmet Özgür Bahçeci, « Analık Davası ve Garbiyatçı Fantazi », *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, février 2012, N.12, pp.18-30.
[352] Ayşegül Yüksel, *Güneşin Sofrasında – Genco Erkal'ın Dostlar Tiyatrosu Serüveni,* İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2019, p.56.
[353] Mehmet Akan, « Beşinci Yılımız », *Dostlar Tiyatrosu Dergisi* , n.5, p.20.
[354] Ayşegül Yüksel, *op. cit.,* p.55.
[355] Eren Buğlalılar, *Kadife Koltuktan Amele Pazarına. Türkiye'de Politik Tiyatronun Oluşumu 1960-1972*. Istanbul, Tavır Yayın, 2014, p.61.

militants. Partageant une vision similaire au théâtre d'opprimé d'Augusto Boal, le public n'est pas conçu comme des spectateurs passifs mais des participants invités à être actifs et de montrer leur agentivité.[356] Parmi ces spectacles, *Gecekondu* [Bidonville] est exemplaire du théâtre militant pratiqué par le DİHT. Les années 1960 sont marquées à Istanbul par un exode rural massif qui entraîne une transformation démographique profonde du tissu urbain et fait émerger une nouvelle classe populaire citadine. Le signe le plus visible de cette mutation est constitué par les « gecekondu » [bidonvilles], qui modifient la silhouette de la ville et deviennent l'incarnation des nouvelles identités urbaines, mais aussi le support des stigmatisations et polarisations suscitées par cette démographie en pleine recomposition. Les habitants des gecekondu sont souvent dénigrés comme des paysans transplantés incapables d'adopter le style de vie urbain normé selon les valeurs républicaines.[357] Dans les années 1960 et notamment 1970, la démolition de ces habitations illégales sont devenus un vecteur de mobilisation des quartiers de *gecekondu* en intégrant la lutte urbaine à la lutte politique de la gauche de l'époque. C'est dans ce contexte qu'en 1969, DİHT a présenté leur création dans un quartier d'Istanbul frappé par les démolitions, en présence directe des habitants. L'un des membres de l'équipe, Hüseyin Erdem exprime que pendant la représentation, la police a intervenu en pensant que c'était une manifestation. Les acteurs, accompagnés par les habitants du quartier ont commencé à jouer et manifester ensemble contre l'attaque policière.[358] Gecekondu illustre ainsi une forme de théâtre où la frontière entre la représentation théâtrale et la réalité sociale se brouille. La scène ne se clôt pas sur elle-même mais devient continuation symbolique et pratique du conflit social. Des usines étaient des lieux de jeu fréquent de DİHT. En 1970, la troupe a présenté le projet *Grev* [Grève] en soutien aux mouvements de Magirus et de Haymak, à la suite d'une enquête sur les conditions de travail et les expériences d'exploitation des ouvriers. À l'issue de la représentation, les ouvriers de Haymak se sont massivement syndiqués.[359]DİHT peut ainsi être compris comme un laboratoire de théâtre militant, où l'art, la rue et la politique se confondent. Dissous après le coup d'État du 12 mars 1971, le collectif a néanmoins marqué durablement la mémoire du théâtre politique turc, inspirant d'autres théâtres ouvriers, mais surtout laissant l'image d'une pratique où la scène devenait directement outil de mobilisation.

[356] Augusto Boal, *op. cit.*
[357] Tahire Erman, « Gecekondu Çalışmalarında « Öteki » Olarak Gecekondulu Kurguları », *European Journal of Turkish Studies,* Issue thématique 1, 2004, disponible sur: https://journals.openedition.org/ejts/85 (accédé 15.06.2025).
[358] Hüseyin Erdem, « Umut Tür-küsü », *Yeni Ufuklar*, Volume18, n.211, décembre 1969, pp. 46 – 48, cité par Hüseyin Erdem, *op. cit.*
[359] *Ibid.*

À la suite du coup d'État militaire de 1980, le fondateur du groupe Mehmet Ulusoy s'est exilé à Paris, fondé *le Théâtre de Liberté* et a réalisé plusieurs mises en scène qui ont marqué la scène théâtrale française.[360]

En somme, les années 1960 et 1970 marquent une période de politisation intense du théâtre en Turquie, où les dynamiques militantes et contestataires s'articulent aussi bien aux idéologies socialistes qu'aux revendications minoritaires. Le théâtre devient un outil de mobilisation et d'expérimentation artistique, capable d'incarner les fractures sociales tout en offrant un espace de projection des utopies politiques. Cette effervescence ne s'est toutefois pas limitée à l'adoption de modèles importés, comme le théâtre épique de Brecht ou les dramaturgies politiques occidentales. Elle a également donné lieu à une série d'appropriations originales, où les formes modernes se sont entremêlées aux traditions scéniques locales.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la notion d'« épique alla turca », qui met en lumière l'interpénétration entre le théâtre épique et les arts du spectacle prémodernes en Turquie. Le rôle pionnier des écrivains du théâtre comme Haldun Taner, et l'expérience de troupes emblématiques telles que *Devekuşu Kabare* [Cabaret autruche] et *Ortaoyuncular*, permettront d'examiner comment la modernité théâtrale s'est reconfigurée au prisme des héritages scéniques ottomans et populaires, produisant des formes hybrides à la fois critiques, ludiques et profondément enracinées dans le contexte culturel local.

3.1.1. Epique à la turca : Devekuşu Kabare et Ortaoyuncular

Le début de la circulation du théâtre épique brechtien en Turquie se remonte aux séjours des migrants et étudiants turcs en Allemagne qui ont participé à la production des spectacles et des festivals en Allemagne, qui ont introduit le théâtre épique qu'ils y ont découvert en Turquie.[361] Pour comprendre la singularité de l'approche du théâtre politique brechtien en Turquie, il faut revenir à l'histoire du théâtre épique. Bertolt Brecht élabore son concept de « distanciation » ou « aliénation » en observant les formes théâtrales asiatiques comme le Nô et le Kabuki.[362] La méthode de cet objectif est de briser l'illusion dramatique propre à la tradition aristotélicienne et de désamorcer le mécanisme d'identification psychologique.[363] Autrement dit, le spectateur

[360] Cf. pour le trajectoire de Mehmet Ulusoy en France: Béatrice Picon-Vallin et Richard Soudée, *Mehmet Ulusoy: Un théâtre interculturel*, Paris, Âge d'Homme, 2010.
[361] Ela Gezen, *Brecht, Turkish Theater and Turkish-German Literature. Reception, Adaptation and Innovation after 1960*, Rochester, Camden House, 2018.
[362] Bertolt Brecht, « Alienation Effects in Chinese Acting », *in* John Willett (éd. et traducteur), *Brecht on Theatre : The Development of an Aesthetic,* New York, Hill and Wang, 1964, pp.91-99.
[363] Bertolt Brecht, « A Short Organum for the Theatre » in *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic, op. cit.*, pp.179-209.

ne doit pas « se perdre » dans l'action, mais au contraire rester conscient du caractère construit de la scène pour adopter une attitude critique.

Le théâtre épique se définit ainsi comme une circulation transnationale de formes. Malgré que le théâtre épique est né en Europe, il se nourrit déjà de traditions extra-occidentales. Dans le contexte turc, cette circulation prend un sens particulier. On soutient souvent que le théâtre épique a été accepté plus facilement en Turquie parce que la culture performative locale connaissait déjà des dispositifs analogues.[364] Le meddah (conteur), le Karagöz (théâtre d'ombres) ou l'ortaoyunu reposent tous sur la rupture de l'illusion, l'adresse directe au spectateur, la caricature et la satire sociale. Le spectateur turc est donc déjà familier d'un rapport de distance critique à la scène. Là où Brecht introduit en Europe une révolution théâtrale, la Turquie peut y voir une reconnaissance d'outils déjà inscrits dans son propre patrimoine scénique. Pourtant il s'avère que la réappropriation des formes prémodernes est motivée après l'introduction de Brecht en Turquie. L'écrivain, et écrivain du théâtre Murathan Mungan (1955 -), diplômé de DTCF à Ankara, qui a écrit des pièces comme *Mahmud et Yezida* qui se nourrit des formes prémodernes et tente à créer une tragédie ancrée en Mésopotamie, exprime sa critique envers l'entrée des formes prémodernes par le biais de l'Occident :

> « Alors que notre théâtre, tout comme le roman, s'est toujours construit avec ce sentiment : *"si cela vient de l'extérieur, je réussirai dans la mesure où je parviendrai à l'imiter"*. Par exemple, après l'arrivée du théâtre de l'absurde chez nous, on a soudain découvert que dans le *Karagöz* existaient déjà les jeux de langage pratiqués par Ionesco. On a compris que dans l'*Ortaoyunu* se trouvaient des aspects de ce que Brecht appelle l'effet de distanciation. Si nous avions réellement été capables de créer des œuvres qui dépassent nos propres matériaux, nous n'aurions pas eu à attendre Brecht ou Ionesco. Ce qui existe dans nos propres sources ou dans nos propres matériaux, nous ne l'acceptons qu'une fois avoir reçu une approbation autorisée de l'Occident. »[365]

Ainsi, c'est la rencontre avec une forme occidentale, le théâtre épique brechtien, qui ouvre la voie à un intérêt renouvelé pour les formes prémodernes, à leur valorisation, leur actualisation et leur réappropriation par les artistes de l'époque. Dans la perspective que nous adoptons, centrée sur les interpénétrations, l'émergence du théâtre épique en Turquie peut être lue comme le produit d'une rencontre entre le modèle brechtien et les traditions scéniques prémodernes telles que le meddah et l'ortaoyunu. C'est dans ce tissage que s'impose progressivement

[364] Zeliha Berksoy, citée par Catherine Diamond, « Darkening Clouds over İstanbul: Turkish Theatre in a Changing Climate » New Theatre Quarterly 14, no. 56 (novembre 1998).
[365] Yavuz Pekman, Interview avec Murathan Mungan , « Hayallere İmkan Tanımak - Murathan Mungan'la Söyleşi », *Tiyatro*, no. 9, mai 1999, p.217.

l'appellation de « théâtre épique à la turca », utilisée pour désigner des pièces articulant procédés brechtiens et héritages locaux. Le terme apparaît pour la première fois à propos de la première du spectacle culte *La Ballade d'Ali de Keşan* de Haldun Taner en 1964 au Théâtre Gülriz Sururi–Engin Cezzar. Le succès retentissant de la pièce conduit journalistes et critiques à qualifier les créations de Taner de « théâtre épique à la turca », étiquette reçue à la fois comme un reproche par certains, mais aussi revendiquée par des artistes eux-mêmes tels qu'Ulvi Uraz ou Muammer Karaca. [366] Cette formule condense les débats de l'époque autour de la maxime « technique de l'Occident, contenu de l'Orient », autrement dit la question de la localisation et de la nationalisation des contenus artistiques. Mais il importe de souligner que l'appellation ne parle pas de « théâtre épique turc », mais bien de « théâtre épique à la turca ». Or, ce syntagme, qui s'oppose historiquement à « alafranga » (« à la française »), avait été mobilisé tout au long du processus de modernisation comme un terme péjoratif. La dichotomie « à la turca » / « alafranga » fonctionnait alors comme un marqueur symbolique opposant Orient et Occident, archaïque et moderne, traditionnel et raffiné, et venait cristalliser la différence entre styles de de vie considérés comme « anciens » et ceux perçus comme « modernes ».

À la turca est un terme mobilisé pendant la période de la modernisation turque comme un terme péjoratif, comme l'opposé de « alafranga » en turc, ce qui veut dire *à la française*. Cette dichotomie à la turca / à la française est véhiculée comme les synonymes de l'Orient / l'Occident, le moderne / l'archaïque, comme un marqueur de la différence entre le style de vie moderne et traditionnel.[367] Comme le rappelle Nilüfer Göle, « alaturka » ne renvoie pas à une auto-désignation des Turcs mais traduit le regard extérieur porté par les Européens, devenu au fil du temps un marqueur de l'opposition entre comportements dits traditionnels et modes de vie jugés modernes.[368] L'usage du syntagme « à la turca » dans le domaine théâtral ne saurait donc être lu comme une simple étiquette esthétique, mais comme l'inscription d'une production artistique dans un régime symbolique traversé par les hiérarchies civilisationnelles et les débats sur la modernité. Pourtant, la réappropriation de cette appellation traduit une volonté d'assumer les éléments « à la turca » de la culture publique turque et d'en reconnaître l'impact, plutôt que de les cantonner à une identité, une esthétique ou un ensemble de comportements péjoratifs dont il conviendrait de se détourner.

[366] Lütfi Ay, « 3 Kuruşluk Opera », *Milliyet,* 3 Kasım 1964.
[367] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem, op. cit.*, p.54.
[368] *Ibid.* p.89.

On étudiera la pièce *La Ballade d'Ali de Keşan* comme un cas d'étude pour analyser les enjeux sociopolitiques autour de la pièce et les controverses qu'elle provoque dans la sphère publique, et finalement son rapport au terme épique à la turca.

La première de *La Ballade d'Ali de Keşan* en 1964 au Théâtre Gülriz Sururi–Engin Cezzar constitue un moment fondateur dans l'histoire du théâtre turc contemporain. Saluée par la critique comme un véritable « événement théâtral », la pièce marque un tournant esthétique et politique. Dès sa création, elle est perçue comme l'équivalent local des grands succès internationaux de l'époque et interprété comme l'équivalent turque *Opéra de quat'sous* de Brecht.[369]

La pièce est située à Sineklidağ, sur la place d'un quartier de *gecekondu* [bidonville] fictif, espace emblématique de l'exode rural massif des années 1960 qui bouleversa la composition démographique et culturelle des grandes villes. Ces périphéries, construites en marge de la planification urbaine, sont devenues les lieux où se cristallisent pauvreté urbaine, mais aussi les fractures entre classes populaires et élites urbaines et les rapports de clientélisme entre le pouvoir et le nouvel électorat potentiel. En choisissant ce contexte, Taner fait ramener la marge urbaine dans le centre avec ce choix en phase avec l'engagement politique des mouvements gauche de l'époque et situe le sujet des bidonvilles comme un sujet sociopolitique.

Le processus de la création de cette pièce résonne avec la méthode des écrivains du théâtre épique turcs de l'époque que Gezen identifie comme l'examen minutieux et la collecte des nouvelles tirées de la presse quotidienne.[370] À partir d'une nouvelle relatant l'histoire d'un kabadayı appelé « Cemali le Kurde » par son entourage, Taner engage une enquête qui rappelle la méthode ethnographique, menée dans deux quartiers de gecekondu : Altındağ à Ankara et Taştarla à Istanbul.[371] Dans son étude sur les masculinités politiques populistes, Ozan Soybakış propose une définition éclairante de la figure du kabadayı en Turquie. Il s'agit d'un personnage ambivalent, à la fois protecteur et redouté, qui incarne une autorité masculine fondée sur l'honneur, la violence maîtrisée et la capacité à arbitrer les conflits locaux.[372] Cette figure, présente dans l'imaginaire populaire comme dans les récits de la modernisation urbaine, occupe

[369] Atilla Sav *et al.* « Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu'nun Değerlendirmesi », *in Cumhuriyetin 75. Yılında Turk Tiyatrosu*, 7-79. Istanbul: Mitos Boyut, 1999, p.73.
[370] Ela Gezen, «Brecht and Political Theater»: Sermet Çağan's « Savaş Oyunu » (1964), *in* Marc Silberman (éd.), *Back to the Future. Tradition and Innovation in German Studies,* Berlin, Peter Lang, 2018, p.179.
[371] Fırat Güllü, « Keşanlı Ali Destanı Üzerine Eleştirel Bazı Notlar », *Mimesis Dergi,* 27.09.2011, disponible sur : https://www.mimesis-dergi.org/2011/09/kesanli-ali-destani-uzerine-notlar/ (accédé 20.06.2025).
[372] Ozan Soybakış, *Les enjeux de masculinités en Turquie : une étude sur la masculinité politique conservatrice*, thèse de doctorat en Sociologie, EHESS, 2021.

une place charnière entre les structures communautaires héritées du monde rural et les formes émergentes de sociabilité urbaine. En s'inspirant de Cemali et de sa mémoire dans les ballades populaires, Taner mobilise donc une figure emblématique des marges sociales pour interroger les rapports de pouvoir, les hiérarchies de classe et les imaginaires de justice au cœur de la Turquie des années 1960.

Ainsi, cette histoire a fourni à Haldun Taner le sujet du spectacle : Le mythe de « *kabadayı vertueux »* dans les quartiers de bidonville urbains qui ressort comme un héros dans l'absence de l'État dans ces quartiers. Ainsi, Cemali le kurde inspire le personnage Ali de Keşan. La pièce se tourne autour d'Ali et sa bien-aimée Zilha, séparés par un drame : Ali est accusé du meurtre de l'oncle de Zilha, un *kabadayı* brutal et détesté dans le voisinage. Bien qu'innocent, Ali finit par revendiquer le crime après son incarcération, car cette réputation lui confère un prestige nouveau au sein de la communauté. Tout l'univers de la pièce s'organise autour de cette micro-société du bidonville, où les habitants affrontent à la fois la pauvreté, la survivance des traditions rurales et féodales, l'incompréhension face aux rouages de la bureaucratie, ainsi que la distance d'une élite riche et éduquée, indifférente à leur quotidien.

La transformation de Cumali le kurde en Ali de Keşan a reçu des critiques de l'effacement ethnique. Dans les années 1960, le discours politique autour de la question kurde niait le caractère éthnopolitique de la question et l'encadrait dans le paradigme de développement.[373] Autrement dit, les kurdes étaient considérés comme des « turcs arriérés » qui souffrent de sous-développement et de la pauvreté dans le discours du pouvoir. Ce changement donne un indice des contours de la sphère publique de l'époque, malgré la description fréquente des années 1960 de libéralisation relative en Turquie. La modification de l'identité du protagoniste témoigne donc à la fois de l'autocensure implicite qui pesait sur les artistes et de la stratégie de contournement adoptée par Taner pour contourner une censure éventuelle.

En ce qui concerne le rapport de la pièce avec « l'épique turc », cette pièce marque le début de l'utilisation systématique des procédés non-illusionistes inspirés des traditions populaires telles que le Karagöz ou l'ortaoyunu par Taner. Ayşegül Yüksel identifie ces éléments comme le refus de plonger le spectateur dans l'illusion par le rappel constant qu'il assiste à une représentation ; l'inscription de l'action dans une atmosphère comique et satirique ; l'usage du prologue et de l'épilogue ; la formulation explicite d'une leçon en conclusion ; la texture volontairement lâche de la pièce ; l'interruption de l'action par des chansons ; l'évitement de scènes trop pathétiques ; l'entrée et la sortie permanente des acteurs de leurs rôles ; l'exagération

[373] Mesut Yeğen, *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, Istanbul, İletişim, 2009, p.20.

des personnages jusqu'à en faire des types ; enfin, l'abondance de jeux de mots, de rimes et de calembours. [374]. Taner puise ainsi dans des formes non-illusionnistes déjà familières au public turc et les combine avec des contenus inédits dans le théâtre traditionnel. Par cette hybridation, il élabore une forme originale de théâtre épique « à la turca », où l'esthétique populaire se conjugue à une critique sociopolitique orientée vers la rationalité, le progrès et la mise en débat des contradictions sociales.

La controverse prend une dimension idéologique. Pazarkaya, dans une perspective ancrée dans le pragmatisme de la gauche turque, mesure la valeur de l'art à sa fonctionnalité politique : il reproche aux formes populaires comme le Karagöz d'être restées cantonnées au registre comique sans véritable contenu progressiste[7]. Taner, au contraire, insiste sur la nécessité de réinventer ces formes pour leur donner une portée critique, en inscrivant le théâtre dans un processus dialectique où l'art reflète et interroge la société. Le théâtre populaire, selon lui, ne peut être mobilisé tel quel : il doit être réactualisé pour devenir instrument d'éducation politique et de réflexion collective. Dans ce geste, *La Ballade d'Ali de Keşan* ne se limite pas à juxtaposer des formes, mais propose une nouvelle grammaire théâtrale qui reconfigure le rapport entre spectateurs, tradition et modernité.

Ainsi, la pièce cristallise les débats de son époque autour de la modernisation culturelle et de la définition d'une dramaturgie nationale. En revendiquant l'étiquette de « théâtre épique à la turca », Taner et ses contemporains assument à la fois l'inspiration brechtienne et la continuité avec le patrimoine scénique ottoman. L'œuvre devient un laboratoire où se jouent les interpénétrations entre circulations transnationales et héritages locaux, et où s'élabore une forme de théâtre politique distincte du militantisme frontal, capable de toucher un public large par l'humour, la satire et l'ancrage dans une mémoire partagée.

L'émergence du Devekuşu Kabare dans les années 1970 et des Ortaoyuncular à partir de 1980 témoigne d'une voie singulière du théâtre politique en Turquie. Contrairement aux troupes militantes comme l'AST ou le Dostlar Tiyatrosu, qui s'appuyaient sur une dramaturgie explicitement marxiste et brechtienne pour former un spectateur-citoyen, ces deux expériences choisissent la voie de la comédie satirique et populaire. Cette stratégie leur a permis d'accéder à un public beaucoup plus large, qui ne se limite pas aux milieux politisés, mais englobe des spectateurs issus de diverses classes sociales. Leurs spectacles, largement diffusés par la télévision, les enregistrements et des vidéos sur YouTube, font aujourd'hui partie du patrimoine

[374] Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu,* Ankara, Bilgi Yayınevi, 1986, p.68.

culturel partagé, témoignant de la capacité du rire à inscrire la critique politique dans la mémoire collective.[375]

C'est en 1967 que l'écrivain du théâtre Haldun Taner a fondé le premier théâtre cabaret de la Turquie, aux côtés des acteurs Metin Akpınar, Zeki Alasya et Ahmet Gülhan. Inspiré par le théâtre épique de Brecht et les théâtres cabaret qu'il avait fréquenté dans ses séjours à Berlin et à Paris, Taner a introduit en Turquie ce format du théâtre qui se caractérise par une salle intimiste, des spectacles fragmentés composés de sketches, chansons, interludes, et surtout une interaction permanente avec le public.

Un changement majeur introduit par le Devekuşu Kabare réside dans sa reconfiguration de la spatialisation théâtrale. Au lieu de s'inscrire dans l'enceinte institutionnelle des bâtiments dédiés au théâtre, il investit un espace de loisir où la scène se conjugue à une sociabilité mixte, permettant de manger, de boire et d'assister simultanément au spectacle. Akpınar souligne que cette transformation suscita des réactions contrastées à l'époque, leur théâtre étant parfois qualifié de théâtre « alcoolisé » et accusé de désacraliser le théâtre en le réduisant à une forme de divertissement destinée à un public attablé et alcoolisé.[376] La localisation choisi pour ce format était un rez-de-chaussée à la rue Sıraselviler à Taksim, au-dessus de la boîte *Kulüp 12.* Cette nouveauté et les réactions qu'il a suscité signalent une divergence de la conception républicaine étatique du théâtre comme un lieu sacré pour la culture publique séculière. Cet espace, par nature plus libre et moins solennel que les théâtres institutionnels, devient en Turquie un lieu de critique sociale et politique oblique, où la satire déjoue plus facilement la censure.

Les spectacles *Vatan Kurtaran Şaban* [Şaban qui sauve la patrie] (1967), *Deliler* [Les fous] (1971) ou *Yasaklar* [Les interdictions] (1972) dénoncent les absurdités du pouvoir, de la bureaucratie et de la censure à travers l'humour. Le style théâtral de la troupe se base sur deux pilliers; le premier s'agit du théâtre épique de Bertolt Brecht et la deuxième de la réappropriation des formes prémodernes des arts du spectacle en Turquie comme *Meddah* et *Ortaoyunu*. La fragmentation et la caricature s'inscrivent dans une logique brechtienne adaptée qui se manifeste avec le rire empêche la catharsis et force le spectateur à réfléchir. Mais en même temps, ces procédés s'ancrent dans une continuité culturelle avec la figure du meddah, qui interpelle son auditoire, ou les archétypes de l'ortaoyunu résonnent dans les sketches du cabaret. Le Devekuşu Kabare se situe donc dans une zone d'interpénétration, il transpose la

[375] Dikmen Gürün, « Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner », *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,* n.8, 2006, pp. 5-6
[376] « İyi ki Yapmışım ! », documentaire sur Metin Akpınar, dir. Selçuk Metin, 2020.

distanciation brechtienne dans un idiome local, en s'appuyant sur les ressources de la tradition populaire. Dans le documentaire récent réalisé sur lui, Metin Akpınar note la raison de leur réussite comme la création d'un langage théâtral local et authentique.[377] Notamment son style de jeu basée sur la tradition *tuluat* (improvisation), connu avec ses blagues et piques improvisés et ses « uzun hava » (chants turcs traditionnels improvisés) qui lient le style du jeu prémoderne turc avec les chants entre épisodes du théâtre brechtien sont devenus les marqueurs célébrés de leur style de comédie. En raison de l'affluence croissante du public, liée à la fois au succès de leurs spectacles et à la notoriété acquise par le duo comique Akpınar–Alasya dans le cinéma turc, la troupe poursuivit ses activités sans Taner et Gülhan, en se produisant dans des salles de plus grande capacité et en entreprenant des tournées à travers l'Anatolie, jusqu'à sa fermeture en 1992 à la suite de difficultés économiques.

Toujours en lien directe avec Haldun Taner, *Ortaoyuncular* de Ferhan Şensoy (1951-2021) pourrait être considéré comme en continuité avec l'héritage de Devekuşu Kabare. Le théâtre est fondé en 1980 à la veille du coup d'État du 12 septembre 1980 et s'installe dans le théâtre *Ses 1885* dans le passage d'Alep à la rue Istiklal à Beyoğlu en 1989. Ce lieu est construit à la fin du XIXe siècle, il fut l'un des espaces emblématiques de la vie nocturne et de la culture populaire d'Istanbul en tant qu'Operette Ses. En le réhabilitant, Şensoy inscrit son travail dans une mémoire urbaine et scénique, dans le quartier de Beyoğlu où il a grandi à partir de ses années au lycée Galatasaray.[378] Le nom *Ortaoyuncular* [Les joueurs d'Ortaoyunu] réclame une réappropriation directe d'*Ortaoyunu* qui se manifeste dans le style du théâtre marquée par des scènes courtes où la vie de personnages populaires est représentée de manière symbolique et satirique, entrecoupées d'intermèdes musicaux avec chants et danses, ce qui est proche des formes comme *Karagöz* et *Ortaoyunu*, mais aussi du cabaret.[379] Dans sa recherche doctorale qui porte sur l'héritage de *Karagöz* dans les performances contemporaines en Turquie, Deniz Başar soutient que notamment les chansons composées de vers rend la poésie l'un des éléments de la culture traditionnelle turque repris par le nouveau théâtre turc, qui réalisa une synthèse entre théâtre occidental et théâtre turc.[380]

Ferhan Şensoy s'est imposé comme une figure singulière dans l'histoire du théâtre en Turquie, en tant qu'écrivain, metteur en scène et acteur, développant un style unique qui combine les influences comme Bertolt Brecht, Karl Valentin, Boris Vian mais aussi la tradition

[377] *Ibid.*
[378] Ferhan Şensoy, *Kalemimin Sapını Gülle Donattım*, Istanbul, Ortaoyuncular Yayınları, 2001.
[379] Deniz Başar, « A Dismissed Heritage: Contemporary Performance in Turkey Defined through Karagöz », *op. cit.*, p.136.
[380] *Ibid.*

du *tuluat* (improvisation), au service d'un humour de critique sociale. Parmi ses pièces, *Şahları da Vururlar* [On abat aussi les Chahs], créée en 1980, aborde l'histoire politique de l'Iran au lendemain de la Révolution islamique en prenant pour protagoniste Omar Khayyam, menacé d'emprisonnement sous le régime autoritaire du chah d'Iran Reza Chah Pahlavi. Cette pièce d'humour politique, qui utilisait le contexte iranien pour formuler une critique implicite du régime turc, jouée plus de cinq cents fois dans les années 1980 et est devenue un classique incontournable.[381] Ses spectacles ultérieurs, tels que *Ferhangi Şeyler* [Les choses Ferhanesques] (1987) et *İstanbul'u Satıyorum* [Je vends Istanbul] (1989), réinvestissent directement les procédés de l'*ortaoyunu* : improvisation, interaction avec le spectateur, caricature de types sociaux. *Je vends Istanbul* met en scène la marchandisation de la ville, dans une salle elle-même emblématique de son histoire culturelle, en contestant les politiques néolibérales des années 1980. *Les choses Ferhanesques* est un solo où Şensoy adopte la posture du *meddah*, commentant l'actualité politique et sociale avec ironie et distance. Ce spectacle, commencé en 1987 et joué régulièrement jusqu'à sa mort en 2021, est celui qui lui valut l'image de « meddah moderne ». Basé sur l'improvisation, il s'ouvrait par la lecture des journaux du jour et se renouvelait à chaque représentation, transformant l'humour politique en commentaire vivant de l'actualité.

Le rapport de Ferhan Şensoy aux formes prémodernes des arts du spectacle en Turquie n'est pas limité à son style du théâtre. Il était le porteur d'un marqueur symbolique de la tradition comédique d'une lignée des artistes d'*Ortaoyunu.* Ce symbole s'agit de « kavuk », un type de chapeau issue de l'Empire Ottoman tardif, qui était également le signifiant de l'un des deux personnages principaux d'Ortaoyunu, *Kavuklu*, qui veut dire « celui qui porte le kavuk » en turc. Le « kavuk » en question appartenait à l'acteur d'Ortaoyunu, Kel Hasan Efendi (1974-1921), confié à l'artiste renommé d'*Ortaoyunu*, İsmail Dümbüllü (1897-1973), que lui a remis à l'acteur du théâtre et du cinéma Münir Özkul (1925-2018), qui l'a confié à Ferhan Şensoy avec qui Özkul jouait ensemble au sein d'*Ortaoyuncular.* « Kavuk » invente une tradition de passage aux héritiers qui réussissent à réactualiser les dynamiques des formes prémodernes des arts du spectacle.

[381] https://www.ortaoyuncular.com/tr/ferhan-sensoy/ (date d'accés: 15.06.2025).

Figure 10 : Passage de « kavuk » de Münir Özkul à Ferhan Şensoy



Source : Archive d'Ortaoyuncular, https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-58394888

Selon Haldun Taner, Dümbüllü est un artiste du peuple qui a dû porter à lui seul l'héritage du *tuluat*, disparu face à l'implantation du théâtre occidental. Taner lui reconnaît « la capacité d'être à la fois dedans et dehors du jeu, comme tous les acteurs de *tuluat* », et le qualifie de « sismographe du peuple » en raison de son aptitude à improviser chaque soir des blagues différentes en fonction du public. Pour Taner, il s'agit d'une qualité qui ne peut être enseignée dans les conservatoires, mais qui ne s'acquiert qu'en s'immergeant dans la vie du peuple.[382]

La reconnaissance de Ferhan Şensoy comme le détenteur de « kavuk » ressort comme un élément qui renforce sa réappropriation des formes prémodernes des arts du spectacle. Au cours de ses années de la détention de « kavuk », Şensoy a été fréquemment interrogé sur le prochain héritier, ce qu'il répondait en générale en critiquant l'absence des héritiers conformes aux critères de faire de la comédie satirique politique qu'il énumère comme être quelqu'un qui fait avancer le théâtre turc (1) ; être connu et apprécié par le peuple (2); être un comique d'opposition (3).[383] Dans son analyse sur le passage de *kavuk*, Başar met en avant qu'il est circulé entre des hommes du théâtre séculiers et kémalistes de gauche, toute en reconnaissant l'impact des tendances de gauche dans la somme de l'expérimentalisme théâtral qui a essayé de créer une esthétique contemporaine en Turquie en lien avec des tradition de performance.[384] Après de longues années de déclaration d'héritier, Şensoy a confié le « kavuk » à son collègue

[382] Haldun Taner, « Son Tuluatçı », *Ölürse Ten Ölür, Canlar Ölesi Değil,* Istanbul, YKY, 2012 [première publication en 1978], p.93.
[383] Interview avec Ferhan Şensoy, 06.01.2018, *T24,* disponible sur: https://t24.com.tr/video/ferhan-sensoy-ben-simdi-bu-kavugu-ne-yapacagim-munir-abi,11313?mobile=1 (date d'accès: 15.06.2025).
[384] Deniz Başar, *op. cit.*

d'*Ortaoyuncular* Rasim Öztekin en 2016 en raison de sa santé déteriorée, et Öztekin de même raison à Şevket Çoruh, lors de la création de son théâtre *Baba Sahne* en 2020. Malgré le passage de « kavuk », les héritiers ne sont pas autant reconnus par le public, parfois même contestés, et n'ont pas formé un consensus comme Ferhan Şensoy.

Ce que révèlent le Devekuşu Kabare et les Ortaoyuncular, c'est une volonté de construire une modernité théâtrale qui ne soit pas une simple imitation des modèles occidentaux. L'« épique à à la turca» naît de cette ambition : il rassemble les dynamiques prémodernes locales et les courants contemporains du théâtre épique pour inventer une esthétique critique authentique, adaptée au contexte turc. Le rire, l'improvisation, la distanciation et la réactivation de la mémoire turco-ottomane deviennent les vecteurs d'une critique politique originale, qui conjugue un style du théâtre politique né en Allemagne avec l'enracinement.

Ainsi, le théâtre politique turc de cette période se distingue de l'activisme militant : il propose un autre modèle de culture publique, où les formes populaires, la mémoire scénique et la satire.

Chapitre 4: Émergence d'une scène théâtrale avant-gardiste à Istanbul (1960s-2000s)

1. Expérimentations avant-gardes (1960s-1990s)

Les années 1960 sont marquées par la matérialisation de la théorie de l'espace théâtral initiée au début du XXe siècle. Les théâtres occidentaux ont commencé à sortir des scènes proscenium établies pour se tourner vers des lieux trouvés et appropriés qui n'étaient pas initialement conçus comme des espaces de représentation.[385] Des groupes de théâtre d'avant-garde ont transformé des espaces trouvés comme des garages, et des entrepôts en théâtres. Entre autres, la recherche de lieux trouvés a été inspirée par l'orientation d'Antonin Artaud vers l'utilisation de hangars ou de granges comme espaces de théâtre.[386] Les espaces qui ne sont pas conçus à l'origine comme des lieux de représentation ont été préférés en raison du manque d'impératifs clairs concernant la relation entre les acteurs et les spectateurs. Ils ouvraient ainsi des possibilités pour une spatialité générée par la performance.[387] Les approches de Gordon Craig et d'Adolphe Appia, au contraire, préconisent des espaces vides construits pour des pièces expérimentales.[388] Ils proposent donc de nouveaux modèles d'architecture théâtrale qui s'écartent de la scène proscenium.

Les inspirations de la vague avant-gardiste turque étaient Peter Brook, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba.[389] La description de « l'espace vide » de la « scène » par Brook a inspiré l'idée que tout lieu pouvait être converti en espace performatif. Les théories de Grotowski et de Barba ont été adoptées comme pédagogies alternatives du jeu d'acteur dans le système de conservatoire turc basé sur Stanislavski.

Le Language and Culture Centre (LCC) est un exemple unique dans l'histoire de l'architecture théâtrale en Turquie, avec sa conception expérimentale. À son origine LCC une école de langue allemande. Sa branche théâtrale a été fondée en 1965 par Beklan et Ayla Algan, pionniers de l'avant-garde théâtrale turque. Le bâtiment du théâtre du LCC a été construit en 1968 à Nişantaşı par l'architecte Tuncay Çavdar comme une construction mobile qui comprenait

---

[385] Erika Fischer-Lichte, « Policies of Spatial Appropriation », in *Performance and Politics of Space*, Erika Fischer-Lichte et Benjamin Wihstutz (Eds.), traduit de l'allemand par Michael Breslin et Saskya Iris Jain, New York, Routledge, 2013 p.615.
[386] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, p.96.
[387] Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics,* traduit de l'allemand par Saskya Iris Jain, Londres et New York, Routledge, 2008, p.110.
[388] David Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.246.
[389] Deniz Başar, « Performative Publicness: Alternative Theater in Turkey after 2000s », Mémoire de master non-publié, Université de Bosphore, 2014. p.41.

la première scène tournante de Turquie et une plateforme pour les spectateurs.[390] Le projet de théâtre global de Weininger, le théâtre en U de Malnur et le théâtre total de Gropius conçu pour Piscator ont été des sources d'inspiration pour ce projet.[391] La construction a permis de nombreuses configurations scéniques différentes et même la possibilité de changer les positions de la scène et des spectateurs pendant une pièce. Marat-Sade de Peter Weiss, le 30 mai 1968, a été la seule pièce montée dans ce théâtre après trois ans de répétition. Çavdar déclare que son objectif était de construire un espace de représentation dont la spatialité se transformerait en fonction des changements sociaux à l'extérieur du théâtre. [392] On pourrait dire que l'atmosphère politique des années 1960, marquée par l'expérimentation sociale, l'engagement civique et les manifestations politiques en Turquie, a encouragé une citoyenneté active qui s'est manifestée par des expériences théâtrales.

En 1976, Beklan Algan a fondé *Tepebaşı Deneme Sahnesi* [la Scène Expérimentale Tepebaşı] sous l'égide de l'İBŞT, un ancien atelier de charpentier, qui s'est transformé en la première scène en boîte noire de Turquie. Là, Beklan Algan a fondé *Tiyatro Araştırma Laboratuvarı* [Le laboratoire de la recherche théâtral] (TAL), qui deviendra une institution pionnière de l'avant-garde turque. Le scénographe Metin Deniz a essayé de nombreuses utilisations différentes de l'espace pendant les cinq années d'existence de ce théâtre, notamment une conception circulaire pour la pièce Mère Courage et ses enfants de Brecht mise en scène par Algan. Pour cette création, les spectateurs étaient placés au centre pour observer la pièce autour d'eux grâce à leurs sièges tournants.

Le coup d'État militaire du 12 septembre 1980 a complètement reconfiguré la sphère artistique en Turquie, parallèlement à la sphère politique et sociale. Les théâtres privés ont dû faire face à la fermeture, à la censure et à la surveillance. Les intellectuels de gauche sont expulsés des théâtres financés par l'État et contraints de s'exiler dans des pays européens. Le retour de cette génération en Turquie a semé les graines d'une scène théâtrale alternative défiant l'architecture et la scénographie conventionnelles des théâtres.

À la fin des années 1980, la scène théâtrale en Turquie était composée par les institutions du théâtre public subventionnés par l'État et les théâtres privés se divisent entre commerciaux et artistiques. Après le coup d'État du 12 septembre 1980, la sphère théâtrale n'est pas exceptée de la purge multisectorielle de l'idéologie gauche. Commençant par les institutions publiques

[390] Pekman, Yavuz (éd.), *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II,* YKY, Istanbul, p.290.
[391] Tuncay Çavdar, « Sanatsal Dayanışmanın Ürünü LCC Devingen Tiyatrosu », *gist*, Juillet-Décembre 2008, No:2, p.119.
[392] *Ibid.*

du théâtre, l'après coup d'État est marqué par les interdictions, la censure, l'autocensure, les régulations limitant l'autonomie des artistes, les fermetures, les limogeages et l'exil. La régulation de la décentralisation en vigueur des Théâtres municipaux métropolitains de la Ville d'Istanbul est abolie en faveur de l'entrée en vigueur d'une régulation provisoire et Vasfi Rıza Zobu est nommé Directeur artistique général avec la décision du 23.10.1980.[393] Beklan Algan, pionnier du théâtre expérimental en Turquie fait partie des artistes du Théâtre de la Ville limogés. Il part à Berlin avec son épouse Ayla Algan, acceptant l'invitation du metteur en scène Peter Stein, alors directeur du théâtre Schaubühne.

2. Faire du théâtre autrement

Dans les années 1990, les crises multisectorielles se manifestent dans la scène du théâtre institutionnel par le manque d'espaces adéquats, la coupure des budgets et des politiques de contrôle sur le choix des textes et des dramaturgies en défaveur de l'autonomie artistique.[394] Pourtant, des initiatives comme « Théâtres Unitaires » (Birim Tiyatroları) au sein du Théâtre de l'État qui travaillait sur des textes et ateliers « alternatifs » mais cela n'a duré qu'un an. TAL était toujours actif à cette époque et a servi comme une école avec des ateliers qu'ils ont organisés.

Pendant cette période, la sphère théâtrale connaît une expansion avec de jeunes initiatives qui se ne se reconnaissent pas dans la scène conventionnelle et qui montent leurs propres théâtres en marge, à la fois dans le sens géographique et artistique.

2.1. Transformation des profils d'artistes et la reconfiguration de l'organisation du travail artistique : Continuités et discontinuités

Lorsqu'on se demande qui sont les personnes qui ont créé une scène d'avant-garde du théâtre à Istanbul, on rencontre une génération qui marque une divergence vis-à-vis de l'élite culturelle nationale des années précédentes. En étudiant leur appartenance générationnelle, leurs trajectoires familiales, leur capital culturel et leur autonomie vis-à-vis de l'État, nous analyserons le profil social des artistes et en leurs profils marquent une transformation.

Dans les années 1990s, il y a tout d'abord cette génération d'artistes nés dans les années 1950 des artistes qui avaient déjà commencé leur carrière théâtrale avec leurs expérimentations

[393] Konur, Tahsin. « Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi », *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1987, V.31, pp.318
[394] *Tiyatro…Tiyatro…*, 1993, 14, p.19.

avant-gardes et qui sont devenus des figures pionnières de cette décennie. Lorsque l'on regarde leurs trajectoires de vie, on observe des profils qui sont passés par des institutions étatiques mais qui ont rompu leurs carrières pour fonder leurs propres théâtres et styles artistiques. Le metteur en scène Işıl Kasapoğlu né en 1953 est diplômé du lycée prestigieux francophone Galatasaray à Istanbul et a ensuite étudié ensuite dans le département de théâtre à l'Université de Sorbonne. Kasapoğlu a fondé le Théâtre de la Ville d'Izmit (La ville voisine d'Istanbul) et *Semaver Kumpanya* dans les années qui ont suivi. Le couple Mustafa et Övül Avkıran ont fondé *5. Sokak Tiyatrosu* tout d'abord à Antalya et ensuite ont déménagé à Istanbul où ils allaient faire partie des figures pionnières du théâtre avant-garde. Mustafa Avkıran est diplômé du département de théâtre du Conservatoire d'État Mimar Sinan à Istanbul où il a ensuite poursuivi un master. Son épouse, Övül Avkıran a une éducation en ballet et gymnastique depuis très jeune. Elle est diplômée des départements de ballet du Conservatoire d'État de l'Université Istanbul et de Hacettepe et ensuite de théâtre du premier. Tous les deux ont poursuivi des études à Vienne ; Mustafa Avkıran y part en 1991 pour un an. Il a participé à plusieurs ateliers et voit des spectacles des metteurs en scène contemporains de l'époque comme Claus Peymann, Peter Zadek, Peter Stein, George Stein et surtout Peter Brook et Ariane Mnouchkine qui ont remarquablement impacté sa vision artistique.[395] Övül Avkıran à son tour, poursuit des études en méthode Feldenkrais à Vienne, qui est une pédagogie basée sur le corps comme un outil d'apprentissage. Une autre figure pionnière, Şahika Tekand, co-fondatrice de *Stüdyo Oyuncuları* a interrompu sa licence en droit en 1984 et a obtenu son diplôme en théâtre à l'Université de Neuf Septembre à Izmir où elle a également fait son doctorat.

Deuxièmement, une génération née entre les années 1960 et 1970 étant issue des familles de l'élite séculière et urbaine a émergé dans la scène théâtrale avec leurs initiatives avant-gardes. Même s'il est difficile de parler d'une seule mobilisation marquante pour la génération née dans les années 1960-1970 en Turquie, la mémoire des coups d'États, notamment celui du 12 septembre 1980 ressortent comme des expériences vécues partagées qui l'ont marquée.

Lorsqu'on regarde de plus près sur les trajectoires de famille et de la socialisation primaire, on observe que la majorité des acteurs de la scène théâtrale qui ont joué des rôles clés à cette époque sont issus de l'élite séculière et urbaine. Par exemple, Mahir Günşiray est le fils de l'acteur connu du cinéma turc Orhan Günşiray.

Un point significatif est la forte disposition du capital culturel et social des mères

[395] Özlem Hemiş Öztürk, « 5. Sokak Tiyatrosu'nun Yol Serüveni », *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, n. 11, 2007, p.54.

desenquêtées féminines. L'émergence de ces créatrices s'inscrit dans le développement de nouvelles formes d'organisation collective et d'expérimentation scénique à Istanbul à partir des années 1990. Issues d'une génération qui a cherché à concilier engagement artistique, réflexion critique et autonomie institutionnelle, Emre Koyuncuoğlu, Naz Erayda et Zeynep Günsür comptent parmi les figures pionnières de cette scène indépendante. Toutes trois ont contribué à la fondation de troupes marquantes : *Yeşil Üzümler Dans Tiyatrosu*, cofondé par Emre Koyuncuoğlu et Zeynep Günsür, a exploré les rapports entre mouvement, texte et espace ; *Kumpanya,* créé par Naz Erayda avec Kerem Kurdoğlu, a expérimenté de nouveaux langages scéniques mêlant performance, arts visuels et dramaturgie contemporaine ; et *Hareket Atölyesi Topluluğu*, fondé par Zeynep Günsür, s'est imposé comme un laboratoire du corps et du mouvement à la croisée de la danse et du théâtre. Ces expériences collectives témoignent d'une volonté partagée de repenser les cadres de production artistique et d'inventer des formes de travail collaboratif en rupture avec les structures théâtrales dominantes.

Les enquêtées féminines soulignent le rôle que leurs mères ont joué dans l'accès à la culture de leurs filles. Par exemple, Emre Koyuncuoğlu est la fille de l'avocat et féministe militante, maître de conférence et auteure Tennur Koyuncuoğlu et du pionnier de pharmacologie en Turquie Prof. Dr. Hikmet Koyuncuoğlu. La mère de Naz Erayda est sculptrice. Zeynep Günsür est issue d'une famille d'artistes. Sa mère Sibel Günsür est professeure d'allemand et elle a travaillé à Berlin pour une période. Elle a pris rôle dans certains projets artistiques en tant qu'actrice et danseuse. Assez atypique pour sa génération, elle était membre de l'Atelier de la Danse et du Mouvement fondée par sa fille Zeynep Günsür jusqu'à son décès en 2018.

En particulier le titre scolaire confère une compétence culturelle fondée sur une valeur conventionnelle, constante et juridiquement garantie sous le rapport de la culture à son porteur.[396] La plupart des acteurs de cette scène particulières sont issus des familles dans lesquelles les diplômes des lycées étrangères privés d'Istanbul sont valorisés. Le *habitus* des familles intègre à la fois les voyages en Europe, la maîtrise des langues étrangères et l'habitude d'aller au théâtre, à l'opéra et aux concerts de la musique classique. En continuité de la valorisation des diplômes considérés prestigieux, les enquêtés sont souvent diplômés des lycées privés étrangers d'Istanbul où ils ont appris des langues étrangères, développé le goût pour le théâtre dans leurs socialisation secondaires. Le lycée est suivi en générale par un diplôme d'études secondaires d'universités prestigieuses de la Turquie, et souvent des expériences universitaires en Europe. Kerem Kurdoğlu (Kum-Pan-Ya) par exemple est diplômé du lycée

[396] *Ibid.*

américain Robert College et le département de l'économie de l'Université de Bosphore. Mahir Günşiray (Oyunevi) a obtenu son master à l'Université de Leeds après sa formation dans le Conservatoire d'État d'Ankara. Zeynep Günsür Yüceil, fondatrice des troupes avant-gardes de danse (Les raisins verts et l'Atelier du mouvement) est diplômée du département de sociologie de l'Université de Bosphore. Elle a obtenu une bourse pour faire de la recherche sur la culture et les arts du spectacle à l'Université de Delhi où elle a voulu aller pour apprendre les danses classiques indiennes.[397] Elle a obtenu son master à l'Université de Middlesex en arts du spectacle et son doctorat en histoire à l'Université de Bosphore. La metteuse en scène Emre Koyuncuoğlu est diplômée du Collège Autrichien d'Istanbul et du département de langue et de littérature anglaise de l'Université de Bosphore. Elle a travaillé comme traductrice et journaliste avant de commencer sa carrière dans les arts du spectacle. Parmi les autres membres des Raisins Verts, il y avait un ingénieur, un avocat et une architecte.[398] Hüseyin Katırcıoğlu, fondateur de *Ya Da Tiyatro* et du Festival International des Arts du Spectacle d'Assos est le fils d'un collectionneur reconnu de cartes turc et d'une mère anglaise. Katırcıoğlu a poursuivi ses études en Grande Bretagne où il a grandi. Il a obtenu son diplôme en science politique à l'Université de Reading en 1975. Après avoir travaillé comme entrepreneur en construction en Arabie Saoudite et à Assos, il a poursuivi des études de théâtre à l'École East 15 en Grande Bretagne. Il a travaillé comme comédien dans plusieurs théâtres, au cinéma et à la télévision bien avant son entrée en scène théâtrale en Turquie.

La maîtrise des langues apparaît donc comme un marqueur de distinction des diplômés de conservatoire en dehors d'Istanbul et un outil d'accès à la scène internationale. Koyuncuoğlu décrit sa maîtrise de langue étrangère comme une marque de distinction par rapport aux étudiants de conservatoire :

« À Istanbul on maîtrisait des langues étrangères. On avait la chance de suivre la scène internationale. Les gens du conservatoire sont un peu en arrière dans ce sujet. Je connaissais Pina Bausch quand personne ne la connaissait en Turquie. Les proches me ramenaient ses cassettes. »[399]

Ainsi leur éducation dans les lycées privés étrangers, leur disposition d'un fort capital culturel, leur maîtrise des langues étrangères permet d'établir un lien avec la scène internationale et une autonomie vis-à-vis des institutions étatiques.

Différemment des générations précédentes, ils ne correspondent pas à la typologie de l'élite nationale éduquée dans les institutions publiques. Emre Koyuncuoğlu décrit leur profil comme

[397] Carnets de terrain, rencontre avec Zeynep Günsür Yüceil, 19.09.2019.
[398] Entretien avec Emre Koyuncuoğlu, 23.12.2019, Istanbul.
[399] *Ibid.*

ceci : « Personne n'était en mode je voulais aller au conservatoire dès cinq ans ».[400] Malgré le fait qu'il y a des personnes comme Kerem Kurdoğlu qui ont commencé à faire du théâtre au lycée, la plupart a commencé à faire du théâtre dans les clubs d'Université Technique d'Istanbul, d'Université de Bosphore et d'Université Technique de Yıldız. C'est là qu'ils se sont rencontrés et qu'ils ont fondé leurs troupes. La volonté de continuer à faire du théâtre ensemble même à côté leur vie professionnelle ressort comme un vecteur de mobilisation partagé parmi les enquêtés. La légitimité professionnelle n'est pas cherchée par le biais du diplôme, mais c'est l'expérience de la troupe de théâtre qui ressort comme un moyen privilégié de socialisation, d'apprentissage et d'insertion professionnelle. La formation des troupes de théâtre semi-professionnelles se réalise dans cette recherche de continuer à faire du théâtre ensemble.

Dans un contexte de l'effondrement de la scène artistique au lendemain du coup d'État de 12 septembre, les jeunes troupes du théâtre remisent en question les « anciens » motivations, manières et lieux du théâtre. Koyuncuoğlu met l'accent sur le besoin immédiat qui a créé ce mouvement du théâtre :

« (…) C'est né d'un besoin au cours du temps. Peut-être que c'est la période de l'après 1980s, les 1990s… Le champ devait être redéfini, il fallait qu'il y ait une nouvelle voix. On pensait que les anciens espaces, le théâtre classique je veux dire, n'étaient pas le bon endroit pour cette voix. On ne pouvait pas dire les choses qu'on voulait dire, on ne pouvait pas commencer de là. On devait créer une nouvelle forme, des nouvelles manières, un nouveau récit. »[401]

L'approche de Koyuncuoğlu implique une quête pour la nouveauté dans tous les niveaux de l'expression artistique théâtrale.

Kerem Kurdoğlu la rejoint dans cette volonté de « faire autrement », mais il met l'accent plutôt sur le rapport à la politique :

« Avant le 12 septembre, les gens qui faisaient du théâtre le faisaient à des fins politiques. « Nous avons dû nous demander pourquoi et comment nous allions faire du théâtre après le 12 septembre (...) Après le 12 septembre, tous ceux qui se réclamaient de la gauche et étaient engagés dans les arts ont dû subir une transformation similaire. Alors qu'ils essayaient seulement d'expliquer pourquoi la révolution est nécessaire à la "masse" avant, ils ont commencé à analyser les questions politiques dans les petits moments de la vie, dans ses subtilités ».[402]

[400] *Ibid.*
[401] *Ibid.*
[402] Entretien avec Kerem Kurdoğlu, Istanbul, 05.01.2018.

Les enquêtés ont répété souvent le mot « besoin » qu'ils sentaient pour rompre avec les institutions du théâtre public et du théâtre politique brechtien des années 1970. Pourtant les transformations et une relation de continuité avec les mouvements expérimentaux des années précédentes se manifestent en même temps. Autrement, l'une des plus importantes formes de professionnalisation des comédiens résulte de l'apprentissage réalisé au sein des troupes des théâtres. TAL de Beklan Algan est une référence commune d'apprentissage dont l'approche a marqué la vision du théâtre de cette nouvelle génération. Dans la plupart des biographies, l'expérience de TAL ne se limite pas dans la vision artistique et esthétique mais se manifeste également dans l'éthique du travail, la division équilibrée des tâches et l'importance accordée à travailler en équipe. Les pionniers du théâtre d'avant-garde des années 1990 en Turquie partagent majoritairement dans leur biographie la participation aux ateliers à TAL comme une expérience formatrice. Dans sa recherche sur les différentes générations des comédiens au Portugal, Vera Borges utilise le terme « L'apprentissage corporatif » emprunté d'un enquêté, afin de définir le processus des comédiens de construction de leur identité professionnelle, esthétique et même organisationnelle.[403] Cette particularité se présente également dans la scène théâtrale en Turquie. Pourtant en Turquie l'apprentissage en première main se juxtapose avec la tradition « Maître-apprenti » qui façonne la transmission intergénérationnelle[404]. Par exemple Naz Erayda évoque avec un grand respect : « Mon maître c'est Metin Deniz. »[405]

La relation traditionnelle « maître-apprenti » n'est pas adopté comme une hiérarchie autoritaire mais elle est réinvestie par « l'apprentissage corporatif ». Cette revalorisation du travail physique partagé rejoint l'approche de Richard Sennett sur l'artisanat. Sennett approche l'artisanat comme un travail à la fois physique et intellectuel avant la séparation de ces deux aspects par la modernité.[406] L'artisanat et basée sur l'impulsion de faire un bon travail et de développer une compétence par le biais de formation et pratique. Les actes physiques de la répétition et de la pratique développent une compétence de l'intérieur et reconfigurent le monde matériel à travers une procédure lente de métamorphose. Sennett distingue la singularité des espaces du travail des artisans : *les ateliers* comme des espaces productifs et autonomes qui reproduisent la transmission pratique entre les générations. Ces espaces ne sont pas des produits

[403] Vera Borges, « Comédiens et metteurs en scène portugais: Évolution des modes de formation entre la troupe et l'école », *L'Harmattan | « Sociologie de l'Art »,* 2011/1 OPuS 16, p.155.
[404] Cf. Chapitre I de cette thèse.
[405] Entretien avec Naz Erayda, Istanbul, 05.01.2018.
[406] Richard Sennett, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven & London, 2008, p.57.

des occurrences indifférentes mais les artisans observent et expérimentent avec leurs outils en rapport avec leurs propres corps. Les ateliers ont toujours joué le rôle de liant entre les personnes, grâce aux les rituels de travail qui consistent en la transmission du savoir par le contact personnel.[407] Le rapport entre les « maîtres » et les « apprentis » qui pratiquent, expérimentent et improvisent ensemble à TAL et au sein d'autres ateliers du théâtre portent un exemple d'une sociabilité professionnelle partagée que les artistes cherchent à recréer dans les initiatives qu'ils vont fonder. Partager le nettoyage le maintien des espaces, faire des ateliers physiques tous ensembles sont des actes qui réunissent les membres d'une troupe.

Les inspirations partagées qui ont marqué cette génération sont référées comme l'approche de Beklan Algan qu'ils ont rencontré à TAL et la théorie de l'espace vide de Peter Brook.[408] L'ouvrage fondateur *Espace vide* du théoricien du théâtre et metteur en scène Peter Brook est publié en 1968 pour ensuite être traduit et publié en turc en 1990.[409] Dans cet ouvrage séminal, Brook soutient que l'élément essentiel du théâtre c'est l'acteur et tout autre élément comme décor, costume etc. est accessoire. Ainsi, tout espace vide peut devenir une scène où l'acteur peut jouer. Cet ouvrage a trouvé un grand écho en Turquie au sein des jeunes troupes émergeants du théâtre. L'argument de Brook selon lequel quelconque espace vide peut devenir une scène a inspiré ces jeunes troupes pour investir dans des lieux en dehors des bâtiments du théâtre et expérimenter avec des nouvelles formes de la mise en scène et de la configuration des spectateurs.

2.2. Le corps : Un nouveau sujet artistique et politique

« Le champ de bataille des années 1990 était le corps : le physique, non le psychique. Le social passait par la relation entre différents besoins des corps entre eux. Les rencontres étaient des collisions de chair, de corps qui jouaient avec leurs vies. Mais le plus grand problème du corps, c'est son désir à l'unir à l'autre : Soit par la conquête, soit par la soumission... Il s'agissait de défendre le corps contre les abus involontaires, contre l'appropriation, les blessures, sa transformation en objet de marchandise. Et il s'agissait de le sentir, de se retrouver en lui, quitte à blesser ou à le détruire. Il s'agissait de le quitter ou le dépasser (gender-crossing, coke-ecstasy-speed). L'idéal, c'était d'avoir autant de vrais corps que possible et ceux-ci devaient être enragés ou sombres. Le corps était le dernier bastion de l'autonomie et de l'autodétermination. »[410]

Dans son analyse sur le théâtre des années 1990, le metteur en scène allemand Thomas

[407] *Ibid.*, p.73.
[408] Peter Brook, *Empty Space*, New York, Penguin Books, 1968.
[409] Peter Brook, *Boş Alan*, traduit de l'anglais par Ülker İnce, Istanbul, Afa Yay., 1991.
[410] Thomas Ostermeier, *Le théâtre et la peur,* traduit de l'allemand et de l'anglais par Jitka Goriaux Pelechovà, Actes Sud, Paris, 2016, p.56.

Ostermeier met l'accent sur la mise en avant du corps dans le langage théâtral européen dans ses multiples dimensions. Les personnages sur la scène quittent la bienveillance des tragédies antiques en faveur d'une manifestation explicite de la violence sur la scène. Le corps apparaît comme l'objet de violence dans sa relation avec autrui et aussi le dernier espace où la liberté est une possibilité. Sur la scène le corps humain est montré dans une dichotomie entre contrôle, violence et la résistance ou la liberté. Les limites du corps lui-même sont remises en question en juxtaposition avec les limites avec l'autrui. Ainsi, on observe un changement de focus dans du théâtre du discursif vers le théâtre corporel ; de ce que les personnages disent sur la scène vers leurs existences corporelles. Ce changement de focus est présent à la fois dans l'écriture des pièces du théâtre et l'apparition de nouveaux genres inspirés par d'autres disciplines comme la danse et la performance. Le focus sur le corps dans la danse contemporaine a ouvert de nouveaux horizons pour penser l'espace, le temps et le mouvement. Une question soulignée plusieurs fois dans les entretiens est « Comment le corps bouge dans l'espace ?» qui est considérée comme le vecteur des créations théâtrales des années 1990 à Istanbul. Le focus sur la corporalité est mis en avant par des nouveaux courants du théâtre et l'émergence des nouveaux genres dans les arts du spectacle vivant tel que la danse-théâtre et la performance. On analysera plus en détail le rapport du basculement vers un langage corporel dans l'expérimentation artistique des années 1990 avec la modernité.

Cette hypothèse d'Ostermeier trouve un écho plutôt dans le mouvement du théâtre *In-Yer-Face* apparu en Angleterre avec des écrivains du théâtre comme Sarah Kane et Mark Ravenhill accompagnés par leurs contemporains Werner Fritsch, Marius Von Mayenburg et David Gieselmann. Ces pièces montrent la violence incorporée avec la mise en scène du corps souffrant dans ses états de psychose, agonie et la violation des limites. La violence apparaît à la fois comme la source des souffrances dont le corps et l'objet et la manière de réapproprier le corps pour redevenir sujet avec la violence vis-à-vis son propre corps. Malgré le fait que le mouvement *In-yer-face* n'entrerait dans la littérature théâtrale en Turquie qu'à partir des années 2000, les années 1990 témoignent de l'entrée du corps en scène comme un véhicule de la créativité artistique avec l'émergence du théâtre post dramatique.

« (…) C'est le produit le plus tardif, le plus longuement décanté, raffiné, démonté et remonté de notre vieille culture. Si l'Occident est une chute, comme le veut son nom, le corps est le dernier poids, l'extrémité du poids qui bascule dans cette chute. Le corps est la pesanteur. Les lois de gravitation concernent le corps dans l'espace. »[411]

[411] Jean-Luc Nancy, *Corpus,* Paris, Éditions Métaillée, 2000, p.9-10.

Parmi différentes troupes du théâtre d'avant-gardes stambouliotes des années 1990, Şahika Tekand, l'actrice, metteuse en scène et enseignante, met en avant *la performativité* dans sa troupe et école de théâtre *Studio Oyuncuları* [Comédiens du studio] fondée en 1990 avec sa propre pédagogie intitulée « jeu et mise en scène performatif ». Cette pédagogie s'oppose contre tout mimétisme réaliste dans le théâtre, mais privilégie une approche basée sur la présence et la vivacité de l'acteur. Les mises en scène de Tekand créent souvent un jeu ludique sur la scène où les acteurs sont invités à jouer. Au lieu d'interpréter des personnages dramatiques, les acteurs jouent contre les défis physiques qui leur sont imposés et ainsi poussent les limites de leurs capacités physiques. Les actes du quotidien comme marcher, courir, sauter, chanter, parler sont utilisés en différents rythmes et intensités afin de transformer ces actes dans des jeux d'endurance et de résistance corporelle qui poussent le corps humain jusqu'à ses limites. Tekand est une metteuse en scène et enseignante reconnue à l'échelle nationale et internationale et son théâtre est toujours actif à nos jours.

La danse-théâtre et la performance sont à leur tour des genres qui émergent comme de nouvelles formes artistiques. *Yeşil Üzümler Dans Tiyatrosu* [Les raisins verts danse-théâtre*], Hareket Atölyesi Topluluğu* [Ensemble atelier du mouvement], *Mehmet Sander Dans Topluluğu* [Mehmet Sander ensemble de danse] et *Taldans* (troupe de danse inspirée de TAL) sont des ensembles fondés dans les années 1990 qui ont introduit la danse-théâtre en Turquie. Cette orientation artistique donne les indices d'un changement de paradigme selon lequel la nouveauté recherchée dans ce qui est corporel au lieu du discursif dans un premier lieu, et en dehors des frontières disciplinaires. Autrement dit, dans la recherche d'un autre modèle de créativité artistique qui défie les conventions, les artistes choisissent de mener leur expérimentation dans un tiers lieu entre la danse et le théâtre. Lorsqu'on analyse les pratiques artistiques des troupes cités, on observe trois traits communs.

Tout d'abord, le corps n'est pas considéré comme un sujet artistique parmi d'autres, mais c'est le vecteur d'autonomisation par excellence dans la création de nouveaux imaginaires artistiques. La danse et le théâtre sont problématisés dans leur entretien avec les « mythologies dominantes du corps ».[412] Autrement dit, la danse, comme discipline d'art, est problématisée en tant que pratique sociale et lieu d'exercice du pouvoir. Le ballet, par exemple, consiste souvent en un apprentissage mimétique du mouvement : le danseur tente de reproduire un

[412] Violeta Salvatierra Garcia de Quiros, « Danse », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux,* Paris, La Découverte, 2016, p. 204.

modèle idéal et extérieur à lui, ce qui fait écho avec les stratégies de contrôle social.[413] L'apprentissage artistique corporel est remise en cause afin de redonner au corps sa créativité ludique. Ayant des trajectoires en dehors de l'éducation classique de la danse, les artistes ont privilégié des méthodes basées sur l'improvisation. Être des « outsiders » de la sphère de la danse se manifeste à la fois comme une remise en question de légitimité en raison de la non-maitrise des méthodes classiques mais aussi comme une capacité d'improvisation en dehors des mouvements du canon de la danse classique. L'apprentissage de la danse classique est rejeté dans sa disciplinarisation du corps, son mimétisme et sa hiérarchie entre le chorégraphe qui détermine le mouvement et les danseurs qui l'exécutent. Aux antipodes de l'éducation classique normative de la danse qui vise une répétition mimétique des mouvements montrés par le professeur/le chorégraphe, l'improvisation ressort comme une méthode qui permet de défaire les automatismes appris et de redécouvrir les possibilités d'un corps autonome. Ce qui est cherché dans les improvisations paraît être une reconnexion avec les corps en dehors des limitations de la raison. Chaque danseur/improvisateur est autonome et souverain de son propre corps sans une catégorie normative de conformité infligée. Ainsi, chaque corps est considéré créatif dans son rapport à lui-même et aux autres corps. L'exigence n'est plus cherchée dans la virtuosité, mais dans la capacité d'improviser librement. Ce n'est plus le professeur / le chorégraphe qui impose une manière de faire le mouvement, mais le processus de la création est collectivisé, autonomisé et trouve ainsi une possibilité de démocratisation.

Deuxièmement, pour pouvoir expérimenter des nouveaux langages artistiques, un tiers lieu est recherché dans le croisement du théâtre et de la danse. L'interdisciplinarité, la transdisciplinarité et la juxtaposition des différentes disciplines artistiques ressortent comme un trait singulier de cette époque. Comme un nouveau genre, la danse-théâtre n'habite ni dans la danse, ni dans le théâtre, mais dans le trait d'union entre les deux : elle est « entre », elle est la transition, le système conjonctif qui lie différentes structures corporelles, l'espace l'intérieur et l'extérieur.[414] Ce nouveau genre hybride signifie une direction artistique pour explorer le seuil, aux bords, un tiers lieu entre les deux. La danse-théâtre mobilise le bricolage comme technique en mettant ensemble les arts du spectacle avec les arts visuels, la musique et les nouvelles technologies. À cette époque, l'une des grandes influences dans la scène locale ainsi que la scène internationale est la danse-théâtre de Pina Bausch. Dans ses créations, la chorégraphe

[413] Sylvie Fortin, Adriana Veira et Maryne Tremblay, « L'expérience corporelle des discours de la danse et de l'éducation somatique », in Sylvie Fortin. (dir.), *Danse et santé. Du corps intime au corps social*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2008, pp.120-121.
[414] Marcilio de Souza Vieira, « Bodies Unbuilt in the Dance-Theater of Pina Bausch », *De Boeck Supérieur | « Staps »,* 2012/1 n°95, p.57.

allemande met en avant une esthétique qui brouille les frontières entre la danse et le théâtre ; la beauté et la laideur ; le langage et le corps. La danse-théâtre de Bausch fait apparaître sur la scène des corps non conventionnels qui ne correspondent pas aux normes standards et surtout modernes de la beauté, basées sur la proportionnalité, l'unité et l'harmonie. En déconstruisant les stéréotypes autour du corps du danseur, elle rend possible d'assembler les dimensions considérées irréconciliables.[415] Ainsi au-delà des catégories binaires comme beau / moche, conforme / non-conforme, élégant / vulgaire ; ce nouveau genre introduit une nouvelle esthétique promue par la coexistence des contradictions, des oppositions et voire les antagonismes. La danse-théâtre ne prend pas le corps comme le seul véhicule mis en visibilité sur la scène mais elle adopte les dispositifs issus d'autres disciplines artistiques comme les images, les photographes, les vidéos comme dispositifs et ainsi entame une relation avec les arts visuels, les nouvelles technologies et la musique.

En Turquie, plusieurs initiatives interdisciplinaires sont fondées en 1990 en faveur de la genèse d'une scène des *arts du spectacle vivant*[416] qui est un terme fréquemment utilisé à cette époque afin de décrire des créations interdisciplinaires entre les arts visuels, le théâtre, la danse, la danse-théâtre et surtout la performance. En 1995, les expositions « Jeunes Évènements » organisées par l'Association internationale des arts plastiques à Istanbul, dirigée par Hüsamettin Koçan, ont lancé une initiative des jeunes artistes. Les quatre premières expositions annuelles initiées par Koçan dans le but d'ouvrir un espace pour les jeunes artistes, ont présenté un programme intensif de performances. En 1996, L'Association des Jeunes Artistes Interdisciplinaires (DAGS)[417] est fondée comme une initiative qui favorise cette interdisciplinarité autour d'une identité collective qui réclame la reconnaissance et la visibilité dans la sphère artistique. L'initiative réunit des jeunes artistes issus de disciplines diverses favorise des collaborations et créations collectives.

Les artistes réunis par les performances ont créé l'Association interdisciplinaire des jeunes artistes [DAGS] et ont organisé « Les journées de la performance de DAGS » à AKM (1996) et à Darphane (1997). Il est important de souligner le choix de ces deux lieux ; AKM en tant que l'incarnation de la modernité républicaine et Darphane l'institution ottomane de la monétisation utilisée pour les évènements artistiques. Les jeunes artistes exposent leurs créations inédites expérimentales de la performance non pas dans un lieu *underground* mais dans deux institutions établies. Cela pourrait être interprété à la fois comme un choix conscient

[415] *Ibid.* p.56.
[416] *Gösteri Sanatları* en turc.
[417] DAGS: L'Acronyme de *Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği* en turc.

des jeunes artistes de revendiquer une légitimité et de la visibilité au sein de la sphère artistique mais aussi l'ouverture de ces institutions à accueillir des artistes émergents et avant-gardistes.[418] Parmi les membres fondateurs, certains comme Yeşim Özsoy, Emre Koyuncuoğlu, Şule Ateş et Nadi Güler sont devenus des noms incontournables de la scène théâtrale, certains comme Zeynep Günsür, Mustafa Kaplan, Aydın Teker, des danseurs chorégraphes d'avant-gardes, et certains comme Genco Gülan, Taner Ceylan et Halil Altındere, des noms phares de l'art contemporain en Turquie. Le groupe a fonctionné deux ans comme une association et a continué de produire des projets en tant que « L'initiative des jeunes artistes interdisciplinaires ». Au cours de leur courte durée d'activité, ils ont organisé trois journées de la performance (AKM, Darphane et Babylon), une exposition, des ateliers, des lectures publics et publié des traductions de certains articles dans leurs brochures.

Parmi les événements des journées de la performance, les performances qui défient les limites de la capacité du corps humain occupent une place significative. Dans sa performance intitulée *Déterritorialisation* [1996], Tunç Ali Çam s'est enfermé dans un carton sur lequel étaient inscrites des citations de Deleuze-Guattari et de Deleuze-Parnet, huit heures par jour pendant trois jours et il lisait les livres contenant les citations du carton de l'intérieur du colis. Dans une autre performance *Alok* [1997], Vahit Tuna s'est pendu au plafond de *Darphane* avec une pendaison palestinienne, un outil de torture connu pour son utilisation dans les commissariats et prisons contre les militants de gauche dans les années 1970 et 1980 en Turquie. Dans la même année, l'artiste İnsel İnal se fait prélever du sang par un ambulancier et place des tubes remplis de ce sang sur les fenêtres de Darphane.

Les journées de la performance de DAGS ont posé les principes fondamentaux à l'établissement de l'art de la performance en tant que discipline distincte en imposant les conditions suivantes pour la participation : être dans le moment (1); ne faire aucune répétition (2) et utilisation du corps propre de l'artiste (3).[419] La présence corporelle de l'artiste lui-même sur le moment dans la spontanéité est imposée comme une condition de création artistique et rompt ainsi avec la production habituelle du théâtre et de la danse. La spontanéité

[418] Les membres fondateurs de DAGS sont: Alican Yaraş, Nadi Güler, Fulya Köseoğlu, Hakan Onur, Mürteza Fidan, Didem Dayı, Genco Gülan, Elif Yelebi, İnsel İnal, Gaye Yazıcıtunç, Arcan Kıral, Murat Işık, Funda Peşken, Halil Altındere, Vahit Tuna. Entre 1995 et 1998, Nadi Güler, Yeşim Özsoy, Emre Koyuncuoğlu, Tunç Ali Çam, Aydın Teker, Şule Ateş, Adnan Tönel, Ali Can Yaraş, Genco Gülan, Alper Maral, Vahit Tuna, İnsel İnal, Mustafa Kaplan, İsmet Doğan, Öykü Potuoğlu, Yeşim Ağaoğlu, Jujin, Orhan Cem Çetin, Zeynep Günsür, Taner Ceylan, Arcan Kıral, Tarık Günersel, İsmet Doğan, lors que de nombreux artistes tels que TAL ont participé aux journées de la performance.

[419] Brochure des journées de performance de DAGS, Exposition « Sahnede 90'lar », SALT Beyoğlu, Istanbul, Septembre 2022.

brise les méthodes conventionnelles du théâtre, dans lesquelles la préparation dramaturgique et les répétitions sont considérées comme indispensables.

Troisièmement, les langages artistiques corporel sur la scène ont une dimension genrée en résonance avec le mouvement féministe en Turquie des années 1990. L'apprentissage de la danse classique est critiqué en raison de sa codification et son imprégnation des stéréotypes de genre. La réappropriation du corps féminin ressort comme un thème partagé de cette période avec les multiples créations féminines inspirées par les mouvements féministes. On peut observer également l'apparition des thèmes *queer* avant l'utilisation de ce terme, avec les performances qui utilisent le *drag* pour jouer avec les catégories binaires du genre notamment présents lors des journées de la performance de DAGS. En 1996, lors des premières journées, Hüseyin Katırcıoğlu a performé une danse en se travestissant dans sa performance intitulée « L'art de la table » ; Le 8 mars 1997, l'artiste Şule Ateş a réalisé une célébration de la journée des femmes performative avec le lancement du groupe ZeN à la boîte de nuit Andon à Taksim. Dans cet événement intitulé *Zenne* faisant allusion aux danseurs orientales, Ateş a imposé à tous les hommes y compris les artistes et les invités de se déguiser en femme.[420]

Zeynep Günsür, danseuse, chorégraphe, membre de *Yeşil Üzümler Dans Tiyatrosu* avant de fonder l'Atelier du Mouvement *[Hareket Atölyesi] en* 1999 apporte un regard réflexif et critique sur la sphère de la danse en Turquie dans sa thèse intitulée « Modernisation à travers les corps dansant en Turquie » en histoire soutenu en 2007.[421] Dans cette thèse, qui porte l'ambition de constituer une histoire sociale du ballet en Turquie, elle consacre un chapitre aux témoignages des danseurs turcs dans leurs réflexions sur le genre, la mémoire et l'identité. Ce chapitre souligne la difficulté que les femmes subissent pour avancer dans leurs carrières de ballet en dépit des défis de leurs propres corps comme la grossesse, l'accouchement, et le vieillissement.[422] Günsür conclut sa thèse avec le paragraphe suivant :

> « Finalement, il faut souligner que le champ de la danse peut fournir un espace pour l'expression individuelle où elle peut être libérée des contraintes conventionnelles. Plus les corps 'dociles' sont produits par diverses disciplines, plus les corps dansants subtils ont une forte probabilité de résistance. Il faut être attentif à ne pas gâcher ces chances.»[423]

Dans sa pratique-même de danse-théâtre, elle cherche exactement ces possibilités de

[420] « Zenne », Şule Ateş, Catalogue de l'exposition « Sahnede 90'lar », SALT Beyoğlu, Istanbul, Septembre 2022.
[421] Zeynep Günsür, « Modernisation Through Dancing Bodies in Turkey », thèse non-publiée en histoire soutenue en 2007, Université de Bosphore, 2007.
[422] *Ibid.*, p.204.
[423] *Ibid.*, p.230.

résistance en déconstruisant les pratiques de disciplinarisation du corps et la mise en scène des corps féminins dans leurs mouvements.

Les performances subversives de Şükran Moral, l'artiste de performance célèbre pour ses performances qui apportent un regard critique féminin sur la morale, marquent la sphère artistique des années 1990. En 1997, elle prend part à la Biennale d'Istanbul avec ses performances « Bordello » et « Hammam ». *Bordello* est une performance où Moral, déguisée en travailleuse de sexe, s'est posée devant une maison close sous un panneau d'affichage sur lequel il était écrit « Musée d'art contemporain » à la rue Zürafa notoirement connu comme la rue des maison closes. Au « Hammam », elle est allée dans un hammam pour hommes, comme un acte de perturbation de cet espace sexuellement ségrégué.

La même année, les deuxièmes journées de performance de DAGS sont également marquées par des performances autour de thématiques sur le genre. Dans la performance intitulée *(Com)presser* [1997], conçue par le chorégraphe Aydın Teker, une danseuse habillée en femme enceinte se donne des coups de poing dans le ventre et commence à se masturber en soulevant sa jupe.[424] La performance la plus subversive de ces journées peut être *Sehe Mehe* par l'artiste qui utilisait le surnom Jujin (hérisson féminin en kurde). Dans cette performance elle s'assoit nue dans un espace éclairé en rouge, ses longs cheveux tombant des deux côtés de son corps, son visage enfoui dans ses genoux et son sang menstruel, qu'elle régule en prenant des pilules contraceptives, s'écoulant entre ses deux jambes. La performance de Jujin a provoqué l'intervention de la police sur le lieu de l'événement en raison du fait qu'elle était réalisée sous un nom kurde dans le climat politique des années 1990 et à cause du corps féminin nu et saignant qu'elle révélait en public. Jujin n'a jamais performé de nouveau sous ce nom après cet évènement et son identité reste toujours anonyme jusqu'à ce jour.[425]

Que représente l'exposition de ces corps dans les états de souffrance dans des espaces semi-publics accordés à l'art de la performance dans le contexte des années 1990 en Turquie ? La convention historiographie du théâtre en Turquie décrit les années 1990 dans l'écriture du théâtre avec l'apolitisme qui se manifeste par des histoires d'individus renfermés dans leurs dépressions existentielles à la suite du traumatisme du coup d'état du 12 septembre 1980. Des pièces à huis clos décrivent les personnes enfermées chez elles, peureuses de la réalité à l'extérieur et plongées dans les trivialités de leur quotidien. La scène d'avant-garde n'est pas reconnue dans l'historiographie basée sur l'écriture du théâtre et la performance n'est même

[424] Güler Aşık, « İfade Aracı Olarak Beden: 1990 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı'nda Performans Sanatı », mémoire de master non-publié en peinture, département des beaux arts, Université Marmara, Istanbul, 2011, p.37.
[425] *Ibid.*

pas reconnue comme une discipline artistique qui se rapproche au théâtre. Pourtant c'est lorsque l'on tourne le regard vers la scène performative que l'on retrouve une esthétique de vocation politique qui mobilise les langages corporels. L'oppression politique intraduisible ou imprononçable par le biais des langages discursifs est incorporée et exprimée par le corps.

La question kurde et la question féministe entrent en scène en tant que sujets politiques par le biais de la performance plutôt que du théâtre textuel. Le choix du langage corporel aux antipodes du discursif ne se résume pas à une impossibilité de l'expression verbale. L'exposition de la violence que l'artiste s'inflige à son propre corps a une signification au-delà d'un contournement de l'ordre de la liberté d'expression. Dans son analyse sur l'utilisation du corps dans la scène contemporaine des arts du spectacle, Olivier Neveux distingue trois catégories pour analyser les usages hétérogènes du corps sur la scène : le corps-victime (1), le corps-opprimé (2) et le corps offensif (3).[426] Le corps-victime est défini comme l'image dominante du corps souffrant, qui réduit l'être humain dans la matérialité de son corps et montre ainsi son impuissance devant l'oppression.[427] Même s'il y a une tendance à se mettre sous une couverture politique, le fait d'enfermer le corps dans sa capacité à endurer la violence, le démunit de sa subjectivité politique. Cette représentation reproduit le corps dans un statut victimaire. Pour Neveux, le corps opprimé est le contre-point du corps victime dans sa capacité à redonner au corps sa singularité puisqu'il exige une autre appréhension spatio-temporelle du corps, en l'inscrivant chaque fois dans les données propres qui le composent.[428] L'opprimé visibilise l'appréhension stratégique uniquement de son propre corps et de son expérience subjective. La violence est toujours visibilisée, mais elle n'est pas présentée comme une apparence simple grâce à une contextualisation qui permet une « sensibilité accrue à l'oppression ». Et enfin, le corps offensif se pose au-delà d'une représentation simple de la souffrance, il crée une possibilité d'une sortie de la violence et d'un autre corps.[429]

Il faut noter le climat culturel encourageant en faveur de la visibilisation des créations expérimentales des jeunes artistes émergents. DAGS est une expérience toujours citée avec une fierté dans les entretiens que nous avons menés. Les enquêtés insistent sur le fait qu'ils créaient d'une manière très libre et courageuse et qu'ils ne pourraient pas imaginer que certaines de ces performances soient réalisées en Turquie des années 2010 ou 2020. Il faut citer deux institutions qui ont joué un rôle déterminant dans la création d'espaces dédiés aux jeunes artistes émergents.

---

[426] Olivier Neveux, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine » in *Actuel Marx1*, Paris, puf, 2007/1, n° 41, pp. 99-108.
[427] *Ibid*.,p.103.
[428] *Ibid.* p.106.
[429] *Ibid*., p.107.

La première est le Festival international de théâtre de l'İKSV, fondé en 1989. Ce festival a non seulement constitué une scène internationale permettant aux jeunes artistes des années 1990 de découvrir et d'entrer en contact avec les spectacles contemporains du monde entier, mais il a également offert une plateforme de visibilité aux formes expérimentales. À travers la création de la section Öteki Tiyatro [l'Autre Théâtre], le festival a ouvert un espace de programmation pour les œuvres avant-gardistes portées par la nouvelle génération d'artistes.

La deuxième institution est l'Université Bilgi d'Istanbul. Dès la fin des années 1990, elle a mis en place un département de gestion des arts et de la culture et a développé un véritable campus culturel à travers le projet Santral İstanbul, réunissant espaces d'exposition, salles de spectacle et structures éducatives. Ce cadre interdisciplinaire a permis la formation d'une nouvelle génération de professionnels de la culture tout en favorisant les collaborations entre artistes, étudiants et acteurs institutionnels. En produisant ce que Serhan Ada appelle une « masse critique » d'acteurs culturels capables d'articuler création, gestion et réflexion critique, l'Université Bilgi a joué un rôle central dans la structuration du champ culturel indépendant en Turquie.[430]

La danse contemporaine ouvre de nouveaux champs du savoir et ainsi la production du savoir change d'espace. Le savoir n'est plus cherché dans la Raison, le discursif rationnel, mais il est cherché dans le corps pour réapproprier ce qui est brisé par la modernité.

C'est dans ce contexte que de nouveaux espaces théâtraux sont créés dans la ville en faveur d'une création artistique engagée avec le tissu urbain et la mémoire spatiale des espaces qu'ils occupent. Le symbole emblématique de cette période serait ISM ; le Centre artistique d'Istanbul à Tarlabaşı.

3. Incorporation de la localité urbaine : Le cas du Centre de l'Art Tarlabaşı (ISM)

L'ISM était un « lieu trouvé » ; un monastère arménien abandonné, qui est ensuite devenu le lieu d'assemblée des différents acteurs sociaux dans un endroit inattendu, dans un quartier inattendu. Il a été découvert en 1988 par l'actrice Nihal Geyran Koldaş, lors qu'elle était en repérage pour la série télévisée *Cahide* qui porte sur la figure légendaire du théâtre Cahide Sonku. Très rapidement, le lieu est devenu un endroit très populaire pour les tournages de films et séries télévisées et ainsi fréquenté par les cinéastes. Ensuite, les locaux ont commencé à être utilisés comme ateliers en dehors des tournages par plusieurs artistes, y compris des artistes

[430] Serhan Ada, « Creating critical mass in cultural management education: Learning from an arts and cultural management programme in Turkey », *Arts and Humanities in Higher Education*, vol. 18, nº 2-3, 2019, pp. 159-177.

très connus comme İnci Eviner et Bedri Baykam. Les arts visuels ont été suivis par les ateliers de danse, des salles de concert, des compagnies de danse et du théâtre.

Ce bâtiment, communément appelé par ses habitants le « Monastère » Anarad Hığutyun, a été construit en 1843 comme la première école arménienne-catholique pour filles de Turquie. En 1930, il est devenu une école arménienne pour filles, jusqu'à sa fermeture en 1982 en raison de son manque d'élèves. Il est situé à Tarlabaşı, à cinq minutes de la place Taksim. Historiquement, Tarlabaşı a toujours été un quartier cosmopolite habité par des minorités ethniques et religieuses de Turquie. Dans les années 1990, Tarlabaşı était considéré comme un quartier dangereux, -« louche » et marqué par la pauvreté urbaine, la criminalité, le travail du sexe et le trafic de drogue. Dans le discours médiatique, le quartier était souvent stigmatisé comme le quartier des transgenres et des habitants kurdes par suite de la migration forcée des années 1990. L'installation de l'ISM à Tarlabaşı était totalement inattendue dans ce quartier qui n'avait jamais été un lieu d'événements culturels ou sociaux dans la ville. C'est pourtant intéressant de noter que l'inspiration de la nouveauté cherchée dans le théâtre est retrouvée dans les restes d'un « monastère » arménien déserté.

On analysera tout d'abord comment ce nouveau lieu a rassemblé une communauté de différents acteurs de la sphère culturelle et de la société civile, ensuite on se focalisera sur les créations artistiques des troupes du théâtre et finalement, on analysera comment ils ont transformé le rapport à l'espace d'abord sur le plateau et ensuite avec des créations spécifiques au site.

Figure 11 : L'intérieur du « Monastère »



Source : Archive Feyyaz Yalçın, Archive *Monastère - ISM,* https://saltonline.org/projects/manastir/

3.1. Formation d'une nouvelle communauté urbaine

En 1991, Kum-Pan-Ya (littéralement Com-Pag-Nie) a loué le premier étage de l'ISM. Cette compagnie a été fondée par le couple Kerem Kurdoğlu (dramaturge, metteur en scène, acteur) et Naz Erayda (scénographe et metteur en scène). Ils appelaient leur scène un « terrain de jeu », marquant ainsi leur approche expérimentale. Ils ont été suivis par la compagnie de danse les *Raisins Verts* (Deniz Altınay, Ziya Azazi, Zeynep Günsür, Mustafa Kaplan, Bikem Kerametli et Emre Koyuncuoğlu) en 1992, *Théâtre Ou Bien [Ya da Tiyatro]* (Hüseyin Katırcıoğlu, Şule Ateş, Zişan Uğurlu), *la Fabrique de Danse* (Ebru Anıt Ahunbay, Zeynep Arkök, Esin Bakışkan, Mustafa Kaplan, Serap Meriç, Meltem Tezmen, Tuğçe Tuna, Begüm Tüzün, Bahar Vidinlioğlu et Işıl Wrenshall), *le Théâtre de 5ème rue* de Mustafa et Övül Avkıran en 1997, et *le Théâtre Maisonnette* dirigé par Mahir Günşiray en 1999. Les ateliers de danse, les espaces partagés des répétitions, les ateliers de peinture et les théâtres partageaient ce lieu. Les membres de ces troupes sont devenus les figures marquantes du théâtre, de la performance et de la danse en Turquie dans les années suivantes et ont inspiré les fondateurs des théâtres alternatifs des années 2000 et 2010. L'ISM a été opérationnel entre 1989 et 2006 et a accueilli vingt-trois ateliers

d'artistes, des tournages de films et de nombreuses associations au cours des années.

D'un autre côté, *Pozitif* fondé par Ahmet et Mehmet Uluğ et Cem Yegül, qui a joué un rôle important dans l'ouverture au monde de la scène musicale de la Turquie, tout comme les initiatives tel que Festival du Jazz Akbank, et qui a créé des lieux emblématiques de la vie culturelle et nocturne comme Babylon à Beyoğlu en 1999, organisait déjà des concerts à l'ISM dès 1990. Ces concerts organisés dans la chapelle au rez-de-chaussée avec James Joyce Irish Pub, le restaurant au dernier étage et le jazz bar dans le bâtiment rendaient l'ISM un centre d'attraction de la vie nocturne. Dans l'axe entre la place Taksim et Tarlabaşı, les nouveaux lieux de sociabilité nocturne avaient émergés avec des boîtes de nuit, commme 14 et surtout le 20, appelé « la première discothèque gay » de la Turquie.[431] Ainsi, L'ISM se juxtaposait avec la vie nocturne *underground* apparu dans ce quartier où un sentiment de liberté et de la peur coexistaient. Cette rencontre a fait naître dans les années suivantes des transitions, et des extensions entre la scène artistique et la scène nocturne. Le danseur contemporain Mehmet Sander par exemple, faisait des performances après minuit dans les boîtes de nuit y compris au 14 et 20.[432]

Néanmoins, l'usage de l'ISM n'était pas limité avec des activités artistiques. Différentes initiatives ont investi le bâtiment au cours des années, précisément les Alcooliques Anonymes, L'Association de Soutien à la Vie Contemporaine (ÇYDD), L'Association des Graphistes, le Centre Culturel Irlandais, James Joyce Irish Pub, Nucleus Creative Photo Design, l'Association des concepteurs rédacteurs, le Syndicat des Enseignants, l'Association de l'Amitié Turco-Irakienne, l'Association des Bibliothécaires Turcs et l'Association des Verts.[433] Cette diversité montre déjà différents acteurs de la sphère politique, de la société civile émergente, des « marginaux » comme les alcooliques anonymes et des artistes qui forment une communauté imprévisible autour d'un espace urbain partagé.

Dans le projet d'archives réalisé par SALT Online, le commissaire d'exposition Vasıf Kortun décrit ce lieu unique comme suit :

« La principale raison de l'émergence du Monastère est une communauté qui a pris forme à la fin des années 1980. Différent d'organisations similaires, les composants du Monastère ne sont pas rassemblés autour d'une idéologie commune. Dans les premières années du Monastère, le nouvel ordre de la culture, de l'art, de la performance et de l'histoire du divertissement ne s'est pas mis en place, mais les limites de la liberté ont été constamment étendues. La

[431] Carnets de terrain, rencontre avec Tuğçe Tuna, 4 novembre 2016, Archive en ligne de SALT, https://saltonline.org/projects/manastir/ (date d'accès: 10.05.2022).
[432] Carnet de terrain, rencontre avec Mehmet Sander, Musée Sakıp Sabancı, Istanbul, 23.07.2019.
[433] https://saltonline.org/projects/manastir/ (date d'accès: 10.05.2022).

mondialisation a façonné la ville à travers de nombreux flux migratoires différents, et le dynamisme apporté par un secteur local créatif singulier qui cherche sa propre expression culturelle a été fortement ressenti. »[434]

Kortun souligne la singularité des artistes de l'ISM en tant que pionniers d'une nouvelle conception de la ville, qui n'ont pas d'identité commune, mais dont le point commun émane de l'espace qu'ils partagent. L'ISM pourrait être considérée comme une nouvelle communauté urbaine, dont les fondements ne se retrouvent ni dans un réflexe identitaire politique, ni basée sur l'unité artistique. Situant cette communauté dans le contexte de l'espace public national turc, la formation de la communauté urbaine diverge d'une logique d'identité républicaine et ethniquement turque consolidée contre un « Autre ».

Au début des années 1970, Richard Sennett défend les nouvelles communautés urbaines dans leur recherche d'un dissensus de diversité pour la formation d'un nouveau tissu urbain qui émerge de l'interaction entre les gens.[435] Pascal Gielen reprend l'analyse de Sennett et soutient que les pratiques de création d'espaces artistiques produisent une *commonalité [common]* plutôt qu'une communauté définie.[436] Ce trait peut être considéré comme un précurseur de la « communauté » créée dans les mouvements de la place publique des années 2010. C'est l'espace physique qui réunit les gens et permet un espace d'expérimentation.

[434] Vasıf Kortun, 2014. Disponible en ligne sur: https://saltonline.org/projects/manastir/ [date d'accès: 20.03.2022].
[435] Richard Sennett, *The Uses of Disorder: Personal Identity & City Life*, New York, Knopf, 1970, p.181.
[436] Pascal Gielen, « Performing the Common City: On the Crossroads of Art, Politics and Public Life », *in Interruption to the City: Artistic Constitutions of the Public Sphere*, Pascal Gielen and Sandar Bax (éds.). Amsterdam, Valiz, 2015, p.289.

Figure 12 : *Ya da Tiyatro* (Şule Ateş, Hüseyin Katırcıoğlu ve Zişan Uğurlu) au Monastère



Source : Photo par Yıldırım Arıcı, Archive Şule Ateş,

3.2. Une nouvelle spatialité : Interactions avec Tarlabaşı

L'ISM a interféré dans l'organisation spatiale de la ville en déplaçant les pratiques artistiques et la culture dans un lieu inattendu. Le site permet une nouvelle approche de la manière dont les troupes de théâtre interagissent avec l'espace physique qu'elles occupent, à savoir le lieu urbain dans lequel elles se trouvent et à travers lequel elles interagissent les unes avec les autres. Les collaborations et la solidarité sont nées du fait de partager le même bâtiment et d'organiser des discussions autour d'un verre le soir dans le pub irlandais au dernier étage de ce bâtiment. Les pratiques artistiques de l'ISM mettent en avant des relations étroites avec la rue et le quartier de Taksim.

Parmi les différentes créations expérimentales des troupes de théâtre, une approche réflexive sur l'espace lui-même et ainsi sur la mémoire spatiale d'ISM ressort comme un point commun partagé par différentes troupes. La quête artistique sur l'espace est juxtaposée avec la mise en

avant du corps sur la scène. La question « Comment le corps bouge dans l'espace ? » devient un moteur d'expérimentation artistique au-delà des questionnements abstraits et déclenche des créations ancrées dans l'espace urbain. Afin d'analyser et de comprendre les réarticulations entre le corps et l'espace dans les créations théâtrales des années 1990, nous nous focaliserons sur le corps dans ses enjeux sur la scène théâtrale des années 1990, les nouveaux genres comme le théâtre de danse et la performance qui mettent la spatialité au centre de leurs créations et finalement en quoi ces réarticulations adressent la modernité.

Kum-Pan-Ya a accordé une importance particulière à la relation à l'espace car l'un de ses fondateurs, Naz Erayda, est une scénographe qui place l'espace au centre de sa création artistique. Kum-Pan-Ya adopte une conception totale du théâtre rejetant une approche autoritaire privilégiant le metteur en scène ou l'acteur et défend que toutes les composantes du théâtre soient également importantes pour la création artistique, sans aucune hiérarchie.[437] La troupe n'a intentionnellement pas nommé son lieu de spectacle « théâtre », « scène », ou « plateau » mais l'ensemble du lieu est appelé « salle de jeu » pour souligner l'approche ludique et expérimentale. Cette « salle de jeu » n'a pas de séparation entre plateau et sièges des spectateurs. Les sièges du public n'étaient pas fixes mais organisés en fonction de chaque spectacle.

Cette approche ludique et expérimentale se traduit dans les créations artistiques de la troupe. Dans le spectacle *Espace Réanimé. Une projection théâtrale d'une ville en Agonie depuis longtemps*[438] (1993), la scénographie a été choisie comme l'étincelle de la création. Ce choix artistique inverse le processus de la production conventionnelle du théâtre où le décor n'est pensé qu'à la fin comme un accessoire complémentaire. Pour cette création, Erayda a travaillé d'abord toute seule pour organiser l'espace théâtrale en n'autorisant personne à y entrer. Une fois qu'elle a terminé, les comédiens sont invités à découvrir l'espace avec les yeux bandés, ce qui était conçu comme une méthode pour ouvrir l'improvisation à l'imagination. L'espace qu'Erayda avait créée était un espace chaotique, blindé des différents objets et matériaux comme des tuyaux, des câbles de téléphones mélangés qui ne sont connectés nulle part, des plastiques et des sacs en paille des *hamal* (porteurs). Après deux semaines d'improvisations, Erayda révèle aux comédiens le thème dans sa tête : Istanbul. Erayda souligne qu'elle a conçu une scène incomplète qui laisse un vide et une ouverture pour être complétée par le jeu des comédiens.[439] Au lieu d'une scénographie contenue ayant une signification en soi, elle a opté

[437] Naz Erayda (éd.), *Kum-Pan-Ya. Ne bileyim kafam karıştı,* Istanbul, Boyut, 2002, p.XI.
[438] Le titre original en turc est *Canlanan Mekan. Uzun Süredir Ölmekte Olan Bir Kentin Mekansal İzdüşümü.*
[439] *Ibid.,* p.19

pour un espace qui serait créé par l'interaction des interprètes avec les objets et les vides.[440]

Il est intéressant de noter que le thème de leur première expérimentation spatiale porte sur Istanbul elle-même, avec une représentation fragmentée, déformée, chaotique de la ville. Des performeurs tentent d'y créer un sens. Les spectateurs à leur tour, étaient invités par performeurs à s'engager avec les objets, à répondre à des questions et à jouer ainsi un rôle actif dans ce processus de création de sens. On peut y voir une tentative de créer un sentiment d'appartenance et d'action dans une ville où les citoyens étaient marqués par un sentiment de perte et soumis à des transformations radicales conduisant à l'exclusion et à l'aliénation.

Pendant le spectacle, il y a une scène où tous les performeurs disent ensemble : « Ici c'est à moi. C'est ici. Je donnerais ma vie pour ici. Je suis d'ici jusqu'à la dernière goutte de sang ».[441] Cette réplique seule aborde des questions centrales politiques comme « à qui appartient Istanbul ? » Qui est « local » à Istanbul ? En outre, les voix individuelles sur la scène seraient-elles capables de faire société ? Ces questionnements se concrétisent dans un spectacle qui suit et qui situe ces questionnements plutôt abstraits et universels dans le contexte national et local.

Dans *Kim O...* ? (*Qui est-ce ?,* 1996), Erayda a tourné son regard vers la mémoire spatiale du Monastère lui-même qui marque la disparition de la minorité arménienne de l'espace public en Turquie, puis vers son environnement urbain à Tarlabaşı des années 1990. Erayda explique son étincelle d'inspiration comme suit :

> *« Salle de jeux* avait une fenêtre donnant sur la rue, qui était toujours fermée par des rideaux pour isoler l'espace de représentation. Un jour, les rideaux étaient ouverts, et la fenêtre accueillait la rue dans la salle de jeux avec tous ses bruits, ses couleurs et son histoire ».[442]

Ainsi, la salle de jeux d'Erayda a été conçue comme un espace transparent prolongeant la scène jusqu'à Tarlabaşı et ensuite jusqu'à Istanbul. Le choix artistique de jouer avec les fenêtres ouvertes a introduit un élément de spontanéité et de transition avec la rue. Des combats de rue, de la musique et différentes langues parlées à Tarlabaşı ont été inclus dans la pièce en répliques et chants.

Qui est-ce ? a été conçu comme une pièce sur le fait d'être minoritaire, le désespoir, la solitude, la peur, les identités nationales, sociales et individuelles, la paranoïa, la migration forcée et la discrimination[443]. La pièce reflète le fait d'être une minorité à un niveau individuel et psychologique. Cependant, les interprètes chantent dans les langues des minorités condamnés

[440] *İbid*, p.74.
[441] *Ibid.,* p.58.
[442] Entretien avec Naz Erayda, Istanbul, 05.01.2018.
[443] *Ibid.*

au silence, précisément l'arménien, le grec, l'arabe et le kurde. L'utilisation de la langue kurde a une signification particulière à l'époque, comme son utilisation était interdite dans l'espace public, dans le climat de violence politique entre l'armée turque et le Parti des travailleurs du Kurdistan (PKK). Dans une autre scène, on voit une performeuse qui creuse des crânes pour chercher les os de sa grande mère, renvoyant encore une fois à la mémoire silencée du génocide arménien que l'ISM incorpore. Le spectacle conjuguait le temps et l'espace en commençant avant le coucher du soleil, à une heure différente chaque jour pour synchroniser une scène dans le spectacle avec la prière. Dans cette scène particulière, les performeurs ouvraient les fenêtres et l'appel à la prière entendu dans la rue devenait une partie de la performance, faisant allusion à l'identité majoritaire turco-musulmane et son emprise sur les minorités.

L'approche spatiale dynamique basée sur le mouvement et le changement permanents rejoint la définition de De Certeau de l'espace, constamment en devenir et créé par l'action humaine dans un lieu. De Certeau affirme que le lieu est un matériau, un contenant et une construction par le haut de la ville saisie par le pouvoir politique pour façonner les interactions sociales qui s'y déroulent, comme les frontières et les murs qui séparent une ville.[444] L'espace représente un lieu pratiqué, façonné dynamiquement par les interactions sociales qui s'y déroulent. Pascal Gielen souligne que l'espace est continuellement créé en utilisant le lieu, en le contrôlant activement et qu'il est donc dans un état constant de spatialisation et de transmutation.[445] Dans ce cas, Istanbul est rejouée dans un espace théâtral alternatif, avec des performeurs et des participants, pendant le temps et l'espace donnés.

[444] Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire.* Éditions Gallimard. Folio essais, Paris, 1990.
[445] Pascal Gielen, *op, cit*., p.276.

Chapitre 5 : Constitution d'une scène théâtrale *alternative* à Istanbul

Le mouvement des théâtres alternatifs en Turquie a émergé dans les années 2000, principalement à Istanbul, avec des compagnies qui ont construit leurs propres espaces en transformant des lieux inattendus en théâtres-boîtes noires. Ces architectures scéniques se caractérisent par l'absence de rideau, la mobilité qui permet de reconfigurer à chaque spectacle l'espace de jeu et celui du public, ainsi que par la proximité physique entre acteurs et spectateurs, placés sur un même niveau. Le terme « alternatif » apparaît d'abord sous la forme de « scènes alternatives », indiquant que ce qui est qualifié ainsi, en premier lieu, c'est l'espace théâtral et son architecture.

Cette approche s'accompagne d'une réflexion sur la spatialité à travers des créations spécifiques au site, qui engagent le lieu de manifestation et le public concerné. La transformation des formes scéniques engendre de nouvelles dramaturgies et de nouveaux langages, mettant en avant les récits des minorités ethniques, religieuses et sexuelles. Ces récits, souvent marginalisés ou contestés dans l'espace public, trouvent dans ces lieux une possibilité d'expression, d'incarnation et de visibilité.

En ce sens, la pratique théâtrale alternative en Turquie contribue à une transformation politique en reconfigurant la relation à l'espace et par là même, à la politique. Elle crée des zones autonomes où peuvent émerger de nouveaux imaginaires. La redéfinition des rapports entre le corps et l'espace sur le plateau fait écho à celle des rapports entre les citoyens et la ville, par le biais de la réappropriation des lieux, de la transformation des liens sociaux et de la mise en œuvre concrète du politique. Le cas des théâtres alternatifs à Istanbul invite ainsi à penser l'espace public dans sa matérialité, au croisement du politique et de l'esthétique.

1. Scènes alternatives : Effervescence des scènes boîtes noires

Au début des années 2000, la scène théâtrale à Istanbul a connu un nouvel élan avec l'ouverture des scènes *boîtes noires* qui se sont diffusées dans la ville dont celle qui est considérée comme la première : *Tiyatro DOT,* ouvert dans l'emblématique Mısır Apartmanı à Beyoğlu en 2005.

La pratique artistique des théâtres black box multipliés autour du quartier Beyoğlu est appelée au début des années 2010, « le théâtre alternatif ». C'est un terme à la fois revendiqué et contesté par les acteurs, et qui est transformé avec des années. Je choisis quand même

d'utiliser le terme « alternatif », traduit directement du terme « alternatif sahneler », scènes alternatives en turc. C'est le terme utilisé par les acteurs et leurs audiences à Istanbul. Alors que le terme « théâtre alternatif » est souvent remis en cause par des enquêtés lors des entretiens avec des questionnements comme « c'est alternatif à quoi ? », il y a un consensus autour du terme « scène alternative ». Cette appellation montre que ce qui est alternatif, c'est l'espace dans lequel la pratique théâtrale a lieu.

L'émergence du courant artistique découle tout d'abord par l'architecture théâtrale. Dans l'architecture du théâtre, ce concept désigne un type de salle de spectacle, carrée ou rectangulaire, encadrée par des murs noirs, un sol noir, un plafond plat et noir, d'où vient l'appellation « boîte noire ». Historiquement, la scène boîte noire est apparue au milieu du XXe siècle en réaction aux scènes proscénium plus traditionnelles, qui présentaient une séparation nette entre le public et les comédiens. Cette forme architecturale est caractérisée par sa simplicité, sa flexibilité et son adaptabilité. Contrairement à une scène proscenium dont la disposition est fixe, un théâtre à boîte noire peut être configuré de différentes manières pour répondre aux besoins spécifiques d'une production. La disposition des sièges peut être modifiée, ce qui permet des relations flexibles entre le public et les comédiens. L'espace scénique peut être reconfiguré à l'aide de plateformes, de contremarches ou d'accessoires pour créer différents espaces de représentation, tels que la poussée, l'arène ou la traversée. La boîte noire encourage l'expérimentation et l'innovation dans la mise en scène, car elle offre une toile vierge aux metteurs en scène, aux scénographes et aux comédiens pour explorer de nouvelles idées. Elle offre au public une expérience plus intime et immersive, car il est souvent très proche de l'action. Ce type d'espace est souvent utilisé pour le théâtre expérimental, les productions à petite échelle, les créations contemporaines et les productions qui mettent l'accent sur la performativité, l'engagement avec le public, plutôt que les grandes productions. La boîte noire offre également une option plus économique que les grands théâtres traditionnels, car elle peut être facilement transformée et adaptée à différentes productions. Elle permet de mettre l'accent sur l'art et la créativité de la représentation, plutôt que sur des décors ou des effets techniques élaborés.

Inspirée par les théories de l'espace vide de Peter Brook et du théâtre pauvre de Jerzy Grotowski, cette forme adopte la conception d'un espace théâtral en tant qu'en espace neutre qui sera animé par la performance elle-même.[446] Dans la théorie de l'architecture du théâtre, ce concept comprend deux types différents d'architecture : il s'agit en premier des espaces trouvés,

[446] David Wiles, *op. cit.,* p. 246.

des lieux vacants qui permettent un espace vide pour l'implémentation d'un théâtre tandis qu'il s'agit en second des bâtiments dessinés en tant que scène boîte noire et construits de zéro.[447] Les scènes boîtes noires émergées à Istanbul ont une forme entre les deux. Des espaces « trouvés » comme des anciens ateliers, garages, magasins vacants sont reconvertis en théâtres boîte noires. Il ne s'agit pas de la construction de bâtiments de théâtre, pourtant des travaux sont réalisés pour transformer les espaces vacants en boîte noire. L'adoption de cette forme architecturale comme un standard ressort comme une singularité de cette époque qui la différencie des années 1990 où les expérimentations de l'espace théâtrale sont organisées autour des espaces trouvés comme ISM où des lieux qui ne sont pas des théâtres comme les bars, les cafés ou bien les espaces ouverts.

Dans la chronologie des théâtres alternatifs, en 2005, le théâtre que l'on peut considérer comme le pionnier du mouvement théâtral alternatif des années 2000 et la première black box, Tiyatro DOT, a ouvert ses portes au cœur de Beyoğlu dans l'emblématique Mısır Apartmanı de la rue Istiklal.[448] En 2007, Garajistanbul a été ouvert par l'ancien résident de l'ISM, le 5th Street Theatre, dans le parking de Galata. Ces espaces, leurs choix artistiques et leur organisation architecturale permettent une rencontre étroite et directe avec le public. Dans les années 2010, İkincikat a ouvert en septembre 2010 dans le passage Olivia, Maya Sahnesi en 2011 dans le passage Aleppo sur la rue Istiklal, et Asmalı Sahne en 2014 à Asmalımescit. Un microcosme de théâtres alternatifs a ainsi vu le jour dans le quartier de Taksim.

Afin d'analyser cette pratique théâtrale, on adopte une approche matérielle et incarnée de l'espace public et on part des lieux physiques qui rendent possibles les créations artistiques alternatives, des rencontres, des échanges et ainsi des nouvelles manières de sociabilité.

Dans cette partie, on se concentrera précisément sur six théâtres à Istanbul: *Tiyatro Pera, Tiyatro DoT, Şermola Performans, Kumbaracı50, D22, Tiyatro BeReZe, Seyyar Sahne* et *Tiyatro Biriken* pour avoir une analyse approfondie, mais on abordera également d'autres exemples importants pour le sujet.

Tiyatro Pera est fondé en 2000 par Nesrin Kazankaya, lié avec le Lycée des beaux arts de Pera dans le même bâtiment, à Sıraselviler, Taksim. Tiyatro Pera a dû quitter ses locaux en raison de l'évacuation du bâtiment et a ouvert son nouveau théâtre dans le centre commercial Black Out à Şişli en 2018. Le théâtre adopte une logique de *l'ensemble* constitué par les anciens élèves du Lycée Pera et des comédiens « visiteurs ». Le répertoire varie entre des pièces

[447] Mehmet Kerem Özel, « Performativity of the Theatre Architecture », *Online Journal of Art and Design*, volume 5, issue 3, July 2017, p.67.
[448] Cité plus haut, p.227

classiques et modernes du monde comme celles de Shakespeare, Tchekhov et Brecht, aux pièces écrites par Kazankaya elle-même. Ces derniers mettent en scène des sujets épineux de la Turquie comme *Şerefe Hatıralar [Santé les souvenirs]* (2006) qui met la lumière sur le pogrom des grecs du 6-7 septembre 1955 à Istanbul, *Profesör ve Hulahop* [Professeur et le hula hoop] (2007) porte sur le coup d'Etat du 12 septembre 1980, Kazaen *[Par accident]* (2011) mis en scène des rencontres transformatrices entre différentes personnes comme une jeune addicte de héroïne, une étudiante kurde et un écrivain à Beyoğlu.

Tiyatro DOT peut être conçu comme le pionnier du mouvement théâtre alternatif avec sa scène ouverte au coeur de Beyoğlu, à *Mısır Apartmanı* sur la rue Istiklal en 2005, choisie précisément pour son ancrage à la vie urbaine. Il est fondé par le couple Murat et Özlem Daltaban, accompagnés par Süha Bilal comme mécène. *DOT* a initié le mouvement In-yer-face de l'Angleterre en Turquie. Les textes des écrivains contemporains de ce mouvement montrent les vies marginales et controversées sur la scène et brisent les tabous sur le langage vulgaire, la sexualité, la violence et la moralité. Ils ont connu au fil des années une mobilité marquée, se déplaçant entre différentes configurations spatiales et institutionnelles, que l'on analysera plus en détail ci-dessous.[449]

Figure 13: *Tiyatro DOT, Mısır Apartmanı*



Source: https://go-dot.org

Şermola Performans est fondé en 2008 par deux artistes kurdes, Berfin Zenderlioğlu et Mirza Metin. Şermola est défini comme un théâtre multilingue et multiculturel. Le rapport à la langue est accentué avec des pièces en kurde, qui était longuement interdit dans l'espace public

[449] p.278.

en Turquie. Ils ont ouvert leur théâtre sur la rue Istiklal. Pendant la période de l'après Gezi, ils ont dû quitter leur théâtre à Beyoğlu et déclarent qu'ils ont été confrontés à la censure. Toutes leurs pièces sont écrites par des fondateurs, ou des jeunes écrivains de Turquie. Parmi les créations qui partent majoritairement du corps, *Disko 5 No'lu* [Cellule numéro 5] (2012) écrit et joué par Mirza Metin aborde les tortures subies par des prisonniers politiques kurdes dans la prison de Diyarbakır, par le biais du théâtre physique. La trilogie des *Pièces de la langue* aborde le rapport à la langue natale. *Panopticon* (2018) positionne le spectateur en tant que surveillant et surveillé. Şermola collabore avec des artistes turcs et étrangers et développe des projets internationaux notamment avec l'Allemagne, où Mirza Metin a immigré en tant qu'artiste en danger .

Kumbaracı50 est initié par un groupe d'amis qui se sont connus dans le club de théâtre de l'Université Technique d'Istanbul et ont continué leur pratique théâtrale dans leur troupe *Altıdan Sonra Tiyatro [Théâtre après 18h],* où ils se réunissaient pour faire du théâtre après leurs horaires de travail. En 2009, ils ont fondé Kumbaracı50, qui est aujourd'hui le théâtre alternatif le plus ancien qu'il reste toujours à Beyoğlu. Ils mettent en scène plutôt des pièces écrites par le fondateur Yiğit Sertdemir, ils hébergent d'autres troupes et des cours de théâtre. Ils prennent également part à des projets internationaux, notamment avec l'Allemagne. Parmi leurs différentes pièces, *Fail-i Müşterek [Crime commune]* (2008) aborde en utilisant l'humour noir, l'histoire des crimes non-résolues en Turquie. *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi [C'était le lendemain d'un jour où personne était mort] (2011),* porte sur le récit d'une transsexuelle jouée par la comédienne célèbre Sumru Yavrucuk. *Ferme des Animaux (*2018) est adapté du roman d'Orwell.

Tiyatro BeReZe est fondé en 2006 par trois étudiants de théâtre de l'Université d'Ankara, dont deux ont poursuivi leurs études au Danemark sur le théâtre physique et se sont mariés. Ils créent leurs propres pièces en utilisant les méthodes du théâtre physique. En 2018, ils ont ouvert *Gösteri Evi* (Maison du spectacle) à Beyoğlu grâce à une femme qui a joué le rôle de mécène. Alors qu'ils jouent leurs pièces dans d'autres théâtres, ils considèrent cet espace comme « un espace dans lequel on parle du théâtre» et y organisent des ateliers et conférences.

Seyyar Sahne [La Scène Mobile] est fondée en 2006 par des diplômés de la troupe de théâtre de l'Université Istanbul dont ils utilisaient les locaux. En 2011, ils ont créé *Tiyatro Medresesi,* à Izmir, une architecture particulière du madrasa autour d'une cour, où se met en place une vie commune organiseé autour des ateliers de théâtre, d'art, de philosophie et des sciences sociales. *Seyyar Sahne* met en scène majoritairement des adaptations littéraires jouées

par une seule personne comme *Anneannem* [Ma grande mère] (2010), adapté du récit autobiographique de Fethiye Çetin portant sur les traumatismes et la mémoire opprimée du génocide arménien, *Tehlikeli Oyunlar* [Les jeux dangereux] de l'écrivain turc Oğuz Atay (depuis 2009) et *Les Carnets de Sous-Sol* de Dostoïevski (2013).

Tiyatro Biriken est fondé en 2006 par un duo qui faisait du théâtre, de la performance, de l'installation lorsqu'ils étudiaient les arts du spectacle à l'université Sorbonne. Ils ne disposent pas de leur propre espace, mais mènent leur carrière entre Istanbul et Paris, en jouant dans d'autres théâtres alternatifs. Ils définissent leur pratique comme queer.

D22 est fondé en 2013 par trois amis diplômés du conservatoire de l'Université Mimar Sinan. Entre 2013 et 2016, ils ont joué leurs pièces dans leur propre théâtre reconverti, qui était à l'origine une ancienne boulangerie juive (Boulangerie du Pessah) à Galata, Beyoğlu . En 2016, ils ont déménagé à Hasanpaşa Köşkü, une ancienne maison à Kadıköy et maintenant ils ne disposent plus de leur propre théâtre mais jouent leurs pièces dans différentes salles. Ils mettent en scène à la fois des pièces d'écrivains contemporains et leurs propres pièces. Parmi leurs créations, *Bent* (2013) porte sur la persécution des homosexuels sous le régime nazi, *Vingt Cinq* (2015) écrit par le co-fondateur Berkay Ateş montre une histoire liée à la question kurde et *Cormoran* (2014), du même écrivain, porte sur le mouvement Gezi.

1.1. Démonter les rideaux, retour à la place publique

L'entrée de la boîte noire comme forme dans la sphère théâtrale en Turquie est inspirée des exemples en Occident. Pourtant, l'adoption de cette forme a mène une remise en question de l'adoption de la scène proscenium en premier lieu et provoque un intérêt pour les espaces performatifs en Turquie qui la précèdent. C'est le nom « sahne » qui désigne « la scène » en turc, proposé comme la traduction du mot « scène » français par Şemseddin Sami en 1870.[450] Ce nom est un dérivé de la racine « sahn » en arabe qui veut dire « plateau, espace vide, place *[meydan]* ». Alors que dans les langues occidentales le mot correspond à la *scène* en français, *scene* en anglais et *skene* en allemand. La racine étymologique commune est empruntée du grec du grec *skênê*, « cabane, hutte, tente », puis « construction en bois où l'on jouait les pièces de théâtre ».[451] Cette comparaison montre que dans le contexte occidentale, l'idée de la scène est définie par rapport à la fermeture, à ce qui l'encadre ou la couvre pendant que dans le contexte turco-arabe, sa genèse est déjà intrinsèquement liée à l'idée l'espace vide et la place publique.

[450] *Nişanyan Sözlük*, https://www.nisanyansozluk.com/kelime/sahne (date d'accès: 20.05.2023).
[451] *Dictionnaire de l'Academié Française*, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S0750

Contrairement à l'Occident où l'espace vide fait son entrée dans la théorie théâtrale par le biais d'une remise en question de la forme proscenium, dans le contexte turc, l'adoption d'une forme vide et ouverte signifie un lien de revisite. Néanmoins, l'adoption des théâtres boîte noires sur la scène théâtrale turque s'avère être une inspiration de l'Occident plutôt qu'une quête de réappropriation des formes prémodernes de la performance en Turquie. Dans le langage quotidien, c'est le terme *black box* en anglais qui est véhiculé pour désigner cette architecture au lieu de sa traduction *kara kutu* en turc. Plus précisément, le terme adopté c'est *black box sahne* qui révèle déjà l'hybridité entre le turc et l'anglais, entre l'encadrement et l'espace vide ouvert.

Le fait de quitter les scènes proscenium pour revenir vers les espaces ouverts est décrit par les fondateurs des théâtres alternatifs comme un processus de retour à l'origine. Le théâtre républicain turc est critiqué car il trahit son passé et la place publique. La séparation entre le passé pré-moderne et la modernité dans le théâtre turc est cristallisée par l'adoption du rideau pour diviser le plateau et le public. Les théâtres *blackbox* alternatifs sont qualifiés également par leurs fondateurs comme « les scènes sans rideaux ». Dans les entretiens, le rideau est défini comme un outil d'illusion, de fausseté, même de mensonge qui crée une rupture entre la scène et le public. Kemal Aydoğan, metteur en scène et fondateur de *Moda Sahnesi,* définit le choix de renoncer au rideau comme l'élément architectural essentiel, comme le fait de ne rien cacher du public, ce qui permet une nouvelle conception du jeu et de la régie dans leur rapport aux spectateurs.[452] En 2016, Hakan Dursun a réalisé un documentaire sur la scène du théâtre alternatif à Istanbul intitulé *Les scènes sans rideaux* qui rassemble des entretiens avec des acteurs de cette scène. Ce documentaire met l'accent sur cette particularité d'être « sans rideaux » comme un dénominateur de cette nouvelle façon de faire du théâtre qui est revendiqué par des acteurs comme un retour à l'origine du théâtre en Turquie.

La remise en question du rideau et de la scène proscenium est mise en œuvre par une déconstruction de la fondation du théâtre républicain basée sur le modernisme et l'occidentalisme. Mert Fırat, comédien et co-fondateur de *Moda Sahnesi* et plus tard *DasDas* utilise le terme « Le viol de la scène proscenium à la scène arène » pour décrire la fondation du théâtre républicain turc.[453] Selon lui : « Ce processus a emprisonné les peuples de la Turquie (turcs, grecs d'Anatolie, arméniens) dans une scène cadrée, docile, unidimensionnelle et avec un rideau. »[454] Le rideau est ainsi considéré comme un outil de suppression ou d'aplatissement

[452] Kemal Aydoğan, carnets de terrain, 15 août 2019, Moda Sahnesi, Istanbul.
[453] Mert Fırat, carnets de terrain, 18 septembre 2019, *DasDas*, Istanbul.
[454] *Ibid.*

qui signifie le passage à un théâtre qui se veut Occidental au détriment des singularités culturelles. Erkan Can, comédien et co-fondateur de *İstanbul Halk Tiyatrosu*[455] revendique le lien avec *Ortaoyunu* dans le documentaire *Les scènes sans rideaux* :

« Chez nous il n'y a pas de rideau frérot ! C'est ainsi à notre *Ortaoyunu* aussi. Tu te poses dans un café, on boit du thé. Il y a un homme assis à côté de toi que tu ne connais pas. Tu ne le sais pas comme il est juste assis à côté de toi. D'un coup il se lève et il commence à jouer. Il n'y a pas besoin ni de rideau ni de machin. ».[456]

Le démontage du rideau est ainsi défini comme le démontage de l'élément de rupture de la scène du public. Une relation égalitaire entre la scène et le public sur le même niveau ressort comme un élément désiré pour un théâtre proche de son public. Cette proximité désirée est légitimisée comme déjà présente dans les formes pré-modernes des arts du spectacle en Turquie performées dans les places publiques et les cafés. Une source d'inspiration citée plusieurs fois dans les entretiens était İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1887-1978) et son livre *C'est quoi le théâtre ?* qui date du 1941, et publié dans une nouvelle édition en 2006.[457] L'approche de Baltacıoğlu est notamment citée dans son rapport à la spatialité, selon lequel tout espace peut être utilisé comme un espace du jeu sans avoir besoin d'un bâtiment de théâtre.Ses pensées fournissent un point d'ancrage de la pratique du théâtre alternatif dans l'histoire de la Turquie et ainsi une source de légitimité qui représente un pratique déjà existante dans la tradition et pas une pratique encore importée de l'Occident.

Après avoir analysé la forme architecturale du théâtre blackbox dans sa reconfiguration de spatialité, on analyse le processus physique de construction de ces espaces et comment ce processus impacte la sociabilité et la création artistique qui y prend place.

1.2. Façonner son propre espace : Récupération et reconversion de lieux inattendus

La reconversion de lieux vacants dans la ville en scènes boîte noire implique l'incarnation architecturale d'une urgence d'avoir son propre espace et de le configurer à sa manière. Cette forme architecturale indique une rupture dans la manière de concevoir l'espace théâtrale. La construction d'un théâtre proscenium est mise en œuvre par des négociations avec les pouvoirs locaux et le recrutement d'entrepreneurs. La reconversion d'un lieu en scène boîte noire peut être réalisée par les membres du théâtre eux-mêmes. Pendant les entretiens, l'histoire des

[455] Tr. Théâtre du peuple d'Istanbul
[456] Erkan Can, *Les scènes sans rideaux,* dir. Hakan Dursun [2016].
[457] Cf. Chapitre 1 de cette thèse, p.94.

théâtres est tout d'abord racontée par ce processus de construction en détail. La difficulté de transformer des lieux dans des états très dégradés est un point commun partagé. Les acteurs insistent sur l'état insalubre des lieux qui rendaient la tâche de reconversion quasiment impossible, accompagné par la fierté et la valorisation du labeur effectué par les membres de l'équipe. Ainsi, l'acte de construction lui lui-même incarne une activité autonome.

Gülhan Kadim, co-fondatrice de *Kumbaracı50* fondé en 2009 à Beyoğlu, l'une des pionnières des théâtres black box qui est l'une des dernières à y demeurer, décrit l'état dégradé de l'espace :

« Ici c'était un ancien magasin d'enseigne. C'était dans un très mauvais état, il y avait beaucoup de travail à faire. »[458]

Pınar Yıldırım, fondatrice d'Emek Sahnesi fondée en 2012 à Kadıköy cite l'état insalubre de l'endroit comme un défi : « On s'est dit on fera quelque chose d'ici, merde ! »[459]

Tuğba Sağlam, comédienne à Tatavla Sahne à Taksim, répète la même horreur : « Ici c'était un ancien salon de coiffure. C'était dégueulasse, tellement sale ! »[460]

Ufuk Tan Altunkaya, co-fondateur de Mekan Artı à Şişli fondé en 2008 décrit d'une manière très précise l'horreur de l'état avant la reconversion : « Ici c'était dans un état horrible. Complètement anéanti. C'était une lave-auto qui n'était pas utilisé depuis 2 ans. Le sol était inondé. Les murs s'écroulaient. Il y avait des insectes et des scorpions partout. »[461]

L'accent mis sur l'état insalubre des lieux et l'effort physique partagé des membres pour les reconvertir met en évidence un récit et une mémoire collective qui est un trait distinctif de la pratique du théâtre alternatif. Les histoires et expériences partagées contribuent à la formation d'une identité collective. L'acte de convertir des espaces négligés ou insalubres en théâtre donne la possibilité aux acteurs de s'engager dans un acte participatif d'urbanisme ou de construction. Ce processus collaboratif développe la capacité des individus de s'approprier leur environnement avec la création des espaces qui correspondent à leurs propres besoins, valeurs et aspirations. L'effort partagé rassemble les membres de la communauté dans un sentiment d'appartenance à l'espace qu'ils ont collectivement revitalisé. L'acte de pouvoir convertir des espaces insalubres en des lieux vibrants et fonctionnels provoque un fort sentiment d'agentivité et d'*empowerment* parmi les acteurs car ils acquièrent une expérience de première main de l'impact de leurs actions et contributions. Le pouvoir de créer un lieu qui apparaît comme un

[458] Entretien avec Gülhan Kadim, Istanbul, 30.12.2018.
[459] Carnet de terrain, rencontre avec Pınar Yıldırım, Emek Sahnesi, Istanbul, 15.01.2019.
[460] Carnet de terrain, rencontre avec Tuğba Sağlam, Tatavla Sahne, Istanbul, 15.06.2019.
[461] Ufuk Tan Altunkaya, citation extrait du documentaire *Perdesiz Sahneler,* dir. Hakan Dursun, 2016.

rêve réalisé crée la croyance dans la possibilité d'être capable de créer un impact positif. Cette agentivité crée un attachement renforcé à l'espace et aux collaborateurs en faveur d'un sentiment plus profond de l'appartenance dans la communauté.

Dans les entretiens, le récit de l'état dégradé des lieux est suivi par la mise en valeur du travail collectif de construction comme un mythe fondateur de l'équipe. Le récit de l'équipe initiale qui a fondé le théâtre et qui ont construit ensemble l'espace est raconté comme une histoire d'origine.

Apprendre des compétences à effectuer des travaux et les faire soi-même découle d'un double registre du précariat et de l'autonomie. La raison pour laquelle les équipes de théâtre prennent la charge des travaux sur eux-mêmes est tout d'abord le manque de ressource qui les oblige à minimiser les coûts. Ainsi, les professionnels sont recrutés seulement pour des travaux que les équipes du théâtre ne pourraient pas faire eux-mêmes. Tous les travaux comme plâtrage, peinture, clouage des sols, installation des toilettes, excavation et installation de l'éclairage sont ainsi exécutés par les équipes des théâtres. Pendant le moment de la construction, tout le monde suspend ses activité artistique et s'engage dans un travail physique dans des conditions dures qui vont jusqu'à 10 - 12 heures par jour sans rémunération. Yağmur, assistante à Moda Sahnesi pendant le moment de sa construction parle de l'effet de ce travail sur son corps en rigolant :

« J'ai fait des biceps ! Des muscles d'ouvrier… je les ai faits en portant des sacs de ciment et des sacs de décombres. Les décombres faisaient partie de ma vie à ce moment. Je toussais tout le temps à force d'inhaler des morceaux de décombre. C'était une sacrée ambiance chez nous, on était tous défoncés à force de sentir de la peinture et du col toute la journée ! »[462]

Le labeur physique en question est cité comme un exemple radical de précarité explicité en détail, pourtant exprimé par humour et fierté. L'acte de construire l'espace soi-même de zéro est rapporté comme une source de fierté, de liberté et d'autonomie de concevoir l'espace que l'on souhaite sans passer par un intermédiaire. Ce rapport à l'espace physique, l'espace scénique et ensuite l'espace urbain marque la fabrication d'une identité commune qui découle du partage du travail physique. Ce point de départ souvent cité comme un mythe d'origine joue un rôle déterminant dans les méthodes, les formes artistiques et la vision culturelle des théâtres une fois qu'ils passent à l'acte. Afin d'analyser les enjeux de la construction des espaces artistiques par soi-même et par un travail physique partagé sur la vision artistique, on suit

[462] Carnet de terrain, discussion avec Yağmur, *Moda Sahnesi*, İstanbul, 15 juin 2016.

l'approche du sociologue Richard Sennett qui porte sur la formation de communauté par le biais de l'artisanat.

Dans sa trilogie sur la culture matérielle, Sennett fixe son regard sur la dimension physique, corporelle, technique du travail et le développement des compétences. Selon Sennett, toute compétence, même la plus abstraite, commence en tant que pratique corporelle et la compréhension technique se développe à travers les pouvoirs d'imagination.[463] Sennett remet en question des lignes de fracture dessinées par l'héritage historique de la société moderne qui divise la pratique et la théorie ; la technique et l'expression ; l'artisan et l'artiste ; le producteur et l'utilisateur.[464] Contrairement au travail cérébral et dématérialisé déconnecté du labeur physique, l'artisanat propose des manières d'utiliser les outils, d'organiser les mouvements corporels et de penser des matériaux alternatifs.[465] Dans le cas des théâtres alternatifs, les producteurs et les utilisateurs de l'espace, les artistes et les artisans sont les mêmes personnes. L'assemblement de plusieurs rôles sur les mêmes personnes et le fait de réaliser un travail collectif de construction s'avèrent significatifs à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, cette pratique permet de développer un savoir tacite et un apprentissage par la pratique. Les personnes impliquées acquièrent des compétences en apprenant elles-mêmes comment effectuer des travaux, avec une pratique répétitive, essais et erreurs et des expériences. Avant de lancer le travail artistique, les membres des compagnies acquièrent des compétences de construction. Cet engagement pratique leur permet de comprendre de près les dynamiques spatiaux, acoustiques et architecturales qui s'avèrent significatives au moment de la production des performances. C'est un effort collaboratif où les membres du groupe contribuent chacun avec leurs compétences. Le savoir partagé et l'approche collaborative correspond à l'approche de Sennett sur les ateliers où l'expertise est échangée, négociée et cultivée collectivement. Autrement dit, l'acquisition et la pratique de l'artisanat autour de la construction précède la production artistique. On soutient que le travail de construction partagée joue un rôle sur la production artistique qui y prend place par la suite. La logique « Do-it-yourself » adoptée au moment de construction configure la vie artistique et administrative de ces théâtres. Chaque fois qu'il y a un besoin qui apparaît comme faire des costumes, des décors, du maquillage, faire la comptabilité, la communication etc. ce sont les membres de la troupe de théâtre qui l'apprennent en le faisant. Ainsi, chaque membre cultive diverses compétences au-delà du jeu théâtral et la mise en scène.

---

[463] Richard Sennett, *The Craftsman,* Yale University Press, New Haven & Londres, 2008, p.21.
[464] *Ibid.,* p.13.
[465] *Ibid.*

Deuxièmement, les membres des compagnies de théâtre qui construisent leurs espaces ensemble apprennent à développer un sens d'ensemble, à gérer des conflits, trouver des solutions à des problèmes inattendus, improviser et entrer dans un rythme intensif de travail collectif. Cet apprentissage permet aux membres de développer des compétences de collaboration et de formation d'un ensemble, qui marqueront la production artistique.

Troisièmement, ce travail collectif remet en place une éthique de travail selon laquelle tous les membres de la troupe, indépendamment de leur revenu, leur investissement économique dans le théâtre, leur expérience, leur ancienneté et le rôle qu'ils occupent, font le même travail physique dans les mêmes horaires. Dans les entretiens individuels, ce moment est toujours décrit avec l'expression « tous ensemble » en répétition. Pendant qu'il y a une volonté d'attirer l'attention sur la lourdeur du travail, aucun enquêté n'a parlé d'une inégalité ressentie par rapport à ce travail. Au contraire, on insiste sur le fait que tout le monde faisait tous ensemble le même travail. Cette collectivité partagée et la suspension de la hiérarchie paraît comme un point important.

Ensuite, les travaux réalisés ensemble composent un ciment pour créer un sentiment d'appartenance et une identité collective pour la vie des théâtres dans les années qui suivent. Afin de créer une communauté artistique soudée qui partage des valeurs communes, ce moment s'avère fondateur. Le fait d'être engagé dans les travaux est souvent décrit dans les entretiens comme un indicateur qui montre que la personne n'est pas là pour des ambitions « superficielles et vaines » de devenir célèbre, et comme une source de légitimation qui montre que ces personnes veulent vraiment faire du théâtre et qu'elles acceptent humblement de faire tout le nécessaire pour y parvenir.

Dans sa recherche, Sennett accorde une importance particulière aux ateliers comme lieux du travail des artisans. Ils ont comme traits distinctifs d'être des espaces productifs et autonomes qui reproduisent une transmission pratique du savoir entre différentes générations.[466] Dans l'atelier, les individus travaillent ensemble en partageant le savoir, les outils, les techniques dans un environnement collaboratif et créatif. Les ateliers ne sont pas seulement des espaces physiques, mais ils représentent une manière de travailler et une culture de collaboration et une expertise. Les ateliers traditionnels sont caractérisés par l'artisanat et le labeur compétent en contraste avec les divisions de labeur hiérarchique prédominantes dans la société industrielle. Sennett considère que les travailleurs sont devenus plus spécialisés et ainsi aliénés du processus de production au moment de la transition du modèle de l'atelier à la production industrielle. Le

[466] *Ibid.* p.54.

déclin des ateliers et l'industrialisation est cependant conséquent sur la nature du travail et le rapport entre les travailleurs et le travail en exaltant l'efficacité et la quantité face à l'artisanat et la fierté dans le travail. Cette transformation a des impacts plus larges sur les relations sociales, la perception du travail et l'érosion de la quête de sens et satisfaction dans le travail.

Il faut souligner que les ateliers et lieux d'artisanat occupent une place primordiale parmi les lieux où les théâtres alternatifs sont reconvertis. Précisément Kumbaracı50 était un atelier d'enseigne, MekanArtı une lave-auto, Tatavla Sahne un salon de coiffure, D22 était une boulangerie entre autres.

Penser le rapport entre les anciens ateliers et les théâtres alternatifs dans leurs continuités et ruptures permet de voir la transformation urbaine. Les ateliers d'artisans sont fermés et restés vacants pour un moment en raison de l'industrialisation qui les rendent caduques. Surtout dans le contexte d'Istanbul, la ville est marquée par de très forts flux d'urbanisation et de globalisation. À partir des années 2000, les ateliers, les petits commerçants et les marchés du quartier laissent leurs places très rapidement à des centres commerciaux et des chaînes de supermarchés. Pourtant, dans ce moment de transition, le fait qu'il y ait des espaces vacants dans la ville paraît donner la possibilité aux théâtres de se les réapproprier. Lorsqu'on regarde ce processus de l'artisanat, on observe un changement de forme des ateliers. Les lieux de l'artisanat deviennent des lieux de l'expression artistique, mais tout en gardant un lien avec le fonctionnement d'un atelier et du travail matériel.

2. Conditions du travail entre précarité et résilience

Les conditions de la création des théâtres alternatifs sont déterminées par la précarité, l'instabilité et la fragilité des ressources et des lieux.[467] Afin de comprendre le coût économique, politique, social et émotionnel de construire et de faire perdurer un théâtre alternatif à Istanbul, ce sous-chapitre se concentre sur les conditions du travail qui sont définies par les enquêtés entre deux pôles : la précarité et la résilience.

2.1. La manque des ressources

L'un des défis auxquels sont confrontés les artistes des scènes alternatives en Turquie réside

[467] Yeşim Tonga Uriarte, «A Detailed Analysis of the Private/Independent Theatre Scene in Istanbul», in *Cultural Policy and Management (KPY) Yearbook: Independent Republic of Culture,* éd. Serhan Ada, 2016, Istanbul Bilgi University Press, Istanbul, p.76.

dans la précarité des ressources financières. Cette précarité découle en partie du manque de financements publics pour les projets artistiques alternatifs, ce qui oblige souvent les membres des compagnies à autofinancer leurs productions. Cela entraîne une lourde charge financière pour les artistes, les forçant à assumer plusieurs rôles, notamment la gestion, la production, et la performance, au détriment de leur créativité.

Dans les entretiens et dans les interviews médiatiques, la lacune juridique est définie comme un problème structurel de la scène théâtrale en Turquie. La loi, dernièrement accompagnée par le règlement de 2005, impose des critères physiques et architecturaux pour la reconnaissance d'un lieu en tant que théâtre. Selon l'article 22 du règlement, pour qu'un lieu soit reconnu officiellement comme théâtre, il faut qu'il ait la capacité d'accueillir au moins 250 personnes. Selon l'article 21 du même règlement, tous les centres culturels doivent respecter les règles suivantes : Tous les sièges dans la salle doivent être fixes et numérotés (1). La distance entre le rideau et le premier rang doit être d'au moins 5 mètres. (2).[468]

Cette définition officielle ne correspond pas à l'architecture des théâtres boîtes noires et c'est la raison pour laquelle, ces théâtres ne sont pas officiellement reconnus comme des théâtres, et les personnes qui y travaillent n'ont aucune définition juridique de leur métier. La conséquence la plus significative de cette lacune entre la réalité vécue dans le quotidien et son cadrage juridique, est au niveau fiscal. Les théâtres alternatifs sont reconnus officiellement comme des bars, des cafés ou des restaurants et paient ainsi des impôts comme des organismes lucratifs alors qu'ils n'ont pas d'autres ressources que les revenus de la billetterie. Cela entraine une différence conséquente entre les revenus et les dépenses. Afin de faire survivre un système qui n'est pas économiquement durable, les membres des théâtres jouent dans des films, publicités et en particulier des séries télévisées à la fois pour gagner leur vie et faire perdurer leur théâtre. Tous les enquêtés qui sont des fondateurs du théâtre dans lesquelles ils travaillent, soulignent qu'ils se sont endettés et que c'est complètement irrationnel d'investir dans des théâtres. Pourtant malgré toutes ces difficultés, l'autonomie artistique apparaît comme une réussite qui vaut la lutte.

La précarité est citée dans les entretiens plutôt comme le manque d'assurance, l'incertitude, la flexibilité et l'imprévisibilité. Les artistes des scènes alternatives développent également diverses stratégies de survie pour faire face à la précarité. Ils recherchent des financements alternatifs, collaborent avec d'autres artistes et organisations, et explorent de nouvelles formes

[468] La législation des quantités et des qualités des investissements et des initiatives culturels, Le Ministère de la Culture et du Tourisme, disponible sur : https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2005/08/20050816-3.htm.

de distribution et de diffusion.

Afin de comprendre comment les théâtres alternatifs deviennent des lieux de résistance, on analysera la constitution d'une scène théâtrale contestataire à partir de ces trois indices, l'implication de cette scène dans le mouvement Gezi et la transformation dans l'après Gezi.

2.2. Composition d'une scène théâtrale contestataire à Istanbul

Les créations artistiques de ces théâtres portent sur des sujets politiques comme les minorités et l'histoire politique de la Turquie. Cependant, cela ne s'agit pas d'un exemple de théâtre militant qui défend ouvertement une idéologie, une cause et utilise le théâtre comme un instrument parmi d'autres pour soutenir une cause politique. On suit ici la définition du « théâtre contestataire » de Mathilde Arrigoni, dont les trois traits sont : (1) il est créé dans des conditions particulières, qu'il s'agisse de la production financière proprement dite au travail de répétitions, enfin cette esthétique se caractérise par des signes scéniques précis comme le jeu des acteurs, la mise en scène, la scénographie qui prennent un sens politique ; (2) il privilégie l'esthétique par rapport à l'idéologie; (3) il défend une cause politique *mais en filigrane*.[469]

La politisation de la scène théâtrale est liée tout d'abord aux conditions de la création déterminées par la précarité économique et le contexte politique.

Les conditions de la création ont donné naissance à la mobilisation politique de la scène théâtrale. En 2011, L'Initiative Collective des Scènes Alternatives (ICSA) et l'Union des comédiens ont été fondées, ayant pour but l'entraide et la solidarité pour adresser des problèmes communs. L'ICSA, est fondée par 7 théâtres[470] qui avaient leurs propres scènes visant d'entraide entre les scènes théâtrales pour se soutenir dans les conditions précaires de création. Kumbaracı50 y joue un rôle précurseur en hébergeant d'autres troupes qui n'ont pas leurs propres salles, ce qui les encourage par la suite à les acquérir. En 2011, ils ont publié une brochure commune qui leur permet de se rendre visible auprès d'un public plus large.[471] Les réunions, les panels sont réalisés pour construire une scène indépendante d'un théâtre capable de se définir lui-même. Entre le 5 et le 13 octobre 2013, ils organisent le festival *Altfest*, où 15 spectacles de Turquie sont mis en scène pour la première fois. Néanmoins, l'initiative n'a pas duré en raison de la surcharge du travail des membres.

Le Syndicat des comédiens à son tour, est fondée le 29 mars 2011 comme une initiative

[469]Mathilde Arrigoni, *Le théâtre contestataire, Presses de Sciences Po,* 2017, p.41-42.
[470]Şermola Performans, Kumbaracı50, Mekan Artı, İkinciKat, Maya Sahnesi, SahneHâl, Kara Kutu.
[471]Entretien avec Gülhan Kadim, Istanbul, 30.12.2018.

indépendante englobant le théâtre, le cinéma, l'opéra, la danse, la télévision et le doublage. Son domaine d'activité porte sur la définition officielle du métier, la réglementation des conditions de travail et la sécurité sociale.[472] Le Syndicat des comédiens a gagné un statut de porte-parole vis-à-vis de l'État pour négocier les droits économiques et sociaux des comédiens et a réussi à imposer des critères, notamment pour les conditions du travail dans les séries télévisées.[473]

3. Nouveaux acteurs du théâtre : Professionnalisation des amateurs

Dans ce sous-chapitre, on met le focus sur les trajectoires de vie des artistes du théâtre impliqués dans les théâtres alternatifs.

Lorsqu'on compare les trajectoires des fondateurs des théâtres alternatifs à partir des années 2000s avec ceux des années 1990, on observe trois grandes différences au niveau de la classe sociale, de la socialisation primaire et du lieu d'acquisition du capital social. Chez les artistes avant-gardes des années 1990, l'appartenance à des classes aisées et l'introduction au théâtre à la socialisation primaire ressort comme un point commun. Le capital économique de la famille et la maîtrise des langues étrangères joue également un rôle dans la capacité à pouvoir voyager à l'étranger et suivre la scène théâtrale internationale. Pourtant, dans nos entretiens, « la classe moyenne » était un terme majoritairement répété par les enquêtés pour définir leurs classes sociales. La plupart des enquêtés sont nés dans des grandes villes comme Istanbul, Ankara et Izmir. Deux enquêtés sont nés en Allemagne et l'une est né à Kars, à la frontière de l'Est de la Turquie avec l'Arménie. Parmi les métiers des pères des enquêtés, les fonctionnaires, les instituteurs et les petits commerçants sont les métiers répétés le plus souvent. Les avocats et les ingénieurs sont également des métiers cités, pourtant plus rarement. Les métiers des mères des enquêtés sont partagés entre les fonctionnaires, les institutrices et les femmes au foyer. Malgré le fait que ces métiers correspondent aux différentes fractions des classes moyennes, on observe une hétérogénéité parmi le niveau du capital économique et culturel des familles, notamment comparé aux générations précédentes des acteurs du théâtre.

Lorsqu'on regarde les profils des enquêtés, on observe une *démocratisation* de l'accessibilité au métier de comédien avec l'émergence des troupes indépendants qui ne cherchent pas de légitimité dans l'éducation au sein des conservatoires. Les clubs de théâtre des universités

[472]http://www.oyuncularsendikasi.org/category/%c3%a7ali%c5%9fma-hayati/
[473]*Ibid.*

publiques constituent l'un des terreaux essentiels de la scène alternative turque contemporaine. Ils fonctionnent comme des espaces de socialisation, de formation pratique et de transmission culturelle, où les étudiants acquièrent des compétences artistiques, organisationnelles et politiques en dehors des cadres institutionnels officiels. Comme le montre Zeynep Baykal, ces clubs des universités renommés d'Istanbul et d'Ankara, tels que le club des arts du spectacle de Boğaziçi (BGST), le club de théâtre de l'Université technique d'Istanbul (İTÜ Sahnesi)**,** ou encore le club de l'Université d'Istanbul (Fen Fakültesi Oyuncuları) et le centre culturel étudiant Öğrenci Kültür Merkezi (ÖKM) d'Université Istanbul et la troupe du théâtre de l'Université Galatasaray ont constitué de véritables pépinières pour les compagnies indépendantes apparues dans les années 1990, 2000 et 2010.[474]

Ces clubs ne sont pas seulement des lieux d'initiation au jeu théâtral. Ils assurent la continuité générationnelle entre pratiques amateures et formations professionnelles : de nombreux artistes passés par ces collectifs étudiants ont par la suite fondé ou intégré des compagnies alternatives à Istanbul et Ankara. Ils incarnent ainsi un milieu autonome d'apprentissage, où le savoir se transmet en faisant le travail : monter une pièce implique d'endosser simultanément des rôles de comédien, de régisseur, de scénographe, de producteur, de chargé de communication.

Leur importance est double. D'une part, ils permettent une expérimentation esthétique : dramaturgies collectives, improvisation, hybridations entre théâtre, danse et performance visuelle. D'autre part, ils forment un espace de politisation implicite : négocier des lieux de répétition, organiser des festivals étudiants, gérer les relations avec l'administration universitaire, ce sont autant de pratiques qui socialisent à l'action collective et à la confrontation avec des structures de pouvoir.

À Istanbul, BGST illustre bien ce processus : initialement simple club étudiant, il est devenu un collectif reconnu, dont les membres poursuivent leur carrière dans des troupes alternatives, tout en maintenant une réflexion critique sur le rôle social et politique du théâtre. À Ankara, l'héritage des clubs d'universités publiques comme ODTÜ, Gazi ou Hacettepe est particulièrement marqué, en continuité avec l'histoire des troupes politiques de la capitale (Ankara Sanat Tiyatrosu, Ekin Tiyatrosu, Ankara Birlik Tiyatrosu). Ces clubs ont nourri une tradition de théâtre engagé, qui se transmet jusque dans les années 2000 sous des formes renouvelées.[475]

---

[474] Zeynep Baykal, *Scene of Transformation of Urban Space, Politics, Negotiations, Communalities, and Interactions: The Case of Independent Theaters in Ankara and İstanbul*, thèse de doctorat en sociologie, l'Université Technique du Moyen Orient, 2023, p.37.
[475] *Ibid.*

À Istanbul, des troupes comme Kumbaracı50 et Seyyar Sahne, issu du club de théâtre de l'Université technique d'Istanbul (İTÜ), ou encore Sarı Sandalye, formé au sein de l'Université de Galatasaray, ont poursuivi leur production théâtrale au-delà de l'université, en développant des esthétiques expérimentales rendues possibles par l'autonomie dont elles jouissaient déjà pendant leur période étudiante. Ainsi, les clubs universitaires apparaissent comme de véritables matrices de sociabilité et d'expérimentation : ils produisent un style de travail collectif, une capacité d'auto-organisation et une culture de la polyvalence qui marquent durablement les compagnies issues de leurs rangs. Ils préparent à une professionnalisation qui ne passe pas par les institutions officielles, mais par une sédimentation de compétences et de réseaux ancrée dans des expériences partagées.

4. Spatialisation de la mémoire des exclus de la République : En quête du passé urbain

L'histoire de la Turquie moderne est marquée par une entreprise systématique d'effacement des mémoires minoritaires au profit d'un récit national homogénéisant, centré sur l'identité turque, musulmane et néo-ottomane. Ce processus a produit une mémoire sélective, où les traces des Arméniens, des Grecs, des Kurdes, des Juifs ou encore des subjectivités queer ont été reléguées hors de la sphère publique. Cependant, ces récits refoulés réapparaissent dans la ville contemporaine, non pas par l'intermédiaire de la politique institutionnelle, mais à travers des pratiques artistiques qui réinscrivent la mémoire dans l'espace.

Les théâtres alternatifs d'Istanbul, particulièrement depuis les années 2000, s'emparent de cette dynamique. Leur rapport à la ville n'est pas neutre : il est traversé par des interrogations sur la mémoire des lieux, sur les absents qui les hantent, sur les présences effacées par la modernité. Comme le formulent de nombreux artistes, la question qui guide leurs créations est simple mais fondamentale : « Qui était ici avant nous ? Quelles sont leurs histoires ? Pourquoi ne sont-ils plus là ? »**.**

En choisissant de s'implanter dans des quartiers comme Taksim, Galata, Tarlabaşı ou Beyoğlu, ces compagnies se confrontent à un espace urbain stratifié, palimpseste de mémoires cosmopolites et de violences politiques. Loin d'effacer ce passé, elles le réactivent à travers des dramaturgies spatiales où l'espace devient archive. À la manière de ce que Joseph Roach conceptualise comme substitution (*surrogation*), ces performances mettent en circulation les figures absentes, Arméniens disparus, Grecs expulsés, Kurdes marginalisés, queer invisibilisés, et les réinscrivent dans la scène publique.[476]

[476] Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996.

En ce sens, la mémoire spatiale n'est pas une simple toile de fond, mais un moteur dramaturgique. Elle transforme la scène en lieu de confrontation et de négociation, où les récits minoritaires et exclus trouvent à se dire et à s'incarner. Le théâtre devient ainsi une pratique politique qui perturbe le récit national, en révélant la pluralité de mémoires enfouies dans le tissu urbain d'Istanbul.

Il n'est pas possible de catégoriser la scène théâtrale alternative d'Istanbul comme une entité homogène ; cependant, la mémoire locale de l'espace urbain physique qu'ils occupent est un trait partagé. Un point commun dans le contenu et la forme se classe comme la mémoire collective et individuelle découlant de l'espace urbain physique. En d'autres termes, le passé cosmopolite de Taksim, où les théâtres alternatifs sont principalement situés dans les années 2010, fait naître une mémoire à plusieurs niveaux qui peut être rattachée au tissu urbain local. L'emplacement à Taksim suscite des questions telles que : « Qui était là avant nous ? Quelles sont leurs histoires ? Pourquoi ne sont-ils plus là ? Si les récits contestés des minorités ne sont pas reconnus dans la construction monolithique de l'État-nation glorifiant un peuple turc, musulman et néo-ottoman, les théâtres alternatifs deviennent des *lieux de mémoire*.

Cette transformation est étroitement liée à l'émergence d'une sphère intellectuelle engagée dans l'activisme pour les femmes, les LGBTIQ+, les causes kurdes et arméniennes, l'anti-guerre et l'altermondialisme, comme la pétition de solidarité avec Hrant Dink (11 octobre 2005)[477] ou la campagne « Je m'excuse » (15 décembre 2008) qui reconnaît le génocide arménien. La politisation de la société civile nouvellement émergente s'est étendue à la sphère culturelle. Un nouveau type d'intellectuel public a émergé, que l'on pourrait qualifier d'autonome, sortant du cadre imposé par la politique institutionnelle et le capital économique.

4.1. La mise en scène de la ville comme lieu de rencontres improbables

Les dramaturgies urbaines développées par les théâtres alternatifs d'Istanbul font de la ville un espace de confrontation où des trajectoires minoritaires se croisent et se répondent. En s'implantant dans des quartiers comme Tarlabaşı, Galata ou Beyoğlu, ces compagnies inscrivent leur travail dans des lieux stratifiés par des mémoires multiples : cosmopolites,

[477] Journaliste et intellectuel turc d'origine arménienne, Hrant Dink (1954-2007) est le fondateur et rédacteur en chef du journal *Agos*, qui plaide pour le dialogue entre Turcs et Arméniens. Connu pour ses positions en faveur de la réconciliation et de la liberté d'expression, il est régulièrement poursuivi en justice avant d'être assassiné devant les locaux de son journal à Istanbul le 19 janvier 2007. La « pétition de solidarité avec Hrant Dink », publiée le 11 octobre 2005, est signée par de nombreux intellectuels, artistes et journalistes en réaction aux poursuites engagées contre lui sur la base de l'article 301 du Code pénal turc, qui sanctionne l'« insulte à l'identité turque ». Ce texte marque l'un des premiers mouvements publics de soutien à la liberté d'expression en Turquie contemporaine.

minoritaires, mais aussi violentes et conflictuelles. Cette logique rejoint ce qu'Emine Fişek décrit comme une spatialité autoréflexive : les troupes alternatives d'Istanbul savent qu'elles ne sont pas extérieures aux dynamiques de gentrification et de dépossession, mais en sont des actrices ambivalentes.[478]

Afin de focaliser en particulier sur le rapport des créations artistiques avec l'espace urbain, on étudiera trois sur les exemples de créations spécifiques au site qui prennent comme point de départ le site urbain qu'elles occupent, à savoir le quartier de Taksim.

Le premier exemple spécifique au site est GalataPerform. GalataPerform a été fondé par la dramaturge, metteuse en scène et actrice Yeşim Özsoy au premier étage d'un bâtiment historique du dix-neuvième siècle dans un ancien quartier de Taksim, Galata. Inspirée par les théâtres qu'elle a découverts à New York pendant ses études, Özsoy a créé ce théâtre de trente-cinq places en 2003 et il est resté ouvert jusqu'en 2021. Le Projet de Visibilité, qui s'est poursuivi pendant huit ans, visait à s'ancrer dans la localité de Galata et à rendre visible sa mémoire à plusieurs niveaux. Organisé comme une chasse au trésor, ce projet d'une journée a rassemblé des studios et des appartements d'artistes, et a réalisé des performances dans des ateliers artisanaux principalement présents dans le quartier. L'un des espaces découverts dans le cadre du projet de visibilité était la boulangerie Pessah, qui a ensuite été utilisée comme salle de spectacle par GalataPerform, puis par d'autres équipes comme D22.

Les différentes pièces d'Özsoy rassemblent des personnes issues d'âges, milieux culturels, politiques et sociaux différents dans un paysage urbain particulier, ainsi que les affrontements et les transformations dans lesquels elles sont impliquées. En 2013, à la veille du mouvement Gezi, GalataPerform a mis en scène *İz [Tâche]*, écrit par Ahmet Sami Özbudak et mis en scène par Yeşim Özsoy. Inspiré par le bâtiment du dix-neuvième siècle de GalataPerform, İz raconte trois histoires entrelacées qui se déroulent dans trois décennies différentes de la Turquie. La première histoire, qui se déroule en 1955, raconte le pogrom des 6 et 7 septembre 1955 visant la communauté grecque d'Istanbul, du point de vue de deux sœurs grecques anatoliennes, Eleni et Markiz. La deuxième histoire se déroule en 1980, juste après le coup d'État militaire du 12 septembre, et met en scène la rencontre entre le jeune révolutionnaire de gauche Ahmet et son propriétaire nationaliste conservateur Tuğrul. La troisième histoire se déroule en 2010 et dépeint la relation entre Rizgar, un jeune Kurde qui a immigré à Istanbul, et sa copine transgenre Sevengül. Le point commun entre ces trois histoires est l'espace qu'elles occupent. Elles se déroulent toutes dans le même appartement de Tarlabaşı, marqué par la politique de

[478] Emine Fişek *op. cit.*

gentrification dans les années 2010 comme une nouvelle couche spatiale ajoutée à son histoire multiculturelle. *İz* illustre un thème commun de la période qui consiste à prendre l'espace comme point de départ pour déployer le passé à plusieurs niveaux, comme un le lieu de conflits culturels où les antagonismes se transforment potentiellement en *agonisme*.

Dans *İz*, l'appartement de Tarlabaşı devient archive vivante. il porte la mémoire des absences, mais aussi les contradictions du présent, où les exclus d'hier rencontrent ceux d'aujourd'hui. Ainsi, *İz* illustre la manière dont la scène alternative réunit des trajectoires que l'histoire officielle a séparées. Les spectateurs se trouvent face à des « rencontres improbables » : Grecs expulsés, Kurdes marginalisés, militants de gauche réprimés, corps queer invisibilisés. Ces personnages partagent un même lieu, mais surtout un même destin d'exclusion. En ce sens, le théâtre devient une scène de l'histoire urbaine refoulée, où les spectres des absents dialoguent dans le présent.

Un autre théâtre qui met l'espace urbain au centre de sa création Kumbaracı50. En 2012, Kumbaracı50 a réalisé un projet international avec le théâtre Lokstoff ! connu pour ses œuvres dans l'espace public en Allemagne. Cette collaboration intitulée *Yokuş Aşağı Emanetler [Les reliques en descente*] réfléchit sur le fait de partir, d'être renvoyé et d'être détruit par la stigmatisation. La pièce commence dans la rue, où les spectateurs suivent la performance de la compagnie à l'aide d'écouteurs. Les spectateurs sont positionnés comme des personnes qui seront déplacées et qui doivent confier leurs histoires avant de partir. La première histoire est racontée par une femme grecque d'origine anatolienne qui parle depuis le balcon d'un restaurant situé à l'étage supérieur. Elle raconte que tous ses proches sont partis en emportant avec eux leurs histoires et leur nourriture, raison pour laquelle elle ne peut plus cuisiner. Les spectateurs marchent le long de la rue Istiklal jusqu'à Kumbaracı50 en écoutant les personnages qu'ils rencontrent et en les regardant donner leurs clés aux nouveaux propriétaires de leurs appartements. La promenade se termine à Kumbaracı50 où le public et les personnages s'abritent dans le théâtre tandis que des bruits de bulldozer suggèrent la démolition de la ville. Cependant, les personnages continuent de chanter et invitent le public à chanter avec eux et à dominer les forces environnantes. Ils refusent tout simplement le déplacement. Ainsi, les spectateurs deviennent des activistes de la résistance urbaine dans la pièce.

Un troisième théâtre alternatif qui met l'espace urbain au centre est *Tiyatro Biriken*, qui partage le sentiment de dépossession urbaine avec les créations susmentionnées, mais qui y ajoute son approche queer. Biriken a été fondé en 2006 par le duo Okan Urun et Melis Tezkan alors qu'ils étudiaient les arts du spectacle à l'université de la Sorbonne à Paris. Leurs travaux

interdisciplinaires combinent installations, théâtre et performance. Ils ne possèdent pas de salle de théâtre mais poursuivent leur carrière entre Istanbul et Paris. Ils définissent leurs œuvres comme « queer ».[479] Leur création de 2017 *Kıyamete Kadar Kapattım Kalbimi [J'ai fermé mon cœur jusqu'à l'apocalypse]* fait référence aux paroles d'une chanson du popstar turc Tarkan des années 1990 du même nom et montre trois personnes sur la scène dans un espace nocturne hanté. L'espace s'inspire d'un *pavyon*[480] turc. L'espace du *pavyon* est abordé comme un lieu de transgression et de possibilités, où différentes orientations sexuelles et classes sociales peuvent se rencontrer. Sa représentation en tant qu'espace hanté matérialise le sentiment de perte et de dépossession dans la ville.

Les exemples sélectionnés ci-dessus placent les espaces urbains physiques au centre de leur processus de création et s'engagent activement dans des questions telles que la manière dont différents corps se rendent visibles les uns aux autres dans l'espace public, la manière dont les citoyens peuvent se réapproprier la ville dans laquelle ils vivent, et quels récits sont entendus tandis que d'autres sont exclus de l'espace public. Emine Fişek soutient que ces projets sont engagés dans différents types de spatialités. Tous ensemble, ils sont révélateurs d'un changement dans la relation des théâtres alternatifs à l'histoire urbaine, à la violence politique et à la mémoire spatiale. Fişek souligne l'autoréflexivité, la reconnaissance du fait que le théâtre alternatif à Istanbul contemporain n'est pas extérieur aux processus de gentrification.[481] Il est cependant façonné de manière ambivalente par ces développements. En tant qu'acteurs concernés par la dépossession et l'embourgeoisement, les théâtres alternatifs sont les premiers témoins de la transformation urbaine. La localisation et la mobilité des théâtres alternatifs dans la ville offrent un point d'entrée pour comprendre les dynamiques urbaines turbulentes de la ville. Cependant, leurs pratiques urbaines et culturelles ne se limitent pas à montrer les relations de pouvoir entre les citoyens en tant que victimes, spectateurs passifs des politiques de transformation urbaine. Je soutiens que cette création d'une appartenance spatiale a été poussée plus loin par le mouvement Gezi, lorsque de nombreux citoyens ont occupé activement les espaces publics et ont ainsi perturbé la vie quotidienne.

Les exemples ci-dessus illustrent différentes manières de s'engager dans la ville, chacune abordant un aspect différent des questions suivantes : à qui appartient la ville ? Qui a le droit

[479] Entretien avec Melis Tezkan et Okan Urun, 11 juin 2019, Paris.
[480] Les *pavyon* sont des lieux nocturnes populaires notamment répandus dans les quartiers voisins de Taksim dans les années 1960s jusqu'aux années 2000s. Ces lieux sont les locaux d'une sociabilité entre hommes où les femmes appelées *consommatrices* s'asseoient avec des hommes pour les faire consommer.
[481] Emine Fişek, *op.cit.*

d'apparaître dans l'espace public ? À *İz,* un appartement situé dans le quartier de Tarlabaşı a révélé différentes couches de souvenirs en Turquie. Tarlabaşı a été présenté comme un espace de rencontres inattendues, qui provoque à la fois des conflits et des négociations. Chaque période a mis en évidence les personnes dont l'existence dans l'espace public dérange le plus, des Grecs d'Anatolie de 1955 aux Kurdes et aux transsexuels des années 2010. *Les reliques en descente* raconte l'histoire de Taksim d'un autre point de vue et a transformé le public en manifestants contre l'embourgeoisement. *J'ai fermé mon cœur jusqu'à l'apocalypse* met en scène un récit des « autres » de la ville. Des personnages queer investissent les espaces nocturnes avec nostalgie contre la construction hétéronormative de l'espace public. Dans ces trois pièces, ainsi que dans de nombreuses autres, Taksim est présenté comme un lieu de lutte permanente entre sa construction nationale par le haut et ses modes de vie « indésirables ». En outre, dans les pièces consacrées à la ville dans les années 2000 et 2010, c'est le plus souvent un endroit de la ville qui a été choisi, comme une boîte de nuit, un bar, un parc ou une laverie automatique, où se rencontrent des personnes d'origines sociales et de convictions politiques différentes. Ces rencontres mènent à un conflit et finalement à une transformation où les personnages « voient » les uns les autres en dehors des étiquettes sociales.

L'expérimentation artistique de l'espace théâtral et de sur la scène théâtrale d'Istanbul depuis les années 1990 peut être considérée comme une trajectoire contribuant à la formation de l'idée que les citoyens ne sont pas condamnés à être des spectateurs passifs de la ville qui vit dans un décor construit d'en haut, mais qu'ils peuvent agir sur leur droit à la ville et monter sur la scène. Le mouvement Gezi peut être considéré comme le paroxysme de la revendication radicale de la propriété de la ville.

4.2. Retour du refoulé : Mise en scène des récits minoritaires

Si l'espace urbain d'Istanbul agit comme une archive vivante, c'est parce qu'il porte les strates d'histoires minoritaires effacées par la construction de la République. Arméniens, Grecs, Kurdes ou encore subjectivités queer ont été successivement marginalisés, expulsés ou rendus invisibles au cours du XXe siècle. La politique nationale d'« un peuple, une langue, une culture » a façonné une mémoire officielle qui relègue ces groupes au silence, produisant une mémoire contestée.

Or, la scène alternative se saisit précisément de ce refoulé. Les dramaturgies urbaines des années 2000 et 2010 ramènent à la surface des récits minoritaires longtemps interdits de cité. Le théâtre devient un médium qui ne se contente pas de représenter l'histoire : il la rejoue, en

convoquant les spectres des exclus et en les réinscrivant dans l'espace public. Ces créations posent une question simple mais perturbatrice : *qui a été effacé de la ville et pourquoi ?*

Dans ce processus, les minorités apparaissent non pas comme un objet lointain de commémoration, mais comme des présences revenantes. Leurs histoires sont mises en scène à travers des corps et des voix contemporaines, qui se réapproprient l'espace urbain et rendent visibles des héritages niés. Comme l'ont montré de nombreux chercheurs, le théâtre agit ainsi comme un espace de contre-mémoire où les exclusions fondatrices de la République turque se transforment en matière performative.

Dans les pages qui suivent, trois cas seront abordés : la visibilité kurde (1) la mémoire arménienne (2) et enfin le fantôme des Grecs anatoliens (3), rappelé par les récits de disparition et de dépossession. Ces trois exemples montrent comment le théâtre alternatif met en scène le retour du refoulé et construit une mémoire plurielle de la ville, en rupture avec l'homogénéisation républicaine.

4.2.1 La visibilité kurde

Le théâtre kurde en Turquie constitue un exemple paradigmatique du « retour du refoulé » sur la scène urbaine. Pendant des décennies, la langue et la culture kurdes ont été interdites de l'espace public par l'État turc : la loi 2932 de 1983 interdisait l'usage du kurde dans la presse, l'éducation et la scène, au nom du dogme « une langue, une nation ». Les premières tentatives théâtrales kurdes des années 1990 ont ainsi pris la forme d'un théâtre clandestin, joué dans des caves, lors de réunions syndicales ou de rassemblements politiques, souvent sous surveillance policière. Comme le rappelle Kemal Orgun, l'un des fondateurs de Teatra Jiyana Nû (Théâtre de la vie nouvelle), une troupe du théâtre qui faisiait du théâtre en kurde,: « nous vivions comme des militants pour pouvoir jouer », assumant une clandestinité qui transformait la scène en acte de résistance politique.[482]

Avec la fondation du Centre Culturel Mésapotamien (MKM) en 1991, Istanbul devient un foyer central de ce renouveau. Le MKM forme de jeunes acteurs et met en place une compagnie, Teatra Jiyana Nû, qui associe héritage du théâtre politique et traditions narratives kurdes. Le recours au *dengbêj*, figure du conteur-poète kurde, devient alors une matrice esthétique et politique. En réactivant cette oralité interdite, le théâtre kurde fait de chaque performance un acte de réappropriation culturelle.

[482] Kemal Orgun, cité par Elif Baş, « The Rise of Kurdish Theatre in Istanbul », *Theatre Survey*, vol. 56, n° 3, septembre 2015, p. 316.

La trajectoire de Destar Tiyatro, fondé en 2008 par Mirza Metin et Berfin Zenderlioğlu, illustre cette dynamique. Leur compagnie, qui joue à Şermola Performans, propose une dramaturgie directement liée aux récits de répression et de torture. Leur pièce la plus marquante, *Disko 5 No'lu* (2012), porte sur la prison militaire de Diyarbakır, symbole de la violence d'État après le coup d'État de 1980 contre les militants kurdes. Dans ce solo-performance, Mirza Metin incarne tour à tour prisonnier, gardiens, animaux et insectes, utilisant le dispositif corporel du conteur pour donner voix à l'indicible. Le « disco », surnom ironique donné aux cellules disciplinaires, devient métaphore de l'État qui emprisonne, torture et transforme les individus en instruments de sa survie. L'usage du kurde sur scène, sur-titré en turc, met en évidence la tension entre visibilité minoritaire et exclusion persistante. En utilisant un langage physique, la pièce substitue à l'archive officielle une mémoire incarnée, transmise par le corps de l'acteur. Le théâtre kurde ne se contente pas de témoigner de la répression : il transforme l'expérience du spectateur en participation à une mémoire collective longtemps réduite au silence.

Comme le souligne Elif Baş, ces pratiques témoignent d'une renaissance fragile : si elles permettent une réapparition de la voix kurde dans l'espace culturel d'Istanbul, elles demeurent soumises à une répression récurrente et à une marginalisation institutionnelle. Mais elles transforment l'expérience urbaine en inscrivant sur scène la mémoire des prisons, des interdictions linguistiques et des déplacements forcés, elles restituent aux Kurdes une place dans le récit collectif de la ville.[483]

Ainsi, le théâtre kurde participe pleinement au « retour du refoulé » dans l'espace public d'Istanbul. En donnant à voir ce qui a été effacé, la langue interdite, la mémoire des prisons, les récits de dépossession, il ouvre une brèche dans l'homogénéisation républicaine et contribue à une respatialisation agonistique de la mémoire.

4.2.2. Commémoration de la mémoire arménienne

La mémoire arménienne en Turquie constitue un autre exemple de « retour du refoulé » sur la scène urbaine. Alors que l'État turc a systématiquement nié ou minimisé le génocide de 1915, réduisant la place des Arméniens à un simple rôle folklorique dans l'histoire nationale, certaines productions théâtrales des années 2000 et 2010 ont réintroduit des figures et des récits

[483] Elif Baş, *op. cit.*

arméniens dans l'espace public. Toutefois, cette réintégration se fait de manière ambivalente, oscillant entre reconnaissance culturelle et effacement politique.

Şeyda Nur Yıldırım, dans son étude sur les « historiographies de l'abjection » au théâtre public, montre que les théâtres institutionnels, en particulier le Théâtre municipal d'Istanbul (İBBŞT), ont joué un rôle paradoxal.[484] D'un côté, ils ont mis en avant des dramaturges et artistes arméniens comme figures fondatrices du théâtre moderne turc. De l'autre, ils ont neutralisé la portée politique de cette mémoire, en occultant le contexte de violence et de déportation dans lequel ces figures ont disparu.

Par exemple, la pièce *Kantocu* (2005), mise en scène par Engin Alkan à l'İBBŞT, illustre cette logique. Le spectacle met en lumière la figure de la chanteuse de *kanto*, une forme musicale et théâtrale populaire d'Istanbul au XIXe siècle, dans laquelle de nombreuses artistes arméniennes occupaient une place centrale. En reconstituant ce passé cosmopolite, la pièce commémore indirectement la présence arménienne dans la culture urbaine. Mais cette reconnaissance s'accompagne d'un silence : aucune référence n'est faite à la disparition brutale de ces artistes après 1915. La mémoire arménienne est réduite à une contribution patrimoniale qui peut être intégrée dans le récit national, mais dépouillée de sa dimension traumatique.

Ces exemples institutionnels contrastent avec certaines initiatives de la scène indépendante. Des collectifs comme *Seyyar Sahne* ou BGST (Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu) ont travaillé de manière plus critique sur la mémoire arménienne, en s'appuyant sur des archives, des récits familiaux ou des sources historiques pour évoquer directement la déportation et la violence. Contrairement à la patrimonialisation opérée par les institutions, ces troupes cherchent à réinscrire le génocide dans l'espace public et à troubler le récit national homogène.

Ainsi, la mémoire arménienne apparaît sur la scène turque à travers deux modalités distinctes. Dans les théâtres publics, elle est commémorée, mais au prix d'une neutralisation qui transforme les Arméniens en figures esthétiques et culturelles sans histoire politique. Dans les théâtres indépendants, elle est au contraire réactivée comme mémoire refoulée, rappelant la violence fondatrice de la fin de l'Empire Ottoman et de la fondation la République et réclamant une reconnaissance qui dépasse la simple célébration patrimoniale.

Ce double mouvement illustre parfaitement ce que Yıldırım appelle une « historiographie de l'abjection » : un processus où la reconnaissance culturelle des Arméniens s'accompagne de leur exclusion politique, reproduisant symboliquement la logique de leur effacement. Le

[484] Şeyda Nur Yıldırım, « Historiographies of Abjection: The Armenian Memory in Contemporary Turkish Public Theatre », *Comparative Drama*, vol. 57, n° 3–4, automne-hiver 2023.

théâtre, dans ce cas, ne se contente pas de représenter un passé oublié ; il rejoue les contradictions du présent, en mettant en évidence l'écart entre mémoire officielle et mémoire minoritaire.

Un exemple marquant de réinscription de la mémoire arménienne sur la scène indépendante est le spectacle *Gomidas*, écrit par Ahmet Sami Özbudak et présenté en 2020 par la compagnie *Yolcu Tiyatro*. La pièce prend pour point de départ la vie et le destin du compositeur et ethnomusicologue arménien Gomidas Vartabed, figure centrale de la musique arménienne et témoin du génocide de 1915.

Arrêté à Istanbul le 24 avril 1915, avec des centaines d'intellectuels arméniens, Gomidas est déporté en Anatolie avant d'être libéré. Mais son expérience de la violence et de la perte provoque un effondrement psychique qui le condamne au silence et à l'exil intérieur jusqu'à sa mort en 1935. Dans la pièce, ce silence devient une métaphore du trauma collectif : une voix effacée qui hante la mémoire turque contemporaine.

La mise en scène de Yolcu Tiyatro articule archives, musique et performance pour faire résonner les chants recueillis par Gomidas avec le vide laissé par son absence. Le théâtre devient ici un espace de commémoration active, où la mémoire des disparus est réactivée non pas par une simple référence patrimoniale, mais par l'évocation directe du traumatisme. *Gomidas* met en évidence la violence fondatrice et donne corps au silence imposé par le génocide.

Le choix spatial ressort notamment comme un choix important dans ce registre : La performance est préparée comme spécifique au site, dans l'église arménienne *Surp Lusavoriç*, au cœur d'Istanbul, accompagnée du chœur de l'église. Ce choix de lieu et de dispositif scénique inscrit la mémoire directement dans l'espace communautaire, en transformant l'église en scène vivante de commémoration. Les chants collectés et préservés de Gomidas, interprétés par le chœur, résonnent dans un espace sacré toujours en activité, où la survivance de la communauté arménienne se matérialise par la voix. Le spectateur est placé dans une expérience qui dépasse la représentation théâtrale et prend la forme d'un rituel, où la mémoire minoritaire se réactive au présent.

Ce type de dramaturgie témoigne d'une autre modalité du retour du refoulé : non pas une mémoire neutralisée et folklorisée, mais une mémoire spectrale qui confronte le spectateur au non-dit de l'histoire officielle et transforme la scène en lieu de deuil et de résistance symbolique.

4.2.3. Le fantôme des Anatoliens grecs

La mémoire des Grecs d'Anatolie constitue un autre aspect effacé de l'histoire urbaine d'Istanbul, qui ressurgit sur la scène théâtrale alternative comme un spectre. Longtemps perçus comme partie intégrante du cosmopolitisme stambouliote, les Grecs d'Istanbul ont vu leur présence brutalement remise en cause par les violences nationalistes, notamment lors des pogroms des 6 et 7 septembre 1955, qui ont entraîné la fuite de milliers de familles grecques, arméniennes et juives. Cet épisode, rarement évoqué dans les récits officiels, réapparaît dans des créations théâtrales qui choisissent de donner voix aux absents.

La pièce *İz* (GalataPerform, 2013) consacre l'une de ses trois histoires à deux sœurs grecques anatoliennes, Eleni et Markiz, confrontées à la brutalité du pogrom. Leurs voix incarnent la mémoire d'une communauté disparue, dont la présence hante encore les immeubles de Tarlabaşı. En les plaçant dans un même appartement que des révolutionnaires des années 1980 ou un couple kurde et transgenre des années 2010, la pièce souligne la continuité des exclusions : chaque époque produit ses indésirables, mais leurs mémoires se superposent dans les mêmes espaces.

Le projet *Yokuş Aşağı Emanetler* (Kumbaracı50, 2012), réalisé en collaboration avec le collectif allemand Lokstoff!, met également en avant ce fantôme grec. La performance, conçue comme une déambulation depuis la rue Istiklal jusqu'au théâtre, entraîne les spectateurs dans les pas des habitants déplacés. Parmi les voix entendues figure celle d'une femme grecque anatolienne, qui raconte que toute sa famille est partie, emportant avec eux leurs histoires et leurs recettes, si bien qu'elle-même n'ose plus cuisiner. Le geste symbolique de remettre les clés de son appartement à de nouveaux occupants devient la métaphore d'une dépossession à la fois matérielle et mémorielle. La performance se conclut par une scène de résistance collective dans la salle de *Kumbaracı50*, où personnages et spectateurs chantent ensemble contre le bruit des bulldozers annonçant la démolition. Le théâtre devient alors un espace de refus, où la mémoire des disparus se transforme en force d'opposition à la gentrification contemporaine.

Ces créations ne se limitent pas à commémorer une communauté perdue ; elles inscrivent son absence dans le présent urbain. Les Grecs d'Anatolie apparaissent comme des spectres qui rappellent à la ville sa dimension cosmopolite, effacée par la construction républicaine et néo-ottomane. Leurs voix, réactivées par la scène, posent une question persistante : qui a le droit de rester, et qui est condamné à disparaître ?

Ainsi, la mémoire grecque fonctionne dans ces pièces comme une archive spectrale, rappelant à la fois le cosmopolitisme ancien et la violence de son effacement. En ressurgissant dans l'espace théâtral, elle rappelle que l'histoire d'Istanbul n'est pas celle d'une identité unique, mais celle de couches successives de présences et d'exclusions.

Conclusion

L'analyse menée dans cette deuxième partie a mis en évidence la transformation profonde du paysage théâtral turc à travers l'émergence, la consolidation et la diversification des scènes indépendantes. Depuis les années 1960, les artistes et les compagnies non étatiques ont progressivement redéfini le rôle du théâtre dans la société, en l'émancipant de la tutelle des institutions publiques pour en faire un espace d'expérimentation esthétique, sociale et politique. Cette autonomisation a permis de déplacer le théâtre de la sphère normative et centralisée vers une pluralité d'espaces, de voix et de formes.

Les théâtres indépendants étudiés dans cette partie apparaissent comme les laboratoires d'une nouvelle culture publique. Leur histoire témoigne de la capacité du théâtre à reformuler les rapports entre l'art et la société dans un contexte de modernisation accélérée, de tensions idéologiques et de transformations urbaines. Le théâtre politique des années 1960 et 1970, inspiré de Brecht ou du Théâtre des opprimés, a ouvert la voie à un théâtre socialement engagé, ancré dans les réalités locales et sensible aux rapports de pouvoir. Les expériences avant-gardistes des décennies suivantes ont prolongé cet élan en déplaçant la question politique vers le corps, l'espace et les formes de travail collectif. Enfin, les scènes alternatives qui se sont multipliées à Istanbul dans les années 2000 ont fait du théâtre un mode d'existence urbaine, un lieu d'autonomie et de convivialité, capable de rassembler des publics et des acteurs issus de mondes sociaux différents.

Ce parcours met en lumière un processus continu : la politisation du théâtre ne se joue plus seulement dans les discours ou les thématiques des pièces, mais dans les pratiques, les espaces et les modes d'organisation. Les artistes inventent des manières de travailler, de cohabiter et de s'adresser au public qui deviennent elles-mêmes des formes d'action publique. Ces expérimentations collectives et spatialisées révèlent le rôle du théâtre comme un lieu d'apprentissage du commun, où la scène devient un terrain d'épreuve pour de nouvelles formes de participation et de coexistence.

Ainsi, la trajectoire du théâtre indépendant en Turquie illustre une double dynamique : d'une part, la quête d'autonomie artistique face à la centralisation institutionnelle, et d'autre part, la

production de nouvelles formes de pluralisme dans la culture publique. En s'ouvrant à la rue, aux quartiers, aux friches ou aux espaces inattendus, ces théâtres ont contribué à l'émergence d'une nouvelle cartographie du sensible dans la ville.

Ce mouvement prépare directement les transformations étudiées dans la troisième partie. L'attention portée à l'espace, à la coprésence et à la créativité collective trouve son prolongement dans le mouvement de Gezi en 2013, où la scène sort littéralement du théâtre pour se confondre avec la place publique. Les pratiques développées dans les décennies précédentes, en expérimentant la coopération, la solidarité et la réappropriation des lieux, constituent ainsi la matrice des formes d'agir public qui se manifesteront sur la scène politique et urbaine de la Turquie contemporaine.

Troisième Partie : Théâtres alternatifs comme les lieux de la réappropriation de l'espace public

Introduction

Cette troisième partie s'attache à comprendre comment, dans la Turquie contemporaine, la scène théâtrale devient un espace de réappropriation de l'espace public. Elle analyse les transformations des pratiques artistiques et des formes de collectivité dans un contexte marqué par la montée de l'autoritarisme, la fermeture des espaces de liberté et la recomposition du lien social. Le théâtre y apparaît non plus seulement comme un art de la représentation, mais comme un mode d'agir public, un espace de coexistence et un médium de résistance symbolique.

Le mouvement de Gezi en 2013 constitue un point de bascule majeur. En transformant la place publique en scène collective, il fait de la coprésence et du corps des instruments d'expression politique. Le théâtre trouve dans cet événement une résonance particulière : la rue devient scène, la performance devient action, et le geste théâtral rejoint la pratique citoyenne. Gezi marque ainsi un moment de passage où l'imaginaire du théâtre indépendant, fondé sur la coopération, la réappropriation spatiale et la création collective, s'inscrit dans une dynamique plus large de contestation publique.

À la suite de Gezi, la fermeture progressive de l'espace public et le durcissement du régime autoritaire provoquent une reconfiguration du champ théâtral. Les scènes indépendantes, déjà fragilisées économiquement, se redéploient sous de nouvelles formes : relocalisation dans des quartiers périphériques, mutualisation des ressources, transformation des lieux de représentation en espaces communautaires. Ce processus ne se traduit pas uniquement par une résistance symbolique, mais aussi par une transformation des pratiques quotidiennes : création d'espaces autonomes, circulation entre art et militantisme, et invention de nouvelles formes de présence publique.

Dans ce contexte, les œuvres et initiatives scéniques produites après 2013 traduisent un déplacement des enjeux du politique vers le sensible. L'expérience du collectif, la mémoire du corps et la coprésence deviennent les vecteurs d'une parole publique renouvelée. Le théâtre se fait ainsi archive vivante de la résistance, mais aussi fabrique d'un imaginaire du commun qui dépasse la polarisation idéologique.

Enfin, cette partie se clôt sur une réflexion issue d'une recherche-action participative menée à travers le festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe. Ce dispositif, né dans un contexte de fermeture politique et institutionnelle, propose un espace de visibilité et de dialogue pour les artistes émergents et les publics jeunes. En ouvrant la scène à la diversité, à

l'expérimentation et aux formes marginalisées, le festival reconfigure les frontières de la culture publique et devient un terrain d'observation privilégié de la transformation des politiques culturelles dans la Turquie contemporaine.

Cette troisième partie se compose de quatre chapitres.

Le chapitre 6, *Extension de la scène à la place publique : Mouvement Gezi*, analyse la manière dont le mouvement transforme la scène en un espace d'action collective. Il met en évidence la théâtralisation du politique et la politisation du geste artistique à travers des performances emblématiques telles que *Gezerken* et *L'Homme debout*, ainsi que l'engagement des artistes et des institutions culturelles dans le mouvement.

Le chapitre 7, *Effervescence des espaces autonomes de théâtre après Gezi*, étudie la période post-Gezi marquée par le durcissement du contexte autoritaire et la marginalisation progressive des lieux de culture. Il montre comment les compagnies réinventent leurs modes de production et leurs pratiques scéniques à travers des processus d'autogestion, de mobilité et de redéfinition du rapport au corps et à l'espace.

Le chapitre 8, *Du désappartenance à l'agir public : études de cas*, explore la dimension existentielle et politique de la création contemporaine à travers des exemples précis. La *Trilogie de la Turquie* de Ceren Ercan y est analysée comme un travail de mise en scène du sentiment de désappartenance et de sa transformation en action collective. La trajectoire de Tiraje, quant à elle, illustre la constitution de nouvelles communautés artistiques fondées sur la coopération et l'économie d'échange.

Le chapitre 9, *Recherche-action participative : le cas du festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe*, clôt cette partie en proposant une analyse située de la fabrique contemporaine d'un espace public alternatif. Il aborde la genèse du festival, sa traduction locale du concept de *Fringe*, ses publics et ses débats internes autour des limites de la liberté artistique, de la visibilité queer ou du rapport aux institutions. Enfin, il met en lumière les reconfigurations récentes de la politique culturelle stambouliote après 2019, et la manière dont de nouvelles formes de participation se dessinent entre acteurs culturels et institutions municipales.

En retraçant ces trajectoires, cette partie cherche à montrer que la scène théâtrale contemporaine est devenue un espace de réinvention du politique par le sensible. À travers les corps, les lieux et les récits, le théâtre construit un imaginaire du commun qui survit à la fermeture de l'espace public et préfigure d'autres formes de citoyenneté culturelle.

Chapitre 6: Extension de la scène à la place publique : Mouvement Gezi

Au début des années 2010, le principal quartier commercial et culturel d'Istanbul, Taksim, accueillait plus de dix théâtres alternatifs, suscitant une nouvelle spatialité et une nouvelle sociabilité dans la ville. Ce quartier spécifique apparaît comme un lieu d'effervescence culturelle mais aussi comme un lieu de conflit marqué par la gentrification et la transformation urbaine visant les espaces du mode de vie séculier. C'est dans ce contexte que le 27 mai 2013, un groupe d'écologistes a organisé un *sit-in* dans le parc Gezi voisin de Taksim pour protester contre sa démolition par des bulldozers qui ont déraciné ses arbres. Le parc Gezi, l'un des rares espaces verts du centre-ville, était sur le point d'être démoli et remplacé par un complexe immobilier regroupant un bâtiment « historique » reconstruit une caserne ottomane en l'occurrence, une mosquée et un centre commercial. Les manifestants ont dû faire face à de sévères représailles policières et la manifestation s'est rapidement transformée en une résistance politique massive contre le régime de plus en plus autoritaire du Premier ministre Erdoğan. Alors que le parc Gezi a été occupé par les manifestants pendant deux semaines jusqu'à ce qu'il soit évacué par la police, les protestations se sont répandues dans tout le pays et parmi la diaspora turque dans d'autres pays. Pendant l'occupation, des citoyens de classes, de milieux sociaux, d'ethnies, d'idéologies et de modes de vie différents ont habité le parc Gezi. Par exemple, des séculiers ont entouré des musulmans pour les protéger des violences policières lorsqu'ils priaient. La rencontre entre les kémalistes et les Kurdes a révélé les frictions et les tensions de la société. Dans les mouvements d'occupation, l'expérience sensorielle, corporelle et affective partagée met en mouvement des moments liminaux où les liens se font et se défont constamment, même s'il n'est pas possible de parler d'un dépassement absolu des divisions.[485] Ainsi, le mouvement Gezi ne peut être identifié par la classe sociale comme dans les mouvements ouvriers des années 1960, ni par une identité partagée comme dans les mouvements féministes, ethniques ou religieux des années 1980. Ce qui a rassemblé les manifestants, c'est leur revendication de l'espace urbain.

[485] Bilgin Ayata et Cilja Harders , « Midan Moments : Conceptualizing Space, Affect and Political Participation on Occupied Squares », *in Affective Societies - Key Concepts, ed. by Jan Slaby and Christian von Scheve*, Routledge, Londres et New York, p.125.

Le mouvement Gezi illustre un exemple de « mouvement de place publique »[486] qui ont émergé partout dans le monde dans les années 2010, du 15M en Espagne à Occupy Wall Street aux États-Unis.[487] Ces mouvements portent le nom de lieux physiques que les manifestants ont occupés, réaffectés et réappropriés, comme le parc Gezi à Istanbul, la place Tahrir au Caire et la place Syntagma à Athènes. Tony Fisher identifie un nouveau type de politique dissensuel *in situ*, soulignant le caractère matériel et spatial des nouvelles formes politiques émergentes. Les manifestants interfèrent pour revendiquer *le droit à la ville*, en la réclamant pour en faire un véritable espace public.[488] Ces espaces urbains importent par leur localisation, leur forme architecturale et la publicité qu'ils génèrent. L'accent mis par Marvin Carlson sur les événements politiques des années 2010 montre que le « ici » où un événement se produit peut affecter si profondément l'événement qu'il éclipse le « quoi » de l'événement lui-même.[489] Dans ce contexte politique des années 2010, les mouvements de places publiques révèlent l'importance de la topologie pour la publicité de la contestation et pour le tissu social de ses participants et de l'environnement urbain.

Bien que les mouvements de places publiques puissent être considérés comme des événements spontanés rassemblant un public hétérogène, chacun d'entre eux s'inscrit dans un contexte particulier ancré dans l'atmosphère politique et urbaine. Pour le parc Gezi, différentes interprétations situent Gezi dans l'histoire des mouvements sociaux, des résistances urbaines et des mouvements de jeunesse en Turquie. En se concentrant sur la réappropriation de l'espace public comme marque de singularité, la pratique théâtrale alternative à Istanbul présente une histoire de la création d'espaces autonomes dans la ville avant le mouvement social.

Le mouvement du parc Gezi et les pratiques théâtrales alternatives qui lui sont associées dans le quartier de Taksim sont étudiés comme étude de cas pour réfléchir à la relation étroite entre les reconfigurations artistiques de l'espace et la réappropriation de l'espace public en tant qu'acte de résistance politique.

On fait l'hypothèse selon lequel le mouvement Gezi peut être retracé jusqu'à la pratique théâtrale alternative à Istanbul qui existait déjà avant les manifestations, revendiquant des espaces autonomes dans la ville pour la création artistique et la sociabilité. En d'autres termes,

---

[486] Il convient de noter que le mouvement Gezi a commencé dans le parc Gezi, puis s'est étendu à la place Taksim à côté du parc et a affecté de nombreuses formes d'activisme se déroulant sur les places publiques à travers le pays.
[487] Nilüfer Göle, « Maidan: nouveau protagoniste du politique », *in* Nilüfer Göle et Yves Cohen (dir.), *La Démocratie de la place publique*, Paris, Politika, 2018.
[488]Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Anthropos, Paris, 1968.
[489] Marvin Carlson, « The Theatre *ici* », in *Performance and Politics of Space*, ed. by Erika Fischer-Lichte and Benjamin Wihstutz, Routledge, New York, 2013, p.101.

il s'agit d'une histoire alternative qui permet d'analyser la transformation sociopolitique des citoyens qui revendiquent leur droit de propriété sur la ville. En outre, les théâtres alternatifs deviennent des espaces de résistance politique après Gezi. J'essaierai d'explorer comment le tournant spatial dans la pratique théâtrale se répercute dans la relation entre les citoyens et la ville avant et après Gezi (2013) par le biais de la (ré)appropriation de l'espace et de l'émergence de nouveaux imaginaires politiques.

1. (Re)spatialisation de la politique : Encadrement et mise en scène de la ville

Les scénographies expérimentales reconfigurent le cadrage et la distinction entre la scène et le public. Par conséquent, je pose les questions suivantes : Qui apparaît sur la scène et qui est assigné comme spectateur ? Comment ce type de cadrage fait-il écho à la ségrégation spatiale dans la vie sociale quotidienne ? Quel type de travail et d'organisation artistique façonne ces espaces ? Qui est leur public ? Quel type de sociabilité prend place dans ces lieux semi-publics ? Comment s'engagent-ils dans leur localité ? Comment transforment-ils leur site urbain ? Comment s'engagent-ils dans la mémoire spatiale ? Comment les théâtres alternatifs s'engagent-ils dans l'espace public ?

Pour analyser l'articulation entre esthétique et politique, je suis l'approche de Jacques Rancière, qui définit la distribution du sensible comme « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives.[490] (Re)configurer l'espace signifie reconfigurer les relations qui s'y déroulent et créer un nouveau régime du sensible.[491]Ainsi, la réorganisation spatiale de la vie quotidienne et du régime de visibilité a un caractère politique. La pratique artistique des théâtres alternatifs devient politique et anti-establishment en construisant des récits et en rendant visibles des minorités qui sont invisibles et inaudibles dans l'espace public.

De nouvelles perspectives sur l'espace et les arts du spectacle sont devenues pertinentes, comme les questions de cadrage et de spécificité au site, ainsi que la relation entre le spectacle, la politique urbaine et la topographie.[492] Les sciences sociales adoptent fréquemment des métaphores théâtrales pour saisir la dimension spatiale des mouvements sur la place publique. Judith Butler met en avant l'aspect de la performativité dans son analyse des assemblées

[490]Jacques Rancière, *La politique de l'esthétique : Le partague du sensible.* Paris, La fabrique, 2000.

[491] *Ibid.*

[492] Benjamin Wihsutz, « Introduction » in Erika Fischer-Lichte et Benjamin Wihstutz (éds.) *Performance and Politics of Space*, New York, Routledge, 2013, p.26.

publiques et soutient que les corps qui s'assemblent signifient déjà avant et en dehors de toute demande qu'ils formulent de manière discursive.[493] Pendant les manifestations, des combinaisons créatives sont apparues entre l'audience et le public.

On essayera de mettre en évidence une approche physiquement située de la politique, où les antagonismes sociaux et politiques sont façonnés autour des corps qui sont autorisés à être visibles et de ceux qui sont exclus de l'espace public. Le corps n'est pas considéré ici comme une entité distincte, mais comme une entité relationnelle dont l'existence est intrinsèquement liée à l'espace où il se trouve et aux autres corps qui l'entourent.

L'utilisation de l'espace dans les mouvements d'occupation entre en résonance avec le cadrage théâtral, et donc aussi avec le spectateur. Sophie Nield souligne que la nouvelle *mise en scène* des manifestations est une force potentiellement transgressive qui remet en question la « proscènium » ou le « cadre » préexistant des manifestations.[494] Nilüfer Göle parle de l'espace occupé comme d'une *scène* où la citoyenneté est *répétée* et où une chorégraphie du pluralisme est *mise en scène*.[495] C'est l'espace physique qui permet la rencontre et la visibilité des présences corporelles. L'encadrement de la vie sociale est incarné par l'arc proscenium qui divise l'espace entre les observateurs et ceux qui sont observés. Chaque encadrement dessine un intérieur et un extérieur sociétal.[496] À l'ère de la mondialisation, l'espace public est soumis à une construction *d'en haut* de la ville. Les citoyens sont positionnés comme des spectateurs passifs du spectacle du pouvoir politique. Cependant, un espace public libre permet aux citoyens de participer à la politique à partir de la base. Dans le contexte social et politique des années 2010, ces deux idéaux coexistent dans un état de négociation permanent.

La fabrication de la ville est donc un processus social, une relation entre la forme sociale et physique des villes, entre la façon dont les gens utilisent, créent et habitent les espaces sociaux.[497] La création de nouveaux espaces dans la ville et la redéfinition de l'utilisation des espaces existants transforment l'organisation spatiale de la ville et, par conséquent, la vie sociale contrainte par les conditions matérielles. Les mouvements d'occupation interfèrent avec le cadre spatial de l'espace public de manière délibérée. Selon Arendt, la condition préalable à la démocratie est l'existence d'un espace public où les citoyens peuvent se rendre visibles les uns

[493] Judith Butler, *Notes toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p.8.
[494] Sophie Nield, « Tahrir Square, EC4M : The Occupy Movement and the Dramaturgy of Public Order », in Shirin M. Rai et Janelle Reinelt (dir.), *The Grammar of Politics and Performance*, Abingdon, Routledge, 2015, p.122.
[495] Nilüfer Göle, « Maidan : nouveau protagoniste du politique », *op. cit.*
[496] Erving Goffman, *Frame Analysis*, New York, Harper and Row, 1974
[497] Fran Tonkiss, *Cities by Design. The Social Life of Urban Form*, Cambridge, Polity, 2013, p.1.

aux autres.[498] En tant que tel, on peut dire que les citoyens entrent en scène, perturbent le cadre de la vie sociale et se rendent visibles d'abord les uns aux autres, puis au pouvoir politique. Par conséquent, un espace public idéal devrait fonctionner comme une scène où les acteurs qui s'y trouvent deviennent visibles. Les citoyens sont à la fois acteurs et spectateurs de cet acte de visibilité co-performé. Dans une ville considérée comme une scène, les citoyens doivent être conscients des normes et des codes sociaux qui régissent leur présence en public.

Pour analyser l'engagement de la scène théâtrale alternative dans la création d'espaces dans la ville qui offre une approche du mouvement Gezi et de ses conséquences, on se concentrera sur les tactiques de spatialisation du théâtre alternatif dans le quartier de Taksim, et enfin on se penchera sur sa relation avec le mouvement Gezi.

2. L'engagement de la scène théâtrale dans le mouvement Gezi

Lorsque le mouvement Gezi a commencé le 28 mai 2013, les théâtres alternatifs ont été directement concernés et impliqués dans le mouvement en raison de leur proximité spatiale. En 2013, la topographie de la scène théâtrale alternative se situait autour de Taksim. La vie quotidienne dans les théâtres était interrompue par le temps collectif, le rythme défini par les manifestations et les violences policières. Au cours du travail de terrain que j'ai mené à Istanbul, Gezi a souvent été considéré comme une expérience qui a changé la vie des personnes interrogées. Les personnes interrogées ont toutes déclaré avoir participé activement au mouvement Gezi depuis son début. Pendant le mouvement, elles ont pour la plupart annulé leurs pièces de théâtre et se sont rendues au parc Gezi à la place. Alors que les manifestants cherchaient un abri contre les violences policières dans les rues autour de Taksim, les théâtres leur ont ouvert leurs portes en tant qu'abris et crèches de fortune. Ainsi, les membres des compagnies théâtrales et les manifestants ont partagé une extraordinaire sociabilité autour de l'idée de se cacher de la police, de s'occuper de ceux qui ont été touchés par les gaz lacrymogènes, de manger ensemble, et même de dormir dans les théâtres. Camille Louis analyse cette ambiguïté comme un passage de la scène organisée par l'art politique aux scènes qui font signe vers les lieux actuels de la politique.[499] Le lieu occupé devient le lieu de la visibilité, de la mise en scène de la citoyenneté. Tandis que la place publique devient une scène, les théâtres deviennent à leur tour le prolongement de cette place publique. De plus, la présence des arts de

[498] Hannah Arendt, *op. cit.*
[499] Camille Louis, « Scène, plateaux, lieux : de la représentation à l'occupation », *Tumultes*, vol. 42, n° 1, 2014, p.63.

la scène a contribué à la performativité du mouvement. Le théâtre de l'opprimé de Boal a inspiré les théâtres-forums qui ont été pratiqués pendant les forums du parc.[500]

2.1. Gezerken [En se proménant]

Pendant les manifestations, quatre auteurs des théâtres alternatifs ont mis en scène la pièce *Gezerken* [En se proménant], composée de quatre monologues sur les différentes expériences vécues dans le parc Gezi. La pièce est jouée dans le parc pendant le mouvement avec quatre histoires superposées qui révèlent différents moments de la mémoire spatiale de la place Taksim. La première, écrite par Cem Uslu de SahneHâl, met en scène l'histoire d'un manifestant apolitique joué par Serkan Altıntaş, dont la première expérience de marginalisation a lieu à Gezi. La seconde, de Mîrza Metin, de Şermola Performans, montre le point de vue d'un chien errant joué par Sermet Yeşil. Dans le troisième, Erdem Akakçe joue le rôle d'un fantôme qui a été tué lors de la journée sanglante du 1er mai 1977, au cours de laquelle trente-quatre personnes sont mortes à cause des violences policières. Le quatrième, écrit par Yiğit Sertdemir de Kumbaracı50, est un texte absurde dont le protagoniste est un homme de la rue. texte absurde dont le protagoniste était le TOMA,[501] un symbole de la violence policière, joué alternativement par Şebnem Sönmez et Sevinç Erbulak. Cette pièce a été mise en scène dans le parc Gezi occupé pendant le mouvement ; elle peut donc être considérée comme une création narrative simultanée et un travail de mémoire dans le présent. *Gezerken* a été jouée sur la scène construite pour la prise de parole publique pendant l'occupation du parc Gezi, puis dans d'autres forums de parcs de quartier au cours des mois suivants.

Le 15 juin 2013, la police évacue le parc Gezi et réprime violemment les manifestations qui s'étendent à tout le pays. L'espace public réapproprié dans le temps est à nouveau confisqué par le pouvoir politique avec un contrôle et une surveillance policière amplifiés. Le contexte politique de la période post-Gezi est marqué par la criminalisation de la rue et la polarisation de la société entre partisans et opposants au gouvernement. Le climat politique autoritaire a conduit à une asphyxie de l'espace public et à l'oppression des acteurs de l'opposition, des journalistes, des universitaires, des intellectuels et des artistes aux côtés des personnalités politiques. Cette atmosphère d'autoritarisme s'est également manifestée dans la sphère théâtrale. Vingt-deux théâtres, dont Şermola Performans et Kumbaracı50, qui ont ouvertement soutenu Gezi, ont été ultérieurement privés de subventions publiques. En raison de la politique de

[500] İrem Aydemir, « *Tightrope Walkers in Istanbul's Theater Scene:an overview of the drawbacks and responses*», *Dragomanen,* n° 22, 2020, p.125.
[501] *Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı* : véhicule d'intervention pour les incidents sociaux.

transformation urbaine et de l'embourgeoisement de Taksim, la plupart des théâtres ont dû fermer ou déménager dans d'autres quartiers de la ville, comme Kadıköy, de l'autre côté du Bosphore, qui est devenu le nouveau centre culturel de la ville. De nombreux théâtres ont dû fermer définitivement leurs portes.

Figure 14 : Parc Gezi, 8 juin 2013



Source : https://www.tiyatrodunyasi.com/haberdetay.asp?haberno=6652

2.2. L'Homme debout

Pourtant, l'expression créative la plus marquante est réalisée par l'artiste de performance Erdem Gündüz le 17 juin 2013, après l'évacuation du parc occupé. Gündüz est resté seul debout, sans bouger pour à la place Taksim regardant le centre culturel d'Atatürk pour 8 heures, les yeux fixés sur le drapeau turc accroché au Centre Culturel Atatürk. L'immobilité introduit par « l'homme debout » pourrait être considéré comme un refus explicite d'être déplacé et dépossédé et une insistance pour rester public.[502]

[502]Gurur Ertem, « Gezi Uprising: Performative Democracy and Politics of the Body in an Extended Space of Appearance », *in* Margreth Lünenborg, Susanne Foellmer, Christoph Raetzsch (eds.), *Media Practices, Social Movements, and Performativity: Transdisciplinary Approaches*, London, Routledge, 2018, p.95.

Figure 15 : Duran Adam



Source: Tweet de @Çapulcuymuşuz, https://www.politika.io/fr/article/public-performance-as-personal-resistance-standing-man-in-taksim

Cette action, rapidement baptisée l'Homme debout (*Duran Adam*), est devenue l'un des gestes les plus emblématiques du mouvement Gezi. Elle se déploie comme une performance paradoxale : un corps seul, immobile et silencieux, qui transforme l'espace public en scène politique. Özge Derman souligne combien ce geste minimaliste condense la tension entre vulnérabilité individuelle et visibilité publique.[503] Le simple fait de se tenir debout, dans un contexte où toute présence critique est criminalisée, devient un acte de résistance radicale qui subvertit les cadres habituels de la protestation collective.

Dans cette action, la dimension performative n'est pas produite par un discours, mais par le silence et l'immobilité. Elle met en jeu une visibilité qui ne repose ni sur le slogan ni sur la masse, mais sur le pouvoir du corps exposé, livrant sa fragilité même comme force politique. Deniz Başar analyse ce type de gestes à travers la notion de répertoire de résistance : contrairement à l'archive écrite ou institutionnelle, ce sont des pratiques corporelles, éphémères et situées, qui incarnent la mémoire et l'expérience du politique[2]. L'Homme debout est de ce point de vue un répertoire vivant, immédiatement repris et multiplié par d'autres participants qui, à Istanbul et ailleurs, ont répété le même geste.

[503] Özge Derman, « Public Performance as Personal Resistance: "Standing Man" in Taksim », *in* Nilüfer Göle et Yves Cohen (éds.), *op. cit.,* disponible sur : https://www.politika.io/fr/article/public-performance-as-personal-resistance-standing-man-in-taksim (date d'accès: 12.04.2024).

En même temps, Deniz Başar propose d'y voir un exemple de ce qu'elle appelle un monument d'absence : lorsque la performance est interrompue ou effacée par la répression, son absence même devient une présence persistante qui hante l'espace social.[504] Le geste de Gündüz, bien que ponctuel, est resté gravé dans l'imaginaire collectif comme l'image condensée de Gezi ; une image de résistance silencieuse qui dépasse la temporalité de l'événement et continue de circuler dans la mémoire, les récits et les créations artistiques.

Ainsi, l'Homme debout illustre parfaitement ce que Nilüfer Göle appelle une « scène où la citoyenneté est répétée » : un espace où le corps politique se rend visible en dehors de tout discours institué. En ce sens, cette action ne constitue pas seulement un acte individuel, mais ouvre un espace commun de reconnaissance, en matérialisant la possibilité de tenir, ensemble, face au pouvoir, et ainsi contribue à performativité du mouvement l'agir public apparu au moment de l'occupation du parc, en prolongeant par un geste silencieux et immobile l'expérience d'un espace de visibilité partagée.

[504] Deniz Başar, « From Repertoires of Resistance to Monuments of Absence », *EASTAP Journal*, 4, 2022, p.74.

Chapitre 7 : Effervescence des espaces autonomes du théâtre après le mouvement Gezi

Le mouvement de Gezi en 2013 constitue un moment charnière dans l'histoire politique et culturelle de la Turquie contemporaine. D'un côté, il a donné lieu à une politisation inédite de la jeunesse urbaine, des milieux culturels et des artistes, et a ouvert un espace public alternatif. De l'autre, il a précipité une réaction autoritaire, marquée par la criminalisation des acteurs du mouvement, la multiplication des attentats, l'effondrement du processus de paix kurde et l'instauration de l'état d'urgence après la tentative de coup d'État de 2016. C'est dans ce contexte paradoxal, à la fois répressif et générateur de nouvelles formes de créativité, qu'il faut comprendre l'essor des espaces autonomes du théâtre dans l'après-Gezi.

Dans ce chapitre, on étudiera comment le pratique théâtral gagne un caractère politique dans l'après-Gezi, sous le contexte autoritaire. Pendant qu'il existe des recherches qui montrent comment l'autoritarisme et la répression pourraient conduire au désengagement[505], il est tout aussi possible d'observer des formes de résistance déguisées sous des régimes autoritaires. En effet, plus le contexte devient autoritaire plus les manifestations deviennent désengagés et individuels et déplacent vers des domaines considérés plus neutres comme l'art.[506]Lorsque des formes explicites de conflit politique ne sont pas possibles, les acteurs s'engagent dans des formes de *résistance quotidiennes* en tant que choix tactique afin de réduire les risques, selon James C. Scott.[507] Par exemple, Asef Bayat introduit le concept de non-mouvement social pour décrire la manière dont les femmes iraniennes exercent une forme de résistance en s'insérant dans des environnements professionnels dominés par les hommes, transformant ainsi, par leurs initiatives individuelles, les rapports de pouvoir et les dynamiques sociales.[508] La scène nocturne du Beyrouth d'après-guerre en offre un autre exemple : elle rend possible une manière d'habiter la ville affranchie des contraintes et des antagonismes, alors même que la vie nocturne est souvent perçue comme un espace d'évasion, de paralysie ou d'oubli du réel politique.[509]Parmi ces nouvelles formes, l'expression artistique occupe une place primordiale dans les contextes à la fois démocratiques et autoritaires. Les limites entre les mouvements sociaux et la scène artistique deviennent de plus en plus poreuses. Pendant que les formes de protestation acquièrent des propriétés artistiques, la scène artistique à son tour devient politisé.

---

[505]Olivier, Fillieule, (dir.), *Le désengagement militant*, Belin, Paris, 2005.

[506]Ayşen Uysal, « Otoriter Sistemlerde Protesto ve Eylem Repertuvarı », *Toplantı ve Gösteri Hakkı İzleme Raporu, 2017, p.61.*

[507]James C. Scott, 1989. Everyday Forms of Resistance. *Copenhagen Papers*, 4, 33–62, p. 35

[508] Asef Bayat, *Life as Politics : How Ordinary People Change the Middle East,* Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.

[509]Marie Bonte, « Beyrouth, états de fête. Géographie des loisirs nocturnes dans une ville post-conflit », Thèse non-publiée en Géographie, 2017, p.601.

De nombreux recherches qui traitent les ces articulations entre l'art et le politique. Christophe Traïni montre à quel point la diffusion de la musique peut être un moyen efficace de rassembler le public sous une seule cause. La musique peut aussi correspondre à une socialisation politique des jeunes générations[510]. Pénélope Larzillière met en perspective l'art contestataire au Proche-Orient à travers *témoignage* comme un moyen de subjectivation.[511] De même, Mathilde Arrigoni discute des modalités du *théâtre contestataire* afin d'expliquer comment le théâtre peut représenter une résistance politique[512]. Justyne Balasinski montre l'engagement du théâtre dans le contexte de la transition post-soviétique en Pologne.[513] Cécile Boëx analyse comment l'usage du cinéma et vidéo comme outils contestataires a cadré le mouvement de résistance en Syrie.[514]

Ainsi, ces différents travaux invitent à penser les formes d'engagement artistique comme des espaces où se rejouent, de manière implicite ou détournée, les tensions entre autorité et résistance, visibilité et effacement, collectif et individuel. Ils fournissent un cadre conceptuel permettant d'appréhender le théâtre non seulement comme un art de la représentation, mais aussi comme un lieu de reconfiguration du politique. C'est dans cette perspective que s'inscrit ce chapitre.

La première partie de ce chapitre reviendra sur la suffocation progressive de l'espace public et les mécanismes du tournant autoritaire (1). Elle montrera comment les fermetures de lieux, les relocalisations forcées et les mobilités d'artistes redéfinissent la géographie du théâtre stambouliote, en se concentrant sur la trajectoire exemplaire de Tiyatro DOT (1.1). Elle analysera également le durcissement des conditions de création et la marginalisation croissante de la scène théâtrale (1.2)

La deuxième partie mettra en lumière les formes de résistance développées par les artistes face à cet étouffement (2). Elle étudiera comment le théâtre se déploie comme un acte de résistance politique (2.1). Elle examinera la manière dont Gezi continue d'apparaître sur scène comme un récit à revendiquer (2.2), et comment les compagnies se tournent vers les quartiers et les initiatives locales pour maintenir un lien avec leurs publics (2.3). Nous verrons également comment les cours de théâtre deviennent des lieux d'expérimentation du pluralisme (2.4).

---

[510]Christophe, Traini, *Musique en colère*, Presses de SciencesPo, Paris, 2008

[511] Pénélope Larzillière, « Témoignage et engagement : quelques perspectives sur les arts politiques au Proche-Orient », texté présenté dans le cadre du séminaire « Démocratie de la place publique : Les mouvements de maïdan », EHESS, 15 décembre 2017.

[512]Mathilde, Arrigoni, *Le théâtre contestataire,* ParisPresses de Sciences Po, 2017, pp. 7-12.

[513]Justyne Balasinki, « Boycott : les comédiens face à l'état de guerre de 1981 en Pologne » *in* Lilian Mathieu,Justyne Balasinski (dir.),*Art et contestation,* Presses universitaires de Rennes, 2006.

[514] Cécile Boëx, « La vidéo comme outil de l'action collective et de la lutte armée », in François Burgat et Paoli Bruno, *Pas de printemps pour la Syrie. Les clés pour comprendre les acteurs et les défis de la crise [2011-2013]*, Paris, La Découverte, 2013, pp. 173-184.

Enfin, la troisième partie explorera le retour du corps sur scène comme modalité performative de l'espace public (3). L'apogée du théâtre physique (3.1), l'invention de langages corporels capables de dire l'indicible sous l'autoritarisme (3.2) et l'usage social du clown dans le cas du Jeu Social (3.3) permettront de montrer comment le corps, devenu médium privilégié, ouvre des brèches sensibles et politiques là où le langage discursif est censuré.

En suivant ce parcours, ce chapitre propose de lire l'effervescence des espaces autonomes du théâtre après Gezi comme le produit d'un double mouvement : l'étouffement de la sphère publique par l'autoritarisme et, en miroir, l'invention de nouvelles stratégies artistiques et politiques par les acteurs du théâtre indépendant.

1. Suffocation de l'espace public : Le tournant autoritaire

L'année 2013 a été marquante pour la Turquie. Le mouvement Gezi est suivi par un tournant autoritaire sous le régime de l'AKP. Dans l'immédiat après-coup du mouvement Gezi, le pouvoir engage un double mouvement : d'une part, dénigrer le mouvement et l'occupation de comme une « conspiration » orchestrée par des forces étrangères, d'autre part, durcir l'arsenal pénal et policier et recentraliser les instruments de gouvernement en faveur de la mise en place d'un régime hyper-présidentiel. Le 10 août 2014, Recep Tayyip Erdoğan devient le premier président de la République de Turquie élu au suffrage universel direct, à la suite de la révision constitutionnelle de 2007.

La période 2015-2017 constitue une charnière dans le chavirement vers un contexte plus autoritaire en Turquie. L'attentat de Suruç (20 juillet 2015), revendiqué par Daech et visant des jeunes militants en route pour Kobanê, puis le double attentat d'Ankara (10 octobre 2015), également attribué à Daech, marquent l'entrée dans une séquence de violences politiques, de polarisation extrême et de suffocation de la sphère publique. À Istanbul, une série d'attentats ont consolidé une atmosphère dominée par la peur : l'attaque-suicide de la rue Istiklal (19 mars 2016), attribuée à Daech ; l'attentat de l'aéroport Atatürk (28 juin 2016), mené par trois kamikazes liés à Daech ; la double explosion près du stade de Beşiktaş (10 décembre 2016), revendiquée par les Faucons de la liberté du Kurdistan (TAK, un groupe lié au PKK) ; et enfin l'attaque du club Reina, dans la nuit du Nouvel An (1er janvier 2017), revendiquée par Daech.[515]

La tentative de coup d'État du 15 juillet 2016 puis l'état d'urgence (juillet 2016-juillet 2018) étendent encore l'exception : purges massives, fermetures d'associations et de médias, décrets-lois restructurant l'administration et la sécurité, interdictions systématiques de manifestations.

[515] Gilles Dorronsoro, « L'État-AKP et le gouvernement par la crise », *Mouvements*, nº 2017-2, p. 11.

Le référendum constitutionnel d'avril 2017 entérine la transformation du régime en un hyper-présidentialisme. Ainsi, la tentative du coup d'État a servi comme une nouvelle occasion pour renforcer la mise en œuvre d'un État-parti, un État-Erdoğan même en positionnant Erdoğan lui-même comme l'incarnation de la volonté du peuple, et criminaliser toute sorte d'opposition contre lui.[516]

La criminalisation des figures civiques de Gezi parachève ce tournant. Osman Kavala, la figure pionnière du mécénat culturel de la société civile, homme d'affaires et défenseur des droits humains détenu depuis novembre 2017 pour avoir prétendument organisé les manifestations du parc Gezi, a été condamné le 25 avril 2022 à la réclusion à perpétuité aggravée pour « tentative de renversement du gouvernement ». Sept coaccusés, Mücella Yapıcı, Çiğdem Mater, Mine Özerden, Can Atalay, Yiğit Ali Ekmekçi, Tayfun Kahraman et Hakan Altınay, ont été condamnés chacun à dix-huit ans de prison pour avoir été présentés comme les complices présumés d'Osman Kavala.[517] Ce contentieux constitue un « procès-signal » : il détache Gezi de son statut de moment civique pour en faire un crime politique, dissuadant la reformation de subjectivités collectives.

Parmi l'enchaînement des crises multisectorielles que la Turquie a fait face depuis 2014, les enquêtés ont souvent référé les attentats comme une force destructrice de leur vies personnelles et professionnelles. L'attentat de Suruç est cité comme un événement boulevarsant qui a suscité un fort sentiment de deuil. Les attentats à Istanbul à leur tour, s'avèrent des actes violentes qui ont « détruit » le quartier Taksim et la vie publique dedans dont les théâtres faisaient partie.[518] On analysera l'attentat de Suruç et les attentats successifs à Taksim pour comprendre les impacts la suffocation de la sphère publique sous la violence politique.

L'attentat de Suruç dans le centre culturel Amara du 20 juillet 2015 constitue un moment de basculement tragique dans la convergence de l'imaginaire politique turco-kurde. L'explosion, qui a coûté la vie à 33 jeunes militants de gauche et kurdes rassemblés pour annoncer leur départ à Kobané afin d'y participer à la reconstruction, a brutalement interrompu une séquence politique marquée par l'espoir que la démocratisation de la Turquie serait indissociable d'une résolution pacifique et parlementaire de la question kurde. Depuis 2012, le processus de paix ouvert entre l'État turc et le PKK avait nourri l'espérance d'un compromis historique, où l'expérience du HDP au Parlement incarnait la possibilité d'un élargissement démocratique par

[516] Ahmet İnsel, « L'autocrate élu et sa nouvelle République », *Les Cahiers de l'Orient,* Eté 2017, n°127, p,38.
[517] Le 11 février 2025, Mücella Yapıcı, Hakan Altınay et Yiğit Ali Ekmekçi ont été acquittés. Les quatre noms sont encore incarcérés.
[518] Carnet de terrain, 2019.

le biais de la représentation politique des Kurdes. L'attentat de Suruç a au contraire ouvert une ère de désenchantement : au moment même où le modèle d'autonomie démocratique mis en place au Rojava en Syrie du Nord galvanisait les militants et inspirait une nouvelle génération, la violence politique a frappé les civils et brisé la confiance dans la voie pacifique.

La conquête de Tal Abyad par les YPG en juin 2015 et l'essor du modèle kurde en Syrie et en Irak ont été perçus par Ankara comme une menace existentielle, renforçant les partisans d'une ligne militaire et nationaliste. Du côté du PKK, les succès militaires hors des frontières turques ont conforté les tenants d'une radicalisation de la lutte armée, au détriment de la stratégie parlementaire et pacifiste incarnée par le HDP. Dans ce contexte, l'attentat de Suruç, suivi de l'assassinat de deux policiers à Ceylanpınar, a fourni aux deux camps la justification de la reprise du conflit. Le rêve d'une démocratisation inclusive, porté par l'élan de Gezi et l'entrée du HDP au Parlement, s'est alors effondré. La guerre est revenue au cœur des villes, avec des conséquences dramatiques : la destruction de quartiers entiers, la militarisation du quotidien et la répression du HDP.[519]Ainsi, l'attentat de Suruç symbolise non seulement une tragédie humaine, mais aussi le chavirement d'un horizon politique où se liaient indissociablement démocratisation de la Turquie et la résolution démocratique de la question kurde.

À la lumière de ces événements, on qualifie le contexte politique post-Gezi en Turquie comme autoritaire, en raison du va-et-vient verrouillé entre la politique institutionnelle et le politique quotidien. *La politique* comprend la vie civique d'une société et relève du domaine de la loi. C'est un espace de la prise du pouvoir, de l'exercice du pouvoir de manière verticale. Tandis que le politique se définit par l'organisation d'un tout autre monde afin de parler de ce qui ne se permet pas d'être exprimé dans la politique. Dans *le politique* on parle non pas de la vie civique mais de la vie publique. Chaque personne par sa participation-même y tient un rôle politique. En effet c'est le rapport entre les personnes, les normes sociales, les mœurs qui sont en train de se réorganiser, de se négocier dans l'espace du politique. Le changement de focale vers l'espace du politique suppose que les citoyens ordinaires sont des praticiens du politique et que l'expression de leurs revendications dans l'espace public représente des formes d'action politique à part entière. Cette approche micro s'avère encore plus pertinente pour *l'analyse d'actions de nature politique* dans le contexte autoritaire car, puisque les formes d'action traditionnelles deviennent difficilement envisageables, c'est la reconfiguration des normes

[519] Yohanan Benhaim et Arthur Quesnay, « L'espace politique kurde dans le conflit syrien : intégration régionale et polarisation partisane », *Confluences méditerranée,* 2016 / 3, N° 98, p.76.

sociales dans l'espace du politique qui porte davantage le potentiel de transformer la société par le bas. [520]

Dans un tel contexte, on attendrait une décroissance des nombres et des spectateurs. Pourtant le nombre des théâtres a augmenté de 50% depuis le début des années 2000.[521] En Turquie entière, le nombre des spectateurs a augmenté de 16,4% de la saison 2015-2016 à la saison 2016-2017.[522] À Istanbul, environ 150 théâtres, scènes et initiatives sont fondés.[523] L'espace est polarisé entre les petits théâtres alternatifs et les grandes scènes dans les centres commerciaux avec une forte capacité technologique comme Zorlu Centre des Arts de Performance, Uniq Hall et Artı Sahne. La scène théâtrale alternative à son tour, connaît une effervescence avec la multiplication des salles, des pièces, des évènements et des festivals avec une sollicitation du public qu'elle n'a jamais connu.[524]

C'est dans ce contexte de recomposition géographique et politique que s'ouvre le premier sous-chapitre consacré aux reconfigurations spatiales. Celui-ci analysera de quelle manière la fermeture de salles, les relocalisations forcées et les nouvelles mobilités artistiques redessinent la carte du théâtre stambouliote, en prenant pour exemple central la trajectoire de Tiyatro DOT.

1.1. Reconfigurations spatiales : Fermetures, relocalisations, mobilités

En raison de l'aménagement urbaine du quartier Taksim, la plupart des théâtres ont dû fermer, ou déménager à Kadıköy qui est devenu le nouveau centre culturel de la ville. On étudiera ainsi la transformation spatiale de la scène du théâtre indépendante, en mettant le focus sur la fermeture, la relocalisation et la mobilité des théâtres dans la ville ainsi que celle des acteurs qui ont choisi de quitter le pays comme une stratégie de survie.

Dans un tel contexte de la fermeture du système politique accompagné par le sentiment d'insécurité causé par les attentats successives en 2016 et 2017, on observe un nombre important

---

[520] Gökçe Tunçel et Zeynep Uğur, « Nouvelles formes de résistances en Turquie autoritaire : le cas des collectifs autonomes de nature politique et les théâtres alternatifs à Istanbul », *15ème Congrès de l'Association française de science politique (AFSP), ST48 se mobiliser en contexte autoritaire*, Juillet 2019, Bordeaux, France, disponible sur : https://hal.science/hal-04755351v1 (date d'accès: 15.05.2025).

[521] Aksoy et Enlil, *Kültür Ekonomisi Envanteri Istanbul 2010,* Istanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011, p.142.

[522] TÜİK, https://kulturlimited.com/2018/06/29/sinema-ve-tiyatro-izleyici-sayisinda-artis/

[523] Yeşim Tonga Uriarte,"A Detailed Analysis of the Private/Independent Theatre Scene in Istanbul", *Cultural Policy and Management (KPY) Yearbook: Independent Republic of Culture*, Serhan Ada (ed.), Istanbul Bilgi University Press, 2016 p.79.

[524] Les nouveaux initiatives indépendantes à l'échelle nationale et internationale à Istanbul comme A Corner in the World Festival (2016-2018), OffIstanbul festival du théâtre alternatif (2019), Festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe (2019) sont suivis par une vague de décentralisation qui se manifeste avec des festivaux comme Festival International du théâtre et des arts du spectacle de Bergama (2018) et Festival du théâtre de Datça (2018).

d'acteurs choisissent de quitter le pays comme stratégie de résistance.[525] Ainsi, depuis 2014, Berlin héberge une scène artistique exilée de la Turquie avec des artistes du théâtre ainsi que d'autres disciplines. Les liens de la scène turque avec la scène allemande joue un rôle important sur le choix de destination. Par conséquent, une scène théâtrale diasporique émerge et la scène théâtrale tisse des liens plus forts avec la scène internationale, ce qui consiste également une stratégie de résistance contre les politiques populistes de fermeture.

Parmi ces acteurs, Şermola Performans constitue un exemple singulier de la fermeture du terrain pour faire du théâtre en kurde à Istanbul. Hébergé un temps dans Maya Sahnesi, Şermola Performans a perdu son lieu avec la fermeture de ce dernier. Pourtant, les entraves auxquelles la troupe fait face dépassent la seule dépossession spatiale. Berfin Zenderlioğlu, co-fondatrice, souligne qu'à partir de 2016, le théâtre a subi un rejet systématique de la part des municipalités et des festivals nationaux, dans le contexte du retour de la violence politique dans la région kurde. [526] Son co-fondateur, Mîrza Metin, vit aujourd'hui en exil à Berlin. Le théâtre Maxim Gorki s'est ainsi affirmé comme un centre « post-migrant », accueillant des artistes migrants et exilés, notamment originaires de Turquie, et soutenant des figures telles que le journaliste Can Dündar, l'artiste visuelle kurde incarcérée Zehra Doğan ou encore l'écrivaine Aslı Erdoğan. En 2018, lorsque Barış Atay a été banni de Turquie en raison de son spectacle intitulé *Rien qu'un Dictateur*, qui critiquait ouvertement le régime d'Erdoğan, il a pu jouer cette pièce au Maxim Gorki.[527]

Quant aux acteurs qui ont choisi de rester et de continuer leur vie professionnelle à Istanbul, les transformations spatiales ont marqué la topographie du théâtre à Istanbul. Dans la première moitié des années 2010, la scène du théâtre alternatif d'Istanbul était encore largement concentrée autour de la rue İstiklal et de ses annexes dans le quartier de Beyoğlu. Cet espace, longtemps considéré comme le cœur culturel et cosmopolite de la ville, rassemblait salles indépendantes, cinémas historiques, bars et librairies, qui formaient un écosystème dense. Pourtant, le contexte post-Gezi, marqué par la fermeture progressive des lieux de la culture et par de vastes projets de transformation urbaine, a profondément bouleversé cette centralité. Les opérations de piétonnisation de la place Taksim combinées à la pression immobilière et à la montée d'un tourisme de masse, ont accéléré la fermeture de nombreuses petites salles et commerces. Comme l'a montré Nisa Kartal, les espaces culturels de la rue Istiklal ont été

[525] Albert Hirschman, *Défection et prise de parole, Fayard*, Paris, 1995.
[526] Entretien avec Berfin Zenderlioğlu, 15.08.2018.
[527] La scène théâtrale diasporique ne fait pas partie du terrain de cette thèse, pour des références qui portent spécifiquement sur ce terrain, cf. Pieter Verstraete, « Exiled Lives on the Stage: When Storytellers become the Story », *Red Thread Journal* 6, juin 2023, pp.1-16.

remplacés par des chaînes internationales, des hôtels et des cafés-chicha visant un nouveau profil de clientèle, en particulier les touristes venus des pays du Golfe.[528] Ce basculement a transformé la sociabilité de Beyoğlu et engendré une transformation rapide qui détruit l'espace public organisé autour du quartier en faveur d'une réecriture spatiale où la diversité culturelle et artistique a cédé la place à une consommation standardisée et orientée vers le loisir marchand.

Dans ce contexte de gentrification autoritaire, les théâtres alternatifs n'ont pas seulement disparu ; beaucoup ont dû se relocaliser ou inventer des formes de nomadisme. Plusieurs compagnies ont quitté Beyoğlu pour s'installer à Kadıköy qui s'est imposé comme un pôle majeur de la vie culturelle stambouliote. Le quartier, déjà animé par ses cafés, bars, cinémas et lieux culturels, librairies, est devenu un « habitat » pour artistes et intellectuels, que Richard Florida appelle la « classe créative ».[529] Selon lui, cette classe se définit moins par son niveau de revenu que par le type de travail qu'elle effectue, scientifique, artistique, intellectuel, et par un style de vie expérimental, recherchant des environnements ouverts, diversifiés et stimulants.[530] Kadıköy illustre précisément ce modèle : ses rues sont bordées de petites salles, librairies-cafés, galeries et espaces hybrides qui favorisent des formes d'interaction quotidiennes, des tiers lieux où se tissent de nouvelles sociabilités artistiques.[531]

Les entretiens menés avec les artistes confirment cette perception : Kadıköy n'est pas seulement un lieu où il est possible de produire des spectacles, mais un espace de vie et de sociabilité où se conjuguent intimement pratiques professionnelles et expériences quotidiennes. Comme l'observe Florida, les membres de la classe créative construisent leur identité non plus sur des catégories sociales fixes, mais à travers un réseau d'activités culturelles et de choix de vie, en cherchant des environnements qui stimulent leur créativité et renforcent leur sentiment d'appartenance. Le quartier s'avère comme un point de retrait, un dernier abri contre la gentrification autoritaire. Kadıköy, par son éclectisme et son authenticité, apparaît comme l'un de ces espaces attractifs qui permettent à la scène alternative de se réinventer, tandis que Beyoğlu est progressivement réduit à un espace de consommation touristique standardisée dans le contexte autoritaire.

Cette transformation, perceptible à l'échelle micro, a également des effets sur le rapport à la politique au niveau méso. En 2016, la Plateforme des théâtres de Kadıköy est fondée par trente-trois membres, comprenant des salles et des troupes qui se produisent dans le district. Elle

[528] A. Nisa Kartal, *«* Changes, Losses and Challenges on Transformation of the Urban Place : A Narrative on Istiklal Street, Istanbul from the 1900s Until Today »*, urbe Revista Brasileira de Gestão Urbana* 13(1), 2021, p.9.
[529] Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2012.
[530] *Ibid*., p.7-14.
[531] *Ibid.* p.168.

collabore étroitement avec la mairie de Kadıköy, considérée comme le bastion de l'opposition à Istanbul. De cette coopération est né le projet de construction d'un théâtre mis à la disposition des initiatives indépendantes pour l'organisation de leurs spectacles et de leurs répétitions. La municipalité soutient également des projets tels que le Festival du Théâtre de Kadıköy ou l'initiative « Mon voisin est un théâtre », qui vise à ancrer davantage les compagnies dans la vie du quartier.[532]

Pendant notre enquête, plusieurs théâtres qui faisaient partie de notre terrain ont été délocalisés, relocalisés ou ont connu une mobilité géographique. Ce phénomène a engendré un déplacement progressif de la rue İstiklal vers des quartiers périphériques de Taksim, puis une migration plus marquée vers Kadıköy. À Taksim, *Garajistanbul*, espace interdisciplinaire majeur ouvert en 2007 dans un ancien parking à Galata, a fermé dès 2012, victime à la fois de la pression immobilière et du manque de soutien institutionnel. *DOT Tiyatro* a quitté ses locaux emblématiques de la rue İstiklal, considérés comme précurseurs de l'installation des théâtres alternatifs dans le quartier. *İkincikat*, installé à Olivya Han, a dû quitter les lieux en 2013 lors de la transformation du passage en hôtel ; après une brève tentative de relocalisation à Karaköy Perşembe Pazarı la même année, la salle a de nouveau fermé avant de rouvrir plus tard un espace à Hasanpaşa, Kadıköy. *Maya Sahnesi*, au cœur de la rue İstiklal et qui hébergeait plusieurs troupes indépendantes, a également fermé ses portes. *Seyyar Sahne* a quitté ses locaux de l'Université technique d'Istanbul et a déplacé ses activités à Izmir, en s'installant au *Tiyatro Medresesi*. *Mekan Artı*, fondé en 2010 a dû quitter ses lieux à Harbiye en 2015 pour poursuivre leurs activités entre Istanbul et Berlin. Enfin, *NoAct Sahne*, fondé en 2015 à Boğazkesen, un quartier populaire situé en contrebas de Taksim, a cessé ses activités en 2019 après trois années d'existence, faute de moyens financiers.

D'autres compagnies ont poursuivi leur activité en se relocalisant. Tiyatro Pera a quitté ses locaux de la rue Sıraselviler pour rejoindre le Black Out Sahne dans un centre commercial. La troupe D22, après avoir quitté son espace de Galata, s'est installée à Kadıköy en 2018 avant de devenir une compagnie sans lieu fixe, se produisant dans des espaces divers à travers la ville. Cette dynamique de relocalisation révèle la capacité d'adaptation et de mobilité des théâtres face à des conditions en constante évolution. Comme l'affirme Pascal Gielen, le manque de ressources impose certes des contraintes matérielles à la production culturelle, mais il favorise

[532]http://www.kadikoytiyatrolari.com/

aussi l'agilité nécessaire pour inventer des espaces temporaires et mobiles dans la ville.[533] Ainsi, le caractère éphémère, instable et mouvant des espaces théâtraux constitue à la fois une source de précarité, qui empêche toute projection dans l'avenir, et une forme de résilience.[534]

Afin d'analyse de proche comment les théâtres indépendants naviguent, on mettra notre focus sur la trajectoire de *DOT* comme cas d'étude. On soutient que la migration de de *DOT* dans la ville consiste un micro-exemple qui est symptomatique d'une transformation politique, sociale, culturelle, artistique et urbaine qu'Istanbul a subi dans le contexte autoritaire.

Lire la transformation urbaine à travers la trajectoire de Tiyatro DOT

En se focalisant sur la transformation spatiale et géographique de *Tiyatro DOT*, on peut lire en miroir la transformation spatio-politique d'Istanbul. Chaque lieu investi par DOT correspond à une phase distincte de cette évolution.

Le théâtre commence sa trajectoire au *Mısır*

Apartmanı, au cœur de la rue İstiklal, en 2005.[535] Cette installation correspond à la réactivation de la mémoire urbaine et culturelle que ce bâtiment incarne, avec ses galeries d'art contemporain et sa place symbolique dans la vie culturelle d'Istanbul. Co-fondatrice du théâtre, Özlem Daltaban, décrit ce choix spatial en ces termes:

« C'était à l'époque d'Istanbul, Capitale européenne de la culture en 2010, nous avons tenté de créer une expérience. À Taksim, il n'y avait pas encore cette circulation. Le café *Markiz* venait d'être rénové. Le *Mısır Apartmanı* nous offrait la plateforme créative dont nous avions besoin. Dans l'immeuble, des galeries d'art contemporain animaient le voisinage. Comme il s'agissait d'une *black box* aménagée dans un appartement, il fallait penser simultanément l'espace scénique et l'espace réservé aux spectateurs. Cette configuration créait une proximité particulière et un sentiment d'être ensemble, par l'interpénétration constante du plateau, des coulisses et du public. »[536]

La première phase de DOT correspond ainsi à la réappropriation d'un Taksim qui retrouvait son caractère culturel, au milieu de la rue İstiklal, reliant la centralité de la place Taksim à Tünel, quartier de la vie nocturne « louche et dangereuse » de Beyoğlu. À travers ses spectacles

[533] Serhan Ada, « Between Precarity and Resilience: Is an Independent Republic of Culture Possible? », in Serhan Ada et Katja Praznik (éds), *Cultural Policy and Management (KPY) Yearbook 2016*, Istanbul, Istanbul Bilgi University Press, 2017, pp. 9-17.

[534] Pascal Gielen, « Performing the Common City : On the Crossroads of Art, Politics and Public Life », *in* Pascal Gielen et Sander Bax (éds), *Interruption to the City : Artistic Constitutions of the Public Sphere*, Amsterdam, Valiz, 2015, p. 282.

[535] Cité plus haut, p.227.

[536] Entretien avec Özlem Daltaban, 30.12.2018, Istanbul.

avant-gardistes et ses séances tardives à 21h30, DOT inscrivait l'expérience théâtrale dans le dynamisme et la mixité sociale de la vie nocturne stambouliote.

Après le mouvement de Gezi en 2013, DOT déménage au centre commercial G-Mall, à Dolmabahçe, encore proche du centre-ville. Bien que central, ce centre commercial de petite taille donnait l'impression d'un espace déserté et demeurait difficilement accessible par les transports en commun, pourtant se positionnait comme un centre commercial chic. Ce déplacement forge une image plus « stérile » et bourgeoise autour du théâtre. L'équipe de DOT y gère aussi un bar-restaurant, qui crée un lieu de sociabilité mais très différent de celui que permettait le *Mısır Apartmanı*. Alors que la sortie sur İstiklal offrait ouverture et effervescence urbaine, G-Mall produisait une sociabilité fermée, réservée à un public déjà acquis, constitué uniquement des spectateurs du théâtre.

En octobre 2015, DOT déménage à nouveau dans un centre commercial, cette fois à *Kanyon*, à Levent. Situé au cœur du microcosme des *plaza* et des gratte-ciels des entreprises, Kanyon attire un public élitaire de la haute bourgeoisie stambouliote. Cette implantation inscrit DOT dans une spatialité encore plus homogène et élitiste, accentuant la distance avec le centre culturel et social de la ville. L'image « cool » et nocturne du théâtre, associée à Taksim et à Beyoğlu, se trouve absorbée par un centre commercial qui incarne la financiarisation et la consommation néolibérale, fermé dès 22 heures.

En 2020, dans le contexte de la pandémie, DOT initie un quatrième projet spatial avec *DOT Ormanda* [DOT en forêt], installé dans le parc forestier de Kemerburgaz en collaboration avec la municipalité métropolitaine d'Istanbul (İBB). Ce site, un ancien espace militaire réaménagé et ouvert au public sous la direction d'Ekrem İmamoğlu, accueille des représentations en plein air. Les spectateurs s'y installent sur des chaises pliantes, enveloppés dans des plaids, buvant des boissons chaudes tout en assistant au spectacle. Ce projet propose une expérience dépaysante en pleine nature, mais marque aussi un éloignement net de DOT vers une périphérie difficilement accessible par les transports publics. Dans les faits, le public de Kemerburgaz se compose surtout de familles locales et aisées, éloigné du profil habituel du théâtre indépendant d'Istanbul. L'expérience prend fin avec la levée des restrictions sanitaires.

En 2022, les co-fondateurs Murat et Özlem Daltaban deviennent directeur artistique et directrice de production respectivement du *Nilüfer Kent Tiyatrosu* (NKT) [Théâtre municipal de Nilüfer] à Bursa. Ce passage d'un théâtre alternatif indépendant à une institution municipale représente un tournant décisif : il signifie à la fois la sortie d'Istanbul et l'intégration dans un théâtre public. Ce déplacement reflète aussi une dynamique plus large de décentralisation dans

les politiques culturelles turques, marquée par l'émergence d'acteurs et d'initiatives à İzmir, Ayvalık, Diyarbakır et Bursa, souvent en collaboration avec les municipalités gouvernées par le CHP à l'opposition.

En janvier 2023, nous sommes invités par les Daltaban à Nilüfer pour discuter de la possibilité d'y organiser un *Fringe Festival*. La réunion se déroule dans un théâtre municipal à l'architecture classique, grise et bureaucratique, contrastant avec les lieux précédemment investis par DOT. Dans le bureau, un rideau à motifs d'Édimbourg rappelle la longue collaboration du couple avec le *Fringe* écossais. Özlem Daltaban commente : « Tu vois ? Notre collègue qui travaille ici depuis longtemps nous a fait cette surprise, car il sait qu'Édimbourg est notre deuxième maison. Comme ça, on a un peu d'Édimbourg ici à Bursa ! »[537]

Durant cette rencontre, l'imaginaire de Bursa comme un potentiel « Édimbourg turc » s'exprime à plusieurs reprises. Murat Daltaban insiste sur l'énergie et le potentiel de Nilüfer, affirmant que l'avenir d'un *Fringe* en Turquie doit se situer à Bursa plutôt qu'à Istanbul, ville désormais perçue comme « morte » et « suffocante ». Le soir même, nous assistons à une adaptation de *1984* de George Orwell, mise en scène par Murat Daltaban avec les acteurs du NKT. La thématique de l'autoritarisme et de la surveillance y résonne fortement avec l'actualité turque, sans jamais être évoquée directement. Après la représentation, la sociabilité se prolonge dans un bar voisin que les Daltaban comparent aux pubs d'Édimbourg, prolongeant l'expérience collective du théâtre.[538]

Si nous ne sommes pas totalement convaincues par le potentiel de Nilüfer, perçu encore comme une ville industrialisée dépendante des déplacements en voiture, nous lançons néanmoins le projet de *Nilüfer Fringe* comme une initiative collaborative. Pourtant, fin 2023, la municipalité refuse officiellement le projet. En juin 2024, à la suite d'un changement de maire, la mairie cesse de travailler avec les Daltaban, qui expriment publiquement leur choc et leur déception face à ce désengagement d'une municipalité jusque-là considérée comme exemplaire au sein du CHP. Depuis 2024, *DOT* joue ses pièces dans diverses scènes à Istanbul sans avoir son propre lieu.

La trajectoire spatiale de DOT, du Mısır Apartmanı à NKT, en passant par les centres commerciaux puis la forêt de Kemerburgaz, illustre les mutations profondes de la scène théâtrale indépendante en Turquie. Elle met en lumière l'imbrication des dynamiques urbaines, politiques et culturelles qui façonnent les conditions d'existence du théâtre : centralité urbaine,

[537] Carnet de terrain, janvier 2023.
[538] *Ibid.*

privatisation des espaces, reconfigurations périphériques et institutionnalisation municipale. L'histoire de DOT permet ainsi de lire en négatif les transformations d'Istanbul, où autoritarisme, financiarisation et politiques locales redessinent les horizons de la création artistique, parfois au-delà de la métropole. Cette trajectoire révèle une précarisation croissante, allant jusqu'à la dépossession spatiale : entre 2005 et 2022, le théâtre alternatif, jadis veine centrale de la culture publique au cœur de la ville, ne parvient plus à maintenir son propre lieu à Istanbul.

Cette perte progressive de centralité illustre plus largement l'étouffement de la culture publique au cœur de la ville. Le théâtre indépendant, incapable de maintenir ses lieux dans un environnement urbain de plus en plus hostile, devient le révélateur d'une dynamique plus profonde : celle d'un rétrécissement général de l'espace public et d'une mise à l'écart des expressions critiques. Cette marginalisation spatiale est indissociable d'un durcissement politique qui, dans l'après-Gezi, vise directement les artistes et les institutions culturelles.

1.2 Durcissement des conditions de création et marginalisation de la scène théâtrale

L'après-Gezi marque un tournant décisif dans les rapports entre le pouvoir politique et la sphère culturelle en Turquie. Alors que les mobilisations de 2013 avaient donné naissance à une sociabilité inédite entre artistes, spectateurs et citoyens, elles ont aussi provoqué une réaction brutale des autorités, soucieuses de neutraliser toute expression de dissidence dans l'espace public. La scène théâtrale a été l'un des terrains privilégiés de ce durcissement : non seulement parce qu'elle avait été particulièrement impliquée dans le mouvement, mais aussi en raison de sa capacité à cristalliser une mémoire collective et à mettre en récit les fractures de la société.

Dès l'été 2013, des mesures de rétorsion ont été prises contre des personnalités emblématiques du théâtre. Mehmet Ali Alabora, acteur et président du Syndicat des Comédiens de l'époque, a été accusé d'avoir incité au soulèvement à travers sa pièce *Mi Minör*, créée quelques mois avant Gezi, qui représentait un pays fictif gouverné par un dictateur et dans lequel la population finissait par se révolter. Bien que l'œuvre ait été explicitement présentée comme un spectacle dystopique, elle a été assimilée à un appel direct à l'insurrection. Face à la pression judiciaire et médiatique, Alabora a choisi l'exil au Royaume-Uni.

L'acteur Barış Atay, membre de la troupe alternative Emek Sahnesi, a quant à lui été arrêté et accusé d'appartenir au groupe de hackers RedHack. Il a poursuivi sa trajectoire en entrant en politique, devenant député successivement du HDP puis du TİP. Enfin, plusieurs comédiens de

renom travaillant dans les théâtres municipaux d'Istanbul, tels que Ragıp Yavuz, Levent Üzümcü ou Sevinç Erbulak, ont été licenciés pour avoir exprimé publiquement leur solidarité avec les manifestants. Ces affaires, très médiatisées, ont eu pour effet de transformer le théâtre en symbole d'opposition et, par conséquent, en cible d'une stratégie de criminalisation des artistes, destinée à décourager toute prise de parole critique.[539]

Cette criminalisation s'est doublée d'une offensive discursive directe du président Erdoğan, qui n'a pas hésité à désigner la sphère théâtrale comme un potentiel de menace interne. Dès 2012, il dénonçait le système de subventions publiques comme une « humiliation » pour l'État et affirmait que « les acteurs et les metteurs en scène ne peuvent pas continuer à insulter le gouvernement en utilisant l'argent du peuple ». Dans la foulée, il annonçait son projet de privatiser les théâtres municipaux, considérant que ceux-ci servaient de refuge à une élite culturelle opposée à son gouvernement. Ces prises de position ont non seulement légitimé la réduction des soutiens financiers, mais elles ont aussi contribué à stigmatiser les artistes dans l'opinion publique, les assimilant à une classe privilégiée, déconnectée et parasitaire.

Les effets de ce discours se sont traduits par un élargissement des mécanismes de censure et d'autocensure. Cette atmosphère d'autoritarisme s'est également manifestée dans la sphère théâtrale. Vingt-deux théâtres, dont Şermola Performans et Kumbaracı50, qui ont ouvertement soutenu Gezi, ont été privés de subventions publiques du Ministère de la Culture.[540] La disparition des subventions déjà insuffisants se traduit comme une vulnérabilisation et précarisation extrême de la sphère théâtrale alternative dans l'après Gezi. Cependant, elles deviennent des atouts exceptionnels dans un contexte autoritaire où l'absence de contrôle de l'État se traduit par une autonomie, un moyen d'échapper à l'oppression politique.

Les procédures de sélection dans les théâtres municipaux et d'État sont devenues de plus en plus politisées, excluant systématiquement les œuvres abordant des thèmes sensibles tels que les minorités, la mémoire conflictuelle ou les violences policières. Face à cette pression, de nombreux artistes ont choisi d'atténuer leurs propos ou de reformuler leurs projets afin de préserver leur activité. Le prix de la survie a donc été soit l'intériorisation d'une norme de prudence, qui affaiblissait la portée critique de la création, soit l'invention des nouvelles expressions artistiques qui permettent de contourner ou détourner la censure.

[539] Pieter Verstraete, « Turkey's Artists at Risk: Dramaturgies of Resistance vs. Politics of Fear », *Textures: Online Platform for Interweaving Performance Cultures*, 2018/4, p.6-7

[540]Zeynep Uğur « Reappropriation of Public Space: Autonomous Space Making from Istanbul's Alternative Theatre Scene to the Gezi Movement », *European Journal of Theatre and Performance,* Issue 4, Juin 2022, p.119.

La vulnérabilité et la précarité se sont accentuées sur la scène théâtrale alternative après Gezi. Cependant, elles deviennent des atouts exceptionnels dans un contexte autoritaire où l'absence de contrôle de l'État se traduit par une autonomie, un moyen d'échapper à l'oppression politique.

Les théâtres qui poursuivent leur activité dans un état de crise permanent ont gagné en résilience et ont trouvé des idées différentes pour poursuivre leur pratique artistique. De nombreux groupes comme D22 n'ont plus leur propre théâtre mais continuent leur pratique.

La marginalisation des théâtres indépendants ne se limite pas à une mise à l'écart politique : elle prend aussi la forme d'une précarité matérielle structurelle qui façonne en profondeur leurs conditions d'existence. Comme le souligne Serhan Ada, le théâtre indépendant en Turquie vit dans une situation de « manque chronique de ressources » qui ne relève pas d'une contingence, mais d'un mode de fonctionnement durable de la sphère culturelle turque.[541] L'absence de politiques publiques pérennes en faveur de la création non institutionnelle condamne les compagnies à une dépendance fragile vis-à-vis de la billetterie, des sponsors ponctuels et des collaborations internationales. Cette condition n'est pas propre à la Turquie, mais elle y est particulièrement marquée en raison de la faiblesse des budgets culturels et de la centralisation des soutiens autour des institutions publiques et municipales.

La précarité, dans ce contexte, ne se réduit pas à un déficit économique : elle constitue une modalité de gouvernance. Comme l'a montré Isabell Lorey, la « gouvernance par la précarisation » fonctionne en instaurant un climat permanent d'incertitude qui limite les capacités d'action collective et de projection.[542] Lorey conçoit la précarité comme une forme de gouvernance qui produit et normalise l'insécurité en individualisant la responsabilité. Ce processus conduit généralement à l'auto-exploitation et à la surcharge, les artistes étant contraints de concilier en permanence leurs aspirations créatives avec les impératifs de survie économique. Pourtant, la précarité peut aussi engendrer de nouvelles formes de solidarité et d'organisation collective, favorisant l'émergence de réseaux alternatifs de soutien et de résistance.[543]

Dans le cas turc, cette logique est renforcée par la politisation du financement public. À ce sujet, Serhan Ada décrit une constellation d'initiatives culturelles indépendantes constitué des acteurs du théâtre, comme ceux d'autres disciplines artistiques, marginalisés et exclus du

[541] Serhan Ada, « Between Precarity and Resilience: Is An Independent Republic of Culture Possible? », *in* Serhan Ada et Katja Praznik (éds.), *Cultural Policy and Management (KPY) Yearbook 2016,* Istanbul, Istanbul Bilgi University Press, 2017, p.15.
[542] Isabell Lorey, *State of Insecurity: Government of the Precarious*, Londres/New York, Verso, 2015.
[543] *Ibid.,* p.15.

système officiel, qui inventent leurs propres circuits de production et de diffusion en dehors des institutions.[544] L'indépendance qui découle de la mise à distance imposée par le pouvoir et non d'un choix volontaire marque une contrainte. Pour autant, cette précarité n'implique pas uniquement la vulnérabilité : elle engendre aussi des formes de résilience. Plusieurs auteurs ont souligné que la faiblesse des ressources et l'absence de soutien structurel ont contraint les artistes à développer une agilité particulière. Ada souligne ainsi que les compagnies turques ont acquis une expertise spécifique dans la gestion de la rareté, qui leur permet de créer avec peu et de tisser des partenariats créatifs malgré des conditions défavorables.[545]

Cette singularité de la sphère culturelle « indépendante » dont les théâtres alternatifs font partie sont ainsi dans un état de va-et-vient permanent entre la précarité et la résilience. Si la résilience souligne la capacité des théâtres indépendants à naviguer dans l'instabilité financière, les pressions politiques et l'évolution des comportements du public, elle comporte également des risques. Une focalisation trop étroite sur la résilience peut involontairement justifier le sous-financement structurel et transférer une responsabilité excessive aux artistes, sommés de « rebondir » sans soutien systémique.[546] La résilience, notion d'abord empruntée à la chimie puis à la psychologie avant de circuler dans les sciences sociales, désigne la capacité à retrouver son état initial après un traumatisme.Dans le domaine artistique, cependant, la résilience ne se limite pas à la récupération : elle implique une transformation, une redéfinition des objectifs, une réorientation des stratégies et le développement de pratiques durables par la collaboration.[547] Plutôt qu'un simple retour à l'état antérieur, la résilience peut ainsi constituer une opportunité de durabilité à long terme, à travers des stratégies économiques, sociales et culturelles.

C'est dans cette tension entre précarité et résilience que s'inscrit l'expérience des théâtres indépendants à Istanbul dans l'après-Gezi. Mais cette résilience ne se déploie pas uniquement dans les modes de production : elle se manifeste aussi dans le rapport des artistes à leur environnement urbain. La perte progressive de Taksim comme centre de gravité du théâtre alternatif et la dépossession spatiale qu'elle entraîne ont conduit à un recentrage sur les quartiers et sur l'échelle locale, où se dessinent de nouvelles formes d'engagement et de mobilisation.

[544] Serhan Ada, *op. cit.*
[545] Serhan Ada, « Istanbul 2010 Lessons », dans Wolfgang Schneider et Katja Jacobsen (éd.), *Transforming Cities*, Hildesheim, Universitätsverlag Hildesheim, 2019, p.213.
[546] Mark Banks, *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*, Londres, Rowman & Littlefield International, 2017.
[547] Andy Pratt, « Resilience, Locality and the Cultural Economy », *City, Culture and Society* 6(1), 2015, p. 64.

2. « On est toujours là ! » Le théâtre comme espace de résistance

Le maintien de l'activité théâtrale dans l'après-Gezi ne peut pas être compris uniquement comme une survie matérielle ou organisationnelle. Pour les artistes rencontrés, persister à exister et à créer dans un contexte d'autoritarisme et de marginalisation constitue déjà une posture politique. Le théâtre, dans ce cadre, ne se définit pas par des slogans ou des confrontations directes, mais par la continuité d'une pratique, par la réouverture de lieux de rencontre et par la préservation d'espaces de parole collective. Ce type de résistance se déploie moins dans l'affrontement explicite que dans la durée, l'entêtement à « être encore là », persister et faire continuer l'expression artistique contrairement à la stratégie de quitter le pays.

L'expression récurrente de « résister autrement » condense cette attitude. Elle traduit une conscience aiguë des limites de la confrontation frontale avec le pouvoir, mais aussi une volonté de préserver un espace autonome, généré par l'expressivité artistique. Pamir, 36 ans au moment de notre entretien, est comédien et co-fondateur d'une troupe de théâtre sans un lieu fixe qu'il définit comme queer. Lorsque qu'on lui demande s'il qualifie le théâtre qu'il fait comme « politique », il répond :

> « Le fait que nous soyons toujours là, à Istanbul, et que nous continuions à faire du théâtre est déjà politique. Ils ne veulent pas que nous existions. Mais nous persistons à exister et à créer. Notre vie, elle-même, est politique. »[548]

Deniz, 29 ans au moment de l'entretien, comédien et co-fondateur d'une troupe de théâtre qui ont disposé leur propre théâtre à Galata et ensuite à Kadıköy avant de quitter d'avoir un lieu fixe définitivement, souligne également continuer « d'être là » en changeant des formes d'organisation :

> « Oui, Gezi a fini mais on est encore là. Les personnes qui ont réalisé Gezi sont encore là. Nous, nous avons dû quitter notre théâtre à Galata. Nous avons également arrêté de jouer notre spectacle qui portait sur la rencontre d'un soldat turc et une guérilla kurde. Mais on continue à jouer nos autres spectacles. »[549]

Cette conception de la résistance s'ancre aussi dans une pratique de l'autonomie artistique. Comme l'explique Fatih, il ne s'agit pas de « confronter » directement le pouvoir politique, mais de refuser ses catégories de pensée et de produire un langage propre. Dans cette perspective, la résistance ne se situe pas seulement dans le contenu des pièces mais dans le choix de maintenir une activité, de continuer à rassembler un public et de créer des

[548] Entretien avec Pamir, 03.03.2019, Paris.
[549] Entretien avec Deniz, 10.08.2018, Istanbul.

espaces alternatifs au sein même d'une société traversée par la polarisation et la répression.

Ce type de résistance, diffuse et quotidienne, ne vise pas à conquérir le pouvoir politique mais à maintenir des formes d'existence collective en dehors de ses cadres. Il s'agit d'une résistance par la persistance : continuer à exister, à créer et à transmettre malgré l'absence de soutien institutionnel, les contraintes économiques et la pression politique. Dans un contexte où l'espace public est progressivement étouffé, le théâtre indépendant se présente comme un lieu où l'on peut encore « respirer », un espace fragile mais essentiel où la simple présence devient un acte politique. Fatih définit ainsi son activité artistique en lien avec un engagement politique inscrit dans la résistance du quotidien :

« Aujourd'hui, je pense que la résistance la plus efficace pour tout le monde, c'est de faire son travail le mieux possible. Ce qu'on essaie de faire, ce n'est pas de confronter le pouvoir politique, mais de refuser de penser en ses termes, de créer notre propre langage et de ne pas se soumettre aux clivages imposés par lui. »[550]

« Lui » s'agit bien d'Erdoğan lui-même, et ainsi Fatih propose d'approcher les théâtres comme des lieux où on peut tenter de suspendre l'imposition des clivages, polarisations et langage par le pouvoir politique. Mener son propre ordre du jour sans se positionnant frontalement en opposition du pouvoir politique rejoint une idée du politique ancrée dans la vie quotidienne et l'organisation des relations dans la vie quotidienne.

Dans le contexte autoritaire, les récits et la mémoire du mouvement de Gezi deviennent inaudibles et invisibles sous un discours officiel qui l'assimile à un acte de terrorisme. Pourtant, les témoignages ont été réinscrits dans l'espace public par le biais des scènes alternatives, qui ont continué à rendre visibles des expériences vécues et à transformer des souvenirs en récits partagés. Aux côtés de pièces abordant Gezi de manière frontale, des références plus implicites apparaissent également dans les créations, comme une façon de rappeler l'atmosphère singulière du mouvement et de transmettre, de manière sensible, une mémoire commune accessible aux spectateurs.

2.1. Gezi sur la scène: Réclamer le récit du mouvement

Dans un contexte autoritaire où le discours officiel a systématiquement criminalisé Gezi en l'assimilant à une entreprise terroriste, la mémoire du mouvement a été progressivement effacée de la sphère publique. Pourtant, les scènes alternatives ont joué un rôle essentiel dans la réinscription de cette mémoire, en transformant les expériences vécues en récits partagés et en donnant visibilité aux témoignages individuels. Ces dramaturgies n'ont pas seulement cherché

[550] Entretien avec Fatih, 25.12.2018, Istanbul.

à représenter l'événement : elles ont proposé des manières d'en raviver l'atmosphère et d'en préserver la trace sensible. Certaines créations abordent Gezi de façon frontale, en le prenant pour sujet explicite, tandis que d'autres le convoquent par des références indirectes, signes et fragments reconnaissables qui permettent aux spectateurs de renouer avec une mémoire commune. C'est dans cet entre-deux, entre récit explicite et allusions implicites, que le théâtre indépendant a contribué à « réclamer » Gezi comme un moment politique fondateur, contre son effacement par le pouvoir politique.

Dès l'immédiat après-Gezi, plusieurs créations ont pris le mouvement comme objet explicite, dans l'urgence de témoigner et de garder vivante la mémoire de l'événement. Pieter Verstraete relève que des projets comme *Taksim Meydanı* [Place Taksim], produit en août 2013 dans l'après immédiat du mouvement. Il s'agit un musical produit par Talimhane Tiyatrosu en collaboration avec la Neuköllner Oper de Berlin, ont tenté de mettre directement en scène les personnages archétypaux des manifestations: un supporteur de football, un avocat, un médecin, une travailleuse de sexe, un policier, ou encore un vieux révolutionnaire des années 1970. La pièce puisait dans les icônes immédiatement reconnaissables des protestations, reproduisant slogans, scènes de rue et affrontements sur scène.

Cependant, Verstraete souligne que ce type de dramaturgie frontale a rencontré un accueil limité. Le public a jugé « trop tôt » la tentative de théâtraliser Gezi, craignant une récupération opportuniste des symboles du soulèvement.[551] Le risque était double : d'une part, réduire Gezi à une suite d'images spectaculaires, d'autre part, figer sa mémoire dans un récit simplificateur. Selon lui, même si l'intention de maintenir Gezi vivant dans l'espace public était manifeste le metteur en scène Mehmet Ergen voulait maintenir la pièce au répertoire mensuel « pour que la mémoire de Gezi reste dans le domaine public » , la dramaturgie elle-même restait prisonnière de l'iconographie des manifestations, sans parvenir à en restituer la dimension plurielle et imprévisible[1].

D'autres projets, comme *Adını Söyle* [Dis ton nom] par Arcola Theatre à Londres (2013) dont le directeur était Mehmet Ergen ou *Taksim Forever – Rüyalar Parkı* [Le parc des rêves] à Neuköllner Oper à Berlin, témoignent de la même volonté de transcrire l'expérience de Gezi dans un récit scénique. Ils mettaient en avant des personnages directement inspirés des acteurs du soulèvement et posaient frontalement la question de la motif de l'engagement : « pourquoi es-tu prêt à te battre ? ».[552] Verstraete observe que ces pièces partageaient une caractéristique

[551] Pieter Verstraete, « ResIstanbul: Turkey's Gezi Spirit and its Spectre in Performance », communication au colloque IFTR, Warwick, 2014, p. 7-8.
[552] *Ibid.,* p.9.

commune : un message clair de justice sociale, de liberté d'expression et de mémoire, au prix d'une simplification dramaturgique. Elles apparaissaient davantage comme des « répertoires tactiques », cherchant à exercer un pouvoir transformateur par leur efficacité narrative, que comme de véritables expérimentations esthétiques.

En ce sens, les pièces directement consacrées à Gezi ont surtout rempli une fonction mémorielle et militante. Elles ont revendiqué l'événement sur scène, face à son effacement dans le discours officiel, mais elles ont aussi montré les limites de la représentabilité de Gezi : en cherchant à figer l'événement dans un récit dramatique univoque, elles en ont parfois perdu la force ouverte, poétique et hétérogène qui avait marqué l'expérience collective du soulèvement. Pieter Verstraete souligne que nombre de créations dites « post-Gezi », produites dans l'immédiateté de l'événement, tendaient à être trop didactiques, célébratoires ou réifiantes, reproduisant un discours unanimiste qui effaçait la complexité et l'hétérogénéité du mouvement.[553] L'ambition de représenter directement Gezi entrait en contradiction avec le caractère anti-représentatif et horizontal du soulèvement lui-même, dont la force résidait précisément dans la multiplicité des voix et des formes de participation. Ces pièces avaient parfois du mal à dépasser l'ombre du mouvement, en figeant l'événement plutôt qu'en le réactivant.

Au Festival international du théâtre d'Istanbul, le projet *Makas Oyunları* [Pièces des Ciseaux] de Tiyatro DOT a illustré cette volonté de réinscrire Gezi dans un récit collectif. Les textes, écrits en collaboration avec des dramaturges turcs et britanniques, étaient construits à partir d'interventions de journalistes, d'avocats et de sociologues, donnant ainsi voix à une pluralité d'acteurs sociaux. Dans la même édition, la pièce *İstenmeyen* (*Persona Non Grata*) de Gülce Uğurlu et Ceren Ercan a proposé une fiction ancrée dans le contexte du soulèvement : elle mettait en scène Khaled, un migrant égyptien à Istanbul après la répression de Tahrir, son épouse Bahar et son frère Barış, confrontés aux bouleversements de la vie quotidienne pendant Gezi. La pièce montrait comment les trajectoires individuelles et transnationales se croisaient dans l'expérience partagée du soulèvement, soulignant la portée à la fois locale et globale de l'événement.

La même année, le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier a présenté *Un ennemi du peuple* d'Ibsen, dans une version immersive et interactive. La pièce, abordant les thèmes de l'autoritarisme et de la résistance, s'achevait par un forum où le public était invité à débattre, ce qui a déclenché une vive controverse tant l'intervention des spectateurs faisait directement

[553] *Ibid.*

écho à l'expérience de Gezi. Le dialogue entre fiction et actualité politique révélait combien l'événement avait marqué l'imaginaire collectif et continuait à structurer les modes de réception. Quelques années plus tard, en 2017, Ostermeier a toutefois retiré de la programmation du même festival sa mise en scène de *Richard III*, invoquant les risques politiques liés au contexte autoritaire en Turquie, ce qui témoigne de la fragilité croissante des marges d'expression pour les créations internationales.

Ces expériences montrent que, dans l'immédiat après-Gezi, le théâtre a servi d'espace de revendication mémorielle et de confrontation politique, en cherchant à rendre visibles les récits du soulèvement malgré leur délégitimation dans l'espace public officiel. Elles révèlent aussi les limites et les risques de cette démarche, dans un contexte où les frontières entre art et politique se trouvent sans cesse redessinées.

Face aux contraintes croissantes qui pèsent sur les grandes institutions et sur les espaces centraux comme Taksim, nombre de compagnies ont progressivement déplacé leur ancrage vers les quartiers où elles résident et socialisent. Ce mouvement de « retour aux quartiers » s'explique autant par la dépossession spatiale liée aux politiques d'aménagement urbain et de surveillance que par une volonté de retrouver des formes de convivialité et de proximité avec leurs publics. Dans l'après-Gezi, l'engagement artistique se redéfinit ainsi à l'échelle locale : il ne s'agit plus seulement de produire des spectacles, mais de tisser des liens sociaux, de créer des lieux de rencontre et de maintenir des pratiques culturelles au sein d'un tissu urbain fragmenté.

2.2. Le retour aux quartiers et l'engagement à l'échelle locale comme vecteur de mobilisation

La période après Gezi est marquée par la dépossession spatiale des acteurs vis-à-vis du quartier Taksim, dominé par les politiques d'aménagement urbaine et de surveillance. Pendant que le maintien de l'activité théâtral ni contestataire devient impossible dans le quartier, on observe une dynamique de retour aux quartiers de résidence, où les acteurs s'investissent dans des activités à l'échelle locale. Entre 2017 et 2019, lorsqu'on conduisait nos entretiens, on a choisi de laisser les enquêtés à proposer le lieu d'entretien eux-mêmes, afin de repérer leurs lieux de sociabilité. Ce choix nous a permis d'observer de proche la concentration dans certains quartiers d'Istanbul comme lieux de résidence et de socialisation ; précisement Kadıköy et Şişli, (notamment Kurtuluş à Şişli). Cette analyse rejoint l'observation de Hande Gülen à partir de son étude de terrain, selon laquelle elle identifie, depuis 2016, une vague de migration interne

vers ces quartiers de la part des classes moyennes séculières, queer et d'opposition.[554] Selon Gülen, face à une répression politique qui interfère de plus en plus dans la vie quotidienne, les habitants d'Istanbul se sont tournés vers des espaces de quartier où ils peuvent créer des lieux pour vivre et respirer.[555]

Le 26 juillet 2018 à 9h30, nous avions rendez-vous pour un entretien avec Suna, dramaturge et chercheuse de 54 ans au moment de la rencontre, en poste au Théâtre de l'État d'Istanbul et collaborant ponctuellement avec des théâtres alternatifs. Elle nous a donné rendez-vous à Osmanbey (quartier de Şişli), près de l'endroit où elle réside. Elle a d'abord expliqué ce choix par la proximité avec son domicile, en décrivant le secteur comme étant « près de l'ancien théâtre Dormen ».[556] Cette référence renvoie à l'histoire de Şişli en tant qu'ancien centre culturel du théâtre à Istanbul, marqué notamment par la présence de salles emblématiques dans les années 1960 et 1970.[557] Cette première référence donnait les indices des repères de l'enquêtée dans la ville marquée par le rapport à la mémoire effacée de la culture publique séculière à Istanbul, ainsi que la dépossession urbaine des théâtres qui ont cessé leur activité.

Pour l'entretien, nous nous sommes retrouvés à la sortie du métro Osmanbey. Elle nous a proposé d'aller dans un café-librairie situé à proximité et nous a expliqué son choix : « J'aime bien cet endroit, car ils vendent des livres sur les Juifs, les Arméniens, les Kurdes, dans leurs langues. Les propriétaires eux-mêmes sont juifs. »[558]

Le café-librairie en question se situe plutôt du côté de Kurtuluş, anciennement connu sous son nom grec Tatavla, et occupe une place singulière dans l'histoire urbaine et politique d'Istanbul. Quartier multiculturel par excellence avant la période républicaine, habité par des Levantins, des Arméniens, des Grecs et des Juifs, il a connu de profondes ruptures qui ont progressivement redéfini sa composition démographique et symbolique au cours du XXe siècle. Aujourd'hui, Kurtuluş est considéré comme le quartier arménien par excellence d'Istanbul. Il a été marqué par une succession de violences et de politiques de marginalisation visant les minorités non musulmanes de Turquie.[559] Des politiques homogénéisatrices ont contribué à l'érosion de la présence arménienne et grecque, assignant à Kurtuluş une identité d'« altérité »

[554] Hande Gülen, « Geopolitics of activism, commoning practices, and survival strategies in Istanbul: theory of the commons and local politics », thèse de doctorat en géopolitique, Université Paris 8, 2023, p.219.
[555] *Ibid.*
[556] Entretien avec Suna, 26.07.2018, Istanbul.
[557] Cf. Chapitre 3 de cette thèse.
[558] Entretien avec Suna, 26.07.2018, Istanbul.
[559] Parmi ces moments violents, on peut citer la déportation des intellectuels arméniens dans le cadre du génocide arménien en 1915, l'impôt sur la fortune imposé aux citoyens non-musulmans en 1942, les pogroms de 6-7 septembre 1955, la déportation des grecs anatoliens en 1964, la crise chypriote en 1974 ou encore la répression du coup d'État de 1980.

dans l'espace public stambouliote. Aujourd'hui encore, malgré l'exode massif, le quartier reste associé à la mémoire arménienne, à travers ses cimetières, ses églises et ses lieux de culture culinaire, et incarne, par excellence, la trace urbaine et symbolique d'une minorité confrontée à l'effacement.

La librairie-café où Suna nous a proposé de réaliser notre entretien s'inscrit pleinement dans ce contexte mémoriel et spatial. Nous avons immédiatement remarqué l'atmosphère intimiste du lieu : un petit comptoir de café où l'on vend des *börekitas*, viennoiserie juive sépharade stambouliote parmi d'autres, et des étagères présentant des ouvrages en arménien et en kurde. La sélection met particulièrement en avant des livres d'histoire, d'anthropologie et de sociologie consacrés aux minorités religieuses et ethniques de Turquie.

Pendant notre entretien, Suna a précisé qu'elle venait d'une famille ethniquement turque, mais qu'elle avait choisi ce lieu, qui faisait partie de son quotidien à Kurtuluş, parce qu'elle s'y sentait à l'aise en raison de son caractère minoritaire. Au fil de la discussion, chaque fois qu'elle abordait des sujets sensibles liés au contexte politique de la Turquie contemporaine, tels que ses critiques à propos de la purge dans l'académie visant les chercheurs opposés aux politiques gouvernementales, ou encore ses témoignages concernant l'intervention de l'État dans la culture au Théâtre d'État d'Istanbul, elle baissait la voix, parfois jusqu'à chuchoter, en jetant des regards autour d'elle. Nous avons compris qu'elle redoutait la présence éventuelle de personnes susceptibles d'entendre ses propos critiques, une prudence qui disparaissait lorsque les tables voisines étaient vides. Le choix de ce lieu apparaissait ainsi comme une forme de sûreté, comme si elle savait que les propriétaires de la librairie-café ne seraient ni choqués ni dérangés par ses propos. L'expérience d'appartenir à une « minorité politique » semblait constituer un marqueur partagé entre ces propriétaires juifs et Suna, turque et fonctionnaire du théâtre public, mais critique à l'égard du pouvoir.

Nous avons également observé cette autonomie politique attribuée à Kurtuluş lors de l'entretien réalisé avec Fatih et Firuze, un couple marié d'une trentaine d'années à l'époque, tous deux acteurs, cofondateurs d'une troupe indépendante et sur le point d'ouvrir leur propre théâtre alternatif. Ils m'ont proposé de les retrouver dans un café de Kurtuluş, un coffee shop local où l'on trouvait des flyers de pièces de théâtre, de concerts et des annonces de soirées queer.

Fatih et Firuze ont exprimé leur sentiment d'appartenance vis-à-vis de Kurtuluş, qui émane de leur engagement à l'échelle locale dans le quartier et des liens sociaux qu'ils y ont tissés :

« Firuze : Quand Gezi a pris fin, tout le monde est rentré dans son quartier. Mais récemment, on a découvert qu'on commençait à fonder de petits collectifs et initiatives ici, à Kurtuluş. J'ai

découvert « Kurtuluş Komşu Ağı » [Réseau des voisins de Kurtuluş]. C'est un groupe créé sur Facebook. Moi, j'adore ce groupe par exemple, parce que pour moi c'est exactement l'écho de ce qui a été créé à Gezi… de cet esprit de Gezi. Il n'a rien de politique. En fait, c'est politique, mais il n'y a rien de directement lié à la politique. Pourtant, tout est très socialiste. C'est très beau. Ils sont très inclusifs. C'est complètement basé sur la solidarité.

Par exemple, quelqu'un écrit sur le groupe : « Salut les amis, j'ai un chien mais je pars deux semaines. J'ai entendu parler d'hôtels pour chiens. Pourriez-vous m'en conseiller ? » Quelqu'un répond que ces hôtels ne sont pas bien et qu'ils sont très chers. Un autre propose de garder le chien trois jours, un autre quatre jours, encore un autre cinq jours… Et comme ça, des personnes qui ne s'étaient jamais rencontrées avant ont gardé ce chien pendant deux semaines. Ces choses paraissent très petites, peut-être banales, mais pour moi c'est ça le vrai truc. Ce qui est important, c'est cette solidarité autour de toutes petites choses.

Ou encore, quand il y a un problème… quelqu'un écrit sur le groupe à propos du problème des ordures. Ici il y a d'ailleurs un problème très sérieux des ordures. Ils écrivent : « On se retrouve à telle date, à telle heure, dans tel café pour parler du problème des ordures. On va en parler, on vous attend si vous voulez venir. » Tu peux y aller si tu veux. Tu parles, tu discutes. Quoi faire ? Comment résoudre ce problème ? Mais ce n'est pas que ça. C'est aussi prendre un petit-déjeuner tous ensemble. Nous sommes allés prendre le petit-déjeuner avec eux par exemple. Tout le monde porte une étiquette avec son prénom et le nom de la rue où il habite. Les gens se rassemblent.

Ça, par exemple, m'a rendue très heureuse. Je me suis sentie en sûreté et en paix. Parce que malgré tout, il y a des gens comme ça qui existent. Alors on veut se rassembler. Mais on s'est rendu compte que ce n'est plus possible dans la rue. D'accord. Alors qu'est-ce qu'on peut faire ? Par exemple, cette collectivité est un espace génial pour moi. Je me rassemble avec des personnes pour cela et, tous ensemble, on essaye de faire quelque chose. C'est ça qui donne de l'espoir. »[560]

Le terme « se rassembler » (*bir araya gelmek* en turc, est une expression qui revienne souvent dans le récit de Firuze, comme ceux des autres enquêtés, juxtaposés avec des expressions comme « se respirer », « créer de l'espace », et « espoir » qu'on analyse dans ce chapitre. On identifie un registre distinct formé par ces expressions, qui dessinent les contours d'un agir public, une agentivité post-Gezi. Il faut souligner que dans ces entretiens réalisés entre 2016 et 2018, le sentiment prédominant des enquêtés ne ressort pas comme une défaite, démotivation ou désengagement. Au contraire, on y observe un effort actif pour créer et cultiver de l'espoir comme un sentiment politisé, dans une temporalité et spatialité qui n'est pas favorable pour la présence naturelle de celui-ci. L'usage des termes comme « solidarité », « entraide », « bénévole » indiquent le basculement de la politisation vers la vie quotidienne et l'organisation sociale à l'échelle micro. Cette particularité rejoint encore une fois ce que Gökçe Tunçel observe par rapport à son terrain des militants écologistes dans la même période ; la volonté de créer une action collective qui se veut intrinsèquement sociale, avec ses besoins, ses urgences ainsi que ses propres temporalités.[561] Selon Tunçel, le collectif qui émerge de et qui

[560] Entretien avec Firuze, 26.12.2018, Istanbul.
[561] Gökçe Tunçel, *op. cit.* , p.101.

vit au sein de l'organisation politique cède sa place progressivement au collectif social, solidaire et bénévole.[562] Cette transformation des formes de mobilisation se lit également dans les récits des participants, qui évoquent le passage d'un collectif politique à un collectif social fondé sur la solidarité et la continuité des liens. Fatih considère l'organisation à micro-échelle comme une étape inévitable pour rendre l'effet de Gezi durable:

« De toute façon, c'est ça qui est durable aujourd'hui. On ne pourrait pas vivre à Gezi toute notre vie. Déjà pendant le mouvement Gezi, on discutait de son futur. C'est ça qu'on discutait dans les forums etc. On ne pourra pas garder ici comme ça. Qu'est-ce qu'on fera ? On emmène ça où dans la prochaine étape ? Il y avait des personnes qui proposaient de laisser une tente symbolique, qui aurait été ouvert pour le public. Dans tout mouvement, il y la discussion sur la prochaine étape. La grande majorité était d'accord pour laisser une tente et cesser l'occupation. C'était une vision de transition très pacifique. C'était exactement pour ça qu'ils ont attaqué deux jours après. Parce qu'on préparait l'étape suivante. Mais c'est exactement cette idée de continuité qui a influencé ici. Donc il y a cette influence qui est toujours présente. Donc ça veut dire que Gezi a été réussi d'une certaine façon.

La même dynamique existe à Kadıköy aussi par exemple. Il y a une solidarité à Kadıköy. Par exemple il y a la plateforme des théâtres de Kadıköy qui est fondé là. Ils sont en train de monter la Coopérative. Tout ça, c'est lié. À Gezi, il y avait les anciens gauchistes de la génération 68, 78… Ils ont transmis leur propre expérience. C'est un fil rouge qui se suit. Ça s'accumule, ça s'enchaîne, ça se transforme sur le même fil rouge.

Je vois les coopératives comme une étape qui suit ce fil rouge par exemple. Il y a l'explosion d'une vague des producteurs locaux organiques. Genre quelqu'un qui ouvre un café et y vend les œufs organiques que sa tente produit..

Firuze : Oui, cette initiative a réussi à faire survivre des petits commerces. Je pense que c'est très important. Dans notre théâtre aussi, on veut créer quelque chose comme ça.

Fatih : Je pense qu'on sous-estime Gezi. Les gens disent : Alors qu'est-ce qui s'est passé ? Rien. Mais je ne suis pas d'accord. Il y a bien quelque chose qui s'est passé. C'est la mémoire, l'expérience de tout ce qu'on a vécu là-bas qui nous a transformé.

Firuze : Oui, les gens se dépêchent pour juger l'échec. L'occupation dans le parc est fini et les gens ont commencé directement à dire « c'est bon, c'est fini, on a perdu ». C'est très impatient. Je pense que quelque chose comme ça aurait des effets plutôt sur long terme, genre 10 ans. Mais si on a pu faire continuer la dynamique émergée là ? Ça s'est une autre question. »[563]

On soutient l'hypothèse qu'après Gezi, la contestation à Istanbul ne s'est pas simplement essoufflée avec la fin du moment insurrectionnel ; elle s'est transformée. Alors que l'occupation

[562] *Ibid.*
[563] Entretien avec Fatih et Firuze, 26.12.2018.

de la place et la pratique des forums avaient symbolisé une politisation soudaine et horizontale, leur dispersion a ouvert la voie à une recomposition des répertoires d'action à l'échelle des quartiers. Les collectifs nés de cette expérience se sont attachés à traduire les aspirations de Gezi dans des projets durables, ancrés dans la vie quotidienne, qui pouvaient se maintenir au-delà de la temporalité exceptionnelle du moment de l'occupation de la place publique. Coopératives alimentaires, réseaux de solidarité de quartier, collectifs cyclistes, plateformes écologistes, initiatives féministes et queer : toutes ces expériences ont fait le pari de la proximité et du local, en liant l'organisation politique à la gestion concrète des besoins collectifs.[564]

Ainsi, la contestation à Istanbul ne s'est pas éteinte avec la dispersion des forums, mais elle s'est redéployée à travers une multitude de collectifs ancrés dans la vie quotidienne. Comme le souligne Gökçe Tunçel, des groupes tels que le collectif du vélo, des groupes de militants écologistes ou encore les coopératives de production et de consommation alternatives ont non seulement perduré au fil du temps, mais ont également acquis une légitimité politique dans l'espace militant stambouliote.[565] Leur existence témoigne d'un processus de continuité : loin d'avoir constitué une parenthèse, Gezi a été le catalyseur d'un apprentissage politique durable, où des acteurs issus de la génération Gezi ont pu transformer les compétences acquises dans le cadre exceptionnel de l'occupation en pratiques collectives pérennes. Tunçel montre que ces collectifs ont représenté, entre 2013 et 2018, de véritables instances de socialisation politique, contribuant à ancrer la contestation dans le tissu urbain et social d'Istanbul.[566]

La thèse de Tunçel formule ici une hypothèse décisive : dans un contexte où le champ politique institutionnel est verrouillé par l'étatisme et où la militance partisane peine à mobiliser, les luttes urbaines et écologistes constituent désormais une ressource contestataire majeure. En s'attachant à des enjeux concrets comme l'air, l'eau, la mobilité, l'alimentation, les espaces publics, ces collectifs redonnent souffle à un horizon politique appauvri par la polarisation et la fermeture de la sphère publique. Ce qui se joue dans ces expériences n'est pas seulement une résistance sectorielle ou fragmentée, mais bien une redéfinition des modalités de l'action politique : le passage d'une opposition frontale aux autorités vers des formes de politisation du quotidien, enracinées dans des territoires spécifiques et portées par des communautés élargies. Ainsi, comme le rappelle Birgan Gökmenoğlu, il serait réducteur de

[564] Cf. Hande Gülen, «Geopolitics of activism, commoning practices, and survival strategies in Istanbul: theory of the commons and local politics », thèse de doctorat en géopolitique, Université Paris 8, 2023. ; Gökçe Tunçel, « De la place publique aux Forêts du Nord : une étude sociologique des collectifs de lutte écologistes dans l'après-mouvement « Gezi Park » à Istanbul (2013-2018), thèse de doctorant en études politiques, EHESS, 2024.
[565] Gökçe Tunçel, *ibid.,* p.438.
[566] *Ibid.*

voir dans ces expériences de simples laboratoires préfiguratifs ou des prolongements du militantisme de style de vie.[567] Elles incarnent au contraire des organisations collectives capables de durer, de générer de l'espoir et de maintenir vivante la conflictualité dans la ville.

Cette transposition a permis la persistance d'une culture de la contestation malgré la fermeture progressive de l'espace public par le régime. Comme le montrent les recherches de Gökçe Tunçel, plusieurs collectifs apparus après 2013, tel que coopératives de consommation, collectifs urbains, initiatives écologistes, ont acquis une légitimité politique, au moins dans l'espace militant stambouliote, et se sont imposés comme des lieux de socialisation politique où les militants de Gezi ont pu approfondir leurs compétences nouvellement acquises.[568] Ce déplacement ne se réduit pas à un militantisme de mode de vie ou à une préfiguration abstraite ; il correspond à des expérimentations institutionnelles concrètes, capables de tenir des projets sur le long terme et de maintenir l'espoir à travers la continuité des relations sociales et l'agir collectif.

L'analyse de Hande Gülen éclaire ces dynamiques en termes de politiques des communs. Elle montre que la dispersion post-Gezi n'a pas signifié la fin des mobilisations mais leur dissémination sous la forme de « projets de *commoning* » : banques du temps, marchés d'échange, cuisines collectives, coopératives alimentaires ou encore jardins urbains.[569] Ces pratiques articulent ressources matérielles, attachements territoriaux et affects collectifs, en produisant des espaces sûrs et inclusifs face à la violence symbolique et matérielle du pouvoir. Elles reposent sur une logique d'auto-organisation, de mutualisation et de gouvernance horizontale qui relie des communautés diverses tel que féministes, queer, de quartier, migrantes, autour de besoins de survie, mais aussi d'idéaux politiques communs. Loin d'être périphériques, ces expériences définissent une géopolitique locale où l'urbain devient terrain de luttes pour la réappropriation des ressources et la construction de solidarités.[570]

La prolifération de coopératives alimentaires après Gezi illustre bien cette tendance : Beşiktaş, Kadıköy, Sarıyer ou encore Tatavla ont vu émerger des collectifs qui, tout en répondant à des besoins immédiats de consommation solidaire, ont recréé des espaces politiques horizontaux, en continuité directe avec l'expérience des forums. Les entretiens recueillis par Gülen auprès des fondateurs de la Coopérative alimentaire de Kadıköy montrent que la coopérative n'a pas seulement été influencée par Gezi, mais qu'elle en est une extension directe

[567] Birgan Gökmenoğlu, « Temporality and Social Movements : A Political Ethnography of Activism in Contemporary Turkey (2016-2018) », Thèse de doctorat en sociologie, London School of Economics, 2019.
[568] Gökçe Tunçel, *ibid.,* p.438.
[569] Hande Gülen, *op. cit,* p.53.
[570] *Ibid,* pp.241-243.

: « Les coopératives étaient toujours discutées dans les forums, comme un moyen de continuer à faire de la politique là où nous vivons, d'organiser la vie quotidienne ».[7] Dans ce sens, la pratique coopérative devient une traduction institutionnelle de la politisation née sur la place, un outil pour maintenir vivante la conflictualité en la réinscrivant dans les tissus urbains et sociaux.

Ce cadre est indispensable pour comprendre l'engagement des acteurs de la scène théâtrale alternative dans leurs quartiers de résidence et au sein des initiatives locales, que l'on peut identifier comme une étape décisive vers la fondation de la Coopérative du théâtre en 2018. Nous faisons l'hypothèse que le choix de la forme « coopérative » comme mode d'organisation découle directement de l'interaction et du savoir-faire acquis dans l'effervescence des collectifs mentionnés plus haut. À l'instar des coopératives alimentaires ou écologistes, il s'agit de répondre à une dépossession matérielle, absence d'espaces, précarité économique, isolement des acteurs, en instituant une organisation collective capable de mutualiser des ressources, de donner une voix commune au secteur et de négocier avec les autorités locales et nationales. L'expérience de Gezi a ainsi nourri un répertoire d'action qui traverse les différents domaines de la vie publique. Le théâtre indépendant s'inscrit pleinement dans cette dynamique : en se dotant d'une coopérative, il transpose dans la sphère artistique les logiques du commun, cherchant à construire des formes de gouvernance partagée et de continuité collective face aux recompositions autoritaires et néolibérales de la ville.

En mai 2018, la *Tiyatro Kooperatifi* a été fondée avec l'ambition de créer une *Türkiye'deki Özel Tiyatrolar için Kooperatifleşme* [Coopérativisation des théâtres privés en Turquie] et, à terme, une Union nationale des coopératives théâtrales. Dès le début de la pandémie, une première réunion avec le ministère de la Culture et du Tourisme a permis de constituer un réseau de communication avec les théâtres privés et indépendants à l'échelle nationale. Grâce au soutien de la *Turkey Mozaik Foundation* [Fondation Mosaïque de Turquie] et de la *Sivil Toplum için Destek Vakfı* [Fondation de soutien à la société civile], en partenariat avec la Fondation İKSV (section Politiques culturelles), des programmes de formation et de conseil ont été mis en place afin d'accompagner la création de nouvelles coopératives régionales.

En mai 2020, alors que la pandémie de Covid-19 avait entraîné l'arrêt complet des activités théâtrales et la disparition des revenus, la campagne *#BizdeYerinAyrı* [Ta place est parmi nous] a été lancée. Ce dispositif offrait aux spectateurs la possibilité de réserver et payer à l'avance des places pour des représentations futures, afin de fournir une source de financement immédiate aux théâtres. Réalisée en partenariat avec la billetterie Mobilet et soutenue par des

entreprises telles qu'Anadolu Efes (bière), Mey Diageo (alcool), Yapı Kredi (banque)et Zorlu Holding (industrie), cette campagne a impliqué trente-trois théâtres membres de la coopérative et représenté un exemple significatif de solidarité entre public, secteur privé et scène indépendante.

En novembre 2020, la coopérative a participé au projet *5G:XR – Brighton Istanbul*, conduit en collaboration avec les universités de Brighton et Brunel (Royaume-Uni), ainsi qu'avec les universités de Bahçeşehir et Bilgi à Istanbul, et financé par le Newton-Katip Çelebi Fund. Ce projet international examinait les effets des technologies émergentes (5G, réalité augmentée, réalité virtuelle) sur les arts de la scène et le secteur du jeu vidéo. Lors d'un événement en ligne, des professionnels du théâtre et du jeu issus des deux pays ont échangé leurs expériences, tandis que des compagnies membres comme Kadıköy Theatron et Yolcu Tiyatro ont présenté leurs recherches et expérimentations.

En décembre 2020, la *Tiyatro Kooperatifi* a organisé, en collaboration avec le Centre de gestion et de recherche en politiques culturelles de l'Université Bilgi, les *Çözüm Buluşmaları* [Rencontres de solutions]. Ces rencontres, soutenues par le ministère de la Culture et du Tourisme, ont réuni des universitaires, des artistes, des producteurs et des responsables culturels de Turquie et de l'étranger. Les discussions ont porté sur la gestion des institutions en période de crise, sur la conception de la participation culturelle en temps de pandémie et sur les stratégies mises en œuvre dans d'autres pays. Cet événement, diffusé en ligne, a contribué à inscrire la scène indépendante turque dans un dialogue international sur la résilience culturelle.

En 2020 également, la coopérative a accueilli un webinaire dans le cadre de la rencontre organisée par l'IETM (*International Network for Contemporary Performing Arts* [Réseau international pour les arts du spectacle contemporains]), intitulé *Peki Ya Bundan Sonra?: Gösteri Sanatlarında Dayanıklılık* [Et maintenant ? Résilience dans les arts du spectacle]. Modéré par Yeşim Özsoy, vice-présidente de la coopérative, cet échange a rassemblé des intervenants venus d'Inde, du Liban, de Bulgarie, d'Afrique du Sud et de Russie, et a permis de réfléchir collectivement à la durabilité du secteur du spectacle vivant face aux crises contemporaines.

En 2021, la Coopérative a lancé le programme *Yaz Buluşmaları* [Rencontres d'été], une série de représentations en plein air organisées dans plusieurs districts d'Istanbul, avec le soutien de la municipalité métropolitaine et des mairies d'arrondissement. Trente-sept compagnies ont présenté quarante-et-un spectacles (dont dix pour enfants), permettant de renouer avec le public

après les longs mois de fermeture liés à la pandémie et de tester de nouveaux modes de diffusion culturelle hors des salles traditionnelles.

Enfin, après le séisme du 6 février 2023, la coopérative a mis en œuvre plusieurs campagnes de solidarité en ligne. La première, *#SahnedenDayanışma* [Solidarité depuis la scène], consistait à reverser une partie ou la totalité des recettes des spectacles à des organisations de la société civile affiliées à l'*Afet Platformu* [Plateforme des catastrophes] ainsi qu'au projet *#BirKiraBirYuva* [Un loyer, un foyer] de la plateforme İhtiyaç Haritası. La seconde, *Renkli Hayaller Sahnesi* [La scène des rêves colorés], s'adressait spécifiquement aux enfants des provinces sinistrées, en organisant plus de deux cents activités culturelles et artistiques (spectacles, ateliers, concerts, projections, performances de rue) entre avril et juin 2023, touchant environ 7 500 enfants. Ces projets soulignent la capacité de la scène indépendante à intervenir en temps de crise et à maintenir des formes de lien social par l'art et la créativité.

Les entretiens qu'on a conduits montrent que Kadıköy est perçu à la fois comme un lieu où l'on peut créer librement et comme un espace de vie où l'on peut habiter sans discontinuité avec ses pratiques artistiques. Cette densité de lieux, renforcée par des plateformes de solidarité comme le Plateforme des Théâtres de Kadıköy, favorise la durabilité des scènes indépendantes, contrairement à Beyoğlu où très peu de salles ont survécu. La fermeture des théâtres de Beyoğlu n'a pas signifié la fin du théâtre indépendant, mais plutôt son déplacement et sa transformation. Plusieurs collectifs ont choisi de jouer dans des lieux non conventionnels : appartements privés, ateliers, librairies, friches industrielles. Cette mobilité a permis de maintenir une activité malgré la précarité et de réinventer la relation entre théâtre et espace urbain.

Comme l'écrit Emine Fişek, l'histoire récente du théâtre alternatif à Istanbul s'inscrit dans un « palimpseste de violences », où s'entrelacent la mémoire des déplacements forcés, la pression des gentrifications successives et la fragilité des espaces de création.[571] Ces reconfigurations spatiales expriment donc autant la contrainte que la créativité, autant la perte que la possibilité d'ouvrir de nouveaux espaces politiques sensibles dans la ville.L'espace théâtral devient ainsi le miroir des tensions entre autoritarisme et urbanisme néo-libéral : il reflète les dynamiques de fermeture et de déplacement, tout en ouvrant des brèches où se réinventent des formes de solidarité, d'expérimentation et de politique du sensible.[572]

Dans le contexte post-Gezi, marqué à la fois par la fermeture de l'espace public et par les grandes opérations de transformation urbaine, les théâtres alternatifs d'Istanbul ont été

[571] Emine Fişek, *op. cit.*
[572] Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p.12.

contraints de se relocaliser, de se réinventer ou de disparaître. La pression immobilière, particulièrement forte dans des quartiers centraux comme Tarlabaşı, Galata ou Beyoğlu, a entraîné la fermeture de nombreuses petites salles, mais elle a également stimulé la mobilité des troupes et la multiplication d'expériences nomades.

Ces reconfigurations spatiales ne signifient pas seulement une perte : elles ont aussi contribué à la redéfinition des pratiques. Certains collectifs ont choisi de migrer vers Kadıköy, devenu un pôle majeur de la vie culturelle, tandis que d'autres ont investi des espaces éphémères, des appartements privés, des ateliers ou des friches industrielles. Ces mobilités traduisent une stratégie de survie dans un contexte où l'État, via les politiques sécuritaires et néo-ottomanes de requalification urbaine, tend à marginaliser les expressions critiques. L'espace théâtral, déplacé et reconfiguré, devient ainsi un miroir des tensions entre autoritarisme politique et transformation urbaine.

Ce contexte autoritaire n'abolit pas la politique, mais en déplace les formes vers des micro-espaces, des pratiques affinitaires et une redistribution du sensible. Les théâtres ne sont plus seulement des lieux de représentation, mais deviennent aussi des espaces d'expérimentation sociale et politique au quotidien. Cette transformation s'incarne particulièrement dans l'organisation de cours, d'ateliers et de séminaires, qui ouvrent ces lieux au-delà du temps du spectacle et favorisent la construction de nouvelles formes de pluralisme.

2.3.Cours de théâtre : Expérimentation du pluralisme

Dans l'après Gezi, les théâtres deviennent des lieux vivants en excellence avec l'organisation des cours du théâtre, séminaires, ateliers, présentations, concerts et soirées. Ils sont fréquentés en dehors des horaires de spectacle. Les lieux culturels deviennent également des lieux alternatifs aux universités pour les universitaires pour la paix limogées en raison de leur signature dans la pétition qui condamne la violence de l'Etat turc envers le peuple kurde. *Kültürhane* (Maison de la culture) à Mersin initié par l'universitaire limogé Ulaş Bayraktar consiste un exemple important qui permet les universitaires de continuer leur vie professionnelle et publique, mais aussi forge une autre manière de vivre ensemble.[573]

Tiyatro BeReZe a ouvert *Gösteri Evi* en 2018 près de Taksim et décrit cet espace comme « un lieu où on parle du théâtre avec un café où ceux qui veulent peuvent y travailler en faisant

[573] Kültürhane 1 yaşında: Bu kadar kalabalığı hanemize sığdırabileceğimizi tahmin bile edemezdik », *T24*, disponible sur: https://t24.com.tr/haber/kulturhane-1-yasinda-bu-kadar-kalabaligi-hanemize-sigdirabilecegimizi-tahmin-bile-edemezdik,706221 (date d'accès : 15.06.2025).

leur thé eux-mêmes ».[574] BeReZe hébérge également des ateliers donnés par leurs professeurs limogés d'Ankara DTCF.[575] Un autre exemple d'imaginaire social est présenté par la troupe *Kara Kabare* (Cabaret Noir) qui ne vend pas de billets mais met en place une économie d'échange. Un billet du théâtre peut être payé par différents produits commes livres, des repas ou des cours, ce qui permet une interaction de longue durée avec le public.[576] Entre autres, *Tiyatro Medresesi* à Şirince est un lieu emblématique avec son architecture de madrasa. L'une des ses fondateurs, Nesrin Uçarlar est une ancienne universitaire dont les recherches portent sur la représentation politique des kurdes. Après les répressions par rapport à ses thèmes de recherches, elle a quitté sa carrière pour déménager à Medrese où elle coordonne la vie et continue sa pratique de comédienne, jusqu'en 2021.[577]*Tiyatro Medresesi* héberge des ateliers du théâtre, de l'art, de la danse, de la musique, de la philosophie et des sciences sociales. Différent des autres lieux, les participants y vivent lors de la durée des ateliers. Ils vivent, dorment, cuisinent, mangent et nettoient ensemble. Uçarlar souligne la relation entre les notions *mekân* (espace), *imkan* (possibilité) et *mümkün* (possible) en disant que pour elle c'est l'espace qui rend possible d'être en public, de penser et d'être politique ce qui serait impossible dans la ville.[578] De même, elle définit sa définition d'être *politique* en se référant à Mouffe :

> « Ce que je comprends d'être politique, c'est de ne pas parler la langue de la politique. Ce n'est pas d'exprimer une position politique ou une critique d'une autre position dans la politique actuelle. C'est de faire de la politique. C'est de la politique déguisée en art. *Le politique* c'est différent. C'est de produire des actions, du discours et de l'esthétique qui interviennent à l'ordre politique existant. Cela pourrait être possible en faisant une œuvre avant-garde. C'est de montrer aux personnes des manières d'existence économiques, sociaux et politiques proposés en dehors de celles proposées par la politique actuelle. C'est de changer et d'ouvrir les possibilités de penser et de l'imagination. C'est de proposer un moyen de vivre ensemble ».[579]

Les enquêtés soulignent la demande qu'ils rencontrent pour des spectacles et des cours. Les cours du théâtre ressortent comme une activité sociale particulière de cette ère. Ils se divisent en deux : Ceux destinés aux futurs comédiens (professionnels) et ceux destinés aux classes moyennes pour offrir une nouvelle manière de sociabilité à la sortie du travail (amateurs). La

[574]Entretien avec Erkan Uyanıksoy et Elif Temuçin, 25.12.2018.
[575] Cité au-dessus, p.278.
[576]https://karakabare.com
[577] En 2021, suite à l'exposition d'un abus sexuel commis par le directeur Celal Mordeniz, Nesrin Uçarlar et Erdem Şenocak ont quitté *Tiyatro Medresesi.*
[578]Entretien avec Nesrin Uçarlar, femme, 38 ans, co-fondatrice de Seyyar Sahne et de *Tiyatro Medresesi,* 29.12.2018.
[579]*Ibid.*

sollicitation de ces pratiques alternatives met en évidence la volonté de se sociabiliser dans un lieu semi-public, à l'échelle micro. Les cours du théâtre permettent l'interaction entre des étrangers dans un contexte politique déterminé par la surveillance étatique de l'espace public par le biais des exercices théâtrales. Les profils des participants des cours sont décrits comme très diversifiés au niveau d'âge et du milieu social. Une anecdote d'un policier du département d'anti-terrorisme qui suit avec son fils les cours d'une universitaire limogée montre à quel point le théâtre peut réunir des personnes inimaginables ensemble.[580] Ainsi, les théâtres deviennent les lieux de mixité sociale improbable et permettent une sociabilité étrangère *performatif*. Selon le sociologue Pascal Gielen, ce qui définit le lien social, ce n'est plus l'identité, la similitude ou consensus, mais c'est l'altérité, les contradictions internes et le dissensus qui forment un nouveau tissu social.[581] L'existence d'un espace autonome permet la remise en question du projet de l'ingénierie sociale de l'AKP, la création des nouvelles imaginaires sociales et la réinvention du lien social.

Les deux dernières élections municipales qui marquent la fin de la réussite de l'AKP à Istanbul montrent une traduction de cette suractivité culturelle et politique à Istanbul dans la sphère politique. Dans les élections municipales du 31 mars 2019, le candidat d'opposition du CHP, Ekrem İmamoğlu, a gagné 48.80% des votes alors que le candidat de l'AKP Binali Yıldırım a gagné 48.55%. Pourtant, les élections sont renouvelées selon la demande du pouvoir politique. Dans les élections du 23 juin 2019, İmamoğlu a augmenté ses votes à 54.21% et devenu le nouveau maire d'Istanbul. Cette victoire symbolique de l'opposition à Istanbul, qui met fin à plus de vingt-cinq ans de domination municipale de l'AKP, marque un tournant dans l'histoire politique urbaine de la Turquie. Cependant, les années suivantes révèlent l'intensification des tensions entre le pouvoir central et la municipalité d'opposition, culminant avec l'emprisonnement d'Ekrem İmamoğlu en 2025.

Dans le contexte politique autoritaire actuel, les récits et les souvenirs du mouvement du parc Gezi sont devenus inaudibles et invisibles dans le discours politique. Après la tentative de coup d'État du 15 juillet 2016, toute forme d'opposition au gouvernement est désormais criminalisée.

En outre, les théâtres alternatifs ont acquis un caractère plus social à la suite du mouvement Gezi, avec un intérêt accru du public pour les cours de théâtre destinés aux amateurs, les

[580]Entretien avec Şehsuvar Aktaş, co-fondateur de *Tiyatrotem.*

[581]Pascal Gielen, « Performing the Common City, On the Crossroads of Art, Politics and Public Life », *in* Pascal Gielen, *Interruption to the City: Artistic Constitutions of the Public Space*, Sander Bax and Pascal Gielen (Eds.), Amsterdam, 2015, p.289.

séminaires, les ateliers, les présentations, les concerts et les fêtes. Cette sociabilité renforce une pratique citoyenne basée sur la création d'une communauté parallèlement à la production artistique. Ainsi, ces théâtres ne sont pas seulement visités pendant les heures de spectacle, mais ils sont devenus des espaces vivants de sociabilité. Au-delà de la fréquentation, les adeptes de ces théâtres se retrouvent dans les cours de théâtre après les heures de travail.

Ces expériences montrent que les théâtres indépendants ne se limitent plus à être des lieux de représentation : ils se constituent comme des espaces vivants de sociabilité et d'expérimentation, où s'inventent d'autres formes de communauté et d'économie. Dans ce cadre, la résistance ne se joue pas seulement dans les récits ou dans les structures organisationnelles, mais aussi dans les corps eux-mêmes. Car c'est par le biais du corps, mis au centre des pratiques scéniques, que s'ouvrent de nouvelles modalités de l'espace public.

3.Retour du corps sur scène : Vers un espace public performatif

3.1. Apogée du théâtre physique

À partir de la deuxième moitié des années 2010, un nouveau courant du théâtre a fait une émergence significative dans la scène stambouliote et s'est rétabli avec plusieurs acteurs, écoles, livres, cours de théâtre et théâtres indépendants : Le théâtre physique. Malgré les origines scolaires diverses des artistes, la source principale de la pédagogie se base sur le théâtre physique de Jacques Lecoq. On étudiera tout d'abord cette apogée du théâtre physique dans la scène stambouliote, ensuite le rapport de la mise en avant du corps avec le contexte autoritaire et enfin, on étudiera le cas du *Jeu social dans la rue* comme cas d'étude sur comment le théâtre physique est mobilisé comme un outil de création de lien social.

Tout d'abord, afin de comprendre l'émergence d'un mouvement du théâtre physique à Istanbul, il faut étudier l'origine de ce courant défini par Jacques Lecoq. Jacques Lecoq (1921-1999) est comédien, metteur en scène, chorégraphe et pédagogue. Issu d'une trajectoire sportive en tant que gymnaste, Lecoq découvre le théâtre par le biais du sport dans la période de l'Occupation.[582]

Il cite comme ses deux sources d'inspiration artistiques comme le jeu masqué inspiré de Commedia dell'Arte italien et le nô japonais.[583] C'est notamment l'usage de masque et du corps

[582]Jacques Lecoq, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Paris, Actes Sud, 2016, p.18.
[583] *Ibid.* p.19.

stylisé qui ressortent comme les caractéristiques de ces influences qui ont défini sa pédagogie. L'usage de *masque neutre* qui déprive le comédien de ses instruments primordiaux d'expression, son visage et sa voix fonctionne comme une méthodologie qui déplace le jeu de comédien vers le corps : « Le corps entier devient le visage ».[584]

Richard Sennett souligne que cette pratique constitue une discipline exigeante comme le comédien privé de son visage et parfois même de sa voix doit mobiliser ses mains, son torse, sa démarche pour exprimer le choc, la joie ou la douleur.[585] Le masque neutre ne libère pas automatiquement le corps, il le contraint à un travail précis, débarrassé de l'artifice. C'est ce paradoxe que Lecoq met au cœur de sa pédagogie ; la neutralité devient la condition de l'expressivité. En ce sens, le masque agit comme un révélateur comme il dépouille l'acteur de ses automatismes et ramène le jeu à une forme de présence essentielle. Loin d'induire un effacement, cette neutralité ouvre à toutes les possibilités expressives. Lorsque l'acteur retire le masque, note Lecoq, son visage est apaisé, détendu, comme s'il avait traversé un état de disponibilité profonde.[586] Cette disponibilité est fortement lié la quête d'un théâtre public populaire, simple et direct inspiré par le théâtre de Jacques Copeau.[587]

Ainsi, la pédagogie de Lecoq se positionne aux antipodes d'un théâtre d'éloquence qui vise à produire du plaisir esthétique pour un groupe d'élites limité. L'idée d'un théâtre populaire incarné par un masque neutre et un corps expressif qui transmet toute la condition humaine rends le théâtre accessible. Dans la continuité de cette conception de l'accessibilité, Lecoq critique un théâtre « sclérosé », qu'il associe au repli de l'acteur sur un espace de jeu fermé sur lui-même, et valorise au contraire l'improvisation comme pratique ouverte, en relation étroite avec le public, en privilégiant l'attention portée au monde extérieur plutôt qu'à l'introspection.[588] Pour lui, ce n'est pas dans l'exploration du « moi » ou des états d'âme intérieurs que l'acteur trouve sa vérité scénique, mais dans l'observation des êtres, des choses et des forces qui l'entourent, autrement dit à travers son inscription dans un espace et un rapport tangible au réel.[589] C'est dans ce registre que pour lui, « le corps sait des choses que la tête ne sait pas encore ».[590] Cette pédagogie du théâtre se distingue radicalement des pédagogies comme celui de Stanislavski qui mettent au centre de jeu l'introspection émotionnelle du

[584] *Ibid.*
[585] Richard Sennett, *Together: The rituals, pleasures and politics of cooperation*, Yale University Press, 2012, p.244.
[586] Jacques Lecoq, *op. cit.,* p.20.
[587] *Ibid.* p.19.
[588] *Ibid.*, p.35.
[589] *Ibid.*
[590] *Ibid*. p.38.

comédien. Cette dimension porte notamment un caractère intrinsèquement lié à la collectivité et l'espace dans lequel le comédien se retrouve.

C'est en 1956, que Lecoq a fondé son école à Paris, qui continue désormais son activité à Avignon depuis 2023. L'école se distingue des autres écoles de théâtre français avec l'internationalité de ses étudiants. Sans l'obligation de parler en français, les étudiants de backgrounds différents créent ensemble autour du langage corporel.

La pédagogie de Lecoq est institutionnalisée autour du monde avec ses anciens étudiants qui ont fondé leurs propres écoles qui réinterprètent la pédagogie du théâtre physique. Parmi ces institutions se trouvent École LASSAAD à Bruxelles, École Philippe Gaulier à Estampes, École

Internationale des arts du spectacle de Londres (LISPA) à Londres et à Berlin, Commedia School à Copenhague et Scuola Hèlikos à Padoue qui composent les institutions de référence en Europe, qui ont été choisies par plusieurs futurs artistes de la Turquie pour poursuivre leurs études.

Le rencontre des artistes turcs avec la pédagogie de Jacques Lecoq est plutôt récent. Même si le premier turc qui a intégré l'École Jacques Lecoq est Erdinç Dinçer, comédien et pionnier de pantomime en Turquie entre 1961 et 1965, c'est à partir des années 2010 qu'on observe un intérêt exponentiel des étudiants turcs envers les écoles de pédagogie Lecoq. C'est le retour en Turquie de ces étudiants qui a lancé le courant du théâtre physique à Istanbul avec les cours, les spectacles et les initiatives qu'ils ont mis en place. Depuis, les étudiants de la Turquie qui intègrent cette pédagogie augmente exponentiellement. Dans ce sous-chapitre, on s'appuyera notamment sur les entretiens réalisés avec ces acteurs.

Tout d'abord, vu que l'émergence du théâtre physique du style Lecoq est très récente en Turquie, tous les acteurs sont issus de la première génération qui sont allés poursuivre leurs formations à l'étranger, au sein des écoles du théâtre physique. Cela indique un capital social et culturel particulier pour tout d'abord avoir l'accès à l'information de ces écoles et d'avoir un niveau suffisant des langues étrangères. Un capital économique pour pouvoir payer ces écoles souvent privées ainsi que le coût de vie de pouvoir vivre en Europe avec le livre turc en dévaluation depuis le début des années 2010 s'impose également comme un critère. Lorsqu'on regarde des profils des étudiants, ceux qui ont poursuivi l'École Jacques Lecoq à Paris et l'École LASSAAD à Bruxelles sont issus majoritairement de l'université public francophone Galatasaray. L'acquisition du français comme langue étrangère et l'accès au réseau des diplômés ressort comme un facteur qui facilite la circulation d'information. On a rencontré également des profils diplômés des lycées français Saint Michel et Galatasaray à Istanbul, Saint

Joseph à Izmir qui ont poursuivi leurs études de licence en France.

Le profil sociologique des étudiants diplômés des autres écoles qui enseignent en anglais présente plus d'hétérogénéité. Güray exprime qu'il a découvert la pédagogie lors de ses études de master dans le département du théâtre à l'Université Bahçeşehir à Istanbul après sa formation en droit à l'Université d'Ankara :

« Hazal Selçuk, la fille de Timur Selçuk, était notre professeure de mouvement. Elle était quelqu'un d'intéressant. Elle a été diplômée de l'étranger, elle avait suivi des formations sur les techniques du mouvement à l'étranger. Un pied dans la danse moderne, un autre dans le ballet classique, et un autre encore dans l'héritage transmis par son père, travaillant sur les comédies musicales, le chant et la voix… Hazal Selçuk était une personne aussi singulière. C'est dans ses cours qu'elle m'a dit quelque chose comme : « Tu as une performance corporelle à la fois clownesque et physique. Travaille absolument sur clown. » Donc j'ai commencé à effectuer des recherches sur la pédagogie de clown. Ça m'a beaucoup intéressé la notion et la philosophie de clown. Je me suis dit qu'il faut que j'aille à un atelier. J'ai trouvé quelques noms, j'ai envoyé à Hazal Selçuk en lui disant qu'il y a surtout un homme qui m'a intrigué : Giovanni Fusetti. Elle m'a dit : « Tu as trouvé une très bonne référence, c'est quelqu'un très important dans l'école européenne. Fais tout ce que tu peux pour aller travailler avec lui. » D'accord mais son atelier est au Norvège. Comment j'y vais ? Combien ça va coûter ? J'ai trouvé qu'il avait un atelier compact de deux mois et demi. Par hasard, à cette époque, je me suis inscrite dans une agence. J'ai enchaîné deux publicités et, du jour au lendemain, j'ai gagné l'argent qui m'a permis d'aller à l'atelier. Oui, en fait, mon premier voyage à l'étranger s'est fait un peu ainsi. J'ai suivi mon propre chemin vers un atelier de clown et je suis partie en Norvège. Et c'est là que j'ai rencontré mon maître, Giovanni Fusetti. Pour moi, c'était une expérience d'atelier à la fois envoûtante et profondément bouleversante. »[591]

Elif et Erkan sont également diplômés d'Université d'Ankara DTCF, où ils ont commencé à faire du théâtre ensemble. Suite à leur mariage, lorsqe'Erkan a commencé à jouer dans l'une des pièces du metteur en scène avant-garde Mahir Günşiray, ils ont déménagé à Istanbul. Initié dans les méthodes qui mettent le corps au centre avec son expérience avec Günşiray, Fatih commence à chercher une formation à l'étranger sur le théâtre physique, ce qui a fini par leur formation à Commedia-School au Danemark :

« En Turquie, à ce moment-là, il n'y avait vraiment rien concernant le théâtre physique. Je parle de 2009. On parlait de Grotowski, bien sûr, mais Lecoq, par exemple, on n'en avait jamais entendu parler. Ensuite, on a participé à un atelier en résidence, à Bursa. C'était pour le festival international de l'ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse) qu'on allait. L'un des animateurs était diplômé de Commedia-School sur lequel on lisait. Nous avons beaucoup aimé son atelier et quand on discutait après, on lui a parlé de notre quête d'école. Il nous a dit que Commedia-School nous conviendrait très bien. Et donc, nous l'avons contacté après et ainsi on a commencé le processus de candidature. Nous avons reçu les mails d'acceptation. Pourtant nous n'avions absolument pas l'argent pour payer l'école. On a

[591] Entretien avec Güray Dinçol, 21.07.2019, Istanbul.

tenté de demander une bourse et ils nous l'ont donné. Ainsi, on a passé un an et demi au Danemark. C'était très bien et très productif. »[592]

Dans ces deux cas, la découverte de la méthodologie du théâtre physique passe par des liens et recherches personnels. C'est soit la présence et la transmission des acteurs qui ont travaillé eux-mêmes avec les experts de la pédagogie à l'étranger, soit l'organisation des événements internationales qui ont permis aux acteurs de rencontrer les contactes à l'étranger permettant ce lien. L'investissement des acteurs, malgré la difficulté économique que représente une formation à l'étranger, est remarquable et leur permet de surmonter cet obstacle en trouvant des solutions.

La formation scolaire ressort comme une expérience transformatrice en raison de la différence de la pédagogie de la convention scolaire en Turquie, de la sociabilité internationale engendré et la découverte des autres champs du théâtre qui fonctionnent différemment du cas turc. Pendant que Mine Çerçi exprime son émerveillement par la découverte d'une technique, Güray Dinçol souligne plutôt l'impact de la figure d'enseignant-même et le groupe interdisciplinaire avec qui il a étudié :

« […] Après cette formation, ces cinq semaines m'ont vraiment secoué. C'était la première fois que je partais à l'étranger pour une telle formation. Et puis je suis tombé sur une très bonne promotion, avec des participants exceptionnels. Nous étions quinze, venant de pays très divers et de traditions artistiques variées : des artistes de cirque, un musicien de jazz, des comédiens, des marionnettistes, etc. J'étais complètement déboussolé. En sortant de ce cercle étroit, d'Ankara à Istanbul avec une formation théâtrale conventionnelle, je me suis retrouvé tout à coup face à quelque chose de très riche : une classe hétérogène, multiple. Le professeur, lui, était fascinant. Son école, c'était l'école Lecoq, mais retravaillée avec sa propre approche de la Gestalt-thérapie, teintée d'une attitude jungienne. À la fois thérapeute et écologiste, sa manière d'entrer en relation avec le monde, avec la nature, avec les autres, était singulière. Il associait la méthode Lecoq avec, en plus, ce que lui apportait son italianité : l'esprit de la commedia dell'arte, la vivacité du théâtre de rue, l'énergie du spectacle populaire. Giovanni était vraiment une figure très particulière. Il m'a, en un sens, complètement bouleversé. Ensuite, je n'ai jamais cessé de le suivre. À un moment, il a ouvert une école, un cursus de trois ans. Pendant des années, j'ai essayé d'y participer, mais je n'ai jamais réussi à réunir la somme nécessaire. Puis, au fil du temps, finalement, en 2014, j'ai enfin pu entrer dans son école, à Florence. Je considère le retour de cette école comme le début de la deuxième phase de ma carrière. »[593]

Il est frappant que les enquêtés soulignent l'absence de savoir sur Lecoq en Turquie en 2009. Après les études des enquêtés dans ces écoles entre 2009 et 2014, leur retour à Istanbul et leur activité a accordé une visibilité poignante à cette méthodologie avec la sollicitation des jeunes étudiants pour intégrer les pédagogies du théâtre physique et du clown. Dans dix ans, une école

[592] Entretien avec Erkan Uyanıksoy et Elif Temuçin, 26.12.2018, Istanbul.
[593] Entretien avec Güray Dinçol, 21.07.2019, Istanbul.

complètement à la marge dans la scène du théâtre stambouliote s'est positionnée au centre de la scène alternative.

En 2014, *Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu* [Ecole du théâtre physique et de la comédie] (FiTiKo) a été fondée comme cours de théâtre hébergé par le théâtre indépendant Kumbaracı50. Cette formation a été initiée par Güray Dinçol à son retour à Istanbul, dans l'objectif de créer une école inspirée du modèle des écoles Lecoq. Pour mettre en place une formation similaire en Turquie, Dinçol a réuni plusieurs pairs ayant travaillé avec la pédagogie Lecoq, constituant ainsi une équipe composée de Mine Çerçi, diplômée de l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq à Paris, d'Elif Sözer, diplômée de la LISPA de Berlin en 2017, et de Sena Taşkapılıoğlu, diplômée de l'université Bilkent, mais dont l'approche est centrée sur le corps à travers sa pratique de l'improvisation et du jeu musical. Cette formation a poursuivi son activité en élargissant ses cours du week-end à un programme à temps plein pendant quatre ans, jusqu'à sa fermeture en raison de la crise politique et de divergences entre les enseignants. Dinçol présente le projet de l'école comme la création d'un conservatoire alternatif, qu'il souhaitait institutionnaliser sous la forme d'un programme de master.[594] Les premiers diplômés de cette formation forment douze personnes actives dans la scène du théâtre alternatif à Istanbul et l'une est devenue professeure à Commedia-School au Danemark. Pendant que la formation continuait, la publication du livre *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale, Paris* de Jacques Lecoq (1987) traduit du français en turc par Mine Çerçi, a ouvert l'accès à la pédagogie aux turcs non-francophones.[595]

Après la dissolution de cette école, les membres fondateurs ont continué leurs enseignements individuellement. Il y a deux troupes qui sont nées de cette école. La première s'agit de *Fiziksel Tiyatro Araştırmaları* [Les recherches sur le théâtre physique] (FTA) fondée en 2016 avec Güray Dinçol et les diplômées Pınar Akkuzu et Gülden Arsal lors de leur première création *Şatonun Altında* [Au-dessous du château], une adaptation de Macbeth, le spectacle le plus célébré du théâtre physique qui est toujours en scène en 2016. Le deuxième est *FiTiKo Kumpanya* [Compagnie FiTiKo] dirigé par Mine Çerçi. Cette troupe a fait sa première apparence avec le spectacle *Vicdani'nin İçinde bir Hissikablelvuku* [Un pressentiment intérieur de Vicdani] (2019) adapte de la pièce canonique de Haldun Taner *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* [Je ferme les yeux et je fais mon devoir].

[594] Entretien avec Güray Dinçol, 21.07.2019, Istanbul.
[595] Jacques Lecoq, *Şiirsel Beden. Yaratıcı Tiyatro Eğitimi,* traduit du français en turc par Mine Çerçi, Istanbul, Nota Bene, 2018.

Un autre groupe est Harolab, fondé en 2017 par trois diplômés d'écoles francophones de la pédagogie Lecoq. Issus du club de théâtre de l'Université Galatasaray et membres de la troupe de ses anciens, *Sarı Sandalye* [La Chaise jaune], ils ont créé le *Hareket ve Oyun Laboratuvarı* [Laboratoire du mouvement et du jeu] (Harolab). Alors que Doğa Nalbantoğlu et Sencan Oytun Tokuç ont été formés à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq à Paris, Emre Yıldızlar a étudié à l'École LASSAAD de Bruxelles. Cette formation plus irrégulière a débuté au théâtre indépendant İkinciKat et se poursuit aujourd'hui dans d'autres lieux.

La troupe met en scène des spectacles collectifs dirigés selon la pédagogie Lecoq par Doğa Nalbantoğlu, caractérisés par la déconstruction de romans ou de pièces classiques. On peut citer : *La Faim*, adaptation du roman éponyme de Knut Hamsun ; *Le Mariage* de Bertolt Brecht (2018-2020) ; *Ubu Roi* d'Alfred Jarry (2023-2024) ; *F&Z*, inspiré de *Franny et Zooey* de J. D. Salinger ; et enfin *Estragon met le chapeau de Lucky à la place du sien et tend celui de Lucky à Vladimir*, adaptation de *En attendant Godot* de Samuel Beckett (2024-2025).

Erkan Uyanıksoy et Elif Temuçin en retour à Istanbul après leur formation à Commedia-School ont remporté d'une manière plus visible le théâtre physique dans leurs créations au sein de Tiyatro BeReZe qu'ils avaient co-fondé en 2006. À leur retour en 2011, ils ont également organisé des ateliers du théâtre physique ponctuels, parfois avec la participation des enseignants invités de Commedia-School. La troupe produit activement des spectacles à la fois en Turquie et au Danemark avec des collaborations internationales et ils ont un focus particulier sur le théâtre du jeune public. Parmi plusieurs spectacles, c'est notamment *Macbeth. Un cauchemar pour deux* (2016)*,* adapté de Macbeth, qui est devenu une référence incontournable du théâtre physique en Turquie.

Un dernier acteur qu'il faut citer c'est Salih Usta dans son enseignement et mise en scène du théâtre physique. Usta ne partage pas une trajectoire similaire avec des enquêtés cités ci-dessus. Autrement dit, il n'a pas intégré une formation à l'étranger avec la pédagogie de Lecoq. Après sa formation au sein de *Stüdyo Oyuncuları* avec Şahika Tekand, il a fondé *Kadıköy Sanat Tiyatrosu* [Théâtre de l'Art de Kadıköy] (KaST) en 2006 pour poursuivre ses recherches expérimentales. Il organise des ateliers du théâtre physique et il a mis en scène et la chorégraphie des spectacles utilisant la méthodologie du théâtre physique comme Khôra (2024), Parrhesia 2 (2023) et Serbest Düşüş (2017).

On observe que ces cours de théâtre fonctionnent comme des lieux alternatifs de transmission du savoir, fondés sur la pédagogie du théâtre physique. Tandis que certains diplômés ont créé leurs propres troupes et spectacles, devenant ainsi des artistes actifs sur la

scène, les enseignants, de leur côté, ont intégré l'enseignement conventionnel du théâtre en rejoignant les conservatoires ou départements universitaires. Les artistes du théâtre physique ne travaillent pas seulement dans leurs propres théâtres, mais collaborent avec les théâtres municipaux ou publics. Par exemple, Güray Dinçol travaille comme metteur en scène au Théâtre de l'État d'Istanbul en mobilisant sa propre approche du théâtre physique. Autrement dit, un courant apparu dans la marge a progressivement voyagé vers le centre de la scène théâtrale en Turquie, au point que les institutions elles-mêmes invitent aujourd'hui ses acteurs à enseigner dans leur système conventionnel, afin de répondre à l'intérêt croissant des étudiants pour le théâtre physique.

On identifie ce renouvellement dans l'enseignement théâtral comme une transformation scolaire dans la mesure de la différence de l'enseignement du théâtre physique des autres méthodes du théâtre. Mine Çerçi, le traducteur du livre de Lecoq et l'un noms considérés comme la référence de l'enseignement de Lecoq en Turquie insiste sur le côté méthodique et technique de l'approche :

« […] Et maintenant, ils disent que Lecoq c'est devenu à la mode. Mais non, ce n'est pas une tendance. Nous avons simplement acquis un savoir, et c'est un savoir technique, à mon sens. Pour moi, c'est très important. Jusqu'à présent, le théâtre s'est fait sans technique. Sans transmission d'un savoir technique. Par exemple, Muhsin Ertuğrul, Carl Ebert ce ne sont pas des savoirs qui se sont vraiment enracinés. Muhsin Ertuğrul, quand il parle, il ne se réfère jamais directement à la tradition stanislavskienne. Il n'utilise pas les concepts de Stanislavski. Or pour moi, c'est fondamental d'utiliser les concepts qu'un maître a vraiment travaillés, qu'il a fait circuler dans sa pédagogie. Parce que c'est ça, une transmission. Je reçois ce savoir technique, je me l'approprie, et si possible je le transmets à mes propres élèves. Cet héritage maître–apprenti, ce passage de savoir, c'est quelque chose de tellement précieux.

Or en Turquie, ça n'a pas eu lieu. On ne sait pas de qui Carl Ebert a appris. On ne sait pas exactement ce que Muhsin Ertuğrul a vraiment repris de Stanislavski. Mais avec Lecoq, ce n'est pas pareil. On peut retracer sa généalogie.

Je parle, par exemple, de Copeau, de Sartori, jusqu'à la commedia dell'arte. Il y a une généalogie claire, qu'on peut retracer. Pour moi, faire partie de cette tradition, m'y inscrire, c'est quelque chose de très important. J'en suis l'une des héritières, et j'essaie à mon tour de l'emmener ailleurs. J'essaie de transmettre ce savoir. Et je trouve ça très intéressant. Quand on dit que c'est une mode, je réponds : non, mon frère, ce n'est pas une mode. Vous êtes simplement confrontés pour la première fois à un savoir. […] Ce qui se passe, c'est que nous pouvons désormais parler une langue. Avec mes élèves, je peux transmettre un savoir à travers une langue commune, une technique partagée. Je peux enseigner le jeu d'acteur à partir de ce langage, de ce savoir technique. Ce n'est pas une mode. C'est une pratique que nous allons continuer à utiliser. »[596]

L'approche de Çerçi positionne la pédagogie de Lecoq centrée sur le corps comme un antidote à l'absence de généalogie d'une tradition du théâtre en Turquie, qualifiant

[596] Entretien avec Mine Çerçi, 31.12.2018, Istanbul.

l'enseignement au Conservatoire comme un échec de former sa propre tradition. Selon Çerçi, la tradition du théâtre moderne républicaine a échoué dans la systématisation de l'enseignement du théâtre, ce qui a résulté un enseignement plutôt personnalisé où les comédiens ont été dirigé par leurs intuitions à la place d'une technique codifiée. La citation de Çerçi dessine également une différence entre la relation maître-apprenti personnalisée qui a façonné la sphère théâtrale turque, de la transmission autour d'une technique codifiée.

Le théâtre physique de Lecoq place le corps au premier plan. Le jeu se cherche dans le corps, et non dans les idées ou les émotions abstraites de l'acteur. Le travail est avant tout physique, à la différence des méthodes stanislavskiennes où l'acteur est invité à plonger dans l'introspection et à puiser le jeu dans son vécu personnel. C'est pourquoi on peut affirmer que la pédagogie du théâtre physique lecoqien, par sa mise en avant du corps, organise la relation enseignant–élève d'une manière qui se rapproche de l'artisanat tel que le décrit Sennett. L'autorité ne découle plus du rapport personnel, mais d'une expérience physique partagée.

Après avoir étudié l'émergence et l'apogée du théâtre physique dans la scène stambouliote, on analysera la dimension sociopolitique de la mise en avant du corps dans les expressions performatives.

3.2. Langages corporels : Mise en scène du non-dit sous l'autoritarisme

Après avoir retracé l'émergence et l'apogée du théâtre physique sur la scène stambouliote, il s'agit désormais d'analyser la portée sociopolitique de la centralité accordée au corps dans les expressions performatives à partir de 2014. On observe en effet une visibilisation exponentielle du théâtre physique à Istanbul à partir de cette date. Cette dynamique est certes liée à la constitution progressive d'un microcosme du théâtre physique dans la ville, mais elle doit aussi être mise en rapport avec sa temporalité : l'« explosion » de cette scène coïncide avec le tournant autoritaire qui suit le mouvement de Gezi en 2013. Dans ce contexte politique marqué par l'étouffement de la sphère publique et par le risque croissant qu'implique toute prise de position critique vis-à-vis du gouvernement d'Erdoğan, la scène théâtrale est particulièrement touchée. Déjà stigmatisée comme l'un des symboles du mouvement de Gezi, elle se trouve en effet frappée d'autocensure, notamment sur les sujets mettant en cause le pouvoir politique. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre le glissement significatif vers des langages corporels et performatifs, davantage que ceux textuels : ce déplacement apparaît comme un signe marquant et comme une stratégie de résistance face à l'autoritarisme.

Dans un contexte marqué par la montée de l'autoritarisme, le corps devient un langage en soi : il donne à voir ce qui ne peut pas être dit, il exprime par le geste et la présence scénique ce que la parole publique n'autorise plus. La mise en avant des langages corporels permet ainsi de mettre en scène le non-dit, de contourner la censure explicite et de créer un espace sensible de résistance. Donc on interrogera comment, à travers la physicalité, les artistes élaborent des formes esthétiques qui ouvrent à la fois des brèches de liberté et des imaginaires politiques alternatifs.

En 2016, deux adaptations de Macbeth adoptant une approche basée sur le théâtre physique ont créé un effet conséquent dans la scène alternative stambouliote : *Macbeth. Un cauchemar pour deux* de Tiyatro BeReZe et *Sous le château* de FTA, les deux datant 2016.[597] Il n'est pas anodin que ces deux pièces sont créées à la même année et sont toutes les deux adaptées de Macbeth. Tragédie de l'ambition démesurée, de la soif de pouvoir et de la paranoïa destructrice, *Macbeth* constitue un miroir particulièrement pertinent pour interroger l'expérience contemporaine de l'autoritarisme en Turquie. L'obsession du pouvoir, la violence qu'il engendre et la peur qui l'accompagne trouvent dans le contexte politique post-Gezi une résonance immédiate. La violence et l'absurdité du pouvoir autoritaire est traduit à travers une théâtralité corporelle et performative autoritaire. Leur simultanéité témoigne d'une nécessité commune de réinventer Macbeth comme un outil de résistance esthétique et politique, où la physicalité se substitue au texte pour dire ce qui, dans le contexte autoritaire, ne peut être formulé ouvertement.

La première s'agit de *Macbeth. Un cauchemar pour deux* de Tiyatro BeReZe, adapté par Erkan Uyanıksoy et Elif Temuçin et mis en scène par Doğu Akal. La performance porte à la scène l'histoire de Macbeth à travers les yeux d'un couple clownesque inspiré de Macbeth, qui semble appartenir à toutes les époques, et pas seulement à celle de Shakespeare. Le couple de *Macbeth. Un cauchemar pour deux* évolue constamment dans l'« entre-deux » : entre rêve et cauchemar, récit et performance, rôle et identité, vie et mort, sommeil et veille. Tout au long du spectacle, ils inventent sans cesse de nouvelles façons de raconter l'histoire de *Macbeth*. Pendant que les deux comédiens incarnent les différents personnages de la pièce, ils mixent des différents styles comme *meddah* (conteur traditionnel turc), clown, bouffon, jeu réaliste avec un accent mis à la manipulation des objets les plus ordinaires comme lampes, fleurs, cafetière etc.

[597] Comme cité au-dessus: p.231; p.307.

Figure 16 : *Tiyatro BeReZe, Macbeth. Un cauchemar pour deux*



Source : https://tiyatrobereze.com/mamul_display.php?oyun_id=14#gallery-6

Leurs mises en scène alternent entre références à la culture visuelle contemporaine avec des références de la culture populaire comme des séries télévisées tel que *Breaking Bad,* des films comme Brave Heart, des dessins animés, des mangas et dérision des dirigeants politiques actuels. Uyanıksoy et Temuçin utilisent les objets les plus quotidiens comme lampes, fleurs, chaussons, cafetière, papier toilette, cosmétiques, pour créer avec une grande inventivité l'univers théâtral de *Macbeth*. Parmi plusieurs personnages incarnés, ils deviennent un couple ordinaire, eux-mêmes mariés à l'époque, Elif et Erkan. La pièce se clôt sur un cercle vicieux entre sommeil et insomnie, les interprètes revenant au point de départ, comme si ce cycle se répétait chaque nuit dans leur quête vaine de paix intérieure et extérieure. Le sourire clownesque qu'ils affichent au début et à la fin, au croisement de la vie et de la mort, du sommeil et de l'éveil.[598]

Elif Temuçin et Erkan Uyanıksoy qualifient leur pièce comme politique en bien soulignant leur définition du politique:

« On est tous au courant de la situation actuelle de la Turquie. Pourtant est-ce qu'il nous apporte quelque chose de faire une pièce sur Erdoğan-même ou directement sur l'actualité politique ? On pense qu'artistiquement et politiquement ça ne rapporterait pas grande chose. Pour nous faire *Macbeth* c'était politique. Faire une adaptation de Macbeth nécessite de se poser la question : Il signifie quoi de jouer Macbeth en Turquie actuelle ? Tout est tellement absurde, on a souhaité montrer ce côté absurde, grotesque du pouvoir. Pour nous, rire à cette absurdité est politique. »[599]

[598] Eylem Ejder, « New and Joyful Encounters with Macbeth in the Turkish Theater », *Arab Stages,* Volume 9, 2018, p.180.
[599] Entretien avec Erkan Uyanıksoy et Elif Temuçin, 26.12.2018, Istanbul.

Deuxième cas d'étude s'agit de *Sous le château* de FTA comme un cas d'étude, mis en scène par Güray Dinçol, est le fruit d'un travail collectif mené avec deux interprètes de la première promotion de FiTiKo, Pınar Akkuzu et Gülden Arsal. Lors de notre entretien, Güray Dinçol a insisté sur leur approche centrée sur le processus plutôt que sur le produit final : il s'agissait d'une recherche et d'une expérimentation qui se sont étendues sur dix mois. Il rattache cette spécificité à la culture du théâtre universitaire, rappelant que lui et les deux comédiennes sont tous issus de cette tradition : lui-même de l'Université d'Ankara, et les deux interprètes de Hacettepe et de l'Université technique d'Istanbul. Le processus créatif s'est ainsi défini comme un projet professionnel porté par trois âmes issues d'une tradition amateure du théâtre.

Le spectacle réinterprète *Macbeth* de Shakespeare en adoptant deux angles de déconstruction : une approche de genre, introduisant un regard féminin sur la tragédie, et l'une des méthodes-clés de Lecoq, le bouffon. Le regard féminin est apporté par Gülden Arsal, qui avait travaillé sur la dramaturgie féministe à l'Université technique d'Istanbul. La tragédie est racontée à travers les yeux de deux servantes des Macbeth. Ce choix déplace la perspective et situe la pièce dans les laveries du château, un espace qui rend visible le labeur invisible des femmes. Cette approche met également en avant les figures marginalisées ou invisibilisées dans les tragédies classiques dominées par les personnages royaux : le peuple ordinaire, les classes populaires, les serviteurs.

Pınar Akkuzu, quant à elle, propose d'aborder la pièce par le biais du grotesque et du bouffonesque, à la suite de leur formation lecoqienne. Le travail collectif a ainsi conduit à regarder *Macbeth* « depuis les sous-sols », en adoptant une esthétique amorphe et grotesque. Gülden Arsal et Pınar Akkuzu incarnent deux servantes, deux bouffonnes confinées dans les Déformées, amorphes, couvertes de saleté et de sang, elles sont condamnées à nettoyer les traces du carnage causé par les Macbeth.

Dinçol souligne également le regard féminin emmené non seulement par l'expertise en dramaturgie féministe mais aussi l'expérience vécue des deux comédiennes :

« […] Et il faut ajouter que ces deux femmes étaient, à l'époque, des fonctionnaires. De vraies « 657 »[600] : elles sortaient le soir de leur bureau dans une administration publique pour venir directement en répétition. Leur propre trajectoire biographique donnait ainsi encore plus de sens politique à la pièce. »[601]

Cette particularité renvoie à une trajectoire partagée entre plusieurs membres des théâtres alternatifs ; la coexistence des postes à temps plein et une carrière du théâtre à côté. Souvent

[600] 657 est le numéro de loi qui définit et encadre les fonctionnaires d'Etat en Turquie.
[601] Entretien avec Güray Dinçol, 21.07.2019, Istanbul.

considéré comme un marqueur de précarité, dans l'exemple d'Akkuzu et d'Arsel, cette organisation bifurquée du quotidien ressort comme une source de créativité. Des rôles sociaux « sur » la terre en tant que fonctionnaires alimentent la dérision et la folie des bouffons sous la terre qui renversent tout ordre sur la terre.

Figure 17 : *Sous le château* de FTA



Source : https://www.mimesis-dergi.org/2023/04/satonun-altinda/

Afin de comprendre l'enjeu politique bouffonesque de la pièce, il faut analyser de plus près la méthodologie du bouffon développée par Lecoq. Celle-ci part des comportements « de ceux qui ne croient à rien et se moquent de tout » : il s'agit d'abord de se moquer de l'autre en l'imitant, puis de tourner en dérision ses convictions les plus profondes.[602] Pendant que Lecoq mène ses recherches sur le bouffon, il découvre que la dérision devient insupportablement méchante lorsqu'elle est portée par un autre être humain partageant le même corps et les mêmes habitudes que la personne moquée. Cette observation le pousse à fabriquer un autre corps, en ajoutant par exemple des fesses ou un ventre surdimensionné, donnant naissance à des corps amorphes, déformés et non humains. Il constate que cette transformation corporelle a un effet décisif à la fois sur le jeu de l'acteur et sur la réception de sa dérision par le public. La création d'un corps artificiel et réinventé permet aux comédiens de se sentir plus libres et d'oser des choses qu'ils n'oseraient pas faire avec leurs propres corps. Selon ses propres termes : « c'est le corps entier qui devient masque ». Cette transformation corporelle rend également plus

[602] Jacques Lecoq, *ibid.,* pp.162-163.

acceptable le fait d'être parodié par des personnages « fous », puisque la moquerie semble moins directement agressive. Selon ses propres termes :

« Dans un corps de bouffon, celui qui se moque peut prendre la parole et dire des choses inouïes, jusqu'à se moque de l'immoquable : De la guerre, de la faim dans le monde, de Dieu.»[603]

Ainsi, le bouffon a une fonction de sortir de corporalité et moralité humaines afin de pouvoir exprimer des vérités qui ne pourraient pas être exprimé autrement. Ils sont inhumains, ne viennent pas du monde des humains mais de ses sous-sols. Ils sont positionnés aux antipodes des humains pour pouvoir parler des choses des plus « humaines » sur lesquelles on ne peut pas parler autrement.

Un autre trait important de cette méthodologie réside dans son lien à ce qui est collectif et social. Le bouffon ne marche pas dans une configuration individuelle où un être se moque d'un autre. Les bouffons sont toujours en « bande », c'est d'être en groupe qui leur permet de pouvoir se moquer de tout.[604] Ils ne se moquent pas non plus d'un individu en particulier, mais de la société en général. Ainsi, le bouffon est intrinsèquement lié au domaine sociétal.

Donc, c'est cette dérision bouffonesque que *Sous le château* adopte. Deux servantes sous-terrains, déformées et amorphes se moquent de tout ce qui lié à la tragédie de Macbeth, qui met avant tout une dérision du pouvoir et de la violence, les grands thématiques de la pièce. Le metteur en scène Güray Dinçol définit l'approche politique de la pièce comme la politisation du corps :

« Cette pièce a été largement saluée, est devenue très populaire et a reçu plusieurs prix. Ce n'est sans doute pas un hasard dans le contexte turc. Ce qui se joue dans *Sous le château*, c'est une forme de catharsis, une explosion, une décharge sur scène. Deux figures marginales, des créatures difficilement définissables et que l'on ne peut pas vraiment prendre au sérieux, se mettent à jurer et à renverser tout un ordre masculin et autoritaire.

Ce qui est politique ici, de la manière la plus fondamentale, c'est la politisation du corps : deux corps féminins qui produisent des images phalliques, deux corps qui déclarent la guerre à toute forme de masculinité et à tout système viril. […] En définitive, ce qui produit le politique dans ce spectacle, c'est le corps et les potentialités expressives du corps. Cela rejoint un état de crise, une forme de malaise qui traverse la société turque. Voir quelqu'un se révolter à ta place, avec son propre corps, constitue une expérience qui suscite un écho particulièrement fort. On observe d'ailleurs, à la même période, plusieurs autres exemples marquants de théâtre physique sur la scène stambouliote. »[605]

[603] *Ibid.,* p.164.
[604] *Ibid.,* p.165
[605] Entretien avec Güray Dinçol, 21.07.2019, Istanbul.

En tant que décrit par Dinçol, la pièce gagne un caractère politique dans la mesure de son caractère bouffonesque, qui permet d'exprimer une expérience partagée explosive qui remet en question l'autoritarisme en Turquie dans son absurdité et sa violence. Il est important de souligner qu'il n'y a aucune référence directe sur la Turquie dans la pièce et que les noms des lieux et des personnes sont pris directement de Macbeth de Shakespeare. Pourtant le caractère bouffonesque permet de dire ce qui n'est pas prononçable dans la sphère publique en Turquie par rapport à la violence vécue dans la vie quotidienne de l'autoritarisme.

Dinçol soutient que toutes les œuvres du théâtre physique qui adoptent un style bouffonesque en Turquie, sont politiques et sont par excellence en lien avec l'actualité politique. C'est le corps qui devient un sujet politique. Toujours en parallèle avec notre distinction entre *la politique* et *le politique,* Dinçol dessine une différence entre le caractère politique d'une dramaturgie marxiste et du théâtre physique :

« Je pense que, de leur place dans la salle, les spectateurs établissent un lien direct avec ce corps sur scène. Je ne conçois plus la politique au théâtre comme autrefois : analyser Shakespeare à travers *Macbeth* d'un point de vue marxiste, par exemple, ou bien invoquer Brecht. Tout cela me semble aujourd'hui un peu dépassé, comme « old school » que nous avons beaucoup répétée et consommée dans le cadre du théâtre universitaire.

Ce qui m'importe davantage, c'est de voir comment une pièce peut devenir une arme collective, en rassemblant en même temps une société, une communauté, un public, une masse. C'est pourquoi j'accorde toujours une grande importance à ce que mes pièces soient provocatrices, parfois par le biais du corps, parfois de l'image, parfois à travers divers stimuli.

Et le moyen le plus efficace pour susciter cette provocation reste le corps humain : son rapport aux objets, à l'espace, à la voix, à la parole. Lorsqu'on parvient à l'articuler à un texte fort, comme dans *Macbeth*, le corps peut devenir sur scène une véritable arme : une force qui explose, qui secoue l'acteur, l'ensemble de la troupe et, dans le même temps, le spectateur

C'est par ce prisme que je regarde le politique. Pina Bausch, je crois, le faisait déjà lorsqu'elle a trouvé sa propre technique. De même que Lecoq avec le bouffon. ».[606]

Le style qui met au centre le corps des bouffons comme un objet déformée de toute cette violence mais aussi les seuls sujets qui peut renverser le pouvoir trouve en écho dans le public. Pendant que la pièce est devenue célèbre à Istanbul et ailleurs par la qualité du jeu et de la comédie explosive, Dinçol attire l'attention sur l'esthétique avant-garde qui se situe à la limite pour beaucoup des spectateurs.

[606] Entretien avec Güray Dinçol, 21.07.2019, Istanbul.

Une anecdote citée par l'enquêté est particulièrement frappant pour comprendre la singularité de langage corporel pour créer un lien au-delà de la barrière de la langue qui porte un caractère politique par le biais de montrer ce qui est non-prononçable :

« Nous avons joué *Sous le château* à Van, à l'invitation de la branche des femmes du Parti démocratique des peuples (HDP). C'était un groupe de femmes qui allaient au théâtre pour la première fois de leur vie et qui, de surcroît, ne parlaient pas un mot de turc. Pendant les dix premières minutes, il y a eu un silence absolu. Mais ensuite… j'ai eu honte d'être dans la salle en tant qu'homme. C'était comme une véritable catharsis des femmes. Je m'occupais de la technique, mais je me suis dit que moi-même j'aurais aimé sortir, pour laisser toute la place à cette folie explosive entre elles… Des rires, des réactions jaillissaient de partout.

Cette réinterprétation de *Macbeth* par deux femmes turques blanches d'Istanbul a été pleinement comprise par ces femmes kurdes qui ne parlaient pourtant pas un mot de turc. Lors de la discussion qui a suivi, grâce aux traductrices, nous avons pu constater qu'elles avaient tout saisi. »[607]

Ainsi, *Sous le château* a ouvert la voie à une nouvelle articulation entre esthétique et politique en introduisant le style bouffonesque. En s'attaquant aux hiérarchies et aux figures de pouvoir, ces corps « hors-norme » mettent en crise le sérieux de l'autorité. Cette conception corporelle crée un espace public éphémère lors des représentations. Dans cet espace-temps du spectacle où les spectateurs, par le rire et la moquerie, peuvent collectivement mettre en dérision non seulement l'autorité des personnages sur scène, mais, par extension, l'autorité politique. Dans ce dispositif, le corps grotesque devient un outil qui permet une expérience affective, sensible et collective même en l'absence de langue partagée, comme l'a montré la représentation devant un public kurdophone.

À partir de l'analyse de ce cas d'étude, nous soutenons qu'à partir de 2014, l'ascension du théâtre physique en Turquie, avec des styles comme le bouffonesque, correspond à un glissement du politique du domaine discursif vers le domaine corporel et performatif. La criminalisation et la surveillance de la rue, le rétrécissement des libertés d'expression et, plus largement, l'étouffement de la sphère publique se traduisent par l'apparition d'un nouveau style théâtral. C'est un basculement du théâtre textuel, déclamatoire et discursif vers un théâtre corporel, polysensoriel et multidimensionnel.

Premièrement, le corps devient à la fois l'objet qui subit directement la violence et le sujet de la résistance politique dans le contexte autoritaire. Dans son analyse du tournant autoritaire qui a suivi les mouvements de la place publique dans les années 2000, Franco « Bifo » Berardi identifie une dichotomie entre l'abstraction et le « retour » du corps dans la sphère publique.[608]

---

[607] *Ibid.*

[608] Franco « Bifo » Berardi, *Breathing: Chaos and Poetry*, Cambridge, Massachusets et Londres, MIT Press, 2018, p.17.

Par abstraction, il entend l'effacement du corps dans sa physicalité, produit par la financiarisation de l'économie et la numérisation de l'espace public qui se réduit alors à l'internet et aux réseaux sociaux.

Selon Berardi, cette abstraction a généré deux réponses issues d'une même réaction : d'un côté, le retour d'une corporalité agressive et vitale ; de l'autre, sa réappropriation poétique comme espace de résistance. La première réponse est celle du populisme, caractérisée par une réaffirmation violente des identités nationales, raciales et religieuses, et par la perte de foi dans l'universalité de la raison. Ce « retour d'un corps sans raison », détaché de la rationalité universelle et de la compassion corporelle, alimente l'émergence d'un fascisme postmoderne à l'échelle mondiale.[609]

La seconde réponse est celle d'une *réactivation poétique* du corps, entendu comme incarnation sensible et partagée de l'intellect général.[610] C'est elle qui, selon Berardi, peut ouvrir une voie de libération face aux nouvelles formes d'autoritarisme. Dans le cas des mouvements des places publiques, l'occupation physique de l'espace urbain apparaît ainsi comme une condition nécessaire pour articuler corps politique et corps physique, autrement dit pour réinscrire le corps dans la sphère publique.

Dans les mouvements de la place publique et le tournant autoritaire qui les ont suivis, notamment en Turquie, le spectacle du pouvoir politique et son contrôle de l'espace public prennent la forme d'un affrontement corporel. La violence policière, l'usage du gaz lacrymogène et la performativité de la présence policière affirment une domination sur le domaine du sensible. Dans les places publiques ainsi saturées par la répression, le gaz lacrymogène ne se contente pas de disperser les foules : il étouffe littéralement l'espace public en même temps que les corps des contestataires.[611] Berardi met l'accent sur la respiration comme métaphore de cette dimension corporelle du politique. La formule « *I can't breathe* » (« Je ne peux pas respirer ») est ainsi devenue l'un des slogans emblématiques du mouvement *Black Lives Matter* contre les violences policières et le racisme structurel. Elle a d'abord été prononcée par Eric Garner, un homme afro-américain mort lors d'une interpellation policière à New York en 2014. Elle a ensuite resurgi avec une intensité mondiale en 2020, après la mort

[609] *Ibid.,* p.162.
[610] *Ibid.,* p.17.
[611] Dariouche Tehrani**,** *«* The Colonial Gas Machine: Teargas Grenades, Secular Humanist Police, and the Intoxication of Racialized Lives *», The Funambulist Magazine*, no 14, « Toxic Atmospheres », novembre 2017. Disponible sur : https://thefunambulist.net/magazine/14-toxic-atmospheres/colonial-gas-machine-teargas-grenades-secular-humanist-police-intoxication-racialized-lives-dariouche-tehrani (date d'accès: 21.07.2025).

de George Floyd, tué à Minneapolis par un policier qui lui maintenait le genou sur la nuque.[612] Au-delà de sa dimension conjoncturelle, l'expression condense une expérience politique et corporelle de la suffocation. Elle renvoie à la fois à la privation physique de souffle, le contrôle du corps réduit à la survie, et à l'étouffement symbolique dans un espace public marqué par la violence d'État et la hiérarchisation raciale.

Avec la pandémie de COVID-19 qui a bouleversé le monde entier, cette métaphore du souffle a pris une résonance nouvelle. Le risque de contagion par la respiration, touchant directement les voies respiratoires, conjugué à l'expérience collective du confinement, a transformé la respiration en une expérience politique universelle. La peur de l'asphyxie, l'isolement et la privation de contact social ont révélé combien la vie humaine est inséparable de la présence des autres et de la circulation dans l'espace public, mais ont également intensifié l'oppression politique dans le domaine corporel.[613] Diverses pratiques de solidarité et des expressions artistiques réadaptées aux conditions de distanciation sociale ont montré que les individus ont su inventer de nouvelles manières de résister à la suffocation, biologique, sociale et politique, et de réinscrire leur corps dans un espace partagé. Cette logique rejoint aussi les analyses de Camille Froidevaux-Metterie sur la « revanche du corps » à l'ère contemporaine : le corps, longtemps pensé comme simple support, est revenu au centre de l'expérience politique et sociale, en particulier dans des contextes de crise sanitaire et autoritaire.[614]

Alors que la respiration est limitée, contrôlée, surveillée ou même étouffée par les pouvoirs politiques, la méditation et le yoga, précisément des thérapies de la respiration, deviennent de plus en plus populaires à l'échelle mondiale, en tant que pratiques de soin de soi, mais aussi comme actes de contrôle ou de réappropriation du souffle. Dans ses recherches sur le yoga, Anne-Cécile Hoyez prend le corps comme échelle micro pour analyser des phénomènes macro tels que la globalisation. Elle définit le yoga comme « une action de transformation de soi par soi », en opposition à l'inscription de l'oppression dans et sur le corps.[615] Cet accent sur le souffle paraît notamment pertinent pour notre étude étant donné que pendant notre étude du terrain, une expression revenait souvent dans les propos des artistes et des publics du théâtre

[612] Cf. Keeanga-Yamahtta Taylor, *From #BlackLivesMatter to Black Liberation*, Chicago, Haymarket Books, 2016.
[613] Giorgio Agamben, « Qu'est-ce donc qu'une société qui ne reconnaît d'autre valeur que la survie ? », *Le Nouvel Observateur*, 27 avril 2020. Disponible sur https://www.nouvelobs.com/idees/20200427.OBS28058/giorgio-agamben-qu-est-donc-une-societe-qui-ne-reconnait-pas-d-autre-valeur-que-la-survie.html (date d'accès : 21.07.2025).
[614] Camille Froidevaux-Metterie, « La revanche du corps », *AOC*, 2020, disponible sur: https://aoc.media/opinion/2020/06/22/la-revanche-du-corps/?loggedin=true (date d'accès : 21.07.2025).
[615] Anne-Cécile Hoyez,« Le corps comme espace en soi et espace à soi ? Regards géographiques sur la complexité d'une pratique corporelle mondialisée : le yoga », *Information géographique,* n°1 – 2014, pp.57-72.

pour désigner les théâtres alternatifs : « Ici, c'est un lieu où l'on peut respirer », « Nous voudrions créer un endroit où l'on puisse respirer ensemble ». Autrement dit, les théâtres alternatifs, aussi bien les moments de spectacle que les temps de sociabilité qui les entourent, sont décrits comme des espaces où s'invente un espace-temps à l'échelle micro, permettant de respirer en échappant temporairement à un espace public suffoqué.

Lorsqu'on compare la mise en scène du corps dans le théâtre alternatif des années 1990 et celle des années 2010, on observe des différences significatives. Dans les années 1990, la performativité scénique mettait davantage en avant la souffrance et les expériences individuelles, notamment celles liées au genre. En revanche, le théâtre physique d'inspiration lecoqienne qui émerge dans les années 2010 mobilise des corps bouffonesques, déformés et marqués par la souffrance ; mais cette souffrance n'est pas représentée pour choquer. Elle constitue plutôt un processus qui, en traversant les corps, les déforme jusqu'à leur faire perdre leur humanité, les amenant ainsi à adopter une posture grotesque. C'est à partir de cette posture que s'ouvre la possibilité paradoxale de rire et de faire rire face à la violence vécue.

Ainsi, c'est dans cette articulation esthético-politique que l'on situe la pratique du théâtre physique à Istanbul à partir du 2014 dans un registre de « revanche » et réapparition du corps dans la sphère publique. Maintenant on l'analysera dans son rapport au contexte autoritaire en Turquie à partir de 2014.

Sous l'autoritarisme, le langage discursif est l'un des premiers lieux de contrôle : la censure directe, l'autocensure et la criminalisation de la parole publique rétrécissent la sphère publique l'espace. Dans ce contexte, on observe un basculement de l'expression politique vers le performatif, où le corps devient à la fois support et langage. Yannick Butel analyse déjà ce déplacement en notant que lorsque « le langage est réduit à une fonction communicationnelle », surgit sur scène « un corps revenant » qui excède et déborde l'ordre du discours.[616]

Le théâtre physique en Turquie, en particulier après Gezi, illustre précisément ce phénomène : il transforme la corporéité en médium de résistance là où le texte risquerait la répression. La montée de ce théâtre ne relève pas seulement d'un choix esthétique mais d'une stratégie politique : le corps devient le principal vecteur de l'expression artistique au moment où la parole est contrainte. En créant des langages scéniques fondés sur le mouvement, le grotesque ou le bouffonesque, ils déplacent la critique du gouvernement hors du champ textuel surveillé pour l'inscrire dans une expérience sensible, partagée avec le public.

[616] Yannick Butel, « La fuite en avant du corps revenant », *Études théâtrales*, no 58, 2013.

Ainsi, le théâtre physique actualise en Turquie ce glissement global du discursif vers le performatif. Il ouvre un espace public éphémère où les spectateurs ne sont plus appelés à écouter un discours mais à partager une expérience corporelle, une atmosphère, une intensité sensible. En ce sens, les langages corporels constituent une stratégie de résistance face à l'autoritarisme : ils déjouent la censure du texte en inscrivant la contestation dans le registre du sensible, irréductible au contrôle discursif.

Ce déplacement n'est pas propre à la Turquie : l'apparition et la mobilisation des langages corporels dans le théâtre ont souvent été historiquement liées à des contextes autoritaires ou de crise politique. L'histoire du théâtre montre que ses grands tournants esthétiques naissent fréquemment dans des contextes de crise. Les périodes de bouleversements politiques, sociaux ou militaires constituent des moments charnières où les formes existantes se révèlent inadéquates pour exprimer l'expérience collective et où de nouveaux langages scéniques, émergent notamment autour des langages corporels. On peut faire l'hypothèse que plus l'être humain se sent coincé et opprimé à l'intérieur, plus c'est projeté vers son corps pour l'exprimer. À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, par exemple, l'épuisement des dramaturgies traditionnelles a ouvert la voie à des expérimentations radicales qui ont profondément marqué le théâtre moderne comme le style biomécanique de Meyerhold, le la distanciation et le théâtre épique de Brecht, ou encore le théâtre politique de Piscator. Ces expériences, chacune à leur manière, traduisent une volonté de réinventer le théâtre comme un outil critique et de transformation, en inscrivant la scène dans un dialogue direct avec la société. L'école de Lecoq à son tour, s'est développé dans le contexte de la turbulence politique de 1968 en France. Si l'on transpose cette perspective au cas turc, il devient possible de comprendre l'essor du théâtre physique non pas comme une simple évolution esthétique mais comme le produit d'un moment de crise, celui du tournant autoritaire consécutif au mouvement de Gezi , qui a poussé les artistes à inventer d'autres langages pour rendre visibles les tensions politiques et sociales contemporaines.

Dans la période contemporaine, le recours au bouffon ou au clown par les artistes indépendants turcs entre ainsi en résonance avec d'autres formes inventées ailleurs pour détourner, contourner ou échapper la censure et la répression. L'exemple du théâtre iranien est particulièrement éclairant. Yassaman Khajehi montre que, sous le régime islamiste, la marionnette est devenue un objet scénique singulier : en tant qu'objet hybride, à la croisée de l'humain, de l'objet et du sacré, elle a permis de contourner la censure et de donner voix à des discours critiques interdits dans d'autres cadres. Cette hybridité n'est pas seulement formelle :

elle traduit la capacité de la marionnette à négocier avec les normes religieuses et politiques tout en ouvrant des espaces d'imaginaire et de contestation.[617] Au-delà du cas iranien, Khajehi interroge ainsi plus largement les « pouvoirs » de la marionnette comme médium théâtral, capable d'incarner l'altérité, de déplacer la parole et de créer un espace de liberté dans des contextes de contrainte. Ce parallèle souligne que, qu'il s'agisse de marionnettes en Iran ou de corps bouffonesques en Turquie, les langages corporels et non-discursifs émergent comme des réponses esthétiques et politiques dans les contextes autoritaires.

Par conséquent, l'essor du théâtre physique en Turquie après 2014 ne peut être compris indépendamment du tournant autoritaire et de la suffocation de la sphère publique. Il ne s'agit pas simplement d'une recherche esthétique, mais bien d'une réinvention politique du théâtre qui traduit dans le langage des corps ce que la parole ne peut plus dire. Par le grotesque, le bouffonesque ou le clownesque, ces pratiques scéniques produisent un espace sensible de résistance qui, tout en s'ancrant dans une histoire mondiale des formes corporelles en temps de crise, acquiert une signification singulière dans le contexte turc contemporain. Elles montrent que lorsque le langage est réduit au silence, c'est le corps qui devient scène, mémoire et instrument de contestation.

Dans un second temps**,** après avoir étudié les exemples du théâtre physique, notamment le bouffon, dans leur rapport au contexte autoritaire, nous porterons notre attention sur un autre registre du théâtre physique : le clown. Nous l'examinerons dans sa capacité à créer du lien social avec des publics situés au-delà des barrières sociales, culturelles et économiques, à partir d'un cas d'étude particulier issu du terrain : le clown social.

3.3. Théâtre physique et lien social : Le cas d'Association Jeu Social et Arts de Rue

Dans cette section, nous déplacerons notre regard vers l'usage social du clown, un genre particulier du théâtre physique en Turquie, en mettant l'accent sur *Sosyal Oyun ve Sokak Sanatları Derneği* [Association Jeu Social et Arts de Rue], fondé en 2023. Nous analyserons d'abord la signification du clown dans la pédagogie lecoqienne, puis l'émergence de la méthodologie du clown social, avant d'examiner la pratique de l'Association à partir de notre entretien avec son fondateur, Güray Dinçol. Bien que cette association ait été créée après notre période de terrain, nous avons suivi ses activités dans le contexte des séismes de février 2023 en Turquie, qui ont touché plusieurs villes. Nous avons choisi de l'intégrer à notre analyse, car

[617] Yassaman Khajehi, *La marionnette iranienne ou les pouvoirs d'un objet hybride*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

l'usage des méthodes artistiques issues du théâtre physique s'y révèle décisif dans la création de lien social au sein des zones affectées par la catastrophe.

Le clown est intrinsèquement lié au rire. Dans sa pédagogie, façonnée par son expérience d'enseignement, Jacques Lecoq décrit le cheminement de sa pratique du clown en plusieurs étapes. À partir de ses recherches, il conclut que l'effort d'un comédien pour « faire rire » sur commande devient toujours « catastrophique » et « tragique » ; mais c'est précisément dans cet échec que naît la comédie.[618] Autrement dit, Lecoq identifie la mise en scène de la faiblesse et de l'échec comme l'essence même de la comédie clownesque. Le nez rouge, qu'il définit comme « le plus petit masque du monde », sert au comédien à renouer avec sa naïveté et sa fragilité.[619]

Güray Dinçol, dans son expérience en tant que clown humanitaire, souligne ce côté de la mise en scène de la faiblesse, notamment avec les publics touchés par des tragédies à partir de son expérience dans des villes détruites par les séismes en Turquie en février 2023 :

« La dernière fois, ce n'était pas cette année mais l'année précédente, le 23 avril, j'étais dans la région. Cela fait plus d'un an et demi. Mais depuis un certain temps je n'y vais plus. C'est quelque chose qui me manque beaucoup, et que j'aimerais faire en permanence. Mais physiquement, je n'en ai plus la force. C'est un travail très éprouvant, car tenir la rue est difficile, gérer une foule incontrôlée est épuisant. »

[…] C'est exactement là que, selon moi, l'art rejoint la vie, la réalité brute, dans une rencontre bouleversante. Et c'est ce qui rend le clown si puissant : avec toute sa légèreté, sa simplicité, son côté souvent méprisé, il a une force incroyable. Je ne pourrais pas aller là-bas et jouer une tragédie, ni monter une pièce de théâtre classique. Mais les gens rient en voyant quelqu'un de plus mal en point qu'eux, quelqu'un d'encore plus bête, d'encore plus pitoyable. En fait, nous sommes plus abasourdis qu'eux.

C'est cela, toute la dramaturgie et la philosophie du clown : nous tombons sans cesse. Par exemple, je n'aime pas particulièrement le slapstick, la comédie physique. Mais dans les zones du séisme, je m'y abandonne totalement : je roule par terre, je me cogne contre les murs. Physiquement, c'est devenu trop dur pour moi. Mais les enfants rient, parce qu'ils portent déjà cette violence en eux. Ils aiment ce type de comédie. Alors je me laisse aller à des chutes, des roulades, des blagues grossières. »[620]

Comparée au bouffon, la méthodologie du clown présente des traits opposés. Alors que les bouffons se déplacent toujours en bande et se moquent de tous, les clowns sont seuls, et ce sont les autres qui se moquent d'eux. Concernant leur rapport au public, Lecoq souligne une singularité :

« À la différence d'autres personnages du théâtre, le clown a un contact direct et immédiat avec le public : il ne peut vivre qu'avec et sous le regard des autres. On ne fait pas clown devant

[618] Jacques Lecoq, *op. cit.,* p.200.
[619] *Ibid.,* p.121.
[620] Entretien en ligne avec Güray Dinçol, 21.07.2025.

un public, on joue avec lui. Un clown qui entre en scène entre en contact avec toutes les personnes qui constituent le public, son jeu est influencé par leurs réactions. »[621]

Le jeu social trouve ses racines dans les pratiques de clown humanitaire, telles qu'elles ont été développées par *Clowns Sans Frontières*, organisation internationale fondée en 1993 et aujourd'hui active dans plus de cent-vingt pays.[622] C'est une organisation non gouvernementale qui fonctionne comme un réseau international présent dans plusieurs régions du monde. Sa mission est d'apporter, par le rire et le spectacle, un soutien psychosocial aux populations victimes de crises humanitaires ou en situation de grande précarité, en particulier les enfants. Les artistes qui s'y engagent, tous professionnels des arts vivants, interviennent bénévolement dans des zones touchées par des catastrophes naturelles, des guerres, des migrations forcées ou divers traumatismes, afin de redonner aux enfants et à leur entourage le goût de sourire et la force de se reconstruire. L'association agit dans le respect des cultures locales, sans imposer de visions extérieures, et revendique des principes d'éthique, de diversité et de transparence.

Leur mission, résumée dans la formule « le rire comme un arme de construction de masse » positionne le rire comme une réponse aux destructions de masse, un pouvoir transformateur qui constitue résilience un outil thérapeutique.[623] Dans cette perspective, le clown n'est pas seulement une figure comique ou divertissante, il devient un médiateur social et affectif qui traverse les frontières linguistiques, politiques ou religieuses pour créer un espace de rencontre. Le rire partagé, dans ces contextes, fonctionne comme une pratique de résilience, de solidarité et de construction communautaire.

C'est dans cette logique qu'est né le projet S.O.S en avril 2023, à l'initiative de Sabine Choucair, membre fondatrice du collectif libanais Clown Me In, et de Güray Dinçol. La première étape du projet s'est concrétisée par une série d'ateliers de clown et de théâtre physique, suivis de deux tournées, l'une à Istanbul et l'autre à Hatay, organisées seulement quelques semaines après les séismes qui avaient dévasté la région.[624]

Né de l'expérience accumulée depuis 2014 par les collaborations entre *Clowns Sans Frontières* et des artistes turcs, mais aussi des interventions conjointes de *Clown Me In,* après le séisme de Kahramanmaraş et de Hatay en février 2023, S.O.S inscrit son action dans ce que

[621] *Ibid.,* p.198.
[622] https://www.cwb-international.org (date d'accès: 05.04.2025).
[623] https://clowns.org/en/
[624] Les séismes de février 2023, dont l'épicentre se situait dans la province de Kahramanmaraş, ont frappé le sud-est de la Turquie et le nord de la Syrie. Ils ont causé la mort de plus de 50 000 personnes en Turquie, détruit ou endommagé plus de 200 000 bâtiments, et provoqué le déplacement de millions d'habitants, constituant l'une des plus graves catastrophes naturelles de l'histoire contemporaine du pays.

ses fondateurs désignent comme le « clown social » : une pratique artistique à visée humanitaire, centrée sur le soutien psychosocial des populations vulnérables.

À travers le jeu et l'espace de la rue, S.O.S propose des performances, ateliers et formations destinés aux groupes fragilisés par la guerre, les déplacements forcés ou les catastrophes naturelles. Ces interventions mobilisent une pluralité d'outils artistiques comme clown, arts du cirque, danse, musique, marionnette et conte, pour créer des espaces de répit et de solidarité, où l'expression artistique devient une forme de soutien psychologique et communautaire.[625]

Les performances de S.O.S, documentées témoignent d'une dynamique continue de tournées et d'interventions artistiques réparties dans plusieurs régions de Turquie. Parmi les dates répertoriées se trouvent des passages à Istanbul et Hatay en avril 2023, ainsi qu'à Urfa, Maraş, Antep et Adıyaman en juin de la même année. Plus tard, en décembre 2023, S.O.S est retournée à Hatay-Adıyaman-Maraş, puis en mars et mai 2024 elle a repris les tournées dans les zones d'Antep, Samandağ, Maraş, et Kırıkhan.[626]

Ces performances se déroulent majoritairement à l'extérieur ou dans des espaces accessibles du public, des camps pour des victimes de séisme et s'adressent à des publics multiples : communautés locales, zones affectées par les tremblements de terre, populations déplacées. Le rythme des tournées, avec plusieurs étapes rapprochées dans le temps et l'espace, montre que S.O.S met l'accent sur la répétition de la présence artistique comme moyen de consolider le lien social. Le choix des villes, souvent parmi les plus touchées par les tremblements de terre , renvoie à une stratégie claire : entrer physiquement dans les zones traumatisées pour y offrir un espace de jeu, de rire et de partage. En 2025, on a suivi que l'équipe a commencé à réaliser des performances dans les quartiers défavorisés d'Istanbul à la rue.

Dans notre entretien de suivi en juillet 2025, on a conduit un entretien semi-directif avec Güray Dinçol sur son expérience dans *S.O.S.*. On a trouvé frappant comment son air, expression et énergie a changé lorsqu'il a commencé à parler de son expérience de clown humanitaire. Il a affirmé lui-même son attachement à ce genre en disant : « Pour moi, ce qui fait plus de sens dans ma vie de performeur c'est le clown humanitaire. »[627]

[625] https://sosyaloyunsokakta.wordpress.com/hakkimizda/ (date d'accès: 05.04.2025).
[626] https://sosyaloyunsokakta.wordpress.com/performanslar/ (date d'accès: 05.04.2025).
[627] Entretien en ligne avec Güray Dinçol, 21.07.2025.

Figure 18 : *S.O.S.,* avril 2023 à Hatay dans les camps après les tremblements de terre



Source : https://sosyaloyunsokakta.wordpress.com/istanbul/#jp-carousel-10933

Au moment de notre entretien, *S.O.S* a été déjà institutionnalisé au statut d'une association. Dinçol a comparé la difficulté bureaucratique et procédurale de gérer une association en Turquie à la facilité d'accéder aux publics en tant que clown humanitaire :

« Tout est fait pour rendre ta vie difficile. L'État fait tout pour que tu ne fasses pas ce que tu fais. Le système est construit comme ça. Nous avons commencé après les séismes. C'est très intéressant, sur le terrain c'est exactement le contraire. Une fois que tu mets un nez rouge, il n'y a aucun lieu où tu ne peux pas entrer. Toutes les portes ouvrent. »[628]

Cette comparaison semble frappante. L'activité de la société civile est décrite comme empêchée. L'espace public est fermé et avec le contrôle et l'empêchement des acteurs de la société civile. Pourtant en face de cette fermeture, il y a le clown, l'acteur situé au plus loin du pouvoir, crée une brèche ouverte dans cette fermeture et crée du lien social dans cette fermeture.

Dinçol décrit plus en détail les différents publics qu'il a contacté par le biais du clown social :

« C'est un pouvoir incroyable. C'est le domaine qui me fascine le plus. Je suis entrée dans les camps de Menzil[629] à Adıyaman. Je suis entré dans des camps de Daech. C'est-à-dire, j'ai vu en Turquie ces hommes armés, les combattants de Daech. J'ai vu leurs fusils. J'ai vu ces hommes. J'ai vu aussi ces femmes en burqa. J'ai vu des lieux incroyables qui m'ont fait dire

[628] *Ibid.*

[629] La confrérie Menzil (ou *Menzil Cemaati*) est l'une des principales communautés soufies de Turquie, affiliée à la branche naqshbandie. Son centre spirituel se situe dans le village de Menzil, dans la province d'Adıyaman, d'où elle tire son nom. Apparue dans les années 1950 autour du cheikh Seyyid Abdulhakim El Hüseyni, elle connaît une expansion rapide à partir des années 1980, notamment grâce à son implantation dans les milieux économiques et bureaucratiques. Sous le règne de l'AKP, la confrérie renforce son influence dans les domaines de la santé, de l'éducation et des affaires sociales, devenant un acteur religieux et économique majeur de la Turquie contemporaine.

que la Turquie c'est vraiment le Moyen Orient. Avant les séismes, j'avais joué dans les camps des exilés à Batman par exemple. J'ai joué avec des enfants de guérillas à Diyarbakır.

Ou encore au centre culturel Amara à Suruç, tu t'en souviens sûrement. Une bombe avait été lancée là-bas. Moi, j'y ai perdu un ami. Nous avons joué dans ce centre culturel, qui s'ouvrait pour la première fois après l'attentat. C'était aussi la première fois que des enfants revenaient dans ce lieu, après cet événement terrible. Et nous jouions dans une salle encore trouée, déchirée par les éclats d'obus. C'était étrange et puissant à la fois. Tu est en plein cœur de la guerre. […] À Lice, on a joué dans le village où le PKK a été fondé et encore très puissant. »[630]

Chaque exemple que Dinçol donne concerne un sujet politique qui constitue des contours de la sphère publique en Turquie, touchent des sujets tabous ou des publics « intouchables ». Son témoignage à Adıyaman touche le confrérie Menzil et les zones contrôlées par Daech.[631] À Diyarbakır et à Lice, son expérience touche les zones contrôlées par l'organisation armée kurde PKK et sont considérés.

Ainsi, les exemples évoqués par Dinçol illustrent le chavirement autoritaire et populiste de la Turquie post-2014. Les espaces et publics mentionnés portent les marques de la violence politique, de la polarisation et du conflit armé. Dans un contexte de surveillance étatique et infra-étatique accrue, et dans un climat post-attentats traversé par une phobie de la sociabilité avec l'Autre, ces lieux fonctionnent comme des espaces de fermeture de la sphère publique. Pourtant, la possibilité d'y accéder, d'y circuler et surtout d'y créer un public en tant que clown révèle la puissance souvent sous-estimée de cette pratique : celle de fabriquer un lien et d'ouvrir un espace de rencontre dans les contextes les plus fermés et les moins accueillants. En d'autres termes, dans un régime autoritaire où toute manifestation publique est à haut risque, le clown apparaît comme l'une des rares figures capables de franchir les verrous de la sphère publique.

Dinçol cherche cette ouverture aux clowns dans son caractère familier, naif et enfantin:

« C'est vraiment ainsi. Quelle que soit la personne en face, tout le monde connaît la figure du clown. Même un enfant qui n'a jamais rien vu, rien connu, comprend immédiatement, dès que tu mets ce petit nez rouge en plastique au milieu de ton visage, qu'un espace de jeu commence, qu'un espace scénique s'ouvre. Nous avons eu des expériences de jeu dans des endroits si incroyables. Et ce n'étaient pas seulement les enfants. Parce que lorsque tu contactes un enfant, cela touche aussi ceux qui l'entourent : la mère, la sœur, la personne qui prend soin de lui. Et en les touchant, cela se transmet aussi aux adultes proches. C'est pour cela que cela me paraît presque miraculeux. Comme une sorte de clé qui ouvre toutes les portes. Et c'est très drôle, en fait. Cette souplesse, ce lien direct avec la vie, me paraît profondément fascinant. »[632]

---

[630] *Ibid.*

[631] Pour une analyse détaillée de ces groupes, cf. Adnan Çelik, « De l'infrapolitique au politique », La politisation par l'enseignement dans les madrasas clandestines kurdes *in* Işıl Erdinç et Benjamin Gourisse (dir.), *La Domination Politique en Turquie. Une analyse relationnelle,* Paris, Karthala, 2022, pp.123-146.

[632] Entretien en ligne avec Güray Dinçol, 21.07.2025.

Cette particularité que Dinçol observe de sa propre expérience fait l'écho avec d'autres recherches sur le clown humanitaire. Comme l'écrit Rebecca Ann Hill son ethnographie du clown humanitaire, « le nez rouge fonctionne comme un passeport universel »[633] : il ouvre des espaces autrement inaccessibles, traverse les frontières linguistiques et culturelles, et instaure immédiatement un cadre de jeu reconnaissable.

Une puissance singulière du clown humanitaire réside dans son ancrage à la rue et à la vie quotidienne. Comme il n'est pas performé dans un théâtre mais à la rue, il est immergé dans tout moment improbable de la vie quotidienne :

« J'ai même posé pour des photos sous des posters de Tayyip Erdoğan. C'est ce que les gens voulaient, alors tu dis « ok ». Une autre fois, j'ai aidé à déménager la maison de quelqu'un, en clown. Tu es tellement plongé dans la vie réelle que tu ne peux pas faire autrement. »[634]

Pourtant ce rencontre, *mixite sociale improbable* et l'engagement de fabriquer du lien social n'est pas sans risque:

« Tu ne sais jamais ce qui peut arriver. À Adıyaman, j'ai même failli être lynché par des enfants ; j'ai été sérieusement frappé, et c'est la gendarmerie qui m'a sauvé. Ils jouaient, mais leurs jeux étaient d'une telle violence… Et avec les enfants syriens, il était impossible de se comprendre. J'ai été sérieusement battu. C'était la dernière fois que j'ai joué, deux ans après le séisme, vers le troisième mois. C'est une expérience à la fois très dure, très émotive, très politique et en même temps très drôle. »[635]

Le clown social, en tant que déclinaison du théâtre physique, illustre particulièrement la capacité des arts du corps à dépasser les barrières linguistiques et culturelles. Dans l'expérience relatée par Dinçol, le travail avec des communautés non turcophones, en particulier les publics kurdophones de Turquie et les migrants syriens arabophones, apparaît comme un moment privilégié où le clown rend possible une communication sans mots. Là où la parole échoue ou se heurte à l'incompréhension, le clown ouvre un espace de partage d'un sensible commun par le biais du langage corporel. En mobilisant le rire, la gestuelle et la naïveté incarnée par le nez rouge, il établit un contact direct qui traverse les frontières linguistiques et crée une expérience collective où chacun peut se reconnaître.

La nature du clown humanitaire aide également à adapter le spectacle selon les différents publics. Dinçol souligne que les spectacles ne sont pas complètement improvisés, mais il. Il y a un travail d'adaptation, de médiation interculturelle pour évoquer un sentiment d'appartenance auprès des différents publics:

---

[633] Rebecca Ann Hill, « Send in the Clowns! An Ethnographic Study of the Humanitarian Clown », mémoire de master non-publié en anthropologie, Université de Bergen, 2021.
[634] *Ibid.*
[635] Entretien en ligne avec Güray Dinçol, 21.07.2025.

« Derrière le spectacle il y a toujours une petite poésie, une histoire, une posture poétique. Mais je les adapte toujours aux lieux. Si nous jouons dans un camp Rom, nous faisons résonner des airs de musique rom. Si c'est à Amed[636], alors ce sont des *halay*, des danses collectives, qui rythment le spectacle. »[637]

Cette particularité fait écho à l'usage des méthodes physiques des arts du spectacle dans le travail interculturel avec des publics qui ne partagent pas la même langue, notamment des publics fragilisés par la guerre, l'exil ou la migration forcée.[638] Comme le souligne Dan Baron Cohen, le geste et la danse permettent de contourner le pouvoir autocensurant du discours, en dépassant les limites du langage verbal et en donnant forme à des traumatismes internalisés[1]. Dans ses expériences avec des acteurs sourds-muets, Issam Bou Khaled montre ainsi que le théâtre peut devenir un « véhicule de nouvelles formes d'expression » et générer du sens à partir de la vulnérabilité et de l'innocence, plutôt que des conventions discursives.[639] De son côté, Jonas Tinius relève, dans une recherche sur le théâtre post-migratoire en Allemagne, qu'un projet interculturel peut considérer la diversité linguistique non pas comme un obstacle, mais comme une ressource, permettant ainsi d'inclure des participants venus de différentes nationalités et expériences migratoires.[640] Enfin, dans le contexte des migrations forcées, le théâtre constitue un « espace transitoire » qui autorise les réfugiés à se manifester en dehors des registres verbaux ou bureaucratiques qui tendent à les réduire au silence.[641] Dans cette perspective, le clown fonctionne comme une médiation universelle, non seulement en rendant possible une communication immédiate, mais aussi en fabriquant du lien social là où les mots échouent.

Ainsi, le clown humanitaire n'accède pas seulement aux publics préfigurés, mais il forme également des nouveaux publics par le biais du « rire collectif » :

« Sur la scène, il y a le sujet politique principal qui se forme, c'est-à-dire regarder la même chose et rire, c'est l'une des philosophies de base de Clowns Without Borders, est le plus grand pouvoir. Regarder la même chose et rire. Rire ensemble d'une même chose, c'est un état très

[636] Amed s'agit du nom de la ville Diyarbakır en langue kurde.
[637] *Ibid.*
[638] Dan Baron Cohen, « Body Politics: Negotiating the 'Self-Censuring Power of Speech' », *in* Alex Flynn, Jonas Tinius (dir.), *Anthropology, Theatre, and Development. The Transformative Potential of Performance*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015, p. 105.
[639] Issam Bou Khaled, « Theatre with Deaf-Mute Actors in Lebanon », in Alex Flynn, Jonas Tinius (dir.), *Anthropology, Theatre, and Development. The Transformative Potential of Performance*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015, p. 139.
[640] Jonas Tinius, « Intercultural Projects and the Question of Language », in Alex Flynn, Jonas Tinius (dir.), *Anthropology, Theatre, and Development. The Transformative Potential of Performance*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015, p. 191.
[641] Bettine Menke et Juliane Vogel (dir.), *Flucht und Szene : Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2018.

puissant qui te rappelle que tu fais partie d'une communauté. C'est exactement ce que fait le clown. Sur scène, tu peux rire d'une personne qui tombe ou qui roule par terre, mais quand cent personnes rient en même temps, et que ces cent personnes sont en deuil depuis longtemps, qu'elles ont perdu leur maison, leurs proches, beaucoup de choses… alors ce rire prend une dimension magique. »[642]

Le rire partagé apparaît ici comme une expérience politique au sens où il fait surgir un collectif éphémère à partir de l'affect. Jacques Rancière a montré que la politique ne réside pas seulement dans les institutions, mais dans la *redistribution du sensible*, c'est-à-dire dans les formes d'expérience qui reconfigurent qui peut apparaître en commun et comment il peut être perçu. Dans ce sens, le rire collectif provoqué par le clown humanitaire relève d'une redistribution éphémère mais puissante du sensible, en permettant à des personnes marquées par le deuil et la perte de se constituer temporairement en communauté.[643] Sara Ahmed, souligne combien les émotions ne sont pas seulement individuelles mais circulent et « collent » aux corps, produisant des collectifs par le partage d'affects.[644] Le rire, dans ce contexte, fonctionne comme une émotion qui circule et relie, fabriquant du commun là où la violence, l'exil ou la catastrophe avaient fragmenté la sociabilité.

En conclusion, le clown humanitaire permet d'entrevoir une fonction politique singulière du théâtre physique : non pas celle de représenter ou de critiquer directement le pouvoir, mais celle de créer des brèches sensibles où des collectifs momentanés peuvent se former. Dans un contexte autoritaire comme celui de la Turquie post-2013 et post-2016, mais aussi dans des zones de guerre ou de catastrophe, le rire partagé ouvre des espaces de sociabilité imprévisibles, au-delà de la langue, des appartenances sociales ou des fractures politiques. Ce faisant, le clown révèle la dimension politique fondamentale de l'affect et du corps : en riant ensemble, les spectateurs réaffirment leur existence commune, même fugace, face à la violence et à la fragmentation imposées par l'autorité.

Dans le contexte turc, où la scène alternative a déjà investi le corps comme langage de résistance politique, le clown social introduit une dimension complémentaire : non pas seulement tourner en dérision l'autorité, mais créer des passerelles affectives et sociales entre des individus séparés par les fractures de la guerre, de la migration ou des catastrophes naturelles. Là où le théâtre politique pouvait s'inscrire dans une logique de confrontation discursive, le clown social opère par la médiation du sensible : un corps qui chute, un geste

[642] Entretien en ligne avec Güray Dinçol, 21.07.2025.
[643] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 12.
[644] Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 9.

ridicule, un rire partagé. Ces micro-événements, d'apparence anodine, ouvrent des brèches dans l'espace social et réactivent la possibilité d'un commun. En ce sens, le clown humanitaire met en lumière la puissance du théâtre physique dans son registre le plus minimal : il fabrique du lien social précisément là où la langue, la culture ou la politique dressent des murs, révélant que le politique peut aussi surgir de la circulation des affects et de la reconnaissance mutuelle des vulnérabilités.

Chapitre 8 : Du désappartenance à l'agir public : Études de cas

L'exploration menée jusqu'ici a mis en évidence comment le théâtre contemporain en Turquie se constitue comme un espace où s'articulent des expériences de désappartenance et des formes d'agir public. La désappartenance, comprise à la fois comme sentiment d'exclusion, d'étrangeté ou de rupture avec les appartenances héritées, se révèle être une condition centrale de la création artistique et politique dans le contexte turc des années 2000 et 2010. Loin de conduire à une paralysie ou à un retrait, ce sentiment est souvent collectivisé, partagé et transformé en une ressource de création de nouveaux imaginaires et de nouvelles formes de communauté.

Ce chapitre propose d'entrer au cœur de ce processus à travers deux études de cas. La première porte sur la trilogie de la Turquie écrite par Ceren Ercan, amorcée en 2017 avec *Instantané : Turquie je t'aime*, où l'autrice explore la manière dont un sentiment personnel de désappartenance peut être collectivisé et transformé en expérience publique. Son écriture interroge notamment l'héritage du mouvement de Gezi, moment marquant de la constitution d'une appartenance collective à partir de vécus de désappartenance, ainsi que les dilemmes contemporains du « partir ou rester », qui relient intimement les fractures existentielles et les choix d'agir public. La seconde étude de cas s'intéresse à la trajectoire de Tiraje, figure d'un théâtre alternatif dont les expérimentations s'organisent autour d'une quête d'appartenance sociale et artistique. En mettant en place une économie d'échange, en recourant à la forme du cercle comme vecteur de communauté et en explorant des modes d'organisation horizontaux, Tiraje et son collectif inventent de nouvelles formes de sociabilité, que l'on peut analyser à la lumière du concept de « néo-tribu » développé par Michel Maffesoli. Ces deux terrains, distincts dans leurs registres esthétiques et organisationnels mais convergents dans leurs effets, permettent de saisir comment la désappartenance peut devenir un vecteur de politisation et un ferment d'agir public.

1. Trilogie de la Turquie de Ceren Ercan

Ceren Ercan est écrivaine du théâtre, dramaturge et metteuse en scène, connue notamment avec ses pièces qui portent un regard authentique envers l'actualité politique en Turquie. Née en 1981 à Istanbul, Ercan a poursuivi des études en dramaturgie et critique de théâtre à l'Université Istanbul. Dans ses études de master elle a intégré une formation en cinéma dans son parcours avec un master de cinéma à l'Université Marmara. Elle travaille comme dramaturge depuis 2003 aux Théâtres Municipaux de Bakırköy.

Elle est co-fondatrice du projet Yeni Metin Yeni Tiyatro *[Nouveau Texte Nouveau Théâtre]*

avec Yeşim Özsoy et Mark Levitas, dirigé par le théâtre *GalataPerform* à Istanbul. Le projet *Nouveau Texte Nouveau Théâtre* est initié en 2006 et rassemble deux axes: La traduction et la mise en scène en tant que théâtre de lecture des pièces des écrivains contemporains du théâtre en turc et l'organisation des ateliers de l'écriture du théâtre. Ercan a enseigné dans des ateliers de l'écriture du théâtre et elle a travaillé en tant que conseillère dans le cadre de ce projet.

En 2007, Ercan a co-fondé la troupe Oyun Deposu *[Entrepôt de pièces]* avec la danseuse et chorégraphe Maral Ceranoğlu, les comédiennes Yelda Baskın, Gülce Uğurlu et Elif Ürse. Leur première pièce Çirkin İnsan Yavrusu [Le vilain petit humain][645] qui est décrit comme une poursuite des traces des polarisations émergées/créées dans la sphère politique dans la vie quotidienne.[646] Ercan est dramaturge et co-écrivaine de cette pièce collective. Le texte de cette pièce a été publié par la revue Theater Heute en Allemagne. Elle est écrivaine et metteuse en scène de la pièce « Persona Non Grata » qui a tourné au festival Offenewelt en Allemagne, au Chantier d'Europe à Paris et qui a été joué Phoenix Theatre Ensemble à New York. En 2016, sa pièce « Le jour d'émeute des chiens » a été jouée par la compagnie dont elle est co-fondatrice, à Lisbonne et à Istanbul, en partenariat avec, le théâtre de la ville Lisbonne Sao Luiz et le Festival du Théâtre d'Istanbul. Parmi d'autres pièces, elle est l'écrivaine du « Trilogie de la Turquie » composé de « Turquie je t'aime » (2017), « Le temps de Berlin » (2017) et « Le rêve de Téhéran » (2019). À côté de ses projets du théâtre, elle est la directrice du documentaire « J'ai trouvé un slogan : Ma mère est avec moi » (2014) qui porte sur les mères qui ont manifesté au mouvement Gezi à Istanbul en 2013 avec leurs enfants. Actuellement poursuit ses projets nationaux et internationaux individuellement et avec Platform Tiyatro.

Basant sur un entretien réalisé avec Ceren Ercan et ses pièces du théâtre « Petit vilain humain » « Persona Non-Grata », « Turquie je t'aime », on regardera de proche la scène contemporaine du théâtre en Turquie en suivant le regard d'une artiste du théâtre femme, queer et dont les créations offrent un regard esthétique aux enjeux politiques actuels en Turquie.

1.1. Instané : Turquie je t'aime [2017]

Afin d'avoir un exemple de l'écriture du théâtre turc contemporain, majoritairement inaccessible en français, on a choisi d'intégrer la traduction d'un extrait de la pièce *Turquie je t'aime* de Ceren Ercan.[647]

[645] Note: La langue turque n'étant pas genrée, le titre original porte le nom «humain.e » sans désigner de genre.
[646] Le site web d'Oyun Deposu, https://oyundeposu.wordpress.com/2008/06/27/cirkin-insan-yavrusu/ (accédé le 10.04.2023.
[647] Traduit en français du turc par Zeynep Uğur.

Turquie je t'aime est la première pièce du « Trilogie de la Turquie », suivi par *Le temps de Berlin* (2017) et *Le rêve de Téhéran* (2019). Cette pièce a fait sa première en novembre 2017 dans le cadre du Festival du Théâtre d'Istanbul aux Théâtres municipaux de Bakırköy à Istanbul où Ceren Ercan est affiliée. Ercan a travaillé également comme dramaturge à côté de la metteuse en scène Yelda Baskın. Les cinq personnages dans la pièce Alican, Defne, İrem, Emre et Damla sont joués par les acteurs du Théâtre municipal de Bakırköy Alican Yücesoy, Defne Şener Günay, İrem Sultan Cengiz, Emre Koç et Damla Karaelmas. Ainsi, les acteurs jouent les personnages qui portent leurs propres noms et écrits spécifiquement pour eux dès le départ.

Le synopsis de la pièce indique : « Il y a une atmosphère à la fois réaliste et ironique dans cette laverie où on sent le climat politique nébuleux de la Turquie et l'état d'esprit du pays. *Turquie je t'aime* écrite par Ceren Ercan est une pièce sur l'effort d'aimer ce pays aujourd'hui. Dans la pièce mise en scène par Yelda Baskın, les personnages partent à un voyage sur la possibilité de dire « Je suis ici et moi aussi je suis la Turquie ».[648] Dans chacun de 20 des tableaux de la pièce, on voit des interactions différentes. Ils deviennent des voisines, des ex-copains, des connaissances d'enfance, des accusateurs des uns des autres. Il y a constamment des alliances qui se font et qui se défont, il devient impossible de distinguer qui fait partie de quel camp, qui est en conflit avec qui. Des alliances se font et se défont entre eux de sorte que chaque fois les rapports de force, la constitution de la majorité et la minorité change.

« 14.
(…)
DEFNE - Je pense que les habitués de chaque lieu devraient décider qui peut ou ne peut pas entrer. Ce serait beaucoup plus démocratique.
İREM - C'est écrit en arabe. Ici.
DEFNE - Tu es arabe ?
EMRE - Ou c'est juste que tu parles arabe ?
DAMLA - Mais tu n'es pas comme ça.
IREM - Comment ça, je ne suis pas comme ça ?
DAMLA - Tu n'es pas comme eux.
IREM - Comment sont-ils ?
DAMLA - J'essaie de dire quelque chose de bien.
IREM - Et alors ?
DEFNE - Elle veut dire que tu es comme nous.
IREM - Qui êtes-vous ?
DAMLA – Toi aussi tu es mécontente de ce qui se passe ici.
İREM - Je suis mécontente, mais je ne parle pas de diviser les gens en camps avec des

[648] https://tiyatro.iksv.org/tr/yirmibirinci-istanbul-tiyatro-festivali-2017/seni-seviyorum-turkiye (date d'accès: 20.04.2023.)

autocollants.

DAMLA - Je te rappelle ce que tu n'as pas écrit sur Facebook le 29 octobre 2011 ![649]

EMRE - Que s'est-il passé le 29 octobre 2011 ?

IREM - Je vous rappelle ce que vous avez posté en décembre 2011.[650]

DEFNE - En décembre 2011 ?

DAMLA - Ce n'est pas vous qui avez écrit ces statuts en août 2010 ![651]

DEFNE - Je n'arrive pas à suivre.

DAMLA - En serait-on là si vous n'aviez pas fait ces *reposts* en juin 2015 ?[652]

IREM - Même faire un *retweet* en juillet 2015, c'était trop pour vous, n'est-ce pas ! C'est vrai ![653]

DAMLA - Tu aurais pu changer ta photo de profil en septembre 2015, mais tu ne l'as pas fait. Pourquoi tu ne l'as pas fait ? La voici ![654]

IREM - Tout est de votre faute !

EMRE - Une fois entré dans ce cycle, on ne peut plus en sortir !

DAMLA - On vous l'avait bien dit !

IREM – Voici votre regard hautain !

DAMLA - Tu vas dire élite ? Allez, dis-le ! Dis-le !

IREM - Paysan, primitif, terroriste. C'est ce que vous allez dire ? Allez, allez ! Allez, allez !

EMRE - Il arrive !

DEFNE - Vous croyez que tout ce qui passe c'est réel?

Silence

EMRE - C'était une ombre.

DEFNE - Je crois qu'on ne sortira jamais d'ici.

Personne ne fait de bruit. Ils essaient d'avertir avec leurs yeux.

Silence pendant un moment

IREM - George Orwell 1984 !

DEFNE - On nous observe ?

EMRE - 1984 ? Pas du tout ! Si ce qui se passe ici en ce moment était un film, son score Imdb serait de 1 !

DEFNE - Quelqu'un a-t-il un plan ?

Silence Damla se prépare à la méditation.

DEFNE - Qu'est-ce que tu fais ?

DAMLA - J'essaie de me calmer.

(…)

17.

Vous êtes de quel pays ?

---

[649] Le 29 octobre 2011, l'organisation armée kurde PKK a commis un attentat-suicide à Bingöl, lors des fêtes de la République de la Turquie. En raison du deuil national réclamé par rapport à l'attentat et le séisme de Van la même année, le gouvernement de l'AKP (Parti de justice et de développement) a aboli les célébrations de la fête de la république. Cette décision avait été contestée par les séculiers comme un tentative de rupture des repères Eépublicaines.

[650] Le 28 décembre 2011, l'armée turque a bombardé le village Roboski (Uludere en turc) lié à Şırnak, située à la frontière avec l'Irak. 34 civils sont morts dont la majorité sont des enfants. Pendant que le gouvernement a déclaré que les assassinés étaient des terroristes, les acteurs d'opposition l'ont considéré comme un massacre.

[651] L'août 2010 est marqué par le scandale de fraude au sein du l'Examen de sélection du personnel public (KPSS) liée à l'infiltration dans l'État de la confrérie islamique Gülen.

[652] Lors des élections générales du 7 juin 2015, pour la première fois dans l'histoire politique en Turquie le parti pro-kurde HDP a dépassé le seuil électoral de 10% et entré au parlement.

[653] Le 20 juillet 2015 un attentat-suicide a eu lieu à Suruç, lié à Şanlıurfa lors de la déclaration publique des jeunes qui sont allés à la région pour la reconstruction après les bombardements de l'armée turque à Kobane.

[654] Le 6 septembre 2015, le PKK a organisé un attentat contre l'armée turque à Dağlıca, Hakkari.

Puis-je me réfugier chez vous ?

Tous les Européens m'aiment

EMRE - Bonjour moi c'est Emre

Vous m'entendez ? Je suis un peu nerveux, je m'excuse.

DAMLA - J'ai 31 ans, 56 kg, je mesure 1m 73, je suis donc grande, mince et j'ai la peau blanche.

DEFNE- Je m'appelle Defne. Mon nom se prononce facilement dans les langues étrangères. Daphné

IREM – Ma sueur ne pue pas. Sentez-le.

Je n'ai aucun problème de santé.

Je suis en bonne santé

Je suis bonne enfant, je suis éduquée, ma famille est également éduquée

Je suis une fuite des cerveaux

Mon anglais est très bon et j'ai commencé à apprendre l'allemand et le français.

J'aime la musique classique

Je n'ai pas de tabous

Je ne parle pas votre langue mais je connais quelques mots, j'apprends vite, vous pouvez me demander tout ce que vous voulez, je peux répondre et apprendre, je peux le faire. J'ai confiance en moi et en vous.

Merci c'est le mot que j'utilise le plus souvent.

18.

Vers la fin, la voix d'Alican se mêle aux paroles d'Emre. A un moment donné, un drapeau arc-en-ciel apparaît. Emre revient au début et répète.

EMRE - 2007 Istanbul Pride, nous sommes dans la rue Istiklal, c'est moi qui peux t'aimer le mieux, 2008 on est à Taksim, je t'ouvre mes portes, 2009 Pride, nous pardonnons à tous ceux qui nous accusent sans cesse. 2010 nous sommes main dans la main à la rue Istiklal, nous nous embrassons sur le drapeau, prenez-nous en photo. 2011 nous avons tapé du gaz lacyrmogène, mais si tu me touches tout le goût amer de la rue se dissipera. Pride 2012 les amis sont bons, même si les paroles blessent une année entière, se retrouver un jour les répare. 2013 les mamans, les papas, les frères et les sœurs sont avec nous. Nous deux nous n'avons jamais été aussi nombreux. 2014 Istanbul Pride ; ceux qui nous font signe depuis les cafés, les bureaux, les fenêtres des maisons.

On est là ! Nous sommes là ! Ne lâche pas ma main ! 2015 les TOMA sont à la rue ![655] Du gaz lacrymogène partout, des canons à eau qui traînent une fille dans la rue. Ne lâche pas ma main ! 26 juin 2016 Personne n'est autorisé à entrer dans la rue Istiklal, tout le monde se disperse dans les rues latérales. 2017, ne me laisse pas ! Personne ne peut rencontrer personne. Où est cette foule ? Pars toi aussi, si tu veux partir. Ceux qui font coucou des cafés, ceux qui accrochent des drapeaux aux fenêtres de leurs maisons ? Où sont ces gens ? Pourquoi es-tu si malheureux ? La police partout, TOMAs partout ! Il y a des gens éparpillés dans les ruelles. Nous sommes cinq dans la rue cette année. Pourquoi toi t'es chez toi ? Ces gens, où sont-ils ? Sont-ils partis ? Sont-ils vraiment partis ? Toi aussi, tu vas partir ? »

[655] TOMA est l'abréviation du canon d'eau « Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı » en turc ce qui veut dire le Véhicule d'intervention face aux émeutes publiques. Il a pris une place dans la langue quotidienne surtout après le mouvement du parc Gezi en 2013 à Istanbul.

Figure 19 : Turquie Je t'aime (2017), Théâtres Municipaux de Bakırköy



Source : Photographie d'Emrah Eren, Archive de Ceren Ercan

Le choix spatial est déjà significatif : Une laverie où tout le monde vient avec leurs sacs des affaires sales pour les nettoyer. Il faut noter qu'à Istanbul, les laveries ne sont pas communes ainsi ne font pas partie des lieux de sociabilité étrangère ordinaire. En grande majorité tous les appartements sont équipés d'une machine à laver. Alors choisir une laverie comme un lieu de rencontre des personnages est dépaysant et aliénant pour les stambouliotes. Tout au début de la pièce, au cinquième tableau, İrem parle de l'étrangeté de se trouver à une laverie elle-même : « Je croyais que c'étaient seulement les étudiants et les migrant qui utilisent les *laundry*. »

On comprend des dialogues que cette laverie est située à Taksim, Beyoğlu qui est le centre de la ville, le lieu par excellence des manifestations politiques y compris le mouvement Gezi en 2013. Le fait d'être dans une laverie à Taksim indique toute de suite une dépossession spatiale et une désappartenance par rapport à la ville. La pièce est écrite en 2017 et avec des références à des moments de crises politiques, on comprend qu'elle se déroule autour des années 2010. Pour le quartier Taksim ce moment est marqué par le contrôle et la surveillance de l'espace public par le pouvoir politique au lendemain du parc Gezi, l'autoritarisme qui s'installe, la transformation urbaine rapide et par le haut avec la fermeture des théâtres, des lieux culturels, des bars et des boîtes à Taksim, les attentats qui ont mis en péril la circulation libre à la rue et le changement drastique démographique avec la migration syrienne et la vague du tourisme des pays du Golfe. Dans ce climat politique et culturel où l'espace public est suffoqué et la société est polarisée entre les supporteurs et les opposants du régime autoritaire, les personnages sont désormais obligés d'aller à une laverie et de se croiser.

L'une des premières interactions entre les personnages apparaît sur le tableau 6 entre les voisines İrem et Defne. Ce tableau présente une mise en abyme de la situation politique autoritaire de la Turquie contemporaine avec l'Allemagne nazie. Elles font la lecture du documentaire *l'Automne en Allemagne* (1976) de R.W. Fassbinder dont İrem fait la traduction des sous-titres en turc. L'extrait qu'elles lisent est un dialogue de confrontation entre le cinéaste Fassbinder et sa mère où Fassbinder questionne sa mère sur son silence et désintéressement par rapport au politique. İrem cite Fassbinder : « Oui j'ai peur moi aussi mais je sens qu'il faut que je parte nulle part. » Ce tableau révèle le questionnement principal de la pièce : Que faire quand on ne se sent plus appartenir à son pays ? Faut-il forcément partir ? Sinon comment y rester ? Qu'est-ce qui se passe si on parte et qu'est-ce qui se passe si on y reste ? Y aurait-il une manière de sortir de la désappartenance et de créer une appartenance quelque part ? *Turquie je t'aime* détermine le ton de la trilogie de la Turquie et du théâtre de Ceren Ercan à la recherche d'un sentiment d'appartenance.

1.2. Désappartenance : Collectiviser un sentiment personnel

Ceren Ercan souligne à plusieurs reprises le sentiment du désappartenance comme un sentiment très ancré chez elle qu'elle porte depuis longtemps. Elle porte les racines de ce sentiment dans son parcours personnel qui se présente déjà dans sa socialisation primaire. Son histoire commence avec ce qu'elle décrit comme une contradiction : Être d'originaire Dersim toute en étant ethniquement turque. Dersim est une ville connotée de sa démographie majoritairement kurde, alévie, et zaza ciblée par la République turque en raison des révoltes populaires qui ne reconnaissaient pas un pouvoir central turc et sunnite lors de la fondation de la Turquie moderne. Le parcours d'Ercan est également marqué par la politisation de sa famille de gauche, notamment par l'emprisonnement de son père lorsque sa mère était enceinte d'elle. Elle exprime que dès son adolescence, elle était consciente du décalage entre les opinions et engagements politiques discutées à la maison et dehors et qu'il ne fallait pas répéter ce qui est dit à la maison ailleurs. Être femme et queer sont également soulignés par elle comme des éléments piliers de sa position politique. Pourtant, elle souligne qu'elle a toujours eu un problème avec l'engagement politique et elle s'est mise toujours à l'écart. Elle n'a jamais fait partie d'une organisation politique, féministe ou LGBTIA+. C'est avec l'art qu'elle fait une entrée vers ces sujets politiques.

Sociologue Richard Sennett décrit la désappartenance comme un sentiment de ne pas être

complètement accepté ou inclus dans un groupe social ou communauté. C'est la souffrance des personnes qui se sentent ostracisés, exilés ou aliénés de leurs entourages, des communautés dans lesquels ils vivent, travaillent ou essaient de former des relations. Dans la désappartenance, le sentiment d'être un *outsider* est à la fois auto-infligé et socialement imposé ; c'est la condition des personnes qui manquent la volonté et la capacité de forger des connections avec des gens qui ne leur ressemblent pas.[656]

Sara Ahmed souligne la dimension spatiale du sentiment de désappartenance en définissant ce sentiment comme un état d'esprit où l'existence-même de la personne est en conflit avec les mondes sociaux dans laquelle elle habite ; un sentiment d'être *déplacé* par rapport à ces mondes.[657] La personne qui fait l'expérience émotionnelle de désappartenance sent déracinée de la place elle occupe ; à la fois au sens matériel et métaphorique. Cette conceptualisation de désappartenance invite à penser comment les normes et les rapports du pouvoir façonne les expériences de l'identité et l'appartenance. La désappartenance n'est pas une expérience individuelle mais c'est souvent le résultat des structures sociales et culturelles plus larges qui exclut certains groupes en raison de leur race, genre, sexualité ou des autres marqueurs de la différence. Ahmed approche la désappartenance comme une source potentielle de souffrance et de résistance en même temps, comme ce sentiment pousse les individus et communautés à trouver des manières pour appartenir et affirmer leur présence en face de l'exclusion.

Le désappartenance qu'Ercan décrit ressort comme une revendication de sa génération, plus sociologique que psychologique. Cette génération née aux années 1980 et 1990s issue de classe moyenne urbaine qui acquiert un fort capital culturel grâce à l'accès aux études supérieures se distingue des positions politiques républicains de leurs parents. Pendant que le républicanisme est adopté par leurs parents, cette génération questionne le laïcisme anti-foulard et l'historiographie officielle envers les minorités religieuses et ethniques de la République. À partir des années 2000 s'ajoute une deuxième couche avec l'arrivée au pouvoir de Recep Tayyip Erdoğan et le Parti de la justice et du développement (AKP). Surtout à partir des années 2010s marquées par le tournant autoritaire de l'AKP, un régime islamo-populiste s'installe qui se base sur la polarisation du peuple entre une majorité turque, sunnite, pieuse, conservatrice, « native » et nationaliste et une minorité qui n'est pas conforme à ces critères. Le sentiment de désappartenance s'approfondit avec le discours politique du pouvoir qui cible toute personne qui s'oppose au récit officiel national. Comment on peut définir ce sentiment de

[656]Richard Sennett, *Together: The rituals, pleasures and politics of cooperation*. Yale University Press, 2012.
[657] Sara Ahmed, Strange encounters: Embodied others in post-coloniality, Routledge, 2000, p.7.

désappartenance multicouches sociologique et politique ? Serait-il un sentiment négatif du découragement qui renferme les personnes dans leurs entourages qui cause un désengagement ou porterait-il un potentiel d'action politique ? Le mouvement Gezi en 2013 marque un moment charnière où une possibilité de la formation des nouvelles formes d'appartenance est apparue.

1.3. Mouvement Gezi : Un moment marquant de la création d'appartenance à partir de la désappartenance

Ceren Ercan souligne qu'elle a vécu le mouvement Gezi comme une expérience transformatrice. Par rapport au sentiment d'appartenance et de désappartenance, elle exprime que pour elle c'était la première fois qu'elle s'est senti faire partie d'une appartenance. Pendant le mouvement elle a réalisé un documentaire intitulé *Annem de Benimle !* [Ma mère est également avec moi] qui filme les mères qui s'engagent à côté de leurs enfants. Pour elle ce documentaire met en avant l'intergénérationnalité du mouvement, comme un point de singularité en comparaison avec l'histoire politique de l'action collective en Turquie. Ce documentaire est montré dans plusieurs festivals de film en Turquie jusqu'à la censure et son interdiction en raison de criminalisation de Gezi en tant qu'un mouvement « terroriste ».

Ercan a également écrit une pièce de théâtre avec Gülce Uğurlu en septembre 2013, au lendemain du mouvement Gezi, intitulé *Istenmeyen* [Persona Non Grata]. Ce spectacle a fait partie du programme du Festival international de théâtre de l'IKSV. L'expérience de Gezi et de Tahrir sont juxtaposés de la rencontre des trois personnes le soir même du déclenchement du mouvement Gezi. Barış, un homme turc, rentre en Turquie, par suite de son master et de son échec de trouver un travail aux Etats-Unis. Lorsqu'il rentre chez ses parents à Taksim, le quartier où le parc Gezi se trouve en pleine révolte, il y retrouve sa petite sœur Bahar avec son mari égyptien Khaled et leur bébé. Cette rencontre inattendue révèle les tensions familiales, les rapports de pouvoir et de l'alterité et la quête du sentiment d'appartenance de ces trois personnes. On comprend que Barış et Bahar sont issus d'une famille séculière et urbaine. Khaled et Barış ont tous deux étudié aux États-Unis et se souviennent des discriminations et de l'islamophobie qu'ils y ont subies. Pourtant, le rapport de Barış à Khaled, qu'il rencontre pour la première fois, est marqué par le mépris. Barış incarne une approche eurocentrique cherchant à distinguer les Turcs des Arabes. Son attitude envers Khaled fait écho à la montée du racisme anti-arabe à Istanbul depuis 2013, dans un contexte marqué par l'arrivée des réfugiés syriens et le changement du profil des touristes, désormais davantage originaires des pays du Golfe que de

l'Occident.

Khaled, contraint de quitter son pays après la dictature qui a suivi le mouvement de la place Tahrir, ainsi que Bahar et Barış, rentrés à Istanbul après avoir vécu à l'étranger, se retrouvent confrontés à un sentiment d'étrangeté: ils ne reconnaissent plus la ville qu'ils avaient quittée. Bahar dit : « Il n'y a plus de maison. Une chimère. Une maison fantôme. » Les trois histoires entrelacées tissent des liens entre mémoire individuelle et mémoire collective, et questionnent le sentiment d'appartenance à différents niveaux – familial, social et politique.

Tous trois quittent leur pays à un moment donné pour vivre ailleurs. Pourtant, ni la migration ni le retour ne procurent un sentiment d'appartenance. L'expérience du déplacement est marquée par la désillusion et la désappartenance. Cependant, une possibilité de tisser des liens apparaît dans le moment liminal d'une rencontre improbable entre ces trois personnages. La migration et l'exil continuent de se manifester dans les spectacles d'Ercan, à travers leur désenchantement. Ce dilemme entre l'exil et l'ancrage devient le lieu d'une mise en mouvement politique, où l'expérience du désenchantement se transforme en puissance d'agir.

1.4. Partir ou rester ? Du sentiment de désappartenance à l'agir public

Les trois spectacles *Persona Non Grata, Turquie je t'aime* et *Le temps de Berlin de* Ceren Ercan partagent certains traits thématiques. Tout d'abord, le rapport de désappartenance des personnages avec le pays véhicule autour des références qui orientent vers la dépossession spatiale urbaine et des événements politiques marquantes des années 2010 comme un effort permanent de se souvenir contre l'amnésie.

Dans *Turquie je t'aime,* les personnages sont déboussolés et ne reconnaissent plus le quartier de Taksim. Un tableau montre cet état de perte de repères :

9.
(…)
DEFNE : Ici c'était quelque part mais je n'arrive pas à me souvenir.
ALİCAN : Votre visage est très familier.
10.
DEFNE : Nous nous sommes peut-être rencontrés dans la file d'attente du Festival du film. Devant le cinéma Emek. Peut-être avons-nous regardé ensemble le film Oedipus Rex de Pasolini au festival.
ALİCAN: Je ne me souviens pas.
DEFNE: À la gare de Sirkeci, billets Interrail en poche, sacs sur le dos, tapis ! Nous avons peut-être attendu côte à côte et sommes montés dans des voitures séparés. Nous avons traversé le pont sur l'Evros et bu l'Amstel ensemble dans un café confortable de la gare de Pytion.
ALICAN - Je ne crois pas.
DEFNE - C'était il y a 12 ans, peut-être 15.

ALICAN - Le film était bien ?
DEFNE - C'était l'histoire d'un roi qui laissait son fils nouveau-né mourir dans les montagnes. Il avait peur que son fils grandisse pour le tuer et prendre le pouvoir.
ALICAN - En fait, j'ai toujours voulu être l'un d'entre vous.
DEFNE - Lors d'un concert à l'AKM samedi en fin de journée ?
ALICAN - Je ne crois pas.
DEFNE - Dans une pièce de théâtre au théâtre Aziz Nesin ?
ALICAN - Non.
DEFNE - *Alican réagit non*. Chez Inci, ses locaux initiaux ? *Hayal Kahvesi* ? *Kemancı*? Les tables de raki dans les rues ? La mezzanine de la librairie Robinson à Taksim ?

Ce petit passage s'adresse à la mémoire de la génération qui a vécu sa jeunesse au début des années 2000 où le quartier Taksim était le cœur de la ville culturelle et nocturne d'Istanbul. Pendant qu'il y a une discussion autour de Oeidipus Rex de Pasolini qui fait l'allusion à l'autoritarisme d'Erdoğan, Defne essaie de se rappeler où elle aurait pu rencontrer Alican. En cherchant à raviver ce souvenir, elle revisite mentalement les lieux emblématiques d'Istanbul, certains disparus, d'autres déplacés ou transformés. Les bars et clubs de musique comme Hayal Kahvesi ou Kemancı ont fermé leurs portes. La librairie Robinson, réputée pour son catalogue en anglais autant qu'en turc, a également disparu avant de rouvrir dans l'enceinte de la galerie SALT. Le quartier nocturne d'Asmalımescit, autrefois animé par les tables qui débordaient dans ses ruelles étroites, a perdu son atmosphère conviviale après l'interdiction d'installer des terrasses sur l'espace public. Parallèlement, la jeunesse stambouliote n'accède plus aussi facilement à l'Europe, par exemple à travers le programme Interrail, en raison de la dévaluation de la livre turque, qui contribue à refermer davantage le pays sur lui-même. Ce tableau exprime le sentiment de désappartenance d'une génération confrontée à la disparition de ses repères urbains et de ses lieux de mémoire, sur fond d'un discours politique qui renforce les processus d'altérisation.

Dans la même pièce, plusieurs dates sont évoquées comme un effort pour se souvenir de ce qui s'est passé. Certaines sont précises et immédiatement reconnaissables, d'autres plus ambiguës. La succession rapide des événements politiques rend difficile la sélection d'un moment unique qui marquerait un avant et un après. Hamit Bozarslan utilise le concept de « fatigue sociale » pour décrire ce phénomène où la mémoire collective devient fluide, voire liquide, sous l'effet de l'enchaînement constant d'événements charnières qui entraînent une perte de repères.[658] Ces références sur la scène théâtrale réanime la mémoire de ce qui est vécu ou perdu comme une expérience partagée avec les spectateurs.

[658] Hamit Bozarslan, « L'occident fatigué du Moyen Orient », *Esprit,* 2016/5 (mai), p.47.

Le Philosophe Jacques Rancière décrit la désappartenance comme « la non-appartenance à un monde commun, l'impossibilité d'occuper une place dans un espace partagé »[659] . Selon lui, cette condition d'inappartenance est liée à une division fondamentale de la société entre ceux qui ont le pouvoir de définir les règles de la vie sociale et ceux qui sont exclus de cette capacité. Rancière souligne que la désappartenance n'est pas simplement une question d'accès aux ressources matérielles, mais concerne également l'accès à la reconnaissance et à la participation politique. Il soutient que la désappartenance peut être combattue par une politique de l'égalité, qui vise à remettre en question les divisions sociales existantes et à créer de nouveaux espaces de participation et de reconnaissance pour tous les membres de la société. Selon Pascal Gielen, désappartenir signifie opérer en dehors des institutions, des marchés et des systèmes de pouvoir discursifs. Ainsi, cet espace du non-appartenir permet d'inventer de nouvelles formes d'expression, de signification et d'action politique.[660] Le type d'activisme qu'Ercan décrit et crée avec ses pièces de théâtre correspondent à la création des nouveaux espaces inclusives de participation par le biais de l'expression artistique.

Nilüfer Göle appelle « l'agir public » les nouvelles formes d'expressivité apparus au sein des mouvements de la place publique, qui mettent en avant la « personne » dans les affaires du « public » et ainsi inventent un mode d'engagement qui se distingue des formes précédentes de l'action collective.[661] Cette définition invite à comprendre les nuances de l'activisme dans le théâtre de Ceren Ercan, et donne les indices pour comprendre les nouvelles articulations entre l'artistique et le politique. L'expérience sensorielle, corporelle et affective partagée met en mouvement des moments liminaux où d'autres types d'appartenance puissent apparaître. Au-delà de l'action et de la parole, les nouvelles dramaturgies et la reconfiguration de la relation aux spectateurs forgent une expérience sensorielle partagée et mettent ainsi en avant le performatif pour créer de nouveaux liens sociaux.

2.Trajectoire de Tiraje : La création de néo-tribus

Tiraje est actrice, metteuse en scène et écrivaine de théâtre, née en 1981 à Istanbul. Fille unique d'un couple d'artistes, elle grandit dans un environnement profondément marqué par la scène. Son père, figure importante du théâtre politique des années 1970, acquiert une notoriété nationale grâce à

[659] Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p.13.
[660] Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Amsterdam, Valiz, 2010, p.22.
[661] Nilüfer Göle*, op. cit.*

son rôle dans une série télévisée devenue culte dans les années 1990 en Turquie. Lorsqu'on lui demande de retracer sa trajectoire, Tiraje commence par évoquer ce lien familial fondateur qui l'unit au théâtre.

« Tout d'abord mon père est comédien *et* danseur folklorique *et* danseur, *et* écrivaine *et* acteur.[662] Ma mère est danseuse et comédienne. Mon père avait également un statut de célébrité grâce aux séries télévisées. Je viens d'une famille d'artistes. »[663]

Elle a passé quelques années en Bélgique où elle a appris le français, par suite du second mariage de sa mère avec un homme belge. Cette initiation au français l'a emmené à étudier au lycée privé français Saint Michel d'Istanbul où elle a commencé à faire du théâtre.

Lorsqu'elle a appris que moi je suis diplômée du lycée Saint Joseph et que j'ai également commencé à faire du théâtre là-bas, elle a dit : « Ça se passe ainsi au sein de nos écoles n'est-ce pas ? Ce sont les écoles qui disposent d'une forte base artistique. »[664] Elle a ensuite poursuivi ses études au conservatoire Mimar Sinan. Se définissant toujours comme « rebelle », elle a mis en scène son propre spectacle de fin d'études comme elle n'a pas aimé le spectacle de fin d'études de sa promo. Genco Erkal, le fameux pionnier du théâtre politique, l'a repéré lors de ce spectacle et l'a proposé de jouer dans son spectacle documentaire au grand succès *Sivas '93*[665] pendant huit ans. Ensuite, elle a joué dans un spectacle au Théâtre de l'État d'Istanbul en tant qu'artiste contractuelle. Cette expérience est suivie par une carrière en tant que metteuse en scène et comédienne au sein de divers théâtres alternatifs jusqu'à la création de sa propre compagnie.

La trajectoire de Tiraje rapporte une contribution importante à notre réflexion en raison de sa réflexivité sociologique qui met le doigt sur un rapport à la modernité, et des formes singulières qu'elle a adopté pour faire du théâtre.

On analysera d'abord son expérience des ruptures et continuités intergénérationnelles par rapport à sa famille, ensuite le sentiment de désappartenance et la quête de ré-appartenance qu'elle a exprimé, et finalement les nouvelles formes qu'elle a adoptées.

---

[662] Les italiques sont mis pour garder la traduction du turc et de l'accent que l'enquêtée a mis sur plusieurs chapeaux professionnels de son père avec un grand respect.
[663] Extrait d'entretien avec Tiraje, 13.02.2024
[664] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[665] *Sivas '93* porte sur le massacre de Sivas qui a eu lieu le 2 juillet 1993 lors la célébration de l'hommage à Pir Sultan Abdal, un barde et philosophe du 16ème siècle et la figure emblématique de la culture alévie en Turquie. Révoltés contre la traduction des Versets Sataniques de Salman Rushdie par Aziz Nesin, écrivain engagé célèbre. Une foule en colère a causé un incendie à l'hôtel où il était hébergé avec d'autres artistes de l'événement. Trente-sept personnes, écrivains, poètes et danseurs ont perdu leurs vies lors de l'incendie.

2.1. Quête d'appartenance personnelle et sociale

Lors de notre entretien avec Tiraje, on a compris toute de suite qu'elle a un regard réflexif envers sa trajectoire professionnelle et artistique. On observe qu'elle a beaucoup réfléchi, travaillé et remis en question sa relation à sa famille et qu'elle essaie d'apporter un regard sociopolitique sur son récit de vie en le contextualisant. Elle exprime son regard dès le début en disant « Je fais une lecture psychologique et une lecture sociologique envers mon histoire personnelle de mes 43 ans. Je pense qu'il faut penser ces deux toujours ensemble. »[666]

Lorsqu'elle parle de sa famille, elle parle avec un grand respect et admiration. Il y a d'un côté l'idéalisation du capital culturel et du bagage intellectuel de ses parents :

« Quand j'ai commencé à faire du théâtre, ma mère et mon père m'ont vraiment soutenue. Et ce n'était pas en mode "notre fille va être artiste aussi". Il faut penser comme ça ; c'est la génération de 68. Ils viennent d'un background gauchiste très sérieux. Ils ont une vision du monde très sérieuse et qui a une base très forte [elle répète à plusieurs reprises le mot 'sérieux']. Et moi, je suis une nihiliste ! [elle rit]. Moi, je suis un enfant de Taksim. J'étais du genre enflammée par une envie de sous-culture, punk, en mode 'Papa, regarde, je fais un truc de malade !'. »

« Mon père était très fond de la culture populaire. Il était folkloriste. Mon prénom vient d'une danse traditionnelle.[667] […] C'est ainsi que mes parents se sont rencontrés, ma mère a rejoint la compagnie de danse que mon père a cofondé.[668] Lors de leurs carrières, ils ont travaillé avec Ruhi Su[669], etc., tous les noms autour sont tellement énormes ! Genre vous êtes tellement énormes et moi je suis tellement petite, je suis dans un bar à Taksim [en rigolant]. Quand j'étais gamine c'était quelque chose qui me révoltait, je disais "vous n'êtes pas cool du tout » mais on comprend la valeur une fois qu'on grandit. […]. Ma famille n'a rien imposé par rapport à la culture traditionnelle mais je peux dire que cela a constitué la sphère dans laquelle je respirais. Ils étaient tellement cultivés ! »[670]

Cet extrait met en lumière plusieurs dimensions du rapport générationnel de l'enquêtée avec sa famille. On constate une idéalisation vis-à-vis de ses parents comme des grands connaisseurs à la fois

[666] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[667] Il faut noter que la danse traditionnelle d'où elle prend son prénom vient de la ville kurde Diyarbakır qu'alors que sa famille n'a pas d'origine kurde, elle a un prénom qui a une phonétique qui fait allusion au kurde. Rappelant qu'elle est née aux années 1980s, ce choix pourrait être considérée comme risquée en raison de la stigmatisation envers les kurdes.
[668] Elle a donné le nom de la compagnie qu'on ne cite pas en raison de garder l'anonymat de l'enquêtée. Pourtant il est important de souligner qu'il s'agit d'une compagnie qui a la vocation de réunir les dynamiques des danses folkloriques avec la danse contemporaine pour les réactualiser.
[669] Ruhi Su est un compositeur, interprète et virtuose du saz. Il était chanteur d'opéra, tout en interprétant également des chansons folkloriques. Il est connu avec ses interprétations singulières qui a élargi l'écoute des d chants folkloriques au sein des classes urbains et séculiers. Il est une figure pionnière de la gauche turque
[670] Extrait d'entretien avec Tiraje, 13.02.2024.

de la culture traditionnelle folklorique et de l'idéologie de gauche ainsi que le théâtre politique Brechtien. Pendant qu'elle exprimait son admiration de la maîtrise de la culture traditionnelle de ses parents, elle exprime son décalage par rapport à cette culture. Elle n'y adhère pas et elle ne l'approprie pas en tant que la sienne. En face de cette culture traditionnelle décrite à plusieurs reprises comme *sérieux*, elle se positionne comme une jeune nihiliste de Taksim qui a été influencée par les sous-cultures issues du monde anglophone comme punk et rock. On a remarqué qu'elle utilise une voix de blague qui ridiculise elle-même quand elle parle de son adolescence rebelle et punk, accompagné par beaucoup de rires, ce qui contraste avec l'image sérieux de ses parents.

Sa définition de privilège est nuancée et réunit l'acquisition des capitaux sociaux et culturels avec l'approche parentale de sa famille. Elle reconnaît comme privilège le fait d'être issue d'une famille artiste qui l'a exposé dès très jeune à l'art, d'avoir l'accès au réseau social de ses parents qui se compose des figures connues et importantes de l'époque. Elle pense également que c'est un privilège d'avoir eu l'approche de ses parents qui n'a pas imposé leur vision du monde mais qui a ouvert suffisamment de l'espace grâce auquel elle ne s'est pas sentie obligée de suivre leur trajectoire artistique et politique. Ainsi, avoir de l'espace pour le désaccord et la différentiation artistique est citée comme un privilège.

> « Ma plus grande chance, c'était qu'ils m'ont approché d'une manière vraiment ouverte. Quand il a lu les premières pièces que j'ai écrites au lycée, mon père a réagi en mode « Oh là ! C'est quelque chose de nouveau ça ! » Et ce n'était pas du tout ça [elle rit]. Ils ont accepté intégralement ma voie. Ça aurait été tellement facile pour eux de me dire « Regarde ma fille, selon Brecht… etc. » Mais eux, ils m'ont ouvert de l'espace pour que je trouve ma propre voix. On peut considérer ça comme un privilège. Parce que déjà ta famille soutient l'art, et en plus elle la soutient comme ça… Ce n'est pas évident. »[671]

Le poids du bagage intellectuel et les réussites de ses parents se manifestent également comme une source d'intimidation qui l'a poussé à une comparaison entre elle-même et ses parents. Cela va à tel point qu'elle voit le décès de son père comme une charnière qui a transformé son rapport au théâtre.

> « Il y a eu un moment où je me suis dit bon je ne pourrais jamais être aussi intellectuelle que mon père, déjà il y a 30 ans d'écart entre nous. Et je me suis dit bah alors je ne pourrai jamais créer une pièce ? Après huit ans de lecture et des expériences des autres théâtres, j'ai écrit une pièce. »[672]

Malgré sa revendication « rebelle », le début de la carrière professionnelle de T. démarre avec des rôles au sein des théâtres établies et aux côtés de la génération et l'entourage de ses parents. Elle

[671] Extrait d'entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[672] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.

définit cette enchaînement comme « un sillage qu'elle n'a pas choisi mais pour lequel elle est reconnaissante ».[673] Premièrement lorsqu'elle était étudiante dans le conservatoire, son père a mis en scène une adaptation de l'histoire de Cheikh Bedreddin[674] au Théâtre d'État d'Istanbul. Tiraje décrit l'adaptation de son père comme inspirée des cérémonies alévies pour créer une expérience de rituelle théâtrale en s'appuyant sur les danses et musiques traditionnelles. Sa mère était la chorégraphe de la pièce et Tiraje elle-même y a eu son premier rôle professionnel.

Cette expérience a été suivie par son rôle au *Sivas'93* du théâtre *Dostlar* mise en scène par Genco Erkal. Ce spectacle documentaire portait encore sur la question alévie, sur le massacre qui a eu lieu le 2 juillet 1993 à Sivas.[675] Ce spectacle mis en scène en 2007 réactualisait la mémoire de ce massacre et portait la lumière sur le rôle des responsables politiques qui n'ont pas pris d'initiative pour l'empêcher.

Son troisième rôle a encore eu lieu dans le spectacle Pir Sultan Abdal [2010] au Théâtre de l'Etat d'Istanbul. Ce spectacle portait sur l'histoire du soulèvement populaire au 16e siècle que le poète et grande figure de l'alévisme Pir Sultan Abdal a commencé à Sivas, contre les conditions économiques du peuple.

Tiraje rigole de son engagement dans trois spectacles qui portent sur l'histoire alévie en Turquie en disant « On dirait je suis devenue l'actrice par excellence des alévis ! »[676] Pourtant ces trois rôles, notamment le premier aux côtes de sa famille, l'ont poussé à se plonger dans une lecture approfondie sur l'alévisme, la figure de Cheikh Bedreddin, les révoltes populaires en Anatolie.

Lors de l'entretien avec Tiraje, elle a souligné plusieurs fois cette comparaison entre sa famille comme des artistes grands connaisseurs et acteurs de la culture populaire et elle « fille de Taksim » qui est se sent complètement à l'écart de cette tradition.

Elle juxtapose sa trajectoire de vie avec sa trajectoire artistique avec la phrase : « Ma vraie relation avec le théâtre a commencé quand j'ai perdu mon père. Pourquoi je fais du théâtre ? Qu'est-ce que je fais ? J'ai commencé à tout questionner. C'est quoi le théâtre ? Pourquoi on le fait ? »[677]. C'est ainsi la perte de son « origine » personnelle a provoqué la quête de trouver une origine artistique. Sentiment du manque d'appartenance est évoqué à plusieurs reprises.

---

[673] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[674] Cheikh Bedreddin (1359-1420), était un mystique, érudit, théologien et révolutionnaire influent. Il est surtout connu pour son rôle révolutionnaire dans sa révolte contre l'Empire ottoman, écoulé de sa dissidence religieuse. C'est surtout l'ouvrage L'épopée de Cheikh Bedreddin du poète communiste Nazim Hikmet qui l'a marqué comme une référence iconique dans la tradition de la gauche en Turquie.
[675] Pour Sivas'93, voir ci-dessus, p.342.
[676] *ibid.*
[677] *Ibid.*

Elle exprime son sentiment d'écart générationnelle en évoquant l'histoire familiale de son père :

« ZU : D'où vient ta famille ? De quelles tendances politiques ?

« Tiraje : Merci de me poser cette question. C'est un sujet tellement précieux pour moi. Mon père est d'Urfa, de Birecik. Nous ne sommes pas kurdes, nous sommes issus d'immigrés venus de Syrie. L'arabicité… Nous sommes arabes, d'une certaine manière. Maintenant, quand je regarde à 43 ans… Juste une génération avant, mon père a grandi avec onze frères et sœurs, dans une maison avec une cour, en dormant sur les toits. C'est une tribu, mais c'est aussi une communauté. Une famille féodale vivant dans un fort sentiment collectif. Je n'arrive pas à comprendre comment cela peut encore exister. Je n'ai aucun lien avec ma famille. Je ne suis même jamais allée à Birecik. C'est quelque chose de culturel. En une génération, tout cela s'est complètement aplati. Tout le monde est parti à Antep, ils ont tous émigré vers les grandes villes. »[678]

En commençant par remerciant de pouvoir aborder ce sujet, Tiraje a manifesté la place importante que la réflexion de ses origines et l'absence du lien avec son passé familial. Elle met l'accent sur la dimension collective de cette vie qu'elle appelle de « tribu » et de « communauté » avec une vision qui paraît même romantique. Elle met son expérience citadine à Istanbul qui se cherchait dans les sous-cultures comme punk et rocks influencés de l'Occident en face de cette vie collective.

Les huit ans suite de la perte de son père sont décrits comme les années de lectures sérieuses, une période de remise de question de soi-même et de thérapie. Pendant cette période, Tiraje s'est plongée à la fois dans des pratiques spirituels et dans des lectures sur l'histoire de la Turquie :

« J'ai commencé à tout remettre en question : Qu'est-ce que le théâtre, pourquoi le faisons-nous ? Le pays en faisait partie. Où sommes-nous, d'où venons-nous ? Qu'est-ce que la Turquie, suis-je turque, *what is Türk* ? (rires). Une confusion culturelle totale... Pendant 8 ans, j'ai beaucoup lu. J'ai lu beaucoup d'histoire récente comparée, Doğan Avcıoğlu[679], l'histoire des Turcs, etc. J'ai pris des notes et je les ai lues. J'ai cherché des réponses à ces questions. Jusqu'à ce que j'écrive enfin ma propre pièce et que je fonde mon propre théâtre. »[680]

Ce questionnement remonte jusqu'à ses racines familiales arabes d'Urfa, où le manque de lien avec une spiritualité issue de cette appartenance se manifeste comme une forme de vide. Il convient de noter que cette quête spirituelle n'a pas conduit Tiraje à retourner à Urfa, ni à s'engager religieusement envers l'islam. Sa recherche d'une appartenance spirituelle s'est

[678] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[679] Doğan Avcıoğlu (1926-1983) était un écrivain et journaliste turc marxiste. Dans l'entretien, Tiraje réfère à sa série de cinq tomes *L'Histoire des turcs*, une étude exhaustive sur l'histoire turque en commençant par le féodalisme nomade des premiers États turcs.
[680] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.

plutôt orientée vers des pratiques telles que le yoga, devenu très populaire en Turquie parmi les classes moyennes et aisées à partir des années 2000. La pratique des cercles, quant à elle, relève d'un autre registre et occupe une place centrale dans sa vie personnelle comme dans sa production artistique, ce qui sera analysé plus en détail par la suite.

Dans l'absence de sentiment d'appartenance envers ces traditions, elle s'est engagée avec elles au niveau intellectuel en faisant des lectures :

« [En parlant de la connaissance de la culture populaire de sa famille] On se rend compte de sa valeur quand on grandit. Je suis très déconnectée, je n'arrive pas à me connecter, je me suis surtout rendu compte lorsque je me lance dans des pratiques spirituelles. Quand je dis spirituelles, je veux dire des pratiques comme des cercles. Ce qui s'est passé, c'est que je me suis retrouvée à Cihangir Yoga[681], portant un sarouel d'Antep, un point indien sur ma tête, en train de chanter en sanskrit. C'était tellement aliénant. Pourquoi est-ce que je chante en sanskrit, pourquoi est-ce que je ne chante pas en arabe, pourquoi devrions-nous chanter en arabe ? Est-ce que je peux entrer dans une loge de derviches, je ne peux pas... La question de la culture et de la tradition a commencé à entrer dans mon agenda. »

Elle utilise deux termes pour décrire son sentiment de désappartenance : le manque d'un maître et la désorientation. Elle souligne également la contradiction qu'elle trouve entre sa position politique plus « radicale » de ses années de jeunesse et celle de ses parents :

« Quand mon père était en vie, il disait qu'il était social-démocrate. Ça me fâchait beaucoup, pourquoi n'es-tu pas communiste ? Nous allons détruire la famille ! etc. (rires). Il me répondait : « Peut-être, ma fille ». Ils géraient les situations politiques avec une douceur et une flexibilité qui n'étaient pas radicales, qui écoulaient des expériences personnelles. »[682]

Elle considère que ces huit ans d'introspection, de la guérison, des lectures et des expériences professionnelles l'ont emmené à monter son propre théâtre. Cette troupe du théâtre porte deux singularités importantes pour notre réflexion : Son rapport à son public et sa création de communauté.

2.2. L'expérimentation d'une économie d'échange comme outil d'un nouveau lien avec le public

Tiraje souligne la place primordiale qu'elle accorde à la question « comment le théâtre va transformer la société ? » dans son parcours. Ce questionnement l'a poussé à questionner les manières de se retrouver avec le public. Ils jouaient la première pièce qu'elle a écrite dans un théâtre

[681] Un studio de Yoga connu dans le quartier Cihangir d'Istanbul.
[682] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.

indépendant à Kadıköy. Lorsque ce théâtre a annoncé qu'ils arrêtaient leur programmation pour la prochaine saison, Tiraje a décidé de monter sa propre troupe. C'est là qu'elle commence à se questionner sur le décalage entre le contenu et la forme de son pratique théâtral :

> « Ça a commencé à me déranger. Je dis quelque chose sur la scène, mais la méthode de se retrouver avec le public reste la même. Il n'y a rien qui change, ni transforme. Je tiens un discours anticapitaliste, mais comment je me retrouve avec le public est toujours capitaliste. J'ai commencé une quête d'alignement. Je n'étais pas alignée, ce que je faisais n'était pas alignée. Comment le théâtre peut transformer la société toute en reproduisant la même chose ? Ça m'a beaucoup préoccupé. J'ai effectué des recherches désespérées sur ce sujet. Nous ne comprenions pas comment nous pouvions rencontrer le public sans vendre de billets. »[683]

Même si elle n'a pas de précédent en Turquie, il y a des exemples reconnus de l'Occident qui ont cherché de nouveaux modèles économiques pour soutenir leur vision artistique et politiques. *Le Théâtre du Soleil* fondé par Ariane Mnouchkine a mis en place des tarifs « à prix libre » pour certains spectacles, des événements gratuits et des ateliers ouverts pour leur communauté.[684] *Bread & Puppet Theatre* fondé par Elka et Peter Schumann à New York tire son nom de l'idée que l'art est aussi essentiel que le pain, et qu'il doit donc être tout aussi accessible.[685] Ils mettaient en pratique cette philosophie en partageant gratuitement leur pain fait maison, servi avec de l'aïoli, avec le public lors de chaque représentation, dans le but de créer une véritable communauté.[686]

Pourtant Tiraje ne cite aucune de ces références théâtrales lorsqu'elle parle de sa recherche. L'inspiration qu'elle cherchait n'est pas retrouvée auprès des autres structures alternatives du théâtre, mais auprès des communautés locales en Turquie en dehors de la sphère artistique :

« J'ai rencontré et discuté avec le fondateur du marché organique de Feriköy. Je me suis trouvé en train de crier 'théâtre organique' dans le marché organique [elle rit].[687] À un moment on se disait si on faisait de l'achoura[688] ensemble avec les spectateurs à la sortie du théâtre ? Et enfin j'ai trouvé *Zumbara*. »[689]

---

[683] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[684] Adrian Kiernander, *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Cambridge University Press, 1993.
[685] Peter Schumann, *The Radicality of the Puppet Theater*, St Johnsbury, Troll Press, 1990.
[686] *Ibid.*
[687] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[688] Achoura est un dessert traditionnel servi à l'occasion de la fête religieuse chiite du même nom. Il symbolise la sacralité, l'abondance, le partage et la libération dans les trois religions abrahamiques. En 2004, le théâtre alternatif pionnier Garajistanbul a mis en scène le spectacle *Achoura*, qui rendait hommage aux différentes minorités contraintes de quitter la Turquie. À la fin de la représentation, un achoura était préparé et partagé avec le public. Tiraje fait allusion à cet exemple pour évoquer une forme de création du lien avec les spectateurs.
[689] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.

Zumbara est une plateforme fondée en 2010 en Turquie, dont le nom signifie « tirelire du temps » en français. Le principe repose sur un réseau de partage social, offrant un modèle économique alternatif où le temps remplace l'argent. Dans cette économie d'échange basée sur le temps, les utilisateurs proposent des services tels que de l'aide physique, des cours, ou des conseils d'experts, permettant d'accumuler des heures de temps. Ces heures peuvent ensuite être échangées contre d'autres services.

Zumbara fonctionnait comme une communauté en ligne où les utilisateurs peuvent proposer et demander des services. Les transactions sont enregistrées en unités de temps, et chaque heure de service rendu permet d'accumuler des crédits de temps. Ces crédits peuvent ensuite être utilisés pour « acheter » des services offerts par d'autres membres de la plateforme. Cela crée un réseau de soutien mutuel où les compétences et le temps de chacun sont valorisés de manière égale. La mission de cette plateforme c'était de fonder des liens entre les personnes basées sur la réciprocité et la confiance. Au-delà d'un modèle alternatif, c'était une plateforme de la création des communautés et des liens sociaux. L'initiative se positionnait comme un collectif pour le changement social.[690]

Zumbara est inspirée du mouvement anglophone *time banking* adopté dans 35 différents pays. Le principe du time banking, popularisé par des pionniers comme David Boyle et Edgar Cahn. Les recherches de Boyle reposent sur l'échange de services entre individus sur la base du temps plutôt que de l'argent. Boyle, dans ses recherches, a souvent souligné l'importance de valoriser le temps et les compétences de chaque individu de manière égale.[691] Le *time banking* permet à chaque heure de travail d'avoir la même valeur, indépendamment de la nature du service fourni. Cela encourage la coopération et renforce les liens communautaires en éliminant les disparités économiques traditionnelles.

Edgar Cahn, directeur d'études dans le département de Droit à l'Université Columbia, met dans le centre de son principe du *time banking* la notion de la valeur recalibré sur les besoins humains au lieu de l'argent. Cahn critique la tendance de discréditation du bénévolat et du travail communautaire qu'il met en lien avec la perte de la valeur du bien social et public dans leur gratuité. Il propose le modèle de « co-production » où les consommateurs deviennent également des co-producteurs dans des domaines tels que la santé, l'éducation, la sécurité et la communauté civile.[692] Ce modèle valorise la participation active de tous les membres de la société dans la création de biens et services. Ainsi, le *time banking* apparaît comme une réponse à cette discréditation, en proposant un système d'échange

[690] https://zumbara.wordpress.com/tag/zumbara-2/
[691] David Boyle, *The New Economics of Sustainable Consumption*, Routledge, 2010.
[692] Edgar Cahn, « Time Banking: An Idea Whose Time Has Come », *YES! Magazine*, 18.11.2018, Disponible sur : https://www.yesmagazine.org/economy/2011/11/18/time-banking-an-idea-whose-time-has-come (date d'accès: 06.06.2024).

fondé sur le temps : les services y sont échangés sur la base d'heures, chaque heure ayant la même valeur, quel que soit le type de service rendu.

Ce système encourage les interactions sociales et la création de réseaux communautaires solides, tout en rééquilibrant les relations économiques et sociales.

En complément du *time banking*, Cahn et d'autres défenseurs de l'économie alternative plaident pour l'économie du don, où les biens et services sont donnés sans attente de retour immédiat. Cette approche renforce la générosité et la coopération communautaire. Les cercles d'action, ou cercles de don, sont des groupes de personnes qui se réunissent régulièrement pour échanger des services et du soutien mutuel, fonctionnant sur des principes similaires à ceux du time banking et de l'économie du don.

Les cercles de cadeau, les jours d'échange, les marchés ouverts, les scènes ouvertes font partie du répertoire de l'action des initiatives basés sur *time banking*. *Zumbara* s'inscrit dans une dynamique globale de mouvements sociaux et économiques visant à créer des systèmes plus équitables et communautaires, tel que le mouvement YES! (Your Economy, Socially).[693] Le mouvement YES! est un réseau global de jeunes leaders et d'activistes sociaux qui se concentrent sur la création d'économies justes et durables. *YES!* organise des événements appelés « Jams » qui sont des rencontres intensives destinées à favoriser la collaboration et l'innovation sociale. Ces Jams réunissent des individus de divers horizons pour partager des idées, développer des projets communs et renforcer leurs réseaux sociaux et professionnels. Les participants aux Jams travaillent souvent sur des initiatives locales et globales, incluant des modèles économiques alternatifs.

Malgré son succès à l'époque, *Zumbara* a terminé son activité en 2017 et le site web n'est plus accessible. Pourtant elle reste une référence importante pour plusieurs acteurs sociaux dont le théâtre de Tiraje, qui a découvert le système d'économie du cadeau à travers *Zumbara.* Pour la première fois il y a eu un théâtre qui vendait ses billets en échange du temps sur *Zumbara.* Ainsi a commencé le lien de Tiraje avec *Zumbara*. Tiraje a souligné que ses fondateurs ont réagi avec beaucoup d'enthousiasme envers l'idée d'intégrer un théâtre à Zumbara et sont venus aux représentations. Cette rencontre initie Tiraje au principe de l'économie du don et Charles Eisenstein, qui devient ensuite une référence pour elle.

Eisenstein est un auteur et conférencier américain connu pour ses travaux sur l'économie du don. Eisenstein critique les systèmes économiques traditionnels basés sur la monnaie et la croissance infinie, plaidant pour une transition vers une économie du don.[694] Cette approche valorise la

[693] https://yesworld.org/about-us/
[694] Charles Eisenstein, *Sacred Economics: Money, Gift, and Society in the Age of Transition,* Evolver Editions, 2011.

générosité et les relations humaines, où les biens et services sont échangés sans attente de retour immédiat. L'économie du don, selon Eisenstein, favorise une communauté plus soudée et une culture de partage et de réciprocité, remettant en question les notions traditionnelles de propriété et de valeur. Ses idées complètent celles d'Edgar Cahn sur le time banking et la coproduction, soulignant l'importance de recréer des liens sociaux et de redéfinir la richesse pour construire une société plus équitable et durable.

Par suite d'une première expérience où les billets du spectacle ont été mis en ligne sur le site web de Zumbara, Tiraje a crée son deuxième spectacle, qui signalait la fondation da propre compagnie. Ce spectacle portait sur la condition féminine a commencé tout d'abord dans la programmation d'un autre théâtre indépendant, mais lorsque ce dernier n'a pas voulu continuer à le programmer pour la saison qui venait, Tiraje a décidé de monter son propre théâtre ayant toujours les mêmes questionnements de l'économie alternative en tête :

« C'était le signe que j'attendais. Je me suis dit, désormais écris tes pièces dans ta propre compagnie ! Lorsqu'on a passé à notre propre théâtre, on a eu un moment magnifique de réflexion collective. [elle cite le nom de cinq comédiennes qui jouaient dans ce spectacle], elles ont toutes accepté de passer complètement à l'économie du don. Nous avons trouvé le terme « le guichet du don ». Ce terme n'existait pas avant. Un soir on était dans un bar à Taksim. Là on a discuté très longuement comment appeler ce système. La liste des besoins ? Mais le besoin est un peu péjoratif. Après beaucoup de réflexion, nous avons trouvé le terme « le guichet du don ». Désormais on avait une liste de nos besoins communiqués au public : Un livre souligné en sociologie, un cours de yoga d'une heure, du pain au levain, du soumak, des cigarettes, des cigarettes, des cigarettes ! Du café, du café, du café ! On a ouvert un guichet du don qui acceptait également de l'espèce. »[695]

Ce modèle a pour vocation d'enlever tout intermédiaire entre l'offre artistique et le public. Il y a deux conséquences immédiates du « guichet du don ». Tout d'abord, le lien entre l'artiste sur la scène et le spectateur sort du cadre d'un échange spontané limitée au temps du spectacle. Les choix de paiement, tels que la proposition d'enseignements ou de cours, permettent une rencontre entre les artistes et les participants dans un cadre différent, favorisant la création d'un lien social basé sur la réciprocité. Cela peut être identifié comme un lien plus horizontal et égalitaire entre une comédienne active sur scène et un spectateur, habituellement assigné à une position passive de réception.

Deuxièmement, cette méthode permet de contourner les cadres officiels. Le fait qu'aucune transaction par carte bancaire n'ait lieu permet au théâtre d'éviter la traçabilité fiscale, et ainsi de se libérer des taxes associées. Le choix de ne pas avoir leur propre théâtre et jouer dans des différentes scènes rejoint également ce registre de ne pas devenir une entité légale. Tiraje définit

[695] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.

ce choix comme un refus de la corporatisation et un désir de rester « hors réseau », ce qui correspond à une décision politico-économique de ne pas appliquer un modèle commercial axé sur le profit dans leur pratique théâtrale.

Tiraje met l'économie du don dans le centre de sa pratique théâtrale comme un principe fondateur, en disant que pour elle c'est la clé de « transformation » en théâtre :

« L'économie du don c'est devenu un principe fondateur indispensable pour moi. Parce que je pense qu'elle transforme le rapport entre le producteur et le consommateur. Tant qu'on ne fait pas quelque chose là, j'ai l'impression qu'il n'y aura pas de transformation. Sinon je ne sais pas comment voir un spectacle sur la scène peut transformer quelqu'un. Parce qu'il y a des livres bien transformateurs par exemple, mais le monde reste le même ! ».[696]

Dans sa recherche sur des nouvelles communautés festives du techno, Lionel Pourtau compare les systèmes du don dans des sociétés traditionnelles où des groupes clairement définis, souvent depuis longtemps en forte interaction et des nouvelles formes de dons qui ne correspondent pas à la solidarité dans le sens classique du terme.[697] Cette pratique s'inscrit dans une logique de don et de dette, distincte de l'échange commercial. Elle crée une chaîne d'union où chaque élément se rattache à un autre, formant ainsi une unité dans une multitude. Le sentiment de plénitude vient du fait que chaque élément, en s'attachant à d'autres, contribue à la cohésion et à l'appartenance à une communauté plus large.[698] Ainsi, alors que dans les communautés traditionnelles, un ensemble plutôt fermé perçoit l'étranger comme une menace pour son identité, ces nouvelles formes de don forgent des communautés naissantes. Chaque don initie potentiellement une nouvelle personne qui va contribuer à la communauté avec son propre don.[699] Pourtau souligne le cas d'étude des *free party* techno qu'il étudie ne correspond pas aux théories sociologiques de l'analyse stratégique qui valorisent la réduction des risques, parce que dans son exemple, la prise de risque du non-retour du don valorise au contraire la relation ainsi créée.[700]

On suggère que le système du don que Tiraje a avancé en s'inspirant de *Zumbara* correspond à la typologie du don mise en avant par Pourtau. L'adoption d'une économie d'échange n'émane pas d'une idée de solidarité ou d'autosuffisance au sein d'un groupe fermé et défini. Au contraire, il s'agit d'un appel à ouvrir le groupe à d'autres membres potentiels, dans ce cas des spectateurs, pour s'engager dans la dynamique de la communauté. Les frontières de la

[696] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[697] Lionel Pourteau, *Techno: Voyage au coeur des nouvelles communautés festives,* CNRS Editions, Paris, 2009, p.158.
[698] Jacques Godbout et Allain Caillé, *L'Esprit du don*, La Découverte, Paris, 1992, p.14-74.
[699] Lionel Pourtau, *op. cit.*
[700] *Ibid.*

communauté ne sont définies ni par le nombre de membres, ni par le niveau d'engagement, ni par la fréquence des interactions.

Dans cette quête de la transformation qui bouscule la clé de la transformation du quoi ou du pourquoi vers le comment, Tiraje a mis son focus sur les méthodes de faire du théâtre et de se retrouver avec le public plus que les contenus des pièces qu'elle écrit et met en scène. Après l'économie du don, « le cercle » est la deuxième méthode qu'elle cite comme le complément de sa méthode.

2.3. Le cercle : Vecteur de création d'une communauté

Le cercle occupe une place centrale dans la vie personnelle et artistique de Tiraje, comme elle souligne à plusieurs reprises. Pour commencer à analyser comment Tiraje place sa pratique du cercle dans son pratique théâtral, il faut qu'on situe le contexte dans lequel on a rencontré Tiraje avant de faire un entretien avec elle. On l'a rencontré lors d'une réunion des initiatives indépendantes du théâtre à Istanbul. On a participé aux trois réunions dont la première a eu lieu à KOMA Sahne à Istanbul et la deuxième et la troisième sur Zoom. On a également suivi les échanges sur le groupe WhatsApp. Dans chacune de ces réunions, on a été interpelée par la terminologie utilisée par Tiraje, qu'on peut appeler inhabituelle dans les discussions des acteurs de la scène du théâtre.

Ce lexique mobilisait à plusieurs reprises des termes tels que « don », « emmener un sujet », « ouvrir l'espace », « tenir l'espace », « avoir son appel » et surtout « cercle », qui ont attiré notre attention. Lors de la première réunion, en septembre 2023, Tiraje s'est présentée comme « ouvreuse et teneuse de l'espace », avant même de préciser qu'elle était écrivaine de théâtre et metteuse en scène. Alors que les discussions de ces réunions progressaient principalement autour des thèmes du financement, du développement des publics et des formes expérimentales reléguées aux marges de la scène théâtrale, Tiraje a posté un message sur le groupe pour proposer une initiative en dehors de ce cadre. Dans son message, elle proposait : « Depuis le début, je sens un moi une demande de *halleşme*[701] sur la résilience émotionnelle. Je suis bénévole pour ouvrir un cercle qui peut l'adresser. »

Dans ces interactions sur le groupe WhatsApp, elle était méfiante d'être trop intrusive :

« Je suis encore un peu timide. Comme j'accorde de l'importance à la non-hiérarchie et l'inclusivité, je suis très volontaire pour *faire de la place* pour l'apparition d'autres leaders que moi. Leader : La personne qui rentre en contact avec son propre besoin et qui fait une demande pour répondre à son besoin. Par habitude, j'utilise le langage de la communication non-violente,

[701] Le terme original en turc « halleşme » porte une subtilité qui est perdu en traduction. Ce terme inhabituel dans le langage quotidien veut dire partager ses états, ses problèmes qui permet de créer un espace de commonalité.

j'ai voulu clarifier comme une notion peut exprimer différentes choses pour chaque personne, surtout parce que le terme leader peut être déclencheur. »[702]

Ainsi, Tiraje a proposé trois réunions qu'elle a appelé « cœurs », « têtes » et « mains » selon différentes thématiques. On a participé à la première réunion, « cœurs » dont elle avait résumé le contenu comme « Un espace d'être entendu et écouté sur la résilience émotionnelle, faire face à la réussite / non-réussite, rester humble, continuer à faire du théâtre dans les temps difficiles » en ajoutant qu'il n'y aurait pas d'enregistrement de vidéo pour garder un *safe space* émotionnel.

Lors de cette réunion sur Zoom, nous étions quatre participants. Tiraje a « ouvert » la session en nous invitant à respirer ensemble, puis à prendre la parole, dans l'ordre qui nous semblait juste, pour « emmener » ce que nous souhaitions partager en lien avec les thèmes évoqués, dans un temps limité à cinq minutes. Nous devions comprendre la fin du temps lorsque Tiraje ferait un soupir emphatique. Elle nous a demandé d'écouter chaque intervenant dans une présence totale, sans interruption ni réponse directe. Elle a accompagné ses mots d'un geste symbolique, dessinant avec ses mains le mouvement d'un cercle qu'elle « ouvrait ».

Une fois que chacun avait pris la parole, elle a ouvert un second tour, permettant de rebondir sur les propos des autres. À la fin, elle nous a invités à exprimer ce que nous ressentions. Elle a partagé à son tour sa gratitude pour ce moment de partage et pour le sentiment de soutien trouvé au sein du groupe. Enfin, elle a demandé si quelqu'un avait un « besoin » ou une « demande » à adresser à un autre participant. J'ai proposé de réaliser un entretien avec elle, ce qu'elle a accepté en précisant que ma demande répondait à son propre besoin d'exprimer ses ressentis et ses questionnements. Pour conclure la session, elle a refermé symboliquement le cercle qu'elle avait tracé dans l'air.

Cette session était significativement différente toute autre discussion, groupe de réflexion et de table ronde auxquels on avait participé avant avec des acteurs du terrain. Les sujets abordés étaient très personnels et émotionnels, en dehors des problèmes souvent évoqués du champs comme le manque des ressources etc. Cette expérience nous a permis d'avoir une expérience en premier main du fonctionnement d'un cercle avec ses rituels et principes.

Lorsqu'on a réalisé notre entretien une semaine après, Tiraje a évoqué son rapport à la méthode du cercle en faisant rappel à cette session qu'on a fait l'expérience ensemble en disant que ce n'était pas un cercle spirituel alors que cette pratique a normalement un côté spirituel. Tiraje définit le cercle et le lieu de ce pratique dans sa vie en tant que tel :

[702] Message de Tiraje sur le groupe WhatsApp, 2024.

« Ce qu'on a fait, ce n'était pas spirituel, mais normalement c'est quelque chose de très fort sur le plan de la spiritualité. En général, les consentements et les accords prennent beaucoup plus de temps, il y a des bougies, etc. Le cercle est une pratique qui occupe une place très importante dans mon propre processus de guérison. C'est un espace où les gens s'écoutent pleinement, avec le cœur, et où la parole circule librement, portée par le flux, sans chercher à donner des conseils, à proposer des solutions ou à intellectualiser. C'est quelque chose de très, très présent dans ma vie. Je vis comme ça. Je suis tout le temps dans un cercle. Mes pièces, jusqu'à *X*, peuvent être lues comme une expérimentation visant à transposer mon expérience du cercle sur la scène. Je pense que si je dis quelque chose d'authentique, de sincère, de vécu, venant de mon cœur sur la scène, cela touchera le cœur des spectateurs et les transformera.»[703]

Cet extrait montre l'immersion de Tiraje dans la pratique du cercle à la fois dans sa vie personnelle et professionnelle. Son utilisation de la méthode du cercle s'avère comme une méthode qui permet la non-hiérarchie, l'horizontalité mais également qui ajoute une couche spirituelle qui crée une ambiance sociale de cérémonie entre les spectateurs et les comédiens :

« Cercle c'est un pratique de non-hiérarchie entre le comédien et le spectateur. Ça ne veut pas dire que le spectateur va faire une tirade aussi. Le spectateur rentre dans une cérémonie, dans un cercle avec nous. Nous partageons quelque chose de notre cœur qu'il le reçoit de son cœur. Non-hiérarchie c'est une relationalité, même s'il n'y a pas de distribution du rôle. »[704]

2.4. Expérimentations de l'horizontalité

La réflexion de Tiraje qu'elle apporte sur son expérimentation de l'adoption de la non-hiérarchie et de l'horizontalité comme méthode nous permet de comprendre ces pratiques pas comme l'application des principes d'une manière unidimensionelle et figée, mais comme des processus d'expérimentation. Ces processus intègrent des essais, des échecs, des réussites, des évaluations, des transformations, des changements et des limites de la quête de l'horizontalité.

Jusqu'ici, on a essayé de montrer la *quête permanente* de Tiraje d'une communauté qu'elle décrit comme son moyen de dépasser son sentiment de désappartenance. Elle décrit comme moment charnière son rencontre avec un groupe dans l'après mouvement Gezi. Selon la demande de l'enquêtée, on gardera l'anonymat du nom du groupe en raison de la criminalisation de certaines parties prenantes dans des poursuites judiciaires contre les figures publiques associées avec le mouvement Gezi.[705] Il faut également noter que ce groupe a cessé ses activités

[703] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[704] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[705] Pour la criminalisation du mouvement, cf. Chapitre VII. de cette thèse.

et gelé ses comptes sur des réseaux sociaux en 2017 pour des raisons citées. Tiraje est entré en lien avec ce groupe à travers ses connaissances dans la période après Gezi. Les activités de cette initiative incluent les résidences dans des endroits rurales où les participants peuvent tisser des liens en nature grâce à la mise en disposition des méthodes comme les pratiques de fonder des communautés, des cercles et de la communication non-violente. Tiraje a participé à une activité de résidence dans une écovillage pour expérimenter la fondation d'une communauté et de vivre en communauté. C'est là qu'elle a rencontré les personnes qu'elle décrit comme des praticiens de la « communication non-violente »[706], qui l'a initié à des méthodes comme consensus, la prise de décision en communauté et la justice transformatrice. On constate ainsi une boîte à outil élaboré des dispositifs pour encadrer la fondation et le maintien d'une communauté horizontale :

« Un conflit a submergé ? Faisons recours à une médiation. Un triangle d'amour s'est formé ? Asseyons ensemble au cercle. Toutes les décisions sont prises par le consensus ; du coup on en parle jusqu'à tout le monde soit d'accord ».[707]

Tiraje conçoit son expérience théâtrale comme une tentative de mettre en scène une forme de communauté non hiérarchique et inclusive. Même si cette expérimentation a débuté avec un premier spectacle, les membres de cette équipe n'ont pas formé une troupe stable. Tiraje a lancé un « appel » ouvert à toute personne souhaitant faire partie d'une communauté artistique. Elle a précisé avoir accepté chacune des personnes ayant répondu à cet appel, dans le but d'affirmer les principes d'inclusivité et de diversité, sans aucune régulation préalable. Elle décrit ce principe par la formule « toute personne qui vient est la bonne personne », inspirée du concept de « niche écologique » dans les rites d'initiation, dont nous étudierons la signification pour sa pratique dans la partie suivante, qu'elle explique ainsi :

« Ce saumon-ci va se mettre à ce coin-là de ce rocher-là. C'est là sa niche. J'ai essayé d'appliquer ce principe en communauté et en scène : Chacun a sa place, il faut trouver la niche de chacun. »[708]

Cette décision signifie qu'aucune expérience ni compétence théâtrale n'est demandée aux personnes qui souhaitent faire partie de cette communauté, ce qui constitue une singularité dans la scène théâtrale indépendante d'Istanbul. Les membres se réunissaient autour de la volonté de créer avant tout une communauté artistique inclusive, diverse et non-hiérarchique. Tiraje décrit

[706] « Şiddetsiz iletişimci » en turc. On trouve c'est important de garder ce sens qui met l'accent sur comment elle identifie les personnes avec le pratique qu'ils ont choisi de pratiquer, comme un identifiant social.
[707] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[708] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.

la composition de la communauté comme : « Les comédiens, non-comédiens, les gens du cercle, du spirituel, genre qui sont partis en *Vision Quest*[709], les architectes, les artistes… ».[710] Ainsi, ce pratique de l'horizontalité va au-delà des pratiques de l'horizontalisation des distributions des tâches déjà observées dans d'autres théâtres indépendants. Ce choix est présenté comme un acte de « démolir la hiérarchie entre les comédiens et les non-comédiens ».[711]

Dans la constitution du groupe, cette quête de l'horizontalité s'étend vers les spectateurs. L'abolition de la condition d'être professionnel ou même amateur de théâtre pour devenir membre de la troupe reconfigure la division entre les acteurs sur la scène et les spectateurs passifs comme chaque spectateur pourrait potentiellement devenir membre de la troupe. Tiraje a donné des exemples des cas comme ça des personnes qui sont venus en tant que spectateurs qui l'ont ensuite contacté pour manifester leur souhait de faire partie de cette communauté.

Ce focus sur la forme de la communauté horizontale se manifeste également dans les productions artistiques. Tiraje est l'écrivaine des pièces et la metteuse en scène de la communauté. Pourtant elle se diverge de la structure conventionnelle selon laquelle l'écrivaine écrit individuellement une pièce fictive qui est ensuite mise en scène par la troupe. Elle explique son processus créatif comme tél :

« On a même brisé la hiérarchie avec l'écrivain. J'ai collecté des histoires auprès des personnes. Je suis devenue une écrivaine de la communauté, contrairement à la fiction. J'étais dans cette expérimentation d'écrire des pièces en collectant des histoires des différentes personnes et communautés et de les styliser. C'est un exemple de participativité et de non-hiérarchie. Par exemple dans l'une de mes pièces j'ai écrit un texte avec des cadres vides. C'était l'histoire d'une communauté qui cherche à créer une commune. J'avais mes histoires, des comédiens ont *emmené* leurs histoires, et elles ont été stylisées. Donc les histoires de tout le monde sont rassemblées et *stylisées*, là c'est très important, il s'agit d'une fiction où les histoires sont stylisées par l'écrivaine.

Lorsque ce spectacle a été traduit et mise en scène en Allemagne, un membre de la communauté a réuni les comédiennes avec les femmes immigrées qui n'avaient pas des conditions socioéconomiques favorables qui vivaient là-bas. Je suis allée à Berlin, je les ai fait faire un cercle. Elles m'ont dit « Ah ! C'est la première fois qu'on s'est vraiment regardées dans l'œil des unes des autres. » Il y avait une jeune fille par exemple, elle vivait quelque part semblable à un ghetto. Elle était dans une relation où il y avait de la violence. Elle s'est identifiée avec l'une des histoires dans le spectacle en pleurant : « Mon oncle était héroïnomane aussi et lui aussi il a tiré sur mon grand-père. » On a observé une transformation en elle. Sa vie

[709] Vision quest: Terme utilisé pour désigner les personnes qui cherchent à avoir des expériences supernaturelles en pratiquant des rituels des tribus de l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud.
[710] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[711] *Ibid.*

s'est améliorée, ses yeux ont commencé à briller etc. Avant ça, j'avais travaillé avec *Lezbifems.* Les féministes lesbiennes et bisexuelles. Elles sont dissimulées maintenant. J'avais fait un cercle et collecté des histoires avec elles aussi. »[712]

Le cercle réapparaît ici comme un outil de travail qui horizontalise à la fois les interactions quotidiennes au sein de la communauté et le rapport entre les personnes « ordinaires » et la création artistique. Elle permet de rencontrer différentes communautés pour mettre en visibilité et en corps leurs récits.

Les concepts comme l'horizontalité, la prise de décisions consensuelle et la non-hiérarchie sont souvent considérés comme les clés qui ouvrent les portes de l'égalité et la démocratie directe. Pourtant l'usage de ces termes pourrait masquer les conflits internes, les incohérences et les transformations internes. Le récit de Tiraje nous permettra d'aller au-delà de cette idéalisation démocratique et d'observer les limites de ces concepts à partir d'une expérience vécue. Tiraje a cité deux exemples qui l'a fait questionner la possibilité du bon déroulement de ces principes dans la façon qu'elle appliquait.

Le premier s'agit de la remise en question et rejet de son rôle d'orientation dans les exercices préparatoires théoriques et pratiques pour ce spectacle :

« Partant de ma propre expérience d'initiation, je leur ai préparé de petits exercices ludiques et j'ai présenté quelques notions de la théorie de l'initiation. L'une des "gens du cercle, du spirituel" m'a dit : "Ce n'est pas comme ça qu'on doit faire le nouveau théâtre du nouveau monde. Tout le monde devrait être intégré dans le processus de préparation." Et elle est partie. Comme je faisais faire des choses, elle a perçu cela comme une forme d'hégémonie hiérarchique. [Elle fait une pause et rit.] Qu'est-ce que je dois faire, au nom de la non-hiérarchie ? Je ne dois pas transmettre de savoir ? Je ne dois pas apprendre de nouvelles choses pour ne pas devenir plus cultivée que les autres ? Je ne dois pas écrire de pièces pour ne pas être hiérarchiquement supérieure ? Ce qui m'a vraiment brisé le cœur, c'est que nous sommes une communauté qui fonctionne selon l'économie du don. Il y a une invitation ouverte pour que chacun apporte et partage son don. Moi, j'ai apporté le mien, celui d'écrivaine. Et elle me dit de ne pas apporter mon don. It's not OK ! Si elle avait attendu juste un tout petit peu, j'allais de toute façon écouter les histoires d'initiation de tout le monde et transposer nos discussions internes dans le spectacle. »[713]

Le deuxième exemple qu'elle a donné porte sur la prise de décision consensuelle :

« La personne la plus jeune, qui n'était pas issue du théâtre et qui ne connaissait rien sur ces choses a lancé une discussion sur pourquoi on lui avait demandé de couper les poils sur son

[712] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[713] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.

aisselle. Et nous avons tenu un espace emphatique à ça pour 1 an. Alors qu'on allait sauver le monde, qu'on allait parler de la paix sociale, nous avons discuté des poils d'aisselle. »[714]

Tiraje s'est penchée sur ces deux exemples pour justifier sa conclusion par rapport à une structure qui accepte tout le monde et les considère égaux :

Cet exemple est surtout mobilisé pour mettre l'accent sur la hiérarchie de l'expérience qui se manifeste comme la grande majorité des membres de la communauté avait l'âge moyen de 25 alors que Tiraje était 40. Ce décalage d'âge se manifeste d'abord comme quelque chose qu'elle a voulu ignorer pour imaginer une communauté des égaux, et ensuite assumé comme une évidence de décalage d'expérience qui est naturelle.

« Lorsqu'un espace non-hiérarchique a été ouvert, que l'autorité de la prise de décision sur tout est accordée à tout le monde en absence d'une distribution des tâches approprié, toutes ces décisions se sont alignées vers la personne la moins expérimentée, la plus jeune avec le moins du savoir. Nous nous sommes égalisées en bas, pas en haut. »[715]

Ce sont ces raisons qui ont conduit Tiraje à réviser sa politique de non-hiérarchie, laquelle avait commencé à poser des problèmes dans la qualité artistique des créations. Elle décrit cette période comme une phase de recherche qu'elle considère désormais achevée, affirmant vouloir placer le travail artistique au centre plutôt que la communauté. Cette expérience est présentée comme le résultat d'une mauvaise interprétation de la non-hiérarchie. À la suite de ces difficultés, qui l'ont amenée à remettre en question ses méthodes, elle explique avoir consulté plusieurs ressources et interlocuteurs au sujet de la durabilité des communautés artistiques. Ces échanges lui ont permis de comprendre qu'accepter sans distinction toute personne souhaitant participer était une approche largement déconseillée dans le milieu. Cette découverte l'a conduite à ne plus collaborer avec des personnes n'ayant pas une formation théâtrale. Le principe de non-hiérarchie n'a pas été abandonné, mais révisé afin de constituer une communauté de comédiens professionnels partageant une éthique de travail fondée sur les méthodes collaboratives. Autrement dit, elle a trouvé comme réponse la régularisation et la prioritisation de la qualité artistique sans abandonner ses principes initiaux. Pour éviter l'hégémonie, elle a proposé comme méthode l'accord dès le début sur le fait que tout le monde ne prendrait partie dans chaque étape de processus de la prise de décision. C'est également l'étude de la structure de la cérémonie qu'elle a réalisé pour son spectacle sur l'initiation a transformé son idée de la hiérarchie :

[714] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[715] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.

« J'ai réalisé qu'il faut un *Master of Ceremonies* pour mener une cérémonie. J'ai tellement essayé. Nous avons exploré ensemble avec les spectateurs. Je le dis toujours ainsi : imaginons un arbre, avec ses racines, son tronc, ses branches et ses feuilles… L'arbre est-il hiérarchique ? Est-il hégémonique ? Il existe une hiérarchie mathématique, fractale. Ce qui importe, c'est de ne pas créer une hégémonie. Et ce mot a pour moi une définition très précise : imposer quelque chose aux gens en mobilisant la peur de la punition, de l'exclusion, la culpabilité, la crainte ou la promesse d'une récompense. Sinon, bien sûr, les expériences d'une personne de vingt ans et d'une autre de quarante seront forcément différentes ».[716]

Ensuite, on étudiera comment cette communauté pourrait être analysé avec le concept de « néo-tribu » de Michel Maffesoli afin de comprendre ses singularités.

2.5. Création d'une néo-tribu

On mobilise le concept des « néo-tribus » du sociologue Michel Maffesoli afin de comprendre les dynamiques de désappartenance et de réappartenance étudiées dans les trajectoires de vie et productions artistiques de Tiraje et Ceren Ercan comme un point partagé.

Sociologue Michel Maffesoli utilise le concept « tribalisme » afin de proposer un levier méthodologique pour tenter de comprendre les changements dans la société contemporaine. Il part de l'hypothèse selon laquelle il y a un changement paradigmatique dans l'ambiance sociale, le « background » dans lequel chacun baigne sans y faire attention. Maffesoli part du concept de « la saturation » mis en avant par le sociologue américain Sorokin pour désigner la perte de l'évidence d'un ensemble culturel, dont la disparition fait naître un autre épistème.[717] Il annonce une saturation, une fatigue, une porosité de l'État-nation comme expression politique du contrat et de l'idéal démocratique. Autrement dit, le mythe qui avait été à la base de la modernité s'est saturé. Une société plus sensualiste remplace la société rationaliste.

Afin de définir le mythe de la modernité, Maffesoli identifie trois piliers : Une société rationaliste incarnée par Apollo contre une société sensualiste incarnée par Dionysos (1); La conception de temps définie par l'avenir, avec, comme conséquence le mythe du progrès (2) ; Le mythe de la maîtrise; c'est-à-dire une forme de logique de domination, sur soi et sur le monde (3).[718] Ensemble, ces trois traits forment une idée de la société basée sur des individus autonomes qui interagissent dans la société avec leurs raisons, mettant en arrière leurs affectes, corporalités et émotions pour œuvrer un futur idéal. Il décrit l'individualisme comme l'expression théorique de la modernité, toute en rappelant que le restituer au sein de la

[716] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[717] Michel Maffesoli, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, 1988.
[718] Michel Maffesoli, « Société ou communauté. Tribalisme et sentiment d'appartenance », *Corps et Culture,* Numéro 3, 1998, pp.4-5.

modernité indique que c'est un phénomène ponctuel qui pourrait cesser d'exister. C'est à partir de cet individualisme qu'il définit l'autonomie de l'individu, qui est sa propre loi, comme le pivot de la modernité.

Sa théorie s'agit d'un diagnostic de la société postmoderne, caractérisé par le « déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse ».[719] En face de ce modèle est positionné *le tribalisme* comme un nouvel épistème qui est né de la chute de la saturation du modernisme. Sa proposition empirique est que l'on est désormais confronté à une hétérogénéisation de ce modèle de la modernité. Il utilise l'image d'un tissu social qui demeure entier, mais qui est en train de se miter de toute part. Ce « mitage » génère dans les institutions, les entreprises, les milieux de l'éducation, le travail social, des entités microscopiques ; que ce soient des chapelles, des microgroupes, ou *tribus*.[720]

Au lieu d'individu, il propose le terme « personne » partant du terme jungien « persona » pour mettre l'accent sur le fait qu'on porte plusieurs « masques », et que nous avons moins une identité que des identifications. Parlant de la saturation, « l'identité » pourrait être désignée comme le concept sociologique le plus saturé à tel point que son usage est considéré comme un signifiant vide dans les recherches sociologiques contemporaines. Alors que « l'identité » était le concept phare des études sociologiques des années 1980s et 1990s, notamment avec des conceptualisations comme « mouvements identitaires », Maffesoli annonce déjà au début des années 1990 que cette notion ne correspond plus aux besoins empiriques. Selon lui, l'acquisition de l'identité était le sommet de l'éducation et l'apogée de la socialisation jusqu'à ce point de changement du paradigme de passage aux identifications multiples. Le tribalisme est ainsi la métaphore qu'il propose pour un usage provisoire, pour prendre acte du fait que l'individu ou l'individualisme s'estompe désormais au profit de micro-ensembles, de formes communautaires.[721]

Afin de décrire la société que ces tribus forment, il utilise le terme « la société néotribale », qui indique un mode inédit de construction des relations interpersonnelles, retournant à la pure société processuelle.[722] La socialité en question est une socialité affective, une « mise en relation » à partir des processus d'expériences esthétiques, vécues et partagées en commun. Ce qui lie les personnes qui créent la communauté, ce ne sont pas des appartenances innées de classe sociale, d'identité, de genre ni de background culturel. C'est un lien organique né de la diversité,

[719] Michel Maffesoli, *op.cit*.
[720] Michel Maffesoli, op. cit.
[721] *Ibid.*
[722] Marta Bucholc, « De la politique néotribale », *Sociétés,* 2011/2 (n°112), p.19.

qui est en opposition avec la solidarité mécanique de la société moderné catégorisé par Durkheim.[723]

On pense que la théorie de Maffesoli ouvre une piste de réflexion pour comprendre les nouvelles formes de sociabilité qu'on a observé lors de notre enquête, pourtant on tentera de ne pas utiliser cette théorisation d'une manière essentialiste. Pour garder en considération les limites de la théorie de Maffesoli, on fait rappel à des critiques sur le risque d'essentialisme des néo-tribus en les en les définissant par des caractéristiques universelles et en négligeant la diversité des formes de regroupement social. D'autres chercheurs soulignent que cette théorie tend à négliger les rapports de pouvoir et dees inégalités qui peuvent exister au sein des néo-tribus.[724]

Le pratique théâtral de Tiraje dans son rapport à l'idée de la formation d'une communauté, à la spiritualité et au politique nous a poussé d'étudier son pratique à l'égard de la théorisation des néo-tribus de Maffesoli. On étudiera comment cette expérimentation de création d'une communauté théâtrale dialogue avec les caractéristiques d'une communauté et quels sont les points elle en diverge.

Tout d'abord, le théâtre fondé par Tiraje constitue un exemple singulier par la priorité accordée à la communauté sur la pratique artistique. Contrairement aux autres exemples étudiés, il ne s'agit ni d'un groupe préexistant, ni d'un ancrage issu d'une expérience de socialité antérieure. La présence de membres issus d'appartenances spirituelles apparaît comme un trait distinctif de cette communauté. Cet accent mis sur la fondation et le maintien du collectif fait écho au concept de néo-tribu formulé par Michel Maffesoli, qui désigne un espace où les individus cherchent à recréer un sentiment d'appartenance et à partager des valeurs communes.

Deuxièmement, Maffesoli identifie la mise en avant de l'affectif et des émotions comme l'un des traits caractéristiques des néo-tribus, où celles-ci remplacent les règles formelles et les structures hiérarchiques. Cette orientation favorise un sentiment de proximité et de confiance entre les membres. Les relations sont ainsi empreintes d'affectivité, de solidarité et de convivialité. Cette primauté de l'ordre émotionnel correspond à l'importance que Tiraje accorde aux échanges « venant du cœur », qu'elle souhaite instaurer avec les spectateurs. Dans la vie quotidienne de la communauté, elle emploie également l'expression « tenir l'espace empathique » pour désigner un cadre dans lequel chaque membre peut exprimer librement tout inconfort ressenti et l'aborder collectivement, dans un cercle, sans crainte d'exclusion ni de sanction. Les

[723] *Ibid.*

émotions et les affects y sont valorisés à la fois pour le bien-être individuel des membres et pour le bon fonctionnement du collectif.

Le poids de l'émotionnel se manifeste également dans les choix des thèmes abordés dans les spectacles :

« Je pense que si je dis quelque chose d'authentique, de vécu, de sincère, venant de mon cœur sur la scène, cela touchera le cœur du spectateur et le transformera. Parce que moi, j'ai survécu comme ça, en écoutant les histoires de survie des autres. J'ai traversé des expériences comme la confrontation à la mort, beaucoup de soucis de santé »[725]

Troisièmement, les néo-tribus sont éphémères et fragiles. Elles se forment et se dissolvent rapidement, en fonction des fluctuations des intérêts et des passions des individus. On comprend que le nombre des membres de la communauté de Tiraje a varié entre cinq et trente personnes au cours de ses activités. Pendant que chaque spectacle fonctionne comme des moments de l'invitation et l'inclusion des nouveaux membres, il y a des membres qui quittent la communauté en raison de leurs indisponibilités personnelles ou des désaccords dans la communauté.

Quatrièmement, les néo-tribus sont ouvertes et inclusives. Elles ne sont pas fermées sur elles-mêmes et accueillent volontiers de nouveaux membres. La logique de formation du groupe ne repose pas sur une appartenance qui exclut celles et ceux qui n'y adhèrent pas. Au contraire, la néo-tribu cherche à intégrer de nouvelles personnes susceptibles de rejoindre la communauté. L'expérience de Tiraje montre comment cette logique peut être mise en place, rencontrer ses limites, puis se transformer. Dans cette expérience, l'appel lancé par Tiraje a fonctionné comme une invitation ouverte à toutes celles et ceux qui souhaitaient y prendre part. Elle s'est ensuite critiquée elle-même d'avoir été trop naïve en pensant que tout se déroulerait entre des personnes « bisounours », bienveillantes les unes envers les autres, et que les difficultés rencontrées par d'autres communautés ne les toucheraient jamais.[726]

Le moment de l'entretien où elle parlait des problèmes qu'elle a rencontré dans la mise en place de l'inclusivité et la non-hiérarchie, elle a adopté un ton ardent, sérieux et même parfois en colère qui contrastait son ton joyeux dans le reste de l'entretien. Ce cas montre que l'inclusion et l'ouverture ne sont pas des principes moraux figés mais ils s'avèrent comme des processus qui intègrent des conflits, transformations, et limites et nécessitent ainsi des dispositifs de la régulation, du maintien, de la durabilité et de la résolution des conflits.

[725] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[726] *Ibid.*

Un autre élément de cette hétérogénéisation du modèle de la modernité, réside dans la saturation comparable des certitudes idéologiques d'autrefois selon Maffesoli. La pensée a été animée par de grandes idées, « ces grands récits de référence » comme le marxisme, le freudisme à certains égards, le positivisme. Ces grandes idées se saturent à leur tour, deviennent de plus en plus poreuses. Ce n'est pas qu'elles n'existent plus, mais elles n'existent qu'à l'état de rémanences, et non comme références par rapport auxquelles on devrait se situer. On est aujourd'hui confronté à une sorte de *patchwork*, de bric-à-brac idéologique, à des idéologies portatives, multiples et diverses, à une forme de « babélisation de la pensée ».[727]

Tiraje a défini la vision politique de son théâtre comme « anarchisme écoféministe spirituel » ; ce qui correspond parfaitement à cette idée de l'idéologie patchwork qui se découle des différents courants de pensées. Cette convergence de l'anarchisme, de l'écoféminisme et de la spiritualité, formant un cadre théorique et pratique unique qui prône l'abolition de toutes les formes de domination et la création d'une société harmonieuse et respectueuse de la nature. Ce courant critique les systèmes de domination patriarcale et capitaliste qui exploitent simultanément les femmes et l'environnement, et cherche à les remplacer par des structures décentralisées et autogérées basées sur la solidarité.

La connexion avec la nature et la spiritualité s'avère être un élément central de cette idéologie. Ce courant valorise une relation respectueuse et sacrée avec la Terre, intégrant souvent des pratiques spirituelles indigènes et ancestrales. L'une des théoriciennes principales que Tiraje cite comme une source d'inspiration, Starhawk, dans son ouvrage *The Spiral Dance*, décrit comment les rituels païens et la magie peuvent être utilisés pour renforcer les liens communautaires et promouvoir la justice écologique.[728] La spiritualité écoféministe propose une vision du monde où la nature est vénérée et les pratiques humaines sont alignées avec les cycles naturels.

Une autre source importante est Susan Griffin ; autre et activiste influente qui explore les liens entre l'oppression des femmes, la dégradation de l'environnement et la spiritualité. Griffin argue que cette diversité enrichit le mouvement et permet une approche plus inclusive et compréhensive de la justice sociale et environnementale [729]

En termes de pratiques spirituelles, ces mouvements intègrent souvent des éléments issus de la spiritualité païenne, de traditions chamaniques et d'autres formes spirituelles non

[727] Michel Maffesoli, « Tribalismes postmodernes », *Sociétés,* 2011/2 (n°112), p.8.
[728] Starhawk, *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Goddess*, Harper One, 1999, p.58.
[729] Susan Griffin, *Woman and Nature: The Roaring Inside Her,* Sierra Club Books, 1984, p.72.

dominantes. Ils incluent des rituels célébrant les cycles naturels tels que les solstices, les équinoxes ou les phases de la lune. En somme, la convergence entre l'écoféminisme, l'anarchisme et la spiritualité, telle qu'avancée par ces auteurs, propose une approche intégrée visant à abolir les systèmes de domination tout en honorant la nature et la dimension spirituelle de l'existence. Elle promeut des modes de vie durables, équitables et profondément connectés à la Terre, offrant ainsi un cadre théorique et pratique fécond pour celles et ceux qui cherchent à construire un monde plus juste et harmonieux.

On soutient que la principale singularité du théâtre de Tiraje réside dans son rapport à la spiritualité, qui le distingue de celui de ses pairs. Dans son deuxième spectacle, Tiraje a écrit et mis en scène une œuvre invitant les spectateurs à participer à une cérémonie d'initiation. L'initiation, thème qu'elle souligne comme central dans sa vie personnelle, est devenue un motif qu'elle a souhaité transposer sur scène. Évoquant à plusieurs reprises son sentiment de désappartenance culturelle, elle conçoit l'initiation comme un rituel manquant à son expérience de vie urbaine et séculière. C'est dans cette perspective qu'elle a entrepris un travail de ce qu'elle appelle « guérison » auprès d'un « professeur d'initiation » américain pendant deux ans. Le processus de création artistique s'y entrelace étroitement avec l'expérience personnelle :

« J'ai transmis ce que j'ai fait l'expérience moi-même avec mon professeur d'initiation. Notre théâtre fonctionne toujours comme ça. Ne montrons rien sur la scène sans l'avoir essayé nous-mêmes. Si on fait quelque chose de spirituel, l'essayons d'abord nous-mêmes. C'est pour ça que le processus des répétitions était comme ça aussi. J'ai mis de la peinture sur mon visage, j'ai désigné des petits devoirs d'initiation genre « allez, aujourd'hui je vous invite à flâner ».[730]

Sur le site web du théâtre, le spectacle est présenté ainsi:

« Dans ce spectacle, nous voulons faire une cérémonie NON INTERACTIVE, mais vous pouvez devenir des participants. Cependant, nous ne savons pas comment faire une cérémonie ! Nous ne savons pas, parce qu'il n'y a rien de commun en quoi nous croyons. Y en a-t-il ? Si nous faisons une cérémonie de Dionysos, c'est du pillage de la culture grecque. Si nous faisons une cérémonie d'initiation, c'est du pillage de la culture indienne. Si nous faisons une cérémonie de parade, c'est de pillage de la culture républicaine. Ah désolée, ce n'est pas notre culture, ça ? Elle l'est ? Nous ne savons pas ! »

Ce texte annonce l'invitation principale de ce théâtre de créer une relationalité où tous les participants interagissent comme des membres égaux d'un cercle. La structure du spectacle n'est pas préfigurée, mais restée ouverte pour l'exploration collective avec les participants. Le moment du spectacle n'est pas le seul moment de retrouvaille avec les spectateurs ; mais ce spectacle a été accompagné par deux biais. Premièrement, en addition au « guichet du don »,

[730] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.

une campagne de financement collectif lancée sur le site FonGogo. C'est marqué sur le site que ce spectacle a été financé collectivement grâce aux dons. Deuxièmement, selon le principe du retour aux cycles naturels de l'écoféminisme spirituel, les participants ont été invités aux cercles de pleine lune et de solstice.

Dans la présentation dessus, le souci de tomber dans « l'appropriation culturelle » insistée dans le texte s'est manifesté également lors de l'entretien avec Tiraje où elle l'a lié encore une fois à son désappartenance :

« Lorsque je préparais ce spectacle, chaque fois que je choisissais un mouvement de la culture populaire anatolienne, je me sentais comme si je faisais du pillage culturel. Parce qu'il n'y a aucune culture qui m'appartient. Je n'ai pas de culture. Il n'y a pas de culture profonde. Ma culture ce n'est que Taksim, Babylon[731]. J'en souffre beaucoup. Je me sens superficielle et dans le vide.»[732]

On observe le rapport contradictoire de Tiraje à la spiritualité et à des religiosités païennes prémodernes : Un engagement spirituel qui se manifeste avec l'investissement dans des pratiques écoféministes spirituels va de pair avec un sentiment de manque de légitimité à s'engager dans ces pratiques comme elle se sent comme une étrangère qui pille une culture qui n'est pas la sienne. À cette contradiction s'ajoute la dernière phrase de la citation qui met les cérémonies de parades républicaines dans la même catégorie avec des cérémonies païennes, ce qui montre le désappartenance ressenti vis-à-vis le républicanisme comme une forme de « religion séculière » qu'elle n'arrive pas à considérer comme la sienne.

Cet accent sur la spiritualité nous paraît notamment important dans la mise en lien avec le concept des néo-tribus maffesoliennes et leur engagement avec les formes prémodernes de spiritualité. Maffesoli soutient que les néo-tribus, dans leur quête d'authenticité et de connexion, s'inspirent souvent des formes prémodernes de sociabilité et de spiritualité. Ils cherchent à retrouver un sentiment d'enchantement, de communauté et de rituel qui a diminué dans la société moderne. Le théâtre de Tiraje illustre ce renouveau prémoderne. Son exploration de pratiques spirituelles, son intérêt pour les traditions non occidentales et sa remise en question des structures religieuses traditionnelles reflètent un désir néo-tribal d'aller au-delà des confins du rationalisme moderne et de se reconnecter aux dimensions spirituelles de l'expérience humaine.[733]

Ainsi, les structures religieuses traditionnelles, par leur vitalité persistante et leur capacité à produire des formes de communauté, reflètent un désir néo-tribal d'aller au-delà des confins du

[731] Babylon: La salle de concert phare des musiques du monde situé à Taksim, fermé en 2014.
[732] Entretien avec Tiraje, 13.02.2024.
[733] Michel Maffesoli, *Le temps revient. Formes élémentaires de la postmodernité.*

rationalisme moderne et de se reconnecter aux dimensions spirituelles et sensibles de l'expérience humaine. Cette recherche de nouvelles appartenances collectives, qui s'exprime aussi bien dans les pratiques artistiques que dans les sociabilités alternatives, ouvre la voie à une réflexion sur les expériences contemporaines de co-présence et de création partagée.

C'est dans cette perspective que s'inscrit le chapitre suivant, consacré à une démarche de recherche-action participative à travers l'étude du festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe, qui constitue un terrain privilégié pour observer et expérimenter ces nouvelles formes d'agir collectif.

Chapitre 9: Recherche-action participative : Le cas du festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe

1. « Fringere » : Tentative d'ouvrir une brèche dans l'espace public

1.1. Le concept de « Fringe » et sa réinterprétation à Istanbul

« Fringe » en anglais est synonyme de périphérie, de marge, d'alternative et de non-découvert. Le parcours des festivals Fringe commence avec huit groupes de théâtre qui se sont présentés sans être invités au Festival International d'Édimbourg en 1947, une initiative visant à célébrer et à enrichir la culture européenne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ces troupes qui ont décidé de jouer leurs spectacles dans la « fringe » de la ville a fait naître le festival Edimbourg Fringe. Au cours des années, plusieurs artistes ont suivi leur exemple et, en 1958, *Edinburgh Festival Fringe Society* a été créée en réponse au succès de cette tendance croissante. Aujourd'hui, le Festival Fringe d'Edimbourg est l'un des plus importants festivals d'arts du spectacle dans une logique de « off » avec celui d'Avignon, tous les deux transformant leurs villes en villes de festivals. S'inspirant du Fringe Festival d'Edimbourg, les Festivals Fringe constituent aujourd'hui un réseau mondial où chaque ville a sa propre échelle et sa propre forme. Précisément, chaque année, dans 300 villes, ils rassemblent 19 millions de personnes. Malgré leurs différences, ils ont en commun d'offrir une plateforme internationale aux œuvres alternatives et expérimentales d'artistes émergents.

Fondé en 2019, Istanbul Fringe Festival est un festival international des arts du spectacle fondé en 2019, réunissant théâtre, danse et performance. Le festival annuel a réalisé sept éditions jusqu'en 2025. Réunissant le concept de Fringe et la singularité de la scène alternative des arts du spectacle d'Istanbul, le festival vise à ouvrir la scène des arts du spectacle d'Istanbul aux artistes émergents du monde entier. L'idée centrale n'est pas d'importer ou d'appliquer l'idée de Fringe à Istanbul, mais d'imaginer la réunion de Fringe et de la dynamique multicouche d'Istanbul.

Le Festival Fringe d'Istanbul a été fondé par une équipe de huit personnes originaires d'Istanbul, dont la moyenne d'âge était inférieure à trente ans au moment de la création. À l'origine, il s'agit d'un groupe d'amis s'étant rencontrés au club de théâtre de l'Université Galatasaray et restés liés depuis, qui ont lancé ensemble le projet. Le profil social et professionnel de ces fondateurs est révélateur des articulations entre la scène locale et la scène mondiale, ainsi que des conditions qui ont rendu possible l'implantation du festival.

Le directeur artistique, Emre Yıldızlar, est comédien, danseur et chorégraphe. Il a étudié le théâtre physique à l'École Lassaad à Bruxelles et a tourné en Europe et en Amérique du Sud avec deux compagnies bruxelloises, participant à de nombreux festivals internationaux des arts du spectacle, dont le Stockholm Fringe et l'Athens Fringe. Le directeur exécutif, Denizhan Çay, a obtenu un master en conception de start-ups technologiques au Danemark, où il a également suivi des ateliers de théâtre physique à la Commedia School. Il a poursuivi cette formation à Bruxelles, où il a vécu un an, puis à Istanbul. Il est actuellement doctorant en ingénierie industrielle à l'Université de Galatasaray. Le responsable des partenariats et du développement, Emirhan Altunkaya, est docteur en relations internationales de l'Université technique du Moyen-Orient et travaille comme assistant de recherche dans le même domaine à l'Université de Galatasaray. Emre, Denizhan et Emirhan sont également membres et interprètes de la compagnie de théâtre physique Sarı Sandalye, composée de diplômés du club de théâtre de l'Université de Galatasaray.La responsable de la communication, Eda Erman, poursuit une carrière dans le conseil en communication et a collaboré avec plusieurs institutions et événements majeurs de la vie artistique et culturelle d'Istanbul, tels que Bomontiada, le Prix du Théâtre Yapı Kredi Afife, le festival Cappadox, Babylon et Volkswagen Arena. Elle rejoint l'équipe en tant que responsable de la communication du festival.

Au moment de la création du festival, j'étais plongée dans notre recherche doctorale en études politiques à l'EHESS. Alors que nous réfléchissions à la mise en place d'un projet interdisciplinaire entre les sciences sociales et les arts du spectacle à Istanbul, notre ami Emre nous a contactée en 2018 pour partager son idée de créer un Fringe Festival à Istanbul. En nous appuyant sur notre parcours doctoral et notre connaissance du terrain stambouliote, nous avons alors assumé le rôle de directrice de la politique culturelle du festival.

L'idée de départ d'Emre était de pouvoir assister aux spectacles de ses pairs, des artistes émergents, à des prix facilement abordables à Istanbul comme il faisait à Bruxelles. Il a donc mobilisé ses amis qui travaillaient dans des domaines connectés. Craignant l'uniformité qu'une homosocialité et trop de similarité peut s'imposer, on a sollicité des personnes hors l'Université Galatasaray pour assumer d'autres rôles dans l'équipe. Aujourd'hui, l'équipe d'Istanbul Fringe se compose de dix personnes dont quatre étaient bénévoles la première année et sont ensuite intégrées dans l'équipe d'organisation.

L'équipe fondatrice n'avait pas de capital économique à investir dans le projet, mais disposait d'un fort capital social et culturel basé sur leur formation et leur expérience professionnelle. En particulier, leurs expériences internationales leur permettent de disposer

d'un capital cosmopolite défini par l'accès à un système éducatif international, la maîtrise de langues étrangères, notamment l'anglais, un capital social de relations étrangères, des voyages fréquents dans des pays étrangers et une consommation internationale.[734] Ce capital cosmopolite apparaît comme la clé pour accéder et gagner en légitimité en tant que « nouveaux arrivants » afin d'assurer une position respectée dans la sphère culturelle.

Comme étape préliminaire à la préparation du festival, Emre a mobilisé son réseau acquis en tant qu'interprète et a contacté Nordic Fringe Network, puis World Fringe Network et enregistré le label Istanbul Fringe. En 2018, Emre et Denizhan ont assisté au Buffer Fringe à Chypre pour discuter et apprendre comment est organisé un festival Fringe. Dans la période suivante, les membres de l'équipe ont mobilisé leurs réseaux pour construire un festival à partir de zéro.

L'idée d'Istanbul Fringe a été accueillie avec beaucoup d'enthousiasme et de soutien par la scène théâtrale d'Istanbul. Le festival a vu le jour grâce à la solidarité de la sphère théâtrale et à divers parrainages. Tous les lieux contactés ont mis leurs espaces gratuitement à disposition du festival. Pour le reste, une économie d'échange et de solidarité a été mobilisée afin de répondre aux besoins matériels et logistiques. Depuis sa création, le festival a pu bénéficier de soutiens ponctuels sous forme de mécénats, de partenariats de lieux et de collaborations pour la billetterie. Cependant, ces liens financiers sont restés fragiles et n'ont pas permis d'assurer une stabilité durable.

En imaginant le festival, un point important pour ses fondateurs était de réfléchir à ce que Fringe correspond à Istanbul et comment il peut être construit sur la dynamique singulière d'Istanbul. Par conséquent, l'ancrage du festival dans la scène des arts du spectacle d'Istanbul apparaît comme un point crucial. Reconnaissant la scène polyvocale et vibrante d'Istanbul, les fondateurs n'ont pas voulu construire le festival comme une opposition, mais en continuité avec la scène existante en reconnaissant les acteurs anciens et actuels. De plus, l'apprentissage des expériences passées et le dialogue avec la scène sont prioritaires pour que les acteurs puissent développer un sentiment d'appartenance au Fringe d'Istanbul.

Considérant que l'ensemble de la scène des arts du spectacle en Turquie est déjà « off » pour des raisons politiques et économiques, Istanbul Fringe n'est pas fondé comme un anti-festival en opposition au festival principal de la ville, qui serait dans ce cas le Festival International de Théâtre d'IKSV, différent de la plupart des autres festivals Fringe et Off dans le monde. De plus, l'ancienne directrice du festival IKSV, Dikmen Gürün, a soutenu le Fringe d'Istanbul dès

[734] Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, 2000.

le début et a assisté à tous les événements auxquels elle était invitée. En outre, le festival réunit un comité consultatif composé d'artistes, de directeurs de théâtre, de danseurs et d'universitaires turcs, afin de les faire participer activement au festival et de mettre en place un processus de sélection démocratique et ouvert.

Depuis sa première édition, Fringe se répand dans toute la ville dans différents lieux, comme les institutions établies soutenues par le parrainage culturel comme le Musée Sabancı, Akbank Sanat, ARTER, ENKA, des salles d'universités comme MSGSÜ la scène de l'université publique Mimar Sinan et Kadir Has Tiyatro ; des centres culturels comme Alan Kadıköy, Barış Manço et Caddebostan gérés par la municipalité de Kadıköy ; des théâtres privés commerciaux comme Zorlu PSM et ParibuArt ; des théâtres indépendants comme DasDas, Kumbaracı50, Gösteri Evi, Craft Tiyatro, Moda Sahnesi, Kadıköy Boa Sahne, Cihangir Atölye Sahnesi, et d'autres lieux alternatifs comme Tuhafier, TheraPera, Karga et İMÇ (le Marché des Manufacturiers d'Istanbul) Parmi les autres lieux utilisés pour les ateliers, les panels et les projections, on peut citer Feriye, Istanbul Drama Art Academy (İDSA), Facebook Station, İparho à Burgazada, Komünite ; des boîtes (majoritairement queer) comme Mecra, Anahit Sahne et Dam Beyoğlu pour les fêtes.

Dans la première édition, le soirée d'ouverture a eu lieu au Musée Sakıp Sabancı (SSM) avec le spectacle *Wreck : The List of Extinct Species* mis en scène par Pietro Marullo. Le musée a joué un rôle important en accueillant le spectacle d'ouverture et le cocktail du festival sa terrasse avec vue sur le Bosphore. C'était la première fois que le SSM accueillait un événement d'une initiative indépendante comme Fringe. Le lien avec le musée est établi grâce à Emre Koyuncuoğlu qui organisait en été le festival Müzede Sahne (Scène au musée) in situ depuis 2016, qui soutient l'idée de Fringe depuis le début. Le fait que le Festival Istanbul Fringe ait organisé son événement d'ouverture dans l'un des musées privés les plus reconnus d'Istanbul dès sa première année souligne le caractère singulier de la scène artistique et culturelle d'Istanbul permettant et soutenant l'accès de nouveaux acteurs au domaine et la porosité et la transition entre les scènes mainstream et alternatives.

Les discussions avec les artistes sont un outil important pour créer une plateforme d'échanges significatifs et approfondir le dialogue entre la scène locale et la scène mondiale. Les divers réunions et discussions ont permis aux artistes de discuter de leur travail et de générer une interaction avec la scène théâtrale en Turquie au-delà du cadre du festival, et au public de se familiariser et de mieux comprendre les œuvres présentées. Au-delà des simples explications

sur le contenu, les discussions des artistes éclairent le processus de répétition et les conditions de travail que chaque artiste vit dans différentes parties du monde.

Le rassemblement éphémère d'artistes et de publics de la scène mondiale et locale crée une atmosphère qui étire et étend la construction nationale de l'espace public. Istanbul Fringe Festival permet de développer un regard sur la relation de la scène d'Istanbul avec la scène globale. La circulation des créations alternatives dans les arts du spectacle fonctionnait plutôt dans un sens unique. Ce sont surtout les équipes turques qui se rendent à l'étranger pour se produire, le plus souvent en Allemagne grâce à leurs relations personnelles. La seule manifestation internationale établie dans la métropole est le festival international de théâtre de la Fondation d'Istanbul pour la Culture et les Arts, qui présente des productions renommées du monde entier et de Turquie. Bien qu'il y ait eu des initiatives alternatives comme *iDans* et le festival *A Corner in the World* présentant principalement des œuvres d'artistes émergents des pays voisins de la Turquie, elles ne se poursuivent plus en raison des conditions d'instabilité susmentionnées.[735] Ainsi, à Istanbul, il n'y avait aucune possibilité de voir les nouvelles œuvres d'artistes émergents du monde entier. C'est exactement ce besoin et ce manque qui a déclenché l'idée d'organiser un Fringe à Istanbul.

À sa cinquième année, le Festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe a redéfini sa propre compréhension du concept de « fringe ». L'origine du mot remonte au verbe latin *fringere*. *Fringere* signifie « s'ouvrir vers l'extérieur quand on se trouve à l'intérieur de quelque chose qui nous entoure » ; « créer une fissure par laquelle la lumière peut entrer » ; « aller vers l'extérieur, c'est-à-dire vers l'air libre, vers l'autre ». Le Festival Istanbul Fringe puise son inspiration dans le mouvement constant qu'implique l'acte de *fringere* : l'idée d'un geste consistant à sortir vers l'extérieur tout en permettant à l'extérieur d'entrer. Il interroge ainsi la notion même de frontière entre des binarités telles qu'intérieur-extérieur, mainstream-alternatif, centre-périphérie. Il cherche à créer un terrain de jeu où ces dichotomies peuvent s'entrelacer, se transformer mutuellement, et où peuvent émerger des « troisièmes possibilités » qui ne sont pas limitées par ces définitions.[736]

Ancré dans les dynamiques urbaines d'Istanbul, le festival considère chaque année la ville comme un terrain de jeu et s'étend dans différents espaces urbains. Il réunit des participants venus de Turquie et de l'étranger dans le cadre de spectacles et d'événements conçus pour offrir une expérience transformatrice durant la semaine du festival. Chaque année, il cherche à

[735] Cf. Chapitre 3 et Chapitre 5 de cette thèse.
[736] Claire Marin, *Être à sa place*, Paris, Editions de l'Observatoire, 2023, p.72.

repousser ses frontières, à expérimenter la ville de manières inédites et à se transformer avec ses participants. Le Festival est parvenu à créer ce terrain de jeu, permettant des rencontres inattendues qui donnent naissance à des expériences transformatrices pour son public.

Dans le contexte économique, politique et culturel de la Turquie, qui ne favorisent pas les initiatives artistiques et culturelles, Istanbul Fringe a réussi à créer des fissures dans les plafonds de verre par lesquelles la lumière s'infiltre. La normalisation de la nudité sur scène, les performances queer ou encore les interventions dans l'espace public ont montré que des groupes sociaux divers peuvent coexister et se lier autour d'expériences artistiques.

1.2. Définir une scène artistique extra-occidentale : Transversalités et porosités entre les acteurs établis et les acteurs alternatifs émergents

Tout d'abord, le choix de partir d'une étude de cas telle que l'Istanbul Fringe Festival nous permet de décentrer l'expérience occidentale et d'intégrer des trajectoires extra-occidentales dans notre manière de penser les arts et la culture à l'ère de la mondialisation. Dans le contexte turc, l'émergence d'une manifestation comme le Fringe souligne que la circulation des concepts, des pratiques et des formes ne se fait pas seulement par imitation ou par simple transfert d'un modèle occidental vers une périphérie, mais qu'elle est l'occasion de recompositions, d'appropriations et de réinventions locales.

Le festival est porté par une équipe jeune, composée de nouveaux arrivants dans la sphère culturelle stambouliote. Pourtant, son inscription dans l'espace culturel n'aurait pas été possible sans le soutien et la solidarité d'acteurs déjà établis, qu'il s'agisse de salles, de compagnies, ou encore de réseaux associatifs présents de longue date. Loin de correspondre à un schéma de concurrence frontale entre « anciens » et « nouveaux », la dynamique qui prévaut est celle d'une porosité et d'une transversalité : les acteurs émergents et les acteurs confirmés coopèrent, partagent des ressources, et s'unissent face à un contexte politique autoritaire qui fragilise l'ensemble de la scène artistique.

Ce constat invite à interroger la pertinence de la théorie séminale de Pierre Bourdieu, selon laquelle le champ culturel est structuré par le conflit entre les élites anciennes cherchant à conserver leur position dominante et les nouveaux entrants en quête de légitimité, et qui se heurtent à des résistances systématiques.[737] Si cette grille de lecture a permis de rendre compte des logiques de distinction dans des contextes occidentaux stabilisés, elle ne rend pas compte de l'interdépendance et de la solidarité qui caractérisent le paysage culturel stambouliote. Ici,

[737] Pierre Bourdieu, *Le sens pratique,* Paris, Editions de Minuit, 1980.

le champ ne fonctionne pas sur le mode d'un affrontement pour l'accumulation du capital symbolique, mais sur celui d'une coexistence interdépendante et d'une autonomie relative qui s'affirment face à la pression politique et aux contraintes économiques.

En créant une plateforme pour des voix audacieuses et alternatives, en particulier les artistes queer et les groupes marginalisés qui se réapproprient visiblement le festival chaque année, nous cultivons un espace où la créativité, le courage et l'espoir peuvent s'épanouir, toute en étant situé dans le contexte socio-politique actuel en Turquie.

Ce modèle alternatif de fonctionnement met en évidence une scène artistique qui ne s'inscrit pas dans une logique hiérarchique figée, mais dans une dynamique des alliances temporelles, de partages de moyens et d'alliances transversales. En ce sens, Istanbul Fringe illustre un processus d'innovation organisationnelle qui dépasse les catégories classiques du champ culturel, et qui ouvre vers une compréhension de la scène artistique turque comme un écosystème fragile mais solidaire, marqué par l'inventivité de ses acteurs et leur capacité à construire des micro-espaces autonomes.

En outre, cette étude de cas révèle l'importance croissante des initiatives indépendantes comme des nouveaux acteurs de la scène culturelle stambouliote. Par leurs collaborations internationales, leur capacité à faire circuler artistes et œuvres, et leur rôle dans la visibilité des esthétiques minoritaires (notamment queer, féministes ou expérimentales), elles participent à une transformation sociale « par le bas ». Elles montrent que l'agir public ne se limite pas aux grandes institutions culturelles, mais se déploie aussi dans ces espaces indépendants qui, par leurs pratiques inclusives et leur ouverture transnationale, produisent de nouvelles formes de communauté et de reconnaissance mutuelle.

Dans la section suivante, on analysera les résultats de l'enquête du public qu'on a mené auprès du public du Festival entre 2019 et 2024.

2. Étude d'un public expressif

2.1 « Pour tout le monde qui veut se rendre visible » : Expressivité sociale de la jeunesse

Lorsque l'on porte attention au public de l'Istanbul Fringe Festival, on constate qu'il est composé majoritairement de jeunes et d'étudiants, rejoints par de jeunes artistes issus des arts du spectacle. Dès la première édition, ce public s'est distingué par une expressivité visuelle et performative, que l'on pourrait qualifier d'extravagante ou d'ostentatoire. Au fil des années, cette expressivité s'est progressivement intensifiée : s'habiller spécialement pour assister à

l'ouverture ou aux soirées du festival est devenu une tendance affirmée, marquée par des costumes inventifs, des maquillages éclatants, des paillettes et une profusion de couleurs. Cette pratique traduit une volonté de se rendre visible, d'affirmer son existence et de revendiquer une place dans l'espace public par le biais du corps et de l'esthétique.

Un témoignage recueilli lors d'une soirée d'ouverture illustre cette dynamique :

« Voir des personnes de tous âges, de l'équipe organisatrice aux participants, danser librement, même 'comme des fous', m'a profondément émue. Je me suis sentie incroyablement en sécurité et à l'aise, et je n'ai pas hésité un instant à danser librement comme je veux. »[738]

Ce ressenti rend compte d'une atmosphère singulière où les barrières sociales et générationnelles s'estompent et où l'expression de soi devient un acte collectif. Le festival devient ainsi un espace de sécurité émotionnelle et sociale, un cadre où il est possible de « se montrer tel que l'on est » sans crainte du jugement ou de la stigmatisation.

Dans ce sens, l'Istanbul Fringe Festival incarne une tendance globale analysée dans les études sur les festivals : repenser le rôle des publics, non plus comme de simples spectateurs, mais comme de véritables co-créateurs de l'événement**.** Le public du Fringe ne se contente pas d'assister aux spectacles : il participe activement à la production de l'expérience collective par ses gestes, ses styles, ses danses et son appropriation des espaces urbains investis par le festival.

À travers sa programmation et son accessibilité financière, le festival attire un public qui, dans le contexte turc, se trouve largement marginalisé des espaces décisionnels et marqué par des perspectives économiques restreintes. Ce public est en grande partie constitué d'étudiants en arts et en sciences sociales, mais il s'élargit progressivement à d'autres catégories de jeunes. Dans une société où la jeunesse est souvent reléguée à une position subalterne, le festival fonctionne comme une plateforme de visibilité, où les identités se mettent en scène, où des réseaux se construisent et où les aspirations collectives trouvent une forme d'expression publique.

Loin de rester passifs, les jeunes publics du Fringe investissent le festival comme un espace de liberté : ils occupent les parcs et les musées réhabilités, participent aux ateliers et dansent collectivement lors des soirées. Ces pratiques ne sont pas anecdotiques. Elles constituent une forme d'agir public conjugué avec l'expression artistique, où l'intime et le collectif se rejoignent, et où la désappartenance vécue par une génération trouve des voies de réinvention et de partage.

[738] Témoignage extrait de l'enquête du public Istanbul Fringe Festival 2024.

2.2. Mixités sociales improbables : Au-delà des lignes de fracture

En investissant des espaces publics et des lieux diversifiés, Istanbul Fringe attire une pluralité de participants : étudiants, artistes émergents, membres des communautés queer, habitants de quartiers conservateurs, travailleuses migrantes, personnes âgées. Ces co-présences improbables créent un public éphèmere qui se réunissent dans un imaginaire politique pluraliste qui ne reflète pas simplement une société donnée, mais la transforme en produisant des situations de convivialité éphémères. Ivan Illich définit la convivialité comme la capacité d'interactions autonomes et créatives entre les individus et entre les individus et leur environnement, en résistance aux effets homogénéisants du contrôle institutionnel.[739] Dans un pays traversé par de profondes polarisations politiques et sociales, le festival permet d'expérimenter temporairement des formes de sociabilité transversale.

Au Festival Fringe d'Istanbul, cet improbabilité n'apparaît pas seulement dans la rencontre entre la population locale et les artistes internationaux, mais aussi entre des personnes de différents milieux sociaux et culturels en Turquie qui ne partagent pas le même temps et le même espace et ne se rencontrent donc pas dans leur vie quotidienne. Un instantané fort de cette rencontre s'est produit lors de l'édition 2019 du festival. Tuhafier, est un bureau d'architecture situé à Çeliktepe, un quartier d'ateliers à bas prix qui ne fait pas partie de la cartographie artistique et culturelle conventionnelle de la ville. C'est le deuxième étage d'un vieux bâtiment avec deux pièces, l'une utilisée comme bureau et accueillant des séances de photographie avec sa décoration alternative et hype, l'autre restant un bureau vide et accueillant des performances alternatives. C'est l'un des lieux du Fringe d'Istanbul qui a accueilli *Effigies*, un spectacle de danse-théâtre venu de Grèce. Alors que trois femmes grecques se produisent dans leurs mini-shorts, parmi les spectateurs, trois jeunes femmes turques portant un foulard apprécient le spectacle. Elles ont déclaré qu'elles suivaient de près ce qui se passait sur la scène théâtrale d'Istanbul et qu'elles étaient enthousiasmées par la possibilité de suivre la scène internationale. On observe également que le festival a touché de nouveaux publics qui n'ont pas l'habitude d'aller au théâtre et a ainsi attiré de nouveaux publics. Dans le travail de terrain, il a été observé que le choix privilégiant les langages artistiques physiques plutôt que les œuvres textuelles aident les nouveaux publics à s'identifier facilement aux spectacles et à surmonter l'intimidation causée par la barrière de la langue. Ainsi, des personnes qui ne parlent pas nécessairement la même langue peuvent partager une expérience autour de la performance

[739] Ivan Illich, *Tools for Conviviality*, New York, Harper & Row, 1973, p.24.

physique. Tous ensemble, ces acteurs divers forment temporairement une communauté dans une atmosphère partagée. L'atmosphère composée par la diversité des acteurs les transforme à leur retour et provoque une réflexivité.

En septembre 2021, dans le cadre du festival, un projet financé par le Royaume des Pays-Bas a été mené en collaboration avec la compagnie néerlandaise Zwermers, afin de favoriser un dialogue culturel allant au-delà d'une simple vitrine artistique. Deux performances éphémères du projet *Pan~//Catwalk* ont été organisées dans des espaces publics très fréquentés d'Istanbul : le parc Mehmet Ayvalıtaş à Kadıköy et le musée Gazhane, récemment inauguré comme nouveau pôle culturel de la ville. La seconde partie de la performance a été réalisée en partenariat avec le département des arts du spectacle de l'Université Bilgi et avec Performistanbul. Dix étudiants en arts du spectacle, engagés comme volontaires, ont collaboré avec Zwermers pour recréer une version locale, à plus grande échelle, de la performance. Ces étudiants ont ensuite dansé aux côtés des artistes de Zwermers lors de présentations à Santralistanbul, ainsi qu'à l'événement d'ouverture du Consulat général des Pays-Bas, immédiatement après le festival. À la demande du consulat, une version locale du projet a ensuite été réalisée à İzmir, en février 2022, avec la participation d'étudiants d'İzmir.

Ce spectacle portant sur les étiquettes sociales et les vêtements, dans chaque version on a discuté avec l'équipe des artistes des questions comme « Qui a droit d'apparaître dans l'espace public ? », « Qu'est-ce qui peut être porté et qu'est-ce qui ne peut pas porté ? », « Qu'est-ce qui dérange ? ». Par exemple dans la version de collaboration avec l'université Bilgi, les étudiants ont porté leurs propres vêtements, ce qui a emmené une dimension queer assumé du spectacle.

Suite à la première représentation dans l'espace public, sur la place Mehmet Ayvalıtaş, le festival a commencé à investir la rue, un espace quasiment disparu de la topographie des arts du spectacle à Istanbul. Cette place, ancien bassin asséché de Moda, porte également la mémoire du mouvement de Gezi. Mehmet Ayvalıtaş fut le premier manifestant tué lors des protestations, dans le quartier du 1er Mai, connu pour être majoritairement alévi et marqué par la présence de l'extrême gauche à Istanbul. La municipalité de Kadıköy, dirigée par le CHP, a donné à cette place le nom de ce jeune homme considéré comme l'un des « martyrs » du mouvement de Gezi.

Depuis 2021, le festival y programme chaque année un spectacle, jusqu'en 2025. Lors de nos observations sur place, nous avons constaté que ce choix spatial a permis au festival d'atteindre des personnes qui ne fréquentent pas habituellement les lieux d'art et de culture à Istanbul. En raison de la centralité de la place, nous avons observé la présence de nombreuses

personnes âgées et de femmes au foyer rentrant de leurs courses, qui s'arrêtaient spontanément pour assister aux représentations, avec un émerveillement lié à la rareté du théâtre de rue à Istanbul dans les années 2020.

Nous avons également remarqué la présence de femmes ouzbèkes. Depuis quelques années, Istanbul connaît une vague migratoire de ce type : des femmes venues d'Ouzbékistan travaillent comme aides à domicile, principalement auprès de personnes âgées. Leur emploi, largement informel et très prenant, les prive presque entièrement d'accès à la vie culturelle de la ville. Organiser un spectacle dans la rue a ainsi permis au festival de rencontrer des « non-publics » au sens propre, ouvrant un espace de partage inattendu dans la vie quotidienne urbaine.

3. Transgressions, négociations et limites : Tester les frontières de la scène culturelle

Le 23 septembre 2022, Istanbul. On est au lendemain de la « Grande réunion de famille » à Fatih organisée par la plateforme de l'Union et la lutte dans l'opinion liée à l'association de Culture et d'Entraide sous le Foyer des Alperen Yesevi le 18 septembre 2022. Organisée par des militants ultra-nationalistes historiquement engagés au sein du Parti du mouvement nationaliste (MHP), cette marche a la particularité d'être la première marche ouvertement anti-LGBTIA+ soutenue par plusieurs organisations civiles et surtout le gouvernement. Le fait que le Haut conseil turc d'audiovisuel (RTÜK) a diffusé les vidéos de propagande de cette marche comme des annonces publiques alors que la marche des fiertés à Istanbul était interdite à la rue Istiklal depuis 2015 marque une politique gouvernementale homophobe assumée.

Le 23 septembre qui suit, on est au spectacle Sadboi dans le cadre d'Istanbul Fringe Festival à Tuhafier. On sort du métro 4. Levent pour un trajet de 10 minutes à pied en passant devant les épiceries et les magasins fermés. Il n'y a presque personne à la rue ce vendredi à 20h30, sauf certains groupes de jeunes garçons qui fument des cigarettes devant les immeubles dans ce quartier industriel et très populaire. Ça fait tache tout de suite des jeunes bien habillés, certains maquillés avec un look queer assumé. Ces derniers regardent les applications de navigation sur leurs portables et hésitent en essayant de regarder les noms de la rue. On entend les phrases comme « Non mais c'est où cet endroit ? », « Ça ne peut pas être ici » ou « l'application montre à droite ». On accède la zone industrielle et finalement l'impasse dans laquelle se trouve l'adresse. L'impasse est pleine d'entrepôts et d'ateliers industriels. Tout est fermé et sombre, sauf un groupe dont les âges changent entre 20 et 30 ans qui attend devant un bâtiment au fond de l'impasse. Ils accueillent les personnes qui entrent dans l'impasse en disant

« Bonsoir, bienvenus. Tuhafier c'est ici. Deuxième étage. Merci pour avancer, le spectacle va commencer bientôt. »

On monte au deuxième étage par les escaliers où il y a une petite porte sur laquelle il y a une affiche marquée « Istanbul Fringe Festival » et « Sadboi » avec un visuel d'un homme danseur qui ne porte qu'un slip rose en satin. Il a des cheveux colorés en vert clair néon, des faux ongles pointus avec un vernis avec un dessin tribal néon vert et noir. On ouvre la porte et on entre dans un espace qui n'a rien à voir avec l'extérieur. Il y a deux espaces à droite et à gauche. L'espace à droite est un bureau d'architecture soigneusement décoré avec d'objets antiques et vintage. Il y a une cuisine, une grande table, deux canapés et derrière deux bureaux séparés comme des espaces de travail. Tout le monde qui entre dans le bâtiment porte une expression de choc qui accompagne des expressions d'admiration comme « Woww stylééé ! » en voyant cet espace plein des objets de décoration, des statues, des tableaux des costumes et des perruques. Les membres de l'équipe d'Istanbul Fringe Festival et l'équipe de Tuhafier racontent aux personnes curieuses que cet espace est également utilisé comme un studio pour des shootings de mode.

Le nom « Tuhafier » fait référence au mot « Tuhafiye » en turc qui signifie les anciens types de magasins qui vendent tout type d'objets. « Tuhaf » veut dire « bizarre, curieux » comme racine. La version francisée « Tuhafier » fait un clin d'œil au background du propriétaire Baha, diplômé du lycée francophone de Galatasaray et qui a vécu quelques années à Paris. Le public qui attend le spectacle se compose de quelques journalistes de théâtre, des universitaires du théâtre et surtout des jeunes début vingtenaires qui portent des vêtements très « stylés », à la mode et qui se veulent visibles avec des couleurs flash, des maquillages colorés et pailletés et des cheveux peints en couleurs vives. À l'accueil il y a des affiches en petit format avec le même visuel. Parmi les logos sur l'affiche, celui du ministère de la Culture et du tourisme attire l'attention. Derrière il y a le synopsis du spectacle en turc : « J'avais un copain. Puis j'ai été quitté. J'ai été quitté, j'ai acheté un string et j'ai besoin de beaucoup de validation ». Panos Malactos travaille avec Elias Adam et effectue des recherches sur le concept de vulnérabilité radicale. Sadboi aime sa souffrance à l'état brut. Il est gay, excité, a le cœur brisé et est extrêmement pacifique. Il instagrame, donc il existe. SADBOI est un portrait autofictionnel d'un danseur sadboi. Le spectacle tente une narration ambiguë et complexe, qui explore le sexe, l'amour et la tristesse dans l'ère post-moderne entièrement technologique et sexualisée. Sadboi vise à créer une expérience immersive où la physicalité intense croise l'espace virtuel de l'internet (médias sociaux, *memes*, applications de rencontres). Si les chansons d'amour sont

stupides, attendez d'entendre celle-ci. Combien d'emojis de feu obtiendront-ils ? Les administrateurs de ce spectacle sont en quête de validation.

Un ami comédien du directeur artistique du Festival pointe la brochure et rigole : « Non mais mec c'est incroyable, j'avais déjà vu sur l'instagram votre poste avec cette affiche et synopsis et au-dessous 'Avec nos remerciements au Ministère de la Culture et du Tourisme de la Turquie pour leur soutien' et j'étais mort de rire ! Je me suis dit mais ceux-là ils ont bien trollé le ministère de la Culture ! Tu imagines la tête des responsables quand ils ont vu ça ? *[Il rit]*. Il doit avoir fait une crise cardiaque le pauvre ! *[Il rit]. »*

À 20h50 la porte de l'espace à droite est ouverte. C'est un espace de bureau complètement vidé et laissé dans un état brut. Il y a différents canapés, fauteuils, chaises et coussins rassemblés en forme U pour 40 personnes. Il y a des lumières fluos par terre dont les câbles sont visibles. Il y a un vidéoprojecteur qui projette sur le mur blanc un slide powerpoint avec le dessin d'un emoji triste en néon vert. Le public surpris encore une fois par l'espace et son aménagement trouve des places pour s'installer. Il y a deux personnes qui entrent pour prendre leurs places dans le public qui tournent les têtes : L'un.e est Kübra Uzun connu comme *Q-Bra*, artiste multidisciplinaire et dj non-binaire, figure connue de la scène nocturne et queer d'Istanbul. Son nom d'artiste revisite le prénom de femme Kübra connotée comme un prénom plutôt musulman avec le jeu de mot qui renvoie au « bra », soutien-gorge en anglais. L'autre c'est *Akış Ka*, artiste de performance non-binaire, encore une figure connue dans la scène queer d'Istanbul. Son prénom choisi vient du mot « akışkan » ; fluide en turc comme une référence à la fluidité des genres. Akış-K porte ce soir-ci une longue jupe noire en tulle. Sa tête rasée et son visage sont est entièrement peinte en blanc avec des dessins rock dessinés en noir et peint en bleu et rouge.

À 21h, le danseur chypriote de 28 ans, Panos Malactos fait son apparence et le spectacle commence. Ses cheveux sont noirs cette fois avec une coupe qui forme un triangle derrière sa tête, pourtant il porte toujours les mêmes faux ongles peint en vert néon et noir. Il est habillé en survêtements Adidas avec un look « street » et il porte des chaussettes. Une musique électro très fort commence et il commence sa dance explosive captivante, qui rappelle une lutte intérieure. Il finit le premier épisode essoufflé en prenant une pause en silence assise sur une chaise en buvant de l'eau. Il vient au milieu et cite au microphone le même texte avec le synopsis avec une voix robotique, accompagné de petits rires du public :

> « J'utilise des pailles en plastique pour que le monde se termine plus vite *[rires]*. Encore une nuit où je me branle sur du porno bizarre tout seul. Une main sur ma bite et

une main sur l'écran. Je suis allé sur *Grindr*[740] bourré à 3h du matin sans avoir l'intention de baiser non plus.

-Tu héberges ?

-XXL seulement.

-Qu'est-ce que tu fais ? Actif ou passif ?

Tout est bon, je suppose que c'est ma validation. J'ai fait des captures d'écran de memes tristes et de culs poilus tout le week-end et je me sens comme une merde. Trop émo pour baiser. Trop excité pour mourir. J'avais un copain. Puis j'ai été quitté. J'ai été quitté, j'ai acheté un string *[Il baisse son pantalon et tourne pour montrer son slip. Le public l'encourage]* et j'ai besoin de beaucoup de validation. Mon ex-copain m'a trompé avec un *fuckboy Instagram*. Ils étaient ensemble lors d'un shooting instagram d'un photographe gay insta. Le photographe gay est un gay qui prend des photos d'autres gays beaux et nus. Ils ont donc choisi de se faire des câlins pour la séance photo alors que mon copain a eu une érection. L'érection, c'est le fait de bander *[rires].* Cette photo est devenue virale et j'ai dû voir la bite bandée de mon copain partagé par son amant sur mon instagram. J'étais dévastée. Le pire, c'est que mon copain n'avait pas l'air de s'en soucier. Il a juste haussé les épaules avant de me dire que c'était fini. Au bout d'un moment, il a voulu réparer notre relation, alors je l'ai invité comme au bon vieux temps. Nous avons mis des masques à cheveux. Ils sont censés revitaliser les cheveux, mais j'ai rempli le sien de crème dépilatoire. Putain de mocheté. Enfoiré. On a rompu il y a des mois et tu joues encore aux échecs avec mon père sur Messenger. Arrête. Tu es nul. Tout est nul. Je peux sucer ma propre bite. Je suis parfait sur Grindr. Je télécharge les meilleurs pièges à soif et les meilleures validations. J'ai baisé les e-boys parfois. J'ai entamé des relations ouvertes dont je savais qu'elles finiraient par me foutre en l'air. J'ai discuté avec mes amis pour savoir si notre dépression saisonnière était terminée, si c'était possible. Je me demande si nous avons tous été témoins de l'horreur et si nous avons continué à vivre. N'avons-nous pas vu cela ? Bonjour, bonjour. C'est Dauphin. Commentaire : Ouah, Dauphin. Tu as l'air saaaad aujourd'hui. Si je meurs, ne m'*unfollow* pas. Je reviendrai. »

Figure 20 : *Sadboi, Istanbul Fringe Festival,* Tuhafier, 23 Septembre 2022 1.



Source : Archive d'Istanbul Fringe Festival

[740] Application de rencontre gay dont l'accès en Turquie est interdit depuis 10 septembre 2023. Source: https://kaosgl.org/haber/gezi-yetmedi-grindr-da-kapatildi (accédé 01.08.2023).

Figure 21 : *Sadboi, Istanbul Fringe Festival,* Tuhafier, 23 Septembre 2022 2.



Source : Archive d'Istanbul Fringe Festival

La musique recommence. Il met le micro à côté. Il se déshabille, il est avec son slip pour ensuite se rhabiller. D'abord une jupe en couleurs, après un harnais qui couvre son torse et son dos, une jupe de plus faite par des pantalons jeans rassemblés, une robe qui a des cols blancs et qui laisse ouverte le dos et les épaules ouverts, et finalement un peignoir de boxeur avec une aubergine derrière avec sa capuche. Le slide de powerpoint change pour un dessin des flammes noires et vertes sur lequel écrit : *« I have the ass of an angel. »*[741] Il avance lentement, et avec une musique qui accélère, il se met dans une position de derviche-tourneur[742] avec une main tournée au ciel et l'autre tournée au sol, c'est le geste soufi qui symbolise recevoir du dieu pour redonner à la terre. Une fois quand il commence à tourner, on voit son slip en dessous. La musique techno accélère, il accélère son rythme et il se déshabille lentement de son peignoir, sa jupe et ses harnais, seulement en slip. Au sommet de la performance, la musique techno, à la fois énergique et assourdissante, résonne avec intensité. Il tourne de plus en plus vite, vêtu seulement d'un slip, jusqu'à l'épuisement. Lorsqu'il s'arrête, il est à bout de souffle, couvert de sueur, et chancelle en cherchant son équilibre après avoir tourné si longtemps. Il fixe alors le public droit dans les yeux, dans un état de vulnérabilité totale. Le public, suspendu à son souffle, le regarde sans détourner le regard. Une jeune femme dans l'assistance, une amie franco-

[741] Trad. en français: « J'ai le cul d'un ange ».
[742] Le derviche-tourneur est le nom donné en Occident à la cérémonie du *Sama*, le rituel spiritiuel et religieux pratiqué dans le soufisme par les adeptes de Roumi, issu de Konya en Turquie.

tunisienne, se met à pleurer et ne parvient plus à retenir ses larmes

La musique change pour FVN ! de LVL1, chanson inspirée de la culture de bal queer et vogueing qui combine l'espagnol et l'anglais pour avec une attitude hédoniste avec des paroles comme « Girls just wanna have fun/I just wanna have sex in a car. » Panos s'engage dans une posture sexuelle assumée et non-apologétique. Il tire sa langue, il se touche les fesses, il *twerk* par terre et conclut la performance dans cette énergie non-apologétique. Le public bouge, se lève et se penche pour pouvoir suivre ses mouvements par terre. Il y a une énergie très intense dans la pièce. Le public applaudit vivement et se met debout. Panos revient plusieurs fois par suite d'applaudissements persistants. On quitte la salle du spectacle et revient en pièce principale. Il y a un bar qui s'est installé qui vend deux cocktails nommés « Fringe » et « Sadboi ».

Un homme vêtu d'un sweatshirt à capuche, des gants noirs et un masque noir qui couvre complètement son visage apparaît derrière le DJ set. C'est Selim, l'un des danseurs de la performance de dance WLBDHMDHMNM qui faisait partie du programme. Il met un beat, il prend le microphone et il commence à rapper en turc. Dans son rap qui fait beaucoup d'autodérision, il revendique qu'il fait des arts du spectacle. Dans une verse il dit :

« Les cocktails à vos maines, les biennales à vos bouches, les Shakespeares infinis, les critiques, les analyses / les *networks* sont pris ? Les promesses *fakes* sont faites ? (…) Vous avez dit danse j'ai dansé / Vous avez dit chante j'ai chanté / Mais je suis danseur, *rental body.* / Loue-moi. Loue-moi. »

Il fait chanter le public et il met l'ambiance pour démarrer la fête. *Q-Bra* prend le DJ set pour un set de musique qui réunit différents genres comme électro, groove, disco et les reprises des sons turcs parfois. *Akış Ka* danse devant en faisant des splits. Le public commence à échanger, danser, boire des verres et fumer à la fenêtre. Baha, le propriétaire dit à Emre, le directeur artistique du festival « C'est ça qu'on cherche, c'est ça ! Vous avez vraiment compris là ! C'était génial ! ». Rapidement, un cercle se forme, réunissant les danseurs étrangers du festival venus du Brésil, de Singapour, des Pays-Bas et de Turquie, rejoints par des étudiants en danse faisant partie de l'équipe de bénévoles du festival ainsi que par de jeunes participants. Ensemble, ils improvisent un cercle de danse en *voguing*, un style né dans les bals de la communauté LGBTIA+ racisée aux États-Unis.

Le danseur du Sadboi, Panos, prend son temps pour essouffler dans la salle de spectacle avant de rejoindre la soirée. Il parle directe à la jeune femme franco-tunisienne qui a pleuré pendant l'épisode de derviche-tourneur pour demander si elle va bien. Elle répond que c'est la première fois qu'il lui arrive quelque chose de pareil et qu'elle était tellement émue et touchée

de profond de son âme, qu'il y a quelque chose qui a décliqué en elle qui l'a fait pleurer. Lorsque je discute avec elle plus tard, elle me dit qu'elle était très touchée de voir ensemble les deux facettes de sa vie qu'elle trouvait toujours contradictoires : Sa culture familiale musulmane avec l'incarnation du derviche-tourneur et des références techno et queer qui symbolisent sa vie émancipée adulte qu'elle a trouvé dans la vie nocturne.

Panos entre dans la salle de fête et il y a encore des applaudissements, tout le monde le félicite et expriment leur admiration. Il discute avec l'équipe des co-fondateurs du festival sur le contexte anti-LGBTIA+ en Turquie. Ensuite il raconte son expérience de contestation en Grèce : Lorsqu'il était en tournée avec la compagnie de danse belge Peeping Tom au Festival international de Kalamata en juillet 2022, il apprend que parmi les spectateurs se trouve Dimitris Lignadis acteur et ancien directeur du Théâtre National de la Grèce, sujet d'un mouvement #MeToo en Grèce avec une accusation du viol des deux mineurs. En fin de la performance, il revient sur la scène avec un pancarte sur lequel est écrit « C'est un violeur ». Cet acte est soutenu par les applaudissements des publics et devient le déclencheur d'une contestation de la sphère de l'art et de la culture en Grèce de grande échelle contre Lignadis qui finit par son emprisonnement de 12 ans avec sursis.[743] L'une des bénévoles du festival qui s'est approchée pour écouter son histoire félicite Panos en larmes, en disant qu'il est une très belle personne.

Dans le reste de la soirée tout le monde danse et discute. Un couple des deux femmes qui viennent du Pays-Bas parlent de leur expérience à Istanbul en s'embrassant occasionnellement. Des personnes qui se sont rencontrés dans la soirée forment des couples hétérosexuels et homosexuels qui s'embrassent publiquement. Deux hommes artistes internationaux qui se sont rencontrés dans cette soirée s'embrassent longuement et tombent sur un canapé, suivis par des rires et blagues sympathisants. La soirée finit à 5h du matin.

Figure 22 : *Tuhafier, Istanbul Fringe Festival,* 23 septembre 2022

[743] https://www.liberation.fr/international/europe/metoo-la-grece-choquee-par-la-liberation-dun-artiste-condamne-pour-viol-20220719_ZEPXHHDDEFFTTNJOB2TRLTCVZA/ (accedé 01.08.2023).



Source : Archive d'Istanbul Fringe Festival

Le lendemain matin j'y retourne pour récupérer des affaires oubliées. La dame qui s'occupe du ménage de Tuhafier qu'on appelle Türkan Abla[744] m'accueillit. On connaît Türkan Abla des événements qu'on réalise à Tuhafier depuis des années. C'est une femme cinquantenaire, qui travaille depuis de longues années à Tuhafier et elle est très proche avec son équipe. Elle était là pendant la soirée jusqu'au 2h. Elle me propose de faire un café et on commence à discuter. Elle raconte que d'abord son mari était dérangé par ses horaires de travail quand il y avait des événements de soirée et dîner mais qu'après il s'est habitué. Elle souligne le fait qu'elle est de la région de la Mer Noire, un milieu assez conservateur qui n'était pas très compatible avec les propriétaires de Tuhafier et les activités y sont menés. Pourtant elle répète à plusieurs reprises comment elle aime Baha et son épouse Derya, ses employeurs, et elle parle en utilisant le sujet « Nous » quand elle parle des événements qu'ils ont organisé à Tuhafier. Elle fume sa cigarette, regarde loin et me dit :

« Tout le monde était gay, et comment on dit, trans, mais ils étaient trop sympas n'est-ce pas ? J'étais très étonnée je n'avais jamais vu un trans qui se maquille comme ça. Le chauve là, il s'était peint comme un clown… [une pause de silence comme elle cherche ses mots] Qu'est-ce c'était mignon, j'ai vu ça pour la première fois. C'était trop beau, tout le monde s'est amusé comme ils veulent *vallahi*. Ce n'était que des belles personnes, personne n'a dérangé l'autre. J'ai beaucoup aimé. » »[745]

Cet instantané incarne plusieurs couches thématiques dont ce chapitre sur le festival international des arts du spectacle Istanbul Fringe se concentrera dessus : La création des espaces/temps liminaux alternatifs qui contestent les politiques officielles, les négociations et porosités avec l'espace politique macro dans un contexte autoritaires, la coexistence des

[744] « Abla », sœur en turc est utilisée pour appeler des femmes plus âgées comme une signe de proximité.
[745] Carnet du terrain, 23 et 24 septembre 2022, Istanbul.

visibilités contradictoires, les rencontres improbables entre les personnes issus des milieux très différents par le biais des expressions artistiques et les nouvelles articulations entre l'espace artistique et politique.

Deuxièmement, cet instantané illustre la manière dont une minorité sexuelle invisibilisée dans l'espace public parvient à se rendre visible dans un espace alternatif. Dans ce cas particulier, il s'agit de la communauté LGBTIA+ dont l'existence est dénigrée par les discours officiels, l'interdiction de la marche des fiertés depuis 2015 et la répression violente des manifestations. Il convient de souligner la synchronicité de cet événement avec la première marche anti-LGBTIA+ organisée avec le soutien du gouvernement. Dans ce contexte, la visibilité LGBTIA+ se déploie principalement dans des espaces à échelle micro, au sein des milieux artistiques et nocturnes. L'affirmation ouverte de la sexualité homosexuelle dans les supports de communication du spectacle Sadboi et le fait que celui-ci soit organisé dans un espace de petite taille offrent aux publics queer la possibilité d'y assister en assumant pleinement leurs identités et leurs styles, sans craindre le coût social associé à la visibilité dans l'espace public.

Troisièmement, cet instantané montre comment des contradictions peuvent cohabiter et interagir dans un espace alternatif à travers l'expression artistique. L'un des symboles les plus marquants de l'événement réside dans la coexistence de la sexualité homosexuelle et de la figure du derviche tourneur, qui n'appartient pas à la sphère artistique mais à la sphère religieuse, en tant que rituel soufi. La mise en scène de Malactos recrée une version du derviche tourneur sur scène, avec des éléments tels qu'un harnais, un string et une robe ornée d'un emoji d'aubergine symbolisant un pénis. Ce rapport à l'islam renvoie à l'idée de blasphème, entendue comme la transgression d'une notion considérée comme sacrée. Dans sa recherche sur les controverses autour de l'islam en Europe, Nilüfer Göle se concentre sur cette notion de blasphème, qui fait son entrée dans le vocabulaire occidental en opposition à celle du sacré en islam.[746] Les thèmes islamiques pénètrent les formes artistiques contemporaines comme installations, collages, vidéos, caricatures, graffitis et performance.[747] En Europe, la juxtaposition de ces deux thématiques est souvent analysée dans le cadre de la liberté d'expression ou du clivage culturel entre l'islam et le sécularisme européen. Pourtant, cet exemple ne s'inscrit pas dans ce schème du blasphème. L'association de la sexualité homosexuelle à une figure islamique n'est pas perçue comme une provocation par le public. Au

[746] Nilüfer Göle, *Musulmans au quotidien*, La Découverte, Paris, 2015, p.134.
[747] *Ibid.*

contraire, la performativité du spectacle, en réunissant ces deux symboles visuels a priori inconciliables, a créé une atmosphère inclusive et sensible, ouvrant un espace de résonance entre le spirituel, le corporel et le politique.

Le but ultime d'un festival est de créer une expérience d'ambiance inclusive qui attire les gens à en faire partie et à développer un sentiment d'appartenance. L'ambiance émane de la juxtaposition d'un lieu et d'une atmosphère. Au-delà du lieu physique, l'ambiance englobe tous les éléments formant le lieu. Ce sont « les petites choses » qui nous font nous sentir bien dans un lieu et nous donnent envie d'y rester davantage.[748] Barbara Carnevali introduit une analyse de l'esthétique sociale, une théorie des apparences sociales ancrée dans leur expérience anthropologique et leur dynamique propre, formant une logique du sensible.[749] Carnevali souligne que les conditions sensorielles ou esthétiques rendent possibles les relations sociales; elles permettent et influencent la communication interpersonnelle et la formation du lien social de manière fondamentale .[750] Les personnes qui perçoivent leur environnement ne sont pas des spectateurs extérieurs, mais elles sont toujours impliquées, prises dans l'atmosphère et imprégnées d'émanations sensibles. La dimension sensorielle est donc à la fois le milieu dans lequel nous entrons et dans lequel nous sommes contenus, ainsi que le médium, l'élément de synthèse, le tiers intermédiaire, qui relie et unifie les deux côtés de la perception.[751] Cette idée d'atmosphère est liée à la dimension sensorielle de l'espace public et crée un sentiment d'appartenance. En particulier, la coprésence corporelle des acteurs et des spectateurs dans les arts de la scène génère un effet transformateur et réalise ainsi le réenchantement du monde.[752]

Dans le travail de terrain, « Je voulais faire partie de cette ambiance » était une déclaration récurrente, principalement par les bénévoles du Festival. Dans le cas d'Istanbul Fringe Festival, « cette ambiance » est une conjugaison de la recherche de la nouveauté, de se mettre à jour sur ce qui se passe sur la scène mondiale des arts de la scène. Mais surtout, il offre une chance de partager une expérience avec des personnes de différentes parties du monde, ce qui devient une expérience rare en raison des politiques nativistes et de la crise économique en Turquie. Au-delà du contexte autoritaire en Turquie, la vie publique dans les villes mondiales est déterminée

[748] Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2011, p.102.
[749] Barbara Carnevali, « Nostalgie pour l'authentique, Guy Debord et l'approche 'pathologique' du spectacle », in Éric Pedler et Jacques Cheyronnaud (dir.), *La forme spectacle*, Paris, Éditions EHESS, 2018, p.89.
[750] Barbara Carnevali, « Social Sensibility. Simmel, The Senses and Aesthetics of Recognition », *Simmel Studies*, vol. 22, n° 2, 2017, p.13.
[751] *Ibid.* p.26.
[752] Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008, p.181.

par la mixophobie qui se manifeste par le désir d'être parmi des gens semblables.[753] L'absence de lieux de sociabilité des étrangers détruit la possibilité de se familiariser avec les autres, condition préalable au lien social. C'est l'acte de rassemblement physique et la réappropriation de l'espace qui rendent possibles le dissensus, la confrontation et la transformation. C'est ainsi qu'apparaît la dimension agonistique de l'espace public, cruciale pour la démocratie selon Chantal Mouffe.[754]

Cette rencontre met en jeu des mixités sociales improbables constituant un enjeu politique de transformation, tant individuel que collectif.[755] Pendant la période du festival, les artistes et le public forment une communauté esthétique qui émerge d'une expérience esthétique partagée et qui est vouée à se désagréger après une courte période.[756] En ce qui concerne la formation des communautés, la stabilité et la continuité à long terme sont soulignées comme des conditions préalables à l'éphémérité et à la temporalité. Cependant, « ça a changé ma vie » est une expression répétée dans des travaux ethnographiques de terrain similaires qui remettent en question la temporalité même, car elle va au-delà de l'évocation simpliste de l'évasion du quotidien mais met en scène une autre temporalité qui rythme les expériences.[757]. Ainsi, le caractère éphémère négligé de ces moments liminaux impose sa propre temporalité en poursuivant son existence au sein des participants en tant qu'expériences ayant un effet transformateur sur la perception que les participants ont d'eux-mêmes et du monde. Plus encore, le caractère temporaire des pratiques artistiques interrompt le temps public des villes en ralentissant ses flux et en les figeant complètement et revendique ainsi tactiquement des zones autonomes.[758] L'expérience sensorielle, corporelle et affective partagée met en mouvement des moments liminaires où les liens sociaux se font et se défont constamment, même s'il n'est pas possible de parler d'un dépassement absolu des divisions.[759] Le dialogue interculturel semé pendant la période du festival peut se poursuivre car des liens faibles, différents des cercles familiaux, amicaux et professionnels créent de nouvelles solidarités comme dans les espaces publics occupés, et pourraient être considérés comme une résistance contre l'individualisme .[760]

---

[753] Zygmunt Bauman, « Cities in the Globalized World of Diasporization », in Diane Gray (dir.), *Europe City: Lessons from the European Prize for Urban Public Space*, Barcelone, CCCB & Lars Müller Publishers, 2016, pp. 182-189.
[754] Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Londres, Verso, 2013, p.XIII
[755] Nilüfer Göle, 2018, op. cit.
[756] Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, Baltimore & Londres, Johns Hopkins University Press, 1992.
[757] Laurent Fleury, *op. cit.* 114.
[758] Pascal Gielen, *op. cit.,* 2015, p.189.
[759] Bilgin Ayata et Cilja Harders , *op. cit.*
[760] Alexandre Gefen et Sandra Laugier, « Liens faibles au secours de la cohésion sociale », *AOC Media*, 21 février 2020, disponible sur: https://aoc.media/analyse/2020/08/24/les-liens-faibles-au-secours-de-la-cohesion-sociale-2/ (date d'accès: 21.02.2020).

Dès lors, considérer une communauté comme un état homogène, statique et permanent à atteindre occulterait sa nature dynamique constamment « en devenir ». Pascal Gielen reprend cette approche et soutient que les nouvelles communautés urbaines se façonnent non pas autour d'un réflexe identitaire de similitude, mais autour de dissensus, de conflits internes et de divergences, ce qui fait que ce nouveau tissu social est dans un état constant de « devenir « plutôt que d' « être ».[761] Franco Bifo Berardi, définit le sens non pas comme une présence mais comme une expérience, soulignant l'importance de l'expérience partagée d'une communauté dans le processus de création de sens et de culture.[762] Cette communauté temporaire et transnationale aux liens faibles dans le « devenir » remet en question la construction nationale de l'espace public et forme un imaginaire pluraliste.

En ce qui concerne le rôle des expressions artistiques et des événements culturels qui contribuent à la formation des liens sociaux, l'approche de Pascal Gielen sur les villes communes nous donne quelques éléments. Selon Gielen, les artistes de la ville commune sont obligés d'adopter une attitude envers un monde en transformation continue et donc ils doivent inventer des modèles alternatifs pour survivre et les tester dans la réalité.[763] Le nouveau tissu urbain les oblige à générer une relation étroite au sein de la scène urbaine où ils se trouvent. On peut établir un parallélisme avec ce que Keren Zaiontz appelle les « festivals de la seconde vague » qui ont émergé peut-être en réaction aux circuits des festivals d'élite et des festivals marginaux, un groupe de festivals développés principalement depuis la fin des années 1990 qui sont gérés par des artistes et tendent à être organisés de manière stratégique pour juxtaposer des artistes spécifiques et souvent des œuvres interdisciplinaires, expérimentales ou communautaires plutôt que programmées dans le style cafétéria du marché des tournées.[764] Ces initiatives sont souvent de moindre envergure et se déroulent dans des centres urbains plus petits que les festivals d'élite. Les festivals du réseau Transition en Europe, la prolifération de nouveaux festivals dans le Sud global, en particulier en Amérique latine et au Moyen-Orient, sont des exemples qui illustrent cette catégorie.

On soutient que Istanbul Fringe Festival correspond à cette catégorie en tant que festival géré par des artistes et réalisé en solidarité avec la scène locale dans laquelle il se situe et dont l'objectif n'est pas de contribuer à un marché de tournées mais une brèche ouverte entre la scène globale et locale des arts du spectacle. Il n'est pas possible de proposer des étiquettes pour un

[761] Pascal Gielen, *op. cit.*
[762] Berardi, *op. cit.*
[763] Pascal Gielen, *op. cit.*, p.293.
[764] Keren Zaiontz, *Theatre & Festivals*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.

festival vieux de trois ans, mais le travail de terrain axé sur l'expérience vécue met en évidence le potentiel de transformation de l'atmosphère créée.

L'étude de cas du Festival Fringe d'Istanbul montre la signification des événements artistiques et culturels indépendants à l'ère de la mondialisation dans la création d'imaginaires pluralistes au moyen de moments liminaires générés par une expérience partagée de la diversité.

Deuxièmement, un festival international dans ce contexte crée des zones autonomes et invente de nouvelles façons d'avoir l'expérience de la ville. C'est une forme de réappropriation de l'espace public par les citoyens à l'ère de la mondialisation, où l'espace public souffre des forces de corrosion (surveillance de l'État, privatisation, mixophobie). Les événements culturels internationaux comme Istanbul Fringe Festival remettent en question et élargissent la construction nationale de l'espace public en créant des communautés temporelles interculturelles. Contre les politiques populistes qui adoptent une construction nativiste de l'espace public et de la culture, les festivals génèrent un autre type de communauté avec l'assemblée de personnes ayant une expérience partagée et transformatrice au même moment et dans le même espace. Ces communautés temporelles sont les espaces où un imaginaire cosmopolite enraciné peut émerger.

Conclusion

L'analyse menée dans cette troisième partie a montré que le théâtre, dans la Turquie contemporaine, s'est affirmé comme un espace central de réappropriation de l'espace public et de reformulation du politique. Dans un contexte où la parole publique se rétrécit et où les institutions culturelles sont soumises à un contrôle croissant, les scènes indépendantes et les pratiques performatives se sont imposées comme des lieux de continuité du débat collectif, de solidarité et d'expérimentation sociale.

Le mouvement de Gezi en 2013 a constitué un tournant majeur dans cette évolution. Il a non seulement redéfini les formes de l'action politique, mais aussi révélé le potentiel performatif des gestes collectifs. Le corps debout, la présence silencieuse, la coprésence dans l'espace public ont fait émerger une dramaturgie du politique qui dépasse la simple contestation. Dans cet entrelacement du politique et de l'esthétique, le théâtre n'a pas seulement accompagné les mobilisations : il en a prolongé la logique. En investissant la rue, les parcs, les quartiers, il a contribué à reconfigurer la scène publique et à expérimenter de nouvelles modalités du vivre-ensemble.

Dans la période qui suit Gezi, alors que le régime autoritaire resserre son emprise sur la société, les théâtres alternatifs poursuivent cette expérience en d'autres formes. Ils s'organisent en réseaux de solidarité, mutualisent leurs ressources, déplacent leurs lieux de représentation et maintiennent vivantes des zones d'autonomie. Leur persistance témoigne de la capacité du théâtre à survivre en marge de l'institution, à réinventer son rapport au public et à reformuler la question du collectif. Ces pratiques, souvent modestes et précaires, produisent néanmoins une force symbolique considérable : elles rappellent que l'espace public peut se reconstruire à travers des expériences partagées, même dans les interstices de la ville.

Les études de cas dans cette partie, des créations de Ceren Ercan et de Tiraje aux expériences participatives d'Istanbul Fringe, montrent que le théâtre contemporain agit comme un champ d'expérimentation où se tissent de nouvelles formes de citoyenneté culturelle. En mettant en scène le sentiment de désappartenance, ces œuvres ouvrent la possibilité d'un agir public fondé sur l'affect, la présence et la coopération. Le festival Istanbul Fringe, en rassemblant des artistes, des publics et des institutions autour d'une scène transversale et inclusive, illustre la manière dont le théâtre peut réinventer l'espace du commun dans une ville fragmentée et sous tension.

Ainsi, la réappropriation de l'espace public par les pratiques théâtrales contemporaines ne se réduit pas à une résistance à l'autorité : elle constitue une redéfinition du politique par le sensible. À travers les corps, les gestes et les spatialités qu'il mobilise, le théâtre rend possible la reconstruction d'un espace de reconnaissance mutuelle. Il réactive, dans un contexte de crise de la représentation, la fonction première de la scène : celle d'un lieu où l'on se rend visible les uns aux autres, où la société se pense et se réinvente.

Cette dynamique prépare la réflexion développée dans la conclusion générale de la thèse. En suivant les métamorphoses du théâtre, de la scène républicaine aux expérimentations contemporaines, il s'agira de revenir sur ce que ces transformations disent de la modernité turque, de ses tensions et de ses possibilités. Le théâtre, en tant qu'art du collectif et de la coprésence, y apparaît comme un lieu privilégié pour comprendre comment se fabrique, se conteste et se transforme la culture publique dans la Turquie du XXIe siècle.

Conclusion générale

Cette thèse s'est donnée pour objectif d'analyser la transformation de la culture publique en Turquie depuis le début des années 2000 à travers le prisme du théâtre. La problématique centrale posait la question suivante : comment la sphère théâtrale à Istanbul a-t-elle transformé la culture publique en Turquie à partir des années 2000 ?

Pour y répondre, nous avions formulé plusieurs hypothèses : que la culture publique turque, historiquement façonnée par l'élite séculière républicaine, a connu depuis les années 2000 une bifurcation entre une culture publique dite séculière et une culture publique native et nationale ; que le théâtre, par sa dimension spatiale et collective, constitue un observatoire privilégié de ces tensions ; et enfin, que les pratiques théâtrales indépendantes participent à la redéfinition du lien entre espace public, art et politique dans un contexte autoritaire.

Le premier objectif était d'interroger la construction historique de la culture publique républicaine et son ancrage dans un projet de modernisation séculière. La première partie de cette recherche a montré que le théâtre, au cours du XXe siècle, a joué un rôle central dans la formation du citoyen moderne, à travers une esthétique et une pédagogie héritées de l'idéologie kémaliste. Les grandes institutions théâtrales ont incarné la mission civilisatrice de la République, tout en produisant un imaginaire où l'art, la moralité et la modernité occidentale étaient indissociables.

Le deuxième objectif visait à analyser la manière dont, à partir des années 1960, des acteurs non étatiques ont contesté ce monopole et inventé de nouvelles formes d'autonomie artistique. La deuxième partie a mis en lumière la genèse des scènes indépendantes, leur ancrage urbain et leur dimension expérimentale. Ces troupes ont introduit d'autres manières de produire et de représenter : elles ont déplacé le théâtre vers la rue, les quartiers, les universités, et redéfini son rapport au public. Ce faisant, elles ont amorcé un processus de pluralisation de la culture publique et préparé l'émergence d'une sphère culturelle fondée sur l'autonomie et la sociabilité horizontale.

Le troisième objectif était d'observer comment, à partir des années 2000, et plus encore après le mouvement de Gezi, le théâtre est devenu un espace de réappropriation de l'espace public et de reconfiguration du politique. Les chapitres de la troisième partie ont montré que, dans un contexte autoritaire, la scène reste un lieu d'invention et de résistance, où de nouvelles formes de coexistence et d'imaginaires collectifs continuent de se déployer.

Les résultats de cette recherche permettent d'avancer plusieurs arguments qui répondent directement aux hypothèses formulées.

Premièrement, la dichotomie entre la culture publique séculière et la culture publique dite « native et nationale » s'avère être une construction politique plutôt qu'une réalité sociale. Sur le terrain, cette opposition ne reflète pas la complexité des pratiques observées. Alors que la scène indépendante est souvent accusée de représenter la culture séculière et occidentalisée, son répertoire et ses formes montrent au contraire une réappropriation constante des récits locaux, des traditions performatives pré-modernes et des sensibilités populaires. Les artistes réinventent des rituels, explorent des mémoires enfouies et redonnent corps à des imaginaires anatoliens ou minoritaires. Ces démarches esthétiques et sociales révèlent une pratique ancrée, profondément liée à la mémoire collective. En revanche, le pouvoir politique qui prétend défendre une culture publique « native et nationale » reproduit paradoxalement la logique moderniste de construction culturelle héritée du kémalisme. Il ne s'agit donc pas d'une opposition entre deux modèles, mais d'un continuum traversé par des interpénétrations, des négociations et des appropriations réciproques. La dichotomie culturelle, telle qu'elle est formulée dans le discours politique, apparaît dès lors comme une fiction performative qui masque la vitalité des pratiques hybrides et la complexité du champ culturel.

Deuxièmement, l'analyse du théâtre alternatif à Istanbul met en évidence un fil rouge entre les expérimentations spatiales antérieures et la réappropriation de l'espace public observée lors du mouvement de Gezi. Les pratiques développées dans les théâtres indépendants conversion de lieux inattendus, création de micro-espaces communautaires, exploration du collectif, ont constitué les prémices des formes de rassemblement et d'occupation de l'espace propres à Gezi. Ces scènes ont préparé, sans le savoir, les conditions matérielles et symboliques d'un agir public partagé. Après 2013, malgré la répression et la fermeture progressive des espaces de liberté, cette dynamique se poursuit : le théâtre continue à être un lieu où s'expérimentent des pratiques autonomes, des solidarités locales et des modes alternatifs de coexistence.

Troisièmement, les pratiques théâtrales indépendantes après Gezi illustrent la transformation de la contestation dans le contexte autoritaire. Elles montrent que la résistance ne disparaît pas, mais change de forme. Les scènes indépendantes deviennent des espaces culturels autonomes où se renégocient les significations de la modernité, de la citoyenneté et du vivre-ensemble. Ces espaces permettent de reconfigurer la culture publique en dehors des cadres imposés, en rendant visibles des récits effacés, en mettant en corps les mémoires minoritaires et en favorisant des mixités sociales improbables. La scène devient un espace d'expérimentation démocratique, où s'élaborent de nouveaux imaginaires politiques et de nouvelles manières d'être ensemble.

Ces trois résultats invitent à repenser la culture publique turque non pas comme un espace figée d'oppositions idéologiques, mais comme un espace en tension, fait d'interactions, de porosités et de créations collectives. Le théâtre, en tant qu'art du commun et de la coprésence, révèle ces dynamiques dans leur matérialité : il montre comment l'espace, le corps et la parole deviennent des instruments de réappropriation symbolique et de transformation sociale.

Sur le plan théorique, cette recherche s'inscrit dans le cadre des modernités plurielles et des imaginaires sociaux. En croisant les apports de Cornelius Castoriadis, Charles Taylor, Nilüfer Göle ou encore Arjun Appadurai, elle montre que la modernité turque ne peut être pensée ni comme un écart par rapport à l'Occident, ni comme une singularité isolée, mais comme une modernité relationnelle, conflictuelle et créative. Le théâtre constitue l'un des lieux où ces modernités se rendent visibles : il matérialise les imaginaires sociaux, fait apparaître les contradictions et ouvre la possibilité d'un dialogue entre des visions du monde concurrentes.

Sur le plan méthodologique, cette thèse a articulé les outils des études théâtrales, des études urbaines et de la sociologie de la culture. Le recours à l'observation participante, aux entretiens semi-directifs et à la recherche-action permis de construire une approche incarnée du théâtre comme pratique sociale. En s'immergeant dans les espaces de création, les répétitions, les festivals et les discussions informelles, cette recherche a appréhendé le théâtre non comme un simple objet de représentation, mais comme un processus social où se négocient les conditions du vivre-ensemble.

Cette thèse a montré que le théâtre en Turquie n'est pas seulement un miroir des conflits politiques et sociaux, mais il en est un acteur. Héritier du projet républicain, enrichi par les expériences indépendantes et transformé par les mobilisations urbaines, il constitue aujourd'hui un espace de recomposition du politique par le sensible. Dans un contexte où l'espace public se rétrécit, le théâtre demeure un lieu de résistance, d'invention et de cohabitation, où la société turque continue de mettre en scène ses tensions, ses aspirations et ses possibles.

Enfin, ces résultats ouvrent plusieurs pistes pour de futures recherches. D'une part, cette thèse invite à développer des travaux interdisciplinaires issus des sciences sociales portant sur la scène théâtrale en Turquie. Des études consacrées à d'autres villes que la scène stambouliote permettraient d'enrichir la perspective et d'approfondir la compréhension des dynamiques locales. La comparaison internationale entre Istanbul et d'autres métropoles où la scène indépendante joue un rôle central, telles que Berlin, Athènes ou Bruxelles, offrirait également la possibilité d'analyser comment les scènes alternatives participent à la reconfiguration des

espaces publics en période de crise. Enfin, cette recherche souhaite contribuer plus largement aux études sur la culture à une époque marquée par la montée des populismes de droite et la valorisation du nativisme, dont le cas turc constitue une expression emblématique.

BIBLIOGRAPHIE

ADA Serhan, « Creating critical mass in cultural management education: Learning from an arts and cultural management programme in Turkey », *Arts and Humanities in Higher Education*, vol. 18, n° 2-3, 2019, pp. 159-177.

ADA Serhan, « Between Precarity and Resilience: Is An Independent Republic of Culture Possible? », *in* Serhan Ada et Katja Praznik (éds.), *Cultural Policy and Management (KPY) Yearbook 2016,* Istanbul, Istanbul Bilgi University Press, 2017, pp. 9-17.

ADA Serhan, « Istanbul 2010 Lessons », *in* Wolfgang Schneider et Katja Jacobsen (éds.), *Transforming Cities*, Hildesheim, Universitätsverlag Hildesheim, 2019, pp. 209–223.

ADAK Hülya et ALTINAY Rüstem Ertuğ. « Introduction: Theatre and Politics in Turkey and Its Diasporas », *Comparative Drama*, 52.3&4, 2018. pp. 185-214.

AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce donc qu'une société qui ne reconnaît d'autre valeur que la survie ? », *Le Nouvel Observateur*, 27 avril 2020. Disponible sur https://www.nouvelobs.com/idees/20200427.OBS28058/giorgio-agamben-qu-est-donc-une-societe-qui-ne-reconnait-pas-d-autre-valeur-que-la-survie.html (date d'accès : 21.07.2025).

AHISKA Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı. Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Istanbul, Metis, 2005.

AHMED Sara, *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*, Londres, Routledge, 2000.

AHMED SARA, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

AKCAN Esra, *Architecture in Translation: Germany, Turkey, and the Modern House*, Durham, Duke University Press, 2012.

AKÇAM Taner, *From Empire to Republic: Turkish Nationalism and the Armenian Genocide*, Londres, Zed Books, 2004.

AKÇURA Gökhan, *Bedia Muvahhit: Bir Cumhuriyet Sanatçısı*, Istanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı, 1993.

AKÇURA Gökhan (dir.), *Yapı Kredi Afife Tiyatro Ödülleri 1997-2010: Bir Ödülün Onurlandıkları,* Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

AKIN Nur, *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, Istanbul, Literatür Yay., 2011.

AKPINAR İpek, « Remapping Istanbul: Taksim after Gezi », *in* Gülden Erkut, M. Reza Shirazi (éds.), *The Case of Beyoglu, Istanbul, Dimensions of Urban Re-development*, Berlin, Edition Berlin, 2014, pp.31-38

AKTAR Ayhan, *Varlık Vergisi ve "Türkleştirme Politikaları"*, Istanbul, İletişim, 2000.

—, *Türk Milliyetçiliği, Gayrimüslimler ve Ekonomik Dönüşüm*, Istanbul, İletişim, 2006.

AKTAR Cengiz, *Türkiye'nin Batılılaştırılması*, Istanbul, Ayrıntı, 1993.

ALEXANDER, Jeffrey C., « Cultural Pragmatics », *Sociological Theory* 22 (4), 2004, pp. 527–573.

ALEXANDER Jeffrey, « The Fate of the Dramatic in Modern Society: Social Theory and the Theatrical Avant-Garde », *Theory, Culture & Society*, 0(0), 2013, pp.1-22.

ALLEN Kim, *Youth Cultures in the Age of Global Media*. Palgrave Macmillan UK, 2006.

ALPÖGE Atilla, *Hayat Ağacında Tavus Kuşları. Genç Oyuncular,* Istanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2007.

ALTINAY Rüstem Ertuğ, « Staging Queer Marxism in the Age of State Feminism: Gender, Sexuality, and the Nation in Hüseyin Rahmi Gürpınar's *Kadın Erkekleşince* (When Woman Becomes Masculine) », *Comparative Drama,* Volume 52, Number 3 & 4, Fall & Winter 2018, pp. 243-273

ALTINAY Rüstem Ertuğ, « Hidden Archives, Closeted Desires, Postponed Utopias », *Performance Research*, N.26, Volume 8, 2021, pp.116-125.

AMIN Samir, *Eurocentrism*, New York, Monthly Review Press, 1989.

AND Metin *History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey,* Ankara, Forum Yay., 1964.

AND Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, Ankara, Inkılap Kitabevi, 1985.

AND Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatrosu,*, Istanbul, İletişim Yayınları, 1994.

AND Metin, *Osmanlı Tiyatrosu*, Ankara, AÜDTCF Yayınları, 1999.

AND Metin. « Karagöz », *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, vol. 24, p. 401-403, TDV Yayınları, Istanbul, 2001, disponible sur https://islamansiklopedisi.org.tr/karagoz, accédé le 5 avril 2025.

APPIAH Anthony Kwame, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. Penguin Books, 2007.

ARAZ Nezihe, *Afife Jale*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992.

ARENDT Hannah, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.

ARRIGONI Arrigoni, *Le théâtre contestataire*, SciencePo, Paris, 2017.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1985.

AŞIK Güler, « İfade Aracı Olarak Beden: 1990 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı'nda Performans Sanatı », mémoire de master non-publié en peinture, département des beaux arts, Université Marmara, Istanbul, 2011.

ATAY Falih Rıfkı, *Çankaya,* Istanbul, Doğan Kardeş, 1969.

AYATA Bilgin, et HARDERS Cilja, « Midan Moments : Conceptualizing Space, Affect and Political Participation on Occupied Squares », *in Affective Societies - Key Concepts, ed. by Jan Slaby and Christian von Scheve*, Routledge, Londres et New York, 2018, pp. 115-33, 2019.

AYDEMIR Irem, « Tightrope Walkers in Istanbul's Theatre Scene: An Overview of the Drawbacks and Responses », *Dragomanen*, 22, 2020, pp. 115-31.

AYDIN Cemil, « Between Occidentalism and the Global Left: Islamist Critiques of the West in Turkey », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 26, no. 3, 2006, pp. 446–461.

BAHÇECİ Mehmet Özgür, « Analık Davası ve Garbiyatçı Fantazi », *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, février 2012, N.12, pp.18-30.

BAKHTIN Mikhail, *Rabelais and His World,* Bloomington, Indiana University Press, 1984.

BALASINSKI Justyne, « Boycott : les comédiens face à l'état de guerre de 1981 en Pologne » *in* MATHIEU Lilian et BALASINSKI Justyne (dir.), *Art et contestation,* Presses universitaires de Rennes, 2006.

BALCIGİL Osman, *Nefesi Tutku Kokan Kadın Afife Jale,* Istanbul, Destek Yayınları, 2018.

BALME Christopher et SZYMAŃSKI-DÜLL Berenika, « Innovative Methods in Performance Studies », *Journal of Contemporary Performance*, 2020, pp. 45-67.

BALTACIOĞLU Ismayıl Hakkı, *Tiyatro Nedir*, Istanbul, Mitos Boyut, 2006.

BANKS Mark, *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*, Londres, Rowman & Littlefield International, 2017.

BAŞ Elif, « The Rise of Kurdish Theatre in Istanbul », *Theatre Survey*, vol. 56, n° 3, septembre 2015, pp.314-335.

BAŞAR, Deniz. « Performative Publicness : Alternative Theatre in Turkey after 2000s », mémoire de master non-publié, Université Boğaziçi, Istanbul, 2014.

BAŞAR Deniz, « A Dismissed Heritage: Contemporary Performance in Turkey Defined through Karagöz", Unpublished PhD. Thesis in Philosophy, Concordia University, Canada, 2021.

BAŞAR Deniz Başar, « From Repertoires of Resistance to Monuments of Absence », *EASTAP Journal*, n° 4, 2022, p. 71-88.

BAŞARIR Deniz Yüce, *Perde Kapanmasa Görecektiniz: Kamran Yüce'nin Arşivinden Kent Oyuncuları'nın Kuruluş Hikayesi (1959-1986),* Istanbul, İBB Yayınları, 2021.

BAŞER Bahar, AKGÖNÜL Samim et ÖZTÜRK Ahmet Erdi, « "Academics for Peace" in Turkey: a case of criminalising dissent and critical thought via counterterrorism policy», *Critical Studies on Terrorism*, 10(2), 2017, pp.1-23.

BATUMAN Bülent, « #direnAKM: Bina Üzerine/Yüzeyine Bir Deneme », *Dosya*, 24 (06), pp. 88-91.

BATUMAN Bülent « Everywhere is Taksim: The Politics of Public Space from Nation-Building to Neoliberal Islamism and Beyond », *Journal of Urban History*, 41(5) (février), 2015, pp.881-907.

BATUMAN Bülent, *Milletin Mimarisi. Yeni İslamcı Ulus İnşasının Kent Mekan ve Siyaseti*, Istanbul, Metis, 2019.

BAUDRILLARD Jean, L'Échange symbolique et la mort, Paris, Gallimard, 1976,

BAUMAN Zygmunt, « Cities in the Globalized World of Diasporization », in *Europe City. Lessons from the European Prize for Urban Public Space*, Barcelona, CCCB, Lars Müller Publishers, 2016, pp. 182-189.

BAYAT Asef, *Life as Politics : How Ordinary People Change the Middle East,* Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.

BAYKAL Zeynep, « Scene of Transformation of Urban Space, Politics, Negotiations, Communalities, and Interactions: The Case of Independent Theaters in Ankara and İstanbul", thèse de doctorat en sociologie, l'Université Technique du Moyen Orient, 2023.

BECK Ulrich, « The Cosmopolitan Condition: Why Methodological Nationalism Fails », *Theory, Culture and Society,* vol. 24, n° 7-8, 2007, pp. 286-290.

BELGE Murat, *Militarist Modernleşme. Almanya, Japonya ve Türkiye*, Istanbul, İletişim, 2011.

BENHAIM Yohanan et QUESNAY Arthur, « L'espace politique kurde dans le conflit syrien : intégration régionale et polarisation partisane », *Confluences méditerrané,* 2016 / 3, N° 98, pp.75-87.

BERARDI Franco « Bifo », *Breathing: Chaos and Poetry*, Cambridge, Massachusets et Londres, MIT Press, 2018.

BERKES Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973

BOEX Cécile, « La vidéo comme outil de l'action collective et de la lutte armée », *in*

BURGAT François et BRUNO Paoli, , *Pas de printemps pour la Syrie. Les clés pour comprendre les acteurs et les défis de la crise [2011-2013]*, Paris, La Découverte, 2013, pp. 173-184.

BORA Tanıl, « İnşa Döneminde Türk Kimliği », *Toplum ve Bilim*, no. 71, 1996, pp. 168–194.

BOURDIEU Pierre, « La jeunesse n'est qu'un mot », *in Questions de la sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1984.

BOURDIEU Pierre, *Le Sens Pratique*, Editions de Minuit, Paris, 1980.

BORGES Vera, « Comédiens et metteurs en scène portugais: Evolution des modes de formation entre la troupe et l'école », *L'Harmattan | « Sociologie de l'Art »*, 2011/1 OPuS 16, pp.143-176.

BOYLE David Boyle, *The New Economics of Sustainable Consumption*, Routledge, 2010.

BOZARSLAN Hamit « L'Occident Fatigué du Moyen-Orient », *Esprit*, 2016/5, pp. 47-52.

BOZDOĞAN Sibel et KASABA Reşat (dir.), Rethinking Modernity and National Identity in Turkey, Seattle, University of Washington Press, 1997.

BRECHT Bertolt, « Alienation Effects in Chinese Acting », *in* John Willett (éd. et traducteur), *Brecht on Theatre : The Development of an Aesthetic,* New York, Hill and Wang, 1964, pp. 91-99.

BRECHT Bertolt, « A Short Organum for the Theatre » in *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic, op. cit.*, pp.179-209.

BROOK Peter Brook, *Empty Space*, New York, Penguin Books, 1968.

BROWN Wendy, *Walled States, Waning Sovereignty*, New York, Zone Books, 2010.

BUCHOLC Marta, « De la politique néotribale », *Sociétés,* 2011/2 (n°112), pp.17-26.

BUĞLALILAR Eren, *Kadife Koltuktan Amele Pazarına. Türkiye'de Politik Tiyatronun Oluşumu 1960-1972,* Istanbul, Tavır Yayın, 2014.

BUTEL Yannick Butel, « La fuite en avant du corps revenant », *Études théâtrales*, no 58, 2013.

BUTLER Judith, *Notes toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

CALHOUN Craig, SENNETT Richard Sennett et HAREL Shapira, « Poiesis Means Making », *Public Culture*, vol. 25, no. 2, 2013, pp. 195–200.

CARLSON, Marvin. « The Theatre *ici* », in *Performance and Politics of Space*, ed. by Erika Fischer-Lichte and Benjamin Wihstutz, Routledge, New York, 2013, pp. 54-90

CARNEVALI Barbara *Nostalgie pour l'Authentique : Guy Debord et l'Approche 'Pathologique' du Spectacle*.

CARNEVALI Barbara « Social Sensibility: Simmel, The Senses and Aesthetics of Recognition » *Simmel Studies*, 22(2), 2017, pp. 9-39.

CASTORIADIS Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, pp. 171–173.

CONQUERGOOD Dwight, « Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics » *Communication Monographs*, 4(1), 1991, pp.179-194.

ÇAĞAPTAY Soner, « Race, assimilation and Kemalism: Turkish nationalism and the minorities in the 1930s », *Middle Eastern Studies*, N.40, volume 3, 2004, pp.86-101.

ÇAVDAR Tunç, « Sanatsal Dayanışmanın Ürünü LCC Devingen Tiyatrosu », *Gist*, n° 2, juillet-décembr 2008, p. 119.

ÇELER Zafer, « Pseudo-Historicism and Architecture: The Neo-Ottomanism in Turkey », *Journal of Balkan and Near Eastern Studies*, vol. 21, n° 5, 2019, pp. 493-514.

ÇELİK Adnan « De l'infrapolitique au politique », La politisation par l'enseignement dans les madrasas clandestines kurdes *in* Işıl Erdinç et Benjamin Gourisse (dir.), *La Domination Politique en Turquie. Une analyse relationnelle,* Paris, Karthala, 2022, pp.123-146.

ÇINAR Reyhan Ünal, *Ecdadın İcadı : AKP İktidarında Bellek Mücadelesi*, Istanbul, İletişim, 2020.

DE CERTEAU Michel, *La pratique de la vie quotidienne*, Berkeley, University of California Press, 1984.

DIAMOND Catherine, « Darkening Clouds over İstanbul: Turkish Theatre in a Changing Climate », *New Theatre Quarterly* 14, no. 56 (novembre 1998).

DORRONSORO Gilles, « L'État-AKP et le gouvernement par la crise », *Mouvements*, nº 2017-2, pp. 11-18.

DUBOIS Anna et GADDE Lars-Erik, « Systematic Combining: An Abductive Approach to Case Research », *Journal of Business Research*, vol. 55, 2002, pp. 553-560.

DUCLERT Vincent, *L'Europe a-t-elle besoin des intellectuels turcs ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

EFE Peri (éd.), *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı*, Istanbul, Tarih Vakfı Yurt Yay., 2013.

EJDER Eylem, « New and Joyful Encounters with Macbeth in the Turkish Theater », *Arab Stages,* Volume 9, 2018, pp.177-184.

EISENSTEIN Charles, *Sacred Economics: Money, Gift, and Society in the Age of Transition,* Evolver Editions, 2011.

ELDEM Edhem, « Istanbul: From Imperial to Peripheralized Capital », in Edhem Eldem – Daniel Goffman – Bruce Masters (éds.), *The Ottoman City Between East and West: Aleppo, Izmir and Istanbul*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999. pp.137-207.

ELIAS Norbert*, La société des individus*, Paris, Fayard, 1987.

ERMAN Tahire, « Gecekondu Çalışmalarında « Öteki » Olarak Gecekondulu Kurguları », *European Journal of Turkish Studies,* Issue thématique 1, 2004, disponible sur: https://journals.openedition.org/ejts/85 (accédé 15.06.2025).

ERSANLI-BEHAR Büşra, İktidar ve Tarih : Türkiye'de "Resmi Tarih" Tezinin Oluşumu, 1929–1937, Istanbul, Afa, 1992.

ERTEM Gurur, « Gezi Uprising: Performative Democracy and Politics of the Body in an Extended Space of Appearance », *in* Margreth Lünenborg, Susanne Foellmer*,* Christoph Raetzsch (eds.), *Media Practices, Social Movements, and Performativity: Transdisciplinary Approaches*, London, Routledge, 2018, pp. 81-99.

ERTUĞRUL Muhsin, *Benden Sonra Tufan Olmasın! Anılar,* Istanbul, Eczacıbaşı Yay., 1989.

ERTUĞRUL Muhsin, *Gerçeklerin Düşleri: Tiyatro Düşünceleri*, Istanbul, Dr. Nejat F.Eczacıbaşı Vakfı Yay, 1993.

FABIANI Jean-Louis, ETHIS Emmanuel & MALINAS Dominique (éds), *Avignon ou le public participant : une sociologie du spectateur réinventé*, Paris, L'Entretemps, 2008.

FICHER-Lichte Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE Erika, « Policies of Spatial Appropriation », in Erika Fischer-Lichte et Benjamin Wihstutz (dir.), *Performance and Politics of Space*, trad. Michael Breslin et Saskya Iris Jain, New York, Routledge, 2013, pp. 515-561.

FIELD G. Lowell et HIGLEY John, « National Elites and Political Stability », in Gwen Moore (dir.), *Research in Politics and Society: Studies of the Structure of National Elite Groups*, Greenwich (Conn.), Jai Press, 1985.

FILLIEULE Olivier (dir.), *Le désengagement militant*, Belin, Paris, 2005.

FISHER Tony, « Introduction : Performance and the Tragic Politics of the Agōn », in Tony Fisher et Eve Katsouraki (dir.), *Performing Antagonism: Theatre, Performance and Radical Democracy*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 1-25.

FIŞEK Emine, « Palimpsests of Violence: Urban Dispossession and Political Theatre in Istanbul », *Comparative Drama*, vol. 52, n° 3-4, 2018, pp. 349-371.

FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2011.

FLORENSKI Pavel*, Tersten Perspektif,* trad. de l'allemand par Yeşim Tükel, Metis, 2007.

FLORIDA Richard *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2012.

FORTIN Sylvie, VIEIRA Adriana et TREMBLAY Maryne, « L'expérience corporelle des discours de la danse et de l'éducation somatique », in Sylvie Fortin (dir.), *Danse et santé. Du corps intime au corps social*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2008, pp. 120-121.

GAONKAR Dilip, « Toward New Imaginaries : An Introduction », *Public Culture*, vol. 14, no. 1, 2002, pp.1-19.

GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Editions Armand Collin, 2011.

GEERTZ Clifford**,** *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973.

GELLNER Ernest, *Nations et nationalismes*, Paris, Payot, 1989.

GEOFFRAY Marie-Laure, « Étudier la contestation en contexte autoritaire : Le cas cubain », *Politix,* De Boeck Supérieur, 30(118), 2017, pp.29-45.

GEORGEON François, « La formation des élites à la fin de l'Empire ottoman : le cas de Galatasaray », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 1994, N° 72, pp. 15-25.

GEORGON François, *Douze essais sur l'histoire de l'Empire ottoman aux XIXe-XXe siècles*, Istanbul, Isis, 2022.

GÉRARDIN-LAVERGE Marie et COLLIER Anne-Catherine, « Circulation et production des savoirs. Une discussion épistémologique », *Terrains/Théories*, n°11, 2020, En ligne : [https://journals.openedition.org/teth/2588].

GEZEN, Gezen, «Brecht and Political Theater » : Sermet Çağan's « Savaş Oyunu » (1964), *in* Marc Silberman (éd.), *Back to the Future. Tradition and Innovation in German Studies,* Berlin, Peter Lang, 2018.

GEZEN Ela, *Brecht, Turkish Theater and Turkish-German Literature. Reception, Adaptation and Innovation after 1960*, Rochester, Camden House, 2018.

GIELEN Pascal, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Amsterdam, Valiz, 2010.

GIELEN Pascal, « Performing the Common City: On the Crossroads of Art, Politics and Public Life », in Pascal Gielen et Sandra Bax (dir.), *Interruption to the City. Artistic Constitutions of the Public Sphere*, Amsterdam, Valiz, 2015, pp. 274-296.

GODBOUT Jacques et CAILLE Alain, *L'Esprit du don*, La Découverte, Paris, 1992.

GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres, Penguin, 1959.

GÖÇEK Fatma Müge, *The Transformation of Turkey*, Londres, New York, I.B. Tauris, 2011.

GÖKALP Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, Istanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1976.

GÖKMENOĞLU Birgan, « Temporality and Social Movements : A Political Ethnography of Activism in Contemporary Turkey (2016-2018) », Thèse de doctorat en sociologie, London School of Economics, 2019.

GÖLE Nilüfer, *Modern Mahrem : Medeniyet ve Örtünme*, Istanbul, Metis, 1991.

GÖLE Nilüfer, *Melez Desenler : İslam ve modernlik üzerine*, Istanbul, Metis, 2000.

GÖLE Nilüfer, « Islam in Public: New Visibilities and New Imaginaries», *Public Culture*, Volume 14, Number 1, Winter 2002, pp.173-190.

GÖLE Nilüfer, *Interpénétrations. L'Islam et l'Europe*, Paris, Galaade, 2005.

GÖLE Nilüfer, *Mühendisler ve İdeoloji : Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere*, İstanbul, Metis, 2012.

GÖLE Nilüfer, « Chavirement de la démocratie : vers une version hybride de l'islamo-populisme ? », *Cahiers d'Orient*, n° 127, 2017, pp. 53-65.

GÖLE Nilüfer Göle, « Maidan : Nouveau protagoniste du politique », in La Démocratie de la place publique, éd. par Nilüfer Göle et Yves Cohen, Paris, *Politika*, 2018 disponible sur: https://www.politika.io/fr/article/maidan-nouveau-protagoniste-du-politique

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude B. Levenson, L'âge d'Homme, 1968.

GUGGENHEIM Michael, KRÄFTNER Bernd et KRÖLL Judith, « Incubations: Inventing Preventive Assemblages », in Noortje Marres, Michael Guggenheim et Alex Wilkie (Eds.), *Inventing The Social*, Mattering Publications, 2018, pp. 65-94.

GÜÇBİLMEZ Beliz Güçbilmez, *Zaman, Zemin, Zuhur. Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, Ankara, Dost, 2016.

GÜNEŞ Cengiz, *The Kurds in a New Middle East: The Changing Geopolitics of a Regional Conflict*, Palgrave Macmillan, 2019.

GÜLEN Hande, «Geopolitics of activism, commoning practices, and survival strategies in Istanbul: theory of the commons and local politics », thèse de doctorat en géopolitique, Université Paris 8, 2023.

GÜLLÜ Fırat, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar : Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi,* bgst, Istanbul, 2008.

GÜRBİLEK Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe,* Istanbul, Metis, 2016.

GÜRÜN Dikmen, « Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner », *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,* n.8, 2006, pp. 5-18.

GÜRÜN Dikmen, *Tiyatro Benim Hayatım. Yıldız Kenter'in Hayat Hikayesi,* Istanbul, YKY, 2015.

GRIFFIN Susan, *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*, Sierra Club Books, 1984.

KHAJEHI Yassaman, *La marionnette iranienne ou les pouvoirs d'un objet hybride*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

HABERMAS Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, Polity Press, 1989.

HALMAN Talât, « Comic Spirit in the Turkish Theater » In Jayne L. Warner, *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*,.Syracuse (NY), Syracuse UP, 2007, pp. 138-153.

HANİOĞLU, M. Şükrü, *The Young Turks in Opposition*, Oxford University Press, 1995.

HEINICH Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, La Découverte, 1996.

HEWISON Robert, *Culture and Consensus: England, Art and Politics since 1940*, London, Methuen, 1995.

HILL Rebecca Ann Hill, « Send in the Clowns! An Ethnographic Study of the Humanitarian Clown », mémoire de master non-publié en anthropologie, Université de Bergen, 2021.

HOBSBAWM Eric Hobsbawm et RANGER Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

HOYEZ Anne-Cécile « Le corps comme espace en soi et espace à soi ? Regards géographiques sur la complexité d'une pratique corporelle mondialisée: le yoga », *Information géographique,* n°1 – 2014, pp.57-72.

ILLICH Ivan Illich, *Tools for Conviviality*, New York, Harper & Row, 1973.

İNSEL Ahmet, « L'autocrate élu et sa nouvelle République », Les Cahiers de l'Orient, Eté 2017, n°127, pp.27-41.

İNCE Ayça, « Converted Spaces, Converted Meanings: Looking at New Cultural Spaces in Istanbul through a Cultural Policy Lens », in Muriel Girard, Jean-François Polo et Clémence Scalbert-Yücel (dir.), *Turkish Cultural Policies in a Global World*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 105-127.

İYİBOZKURT Elif Baş, « Pioneering Turkish Muslim Actresses: Afife Jale and Bedia Muvahhit's Trajectories in the Turkish Stage », *Theatre Survey*, 2025, 66, pp.74–94.

JACKSON Shannon, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York, Routledge, 2011

KADIOĞLU Ayşe, « The Paradox of Turkish Nationalism and the Construction of Official Identity », *Turkey: Identity, Democracy, Politics, in* S. Kedourie, Londres, Frank Cass, 1996.

KAFADAR Cemal, « How Dark is the History of the Night, How Black the Story of Coffee, How Bitter the Tale of Love: The Changing Measure of Leisure and Pleasure in Early Modern Istanbul », *in* Arzu Öztürkmen et Evelyn Birge Vitz (éds.), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 243-269.

KAMMARTI Bochra, « De l'(in)visibilité publique du référent islamique : la métaphore du moucharabieh », *Mots,* n.135, 2024, pp.37-54.

KANDIYOTI Deniz, « Identity and its Discontents: Women and the Nation », *in* WILLIAMS Patrick et CHRISMAN Laura (dir.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*, New York, Columbia University Press, 1993.

KARABOĞA Kerem, *Geleceğe Perde Açan Gelenek. Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I. Suriçi İstanbul'u, Bakırköy ve Çevresi,* İstanbul, YKY, 2011.

KERSHAW Baz, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London, Routledge, 1999.

KERSHAW Baz et NICHOLSON Helen, « Practical and Theoretical Engagement in Fieldwork », *Theatre Research International*, 2020, pp. 123-139.

KIRLI Cengiz, « Coffeehouses: leisure and sociability in Ottoman İstanbul », in Peter Borsay et Jan Hein Furnee (éds.), *Leisure Cultures in Urban Europe c. 1700-1870*, Manchester University Press, 2016, pp. 161-182.

KIRLI, Cengiz, « Coffeehouses: Public Opinion In The Nineteenth-Century Ottoman Empire », in Armando Salvatore and Dale F. Eickelman (éds.), *Public Islam and the Common Good*, Boston, Brill Academic Publishers, 2004.

KIERNANDER Adrian, *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*, Cambridge University Press, 1993.

KOCABAY Hasibe Kalkan*, Gerçek(lik)le Yüzleşmek: Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleneği,* İstanbul, Papirus, 2003.

KOÇAK ÖZHAN Dilek, *19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi İstanbul*, Istanbul, Parşömen Yay., 2011.

KONUR Tahsin, « Cumhuriyet döneminde devlet-tiyatro ilişkisi », *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, vol. 31, 1987, pp. 307-359.

KÖMEÇOĞLU Uğur, « The Publicness and Sociabilities of the Ottoman Coffeehouse », *the public*, Vol.12 (2005), 2, pp.5-22.

KUBAN Doğan, *lstanbul. An Urban History. Byzantion, Constantinopolis, lstanbul*, Iş Bankası Kültür Yay., Istanbul, 1996

LECOQ Jacques, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Paris, Actes Sud, 2016

LECOQ Jacques, *Şiirsel Beden. Yaratıcı Tiyatro Eğitimi,* traduit du français en turc par Mine Çerçi, Istanbul, Nota Bene, 2018.

LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968.

LEFEBVRE Henri, *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell, 1991.

LELANDAIS Gülçin Erdi, « L'énigme de l'AKP : regards sur la crise politique en Turquie », *Politique étrangère*, vol. 72, n° 3, 2007, pp. 547-560.

LERNER Daniel, *The Passing of the Traditional Society: Modernizing the Middle East*, Illinois, Glencoe, The Free Press, 1958.

LEWIS Bernard, *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford, Oxford University Press, 1968.

LOREY Isabell, *State of Insecurity: Government of the Precarious*, Londres/New York, Verso, 2015.

LOUIS Camille, « Scène, plateaux, lieux : de la représentation à l'occupation », *Tumultes*, vol. 42, n° 1, 2014, pp. 49-65.

LUHMANN Niklas, *Politique et Complexité. Les contributions de la théorie générale des systèmes*, trad. Jacob Schmutz, Paris, Ed. du Cerf, 1999.

LÜKÜSLÜ, Demet, *Türkiye'de Gençlik Miti,* İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

MADISON D. Soyini, « Critical Ethnographic Methods », *Ethnography and Performance*, 2018, pp. 56-78.

MAFFESOLI Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, 1988.

MAFFESOLI Michel , « Société ou communauté. Tribalisme et sentiment d'appartenance », *Corps et Culture,* Numéro 3, 1998, pp. 9-12.

MAFFESOLI Michel, « Tribalismes postmodernes », *Sociétés,* 2011/2 (n°112), pp.7-16.

MARDİN Şerif, « Religion and Secularism in Turkey », *in* Ali Kazancıgil, Ergun Özbudun *Atatürk: The Founder of a Nation State*, , Londres , C. Hurst and Company, 1981, pp.191-212.

MARDİN Şerif, « Civil Society and Islam » *in* John A. Hall (éd.), *Civil Society: Theory, History, Comparison*, Cambridge, Polity Press, 1995, pp.278-300.

MARDİN Şerif, « Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma », in *Türk Modernleşmesi*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2000, pp. 21–79.

MARIN Claire, *Être à sa place*, Paris, Editions de l'Observatoire, 2023

MENEMENCİOĞLU Nermin, « The Ottoman Theatre 1839-1923 », *British Society for Middle Eastern Studies Bulletin* , 10 (1), 1983, pp. 48-58.

MENGER Pierre-Michel, « L'activité du comédien. Liens, indépendances et micro-organisations », *Réseaux*, nº 86, 1997, pp. 61-73

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

MENKE Bettine Menke et VOGEL Juliane (dir.), *Flucht und Szene : Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2018.

MILLS Amy, *Streets of Memory: Landscape, Tolerance and National Identity in Istanbul*, Athens, University of Georgia Press, 2010.

MOSSE David, « Social Research in Rural Development Projects », in David Gellner et Eric Hirsch (Eds.), *Inside Organizations: Anthropologists at Work*, Berg Publications, 2001, pp. 157-182.

MOUFFE Chantal, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Londres, Verso, 2013.

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000.

NEVEUX Olivier, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx*, n° 41, 2007, pp. 99-108.

NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte, Le théâtre militant en France dès années 1960 à aujourd'hui,* Paris, La Découverte, 2007.

NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique,* Paris, La Fabrique, 2019.

NIELD Sophie, « Tahrir Square, EC4M: The Occupy Movement and the Dramaturgy of Public Order », in Shirin M. Rai et Janelle Reinelt (dir.), *The Grammar of Politics and Performance*, Abingdon et New York, Routledge, 2015, pp. 121-133.

NIELSEN Kurt Aagaard et SVENSSON Lennart (dir.), *Action Research and Interactive Research*, Maastricht, Shaker Publishing, 2006.

NOIRIEL Gérard, *Les Fils maudits de la République. L'avenir des intellectuels en France*, Paris, Fayard, 2005.

NUTKU Özdemir, *Meddahlık*, Istanbul, Atatürk Kültür Merkezi Yay., 1997.

NUTKU Özdemir, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu,* Özgür Yay., Istanbul, 1999.

OSTERMEIER Thomas, *Le théâtre et la peur*, trad. Jitka Goriaux Pelechovà, Arles, Actes Sud, 2016.

ÖKTEM Kerem et AKKOYUNLU Karabekir, « Exit from Democracy: Illiberal Governance in Turkey and Beyond », *Southeast European and Black Sea Studies* 16(4),2016, pp. 469-480. DOI: 10.1080/14683857.2016.1253231.

ÖKTEM Kerem, « Architectures of Domination? The Sacralisation of Modernity and the Limits of Ottoman Islamism », *in* Catharina Raudvere and Petek Onur (Eds.), Cham, Palgrave MacMillan, pp.125-153.

ÖZTÜRK Özlem Hemiş, « 5. Sokak Tiyatrosu'nun yol serüveni », *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, n° 11, 2007, pp. 46-68.

ÖZTÜRKMEN Arzu, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, Istanbul, Parla, 1998.

ÖZYÜREK Esra, *Modernlik Nostaljisi. Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset*, traduit par Ferit Burak Aydar, Istanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.

PAMUK Orhan, *Benim Adım Kırmızı*, Istanbul, YKY, 1998.

PARLA Taha, *The Social and Political Thought of Ziya Gökalp, 1876–1924*, Leyde, E. J. Brill, 1985.

PEDLER Emmanuel, « Faire spectacle », in Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud (dir.), *La forme spectacle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2018.

PEKMAN Yavuz, Interview avec Murathan Mungan , « Hayallere İmkan Tanımak - Murathan Mungan'la Söyleşi », *Tiyatro*, no. 9, mai 1999, p.217.

PEKMAN Yavuz (dir.), *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

PEQUIGNOT Bruno, « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation. *in Communication*, Editions du Seuil, Paris, n° 92 mai 2013 pp. 9-21.

PEROUSE Jean-François, « De la « déterritorialisation » au réinvestissement d'un mot de la ville le cas de meydan en turc », in *Les mots de stigmatisation urbaine* (en ligne). Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, disponible sur : http://books.openedition.org/editionsmsh/9231

PICON-VALLIN Béatrice et SOUDEE Richard, *Mehmet Ulusoy: Un théâtre interculturel*, Paris, Âge d'Homme, 2010.

PINÇON Michel et PINÇON-CHARLOT Monique, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, 2000.

PLEKHANOV Georgi, *Art and Social Life*, Moscow, Progress Publishers, 1974.

PRATT Andy , « Resilience, Locality and the Cultural Economy », *City, Culture and Society* 6(1), 2015, pp. 61-67.

POURTEAU Lionel, *Techno: Voyage au coeur des nouvelles communautés festives,* CNRS Editions, Paris, 2009

RANCIÈRE, Jacques, *La politique de l'esthétique : Le partague du sensible.* Paris, La fabrique, 2000.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

ROACH Joseph, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996.

SABAN Nedim, « Amatör Bir Tiyatro Oluşumu: Genç Oyuncular'ın Tiyatromuza Katkıları », *SDÜ ART-E Dergisi*, Volume 18, N. 35, 2025.

SAFA Peyami, *Doğu-Batı Sentezi*, Istanbul, Ötüken Neşriyat, 1996.

SAFA Peyami, *Fatih-Harbiye*, Istanbul, Ötüken Neşriyat, 2000.

SAID Edward Said, *Beginnings. The Intention and The Method*, New York, Columbia University Press, 1975.

SAPIRO Gisèle, « Entre individualisme et corporatisme : les écrivains dans la première moitié du XXe siècle », in Steven Kaplan et Philippe Minard (dir.), *La France malade du corporatisme?*, Paris, Belin, 2004, pp. 279-314.

SAPIRO Gisèle, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, 2009, pp. 8-31.

SAPIRO Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

SALVATIERRA GARCIA DA QUIROS Violeta, « Danse », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, pp. 204-212.

SAV Atilla, NUTKU Özdemir, GÜRÜN Dikmen Uçarer, YÜKSEL Ayşegül et ŞENER Sevda « Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu'nun Değerlendirmesi », *in Cumhuriyetin 75. Yılında Turk Tiyatrosu*, 7-79. Istanbul, Mitos Boyut, 1999, pp.7-79.

SCOTT James C., « Everyday Forms of Resistance »,*Copenhagen Papers*, 4, 1989, pp.33-62.

SENNETT Richard, *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, New York, Knopf, 1970.

SENNETT Richard, *The Craftsman*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2008.

SENNETT Richard, *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2012.

SEVENGIL Refik Ahmet, *Meşrutiyet Tiyatrosu*, Istanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1968.

SHAYEGAN Daryush, *Le regard mutilé: Schizophrénie culturelle. Pays traditionnels face à la modernité*, Paris, Albin Michel, 1992.

SIRMAN Nükhet, « Writing the Usual Love Story : The Fashioning of Conjugal and National Subjects in Turkey », dans GODDARD Victoria Ana (dir.), *Gender, Agency and Change*, Londres, Routledge, 2000.

SKLYSTAD Cora, « Acting the Nation : Women on the Stage and in the Audience of Theatre in the Late Ottoman Empire and Early Turkish Republic », Mémoire de master, Etudes turques, Université d'Oslo, octobre 2010.

SOYBAKIŞ Ozan, *Les enjeux de masculinités en Turquie : une étude sur la masculinité politique conservatrice*, thèse de doctorat en Sociologie, EHESS, 2021.

STARHAWK, *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Goddess*, Harper One, 1999

SURURİ Gülriz, *Kıldan İnce, Kılıçtan Keskince,* İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1983.

SURURİ Gülriz, *Bir An Gelir,* Istanbul, Doğan Kitap, 2003

SCHUMANN Peter Schumann, *The Radicality of the Puppet Theater*, St Johnsbury, Troll Press, 1990.

ŞENER Sevda, « Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı », *Cumhuriyetin 50. Yıldönümünü Anma Kitabı,* Ankara Üniversitesi Basımevi, 1974, p.158.

ŞENSOY Ferhan, *Kalemimin Sapını Gülle Donattım*, Istanbul, Ortaoyuncular Yayınları, 2001.

TANER Haldun, « Tiyatroda Üslup », *Site Tiyatrosu Aylık Dergisi*, 1, No.4, Istanbul, 1960.

TANER Haldun, *Ölürse Ten Ölür, Canlar Ölesi Değil,* Istanbul, YKY, 2012.

TANÖR Bülent Tanör, *İki Anayasa. 161-1982,* Istanbul, On İki Levha, 1986.

TAYLOR Charles, « Modern Social Imaginaries », *Public Culture,* 14 (1), 2002, pp.91-124.

TAYLOR Charles, *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press, 2004.

TAYLOR Keeanga-Yamahtta, *From #BlackLivesMatter to Black Liberation*, Chicago, Haymarket Books, 2016.

TIETZE Andreas, *The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1977.

TINIUS Jonas, « Fieldwork as Method in Theatre and Performance Studies », in *The Cambridge Guide to Mixed Methods Research for Theatre and Performance Studies*, Tracy C. Davis et Paul Rae (Eds.), 2024, pp.190-212.

TOKDOĞAN Nagehan, *Yeni Osmanlıcılık : Hınç, nostalji, narsisizm*, Istanbul, İletişim, 2018.

TOKTAMIŞ Kumru, « Shifting Claim-Making, Shifting Trenches: The AKP's Changing Self-Presentation»,*Turkish Studies*, Taylor & Francis, 2021, pp.176-199.

TOSKA Zehra, « Cumhuriyet'in Kadın İdeali, Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar », *in* Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu *75. Yılında Kadınlar ve Erkekler* (éd.)*,* Istanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.

TONKISS Fran, *Cities by Design: The Social Life of Urban Form*, Cambridge, Polity, 2013.

TOPRAK Zafer, *Türkiye'de yeni hayat. İnkılap ve travma (1908-1928)*, Istanbul, Doğan Yayıncılık, 2017.

TRAINI Christophe, *Musique en colère*, Presses de SciencesPo, Paris, 2008.

TUNÇEL Gökçe, « De la place publique aux Forêts du Nord : une étude sociologique des collectifs de lutte écologistes dans l'après-mouvement « Gezi Park » à Istanbul (2013-2018), thèse de doctorant en études politiques, EHESS, 2024.

UĞUR Zeynep, « Public Sphere Under (Re)construction: The Case of AKM Building in Istanbul » *in* Nilüfer Göle (éd.) », *Public Space Democracy,* Routledge, 2022.

UĞUR Zeynep « Reappropriation of Public Space: Autonomous Space Making from Istanbul's Alternative Theatre Scene to the Gezi Movement », *European Journal of Theatre and Performance,* Issue 4, Juin 2022, pp.114-160.

URIARTE Yeşim Tonga, « A Detailed Analysis of the Private/Independent Theatre Scene in Istanbul », *Cultural Policy and Management (KPY) Yearbook: Independent Republic of Culture*, 2016, pp. 75-89.

ÜSTEL Füsun et POLO Jean-François, « Les nouvelles orientations de la politique culturelle turque : à la recherche d'un modèle conservateur alternatif ? », *Pôle Sud*, n° 41, 2015, pp. 17-32.

WIHSTUTZ Benjamin Wihsutz, « Introduction », *in* Erika Fischer-Lichte et Benjamin Wihstutz (éds.) *Performance and Politics of Space*, New York, Routledge, 2013, pp. 1-12.

WIHSTUTZ Benjamin et HOESCH Felicitas, « Artistic Practices and Ethnographic Research », *Performance and Ethnography Studies*, 2020, pp. 34-52.

WILES David, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

VATTIMO Gianni, *The Transparent Society*, Baltimore & Londres, Johns Hopkins University Press, 1992.

VIEIRA Marcilio de Souza, « Bodies Unbuilt in the Dance-Theater of Pina Bausch », *Staps*, n° 95, 2012, pp. 55-65.

VERSTRAETE Pieter, « In Search of New Performativity After Gezi: On Symbolic Politics and New Dramaturgies in Turkey », *Theatre Research International*, vol. 44, n° 3, 2019, pp. 272-290.

VERSTRAETE Pieter, « ResIstanbul: Turkey's Gezi Spirit and its Spectre in Performance », communication au colloque IFTR, Warwick, 2014, pp.1-10.

VERSTRAETE Pieter, « Turkey's Artists at Risk: Dramaturgies of Resistance vs. Politics of Fear »*Textures: Online Platform for Interweaving Performance Cultures*, 2018/4, pp.1-15.

VERSTRAETE Pieter, « Exiled Lives on the Stage: When Storytellers become the Story *», Red Thread Journal* 6, juin 2023, pp.1-16.

YAZICI Ezgi, « Theater in Nineteenth Century Istanbul: Cases for the Translatıon of an Architectural Typology » Mémoire du master non-publié, Département de l'Architecture, Université Technique du Moyen Orient, Septembre 2010.

YEĞEN Mesut, « Türk Devlet Söylemi ve Cumhuriyet Kurumları », *Mürekkep*, no. 5, 1995, pp. 37–46.

YEĞEN Mesut, *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, Istanbul, İletişim, 2009,

YEŞİLKAYA Neşe G., *Halkevleri : İdeoloji ve Mimarlık*, Istanbul, İletişim, 1999.

YILDIRIM Şeyda Nur, « Historiographies of Abjection: The Armenian Memory in Contemporary Turkish Public Theatre », *Comparative Drama*, vol. 57, n° 3–4, automne-hiver 2023.

YÜCEİL Günsür Zeynep, *Modernisation Through Dancing Bodies in Turkey*, thèse de doctorat, histoire, 2007, non publiée.

YÜKSEL Ayşegül, *Haldun Taner Tiyatrosu,*Ankara, Bilgi Yayınevi, 1986.

YÜKSEL Ayşegül, *Güneşin Sofrasında – Genco Erkal'ın Dostlar Tiyatrosu Serüveni,* İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2019.

ZAIONTZ Keren, *Theatre & Festivals*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.

ZÜCHRER Eric Jan, *Turkey: A Modern History*, I.B. Tauris, 2004.

Revues en ligne

CAHN Edgar, « Time Banking: An Idea Whose Time Has Come », *YES! Magazine*, 18 novembre 2018, disponible sur : https://www.yesmagazine.org/economy/2011/11/18/time-banking-an-idea-whose-time-has-come (date d'accès : 06.06.2024).

DERMAN Özge, « Public Performance as Personal Resistance: 'Standing Man' in Taksim », in Nilüfer Göle et Yves Cohen (éds.), *La Démocratie de la place publique*, Paris, Politika, 2018, disponible sur : https://www.politika.io/fr/article/public-performance-as-personal-resistance-standing-man-in-taksim (date d'accès : 12.04.2024).

ERDEM Hüseyin, « Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun (DİHT) Deneysel Çabaları », *TEB Oyun Dergisi,* n.43, 5 mai 2022, disponible sur : https://tiyatroylailgilihersey.com/category/bellek/ (accédé 15.06.2025).

GÜLLÜ Fırat, « Keşanlı Ali Destanı Üzerine Eleştirel Bazı Notlar », *Mimesis Dergi,* 27.09.2011, disponible sur : https://www.mimesis-dergi.org/2011/09/kesanli-ali-destani-uzerine-notlar/ (accédé 20.06.2025).

KARABOĞA Kerem, « Absürd'den Geleneksel'e Genç Oyuncular Deneyimi: Tavtati Kütüpati ve Vatandaş Oyunu », *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2002, 13(13), disponible sur : https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118302 (date d'accès : 20.05.2025).

KUYURTAR Fırat, « TÜSAK Meselesi », *Mimesis Dergi*, 4 mars 2014, disponible sur : http://www.mimesis-dergi.org/2014/03/tusak-meselesi/ (date d'accès : 23.04.2025).

TEHRANI Dariouche, « The Colonial Gas Machine: Teargas Grenades, Secular Humanist Police, and the Intoxication of Racialized Lives », *The Funambulist Magazine*, n°14, « Toxic Atmospheres », novembre 2017, disponible sur : https://thefunambulist.net/magazine/14-toxic-atmospheres/colonial-gas-machine-teargas-grenades-secular-humanist-police-intoxication-racialized-lives-dariouche-tehrani (date d'accès : 21.07.2025).

SABAN Nedim« Küçük Sahne'nin Tarihçesi », Nedim Saban, *Academia.edu*, disponible sur : https://www.academia.edu/36763857/Küçük_Sahnenin_Tarihçesi.

TUNÇEL Gökçe et UĞUR Zeynep, « Nouvelles formes de résistances en Turquie autoritaire : le cas des collectifs autonomes de nature politique et les théâtres alternatifs à Istanbul », *15e Congrès de l'AFSP*, Bordeaux, juillet 2019, disponible sur : https://hal.science/hal-04755351v1 (date d'accès : 15.05.2025).

ULUTEPE Lale, SARAL Sevilay, KURHAN Ömer F. et MORDENIZ Celal, « Arif Erkin'le Söyleşi », *Mimesis*, n°6, 1995, disponible sur : https://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/arif-erkin-ile-soylesi/ (date d'accès : 30.04.2025).

UĞUR Zeynep, « Du désappartenance à l'agir public : Un regard réflexif au théâtre contemporain en Turquie avec Ceren Ercan », *Percées*, vol. « Performer la politique », dir. Yassaman Khajehi, 2024, disponible sur : https://percees.uqam.ca/fr/article/entre-desappartenance-et-agir-public-un-regard-reflexif-sur-le-theatre-contemporain-en.

« Interview avec Thomas Ostermeier », *SanatAtak*, 16 novembre 2017, disponible sur : http://www.sanatatak.com/view/ostermeier-turkiyede-keyfi-olarak-tutuklanmaktan-korkuyoruz (date d'accès : 15.06.2025).

Presse en ligne

AOC Média, GEFEN Alexandre Gefen et LAUGIER Sandra, « Liens faibles au secours de la cohésion sociale, 21 février 2020, disponible sur: https://aoc.media/analyse/2020/08/24/les-liens-faibles-au-secours-de-la-cohesion-sociale-2/ (date d'accès: 21.02.2020).

Bianet, « Kumbaracı50'yi Kapattıran Vakit Değil, Yangın Merdiveni! » *Bianet,* 10 février 2010, disponible sur : https://bianet.org/haber/kumbaraci50-yi-kapattiran-vakit-degil-yangin-merdiveni-119969 (date d'accès: 25.04.2025).

Birikim, GÜRELİ Zuhal, « Bir halk düşmanı olarak çapulcu », 18 juin 2024, disponible sur : http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/1014/bir-halk-dusmani-olarak-capulcu#.XcCHHe2JLIU (date d'accès : 15.06.2025).

Cumhuriyet, « Tiyatrocuya Sakız Uyarısı », 10 août 2011, disponible sur: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/272980/Tiyatrocuya__sakiz__uyarisi.html (date d'accès: 25.04.2025).

Cumhuriyet, « Gerici Kalkışma », 21 février 2012, disponible sur : https://haber.sol.org.tr/yazarlar/orhan-aydin/gerici-kalkisma-51822 (date d'accès : 25.04.2025).

Cumhuriyet, « Rosenbergler Sahneden Çekildi », *Cumhuriyet*, 26 février 2012, disponible sur : https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/rosenbergler-sahneden-cekildi-323044 (date d'accès : 25.04.2025).

Cumhuriyet, « Gezi'ci Tiyatrolara Ceza », *Cumhuriyet*, 16 novembre 2013, disponible sur : https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/gezici-tiyatrolara-ceza-9785.

Diken, « Erhan Yazıcıoğlu Şehir Tiyatrolarına Veda Etti », *Diken*, 29 décembre 2015, disponible sur: https://www.diken.com.tr/erhan-yazicioglu-sehir-tiyatrolarindan-istifa-etti-kimseye-yaranamadim-cok-yipratildim/ (date d'accès: 25.04.2025).

Hürriyet, BİLGEHAN Zeynep, « Pinokyo'dan Sıkılıp Kendim Oyun Yazdım », entretien avec Genco Erkal, *Hürriyet*, 28 mars 2021, disponible sur : https://www.hurriyet.com.tr/gundem/pinokyodan-sikilip-kendim-oyun-yazdim-41773585 (date d'accès : 21.04.2025).

Mimesis,« Günlük Müstehcen Sırlar », Mimesis Dergi, 15 février 2012, disponible sur: https://www.mimesis-dergi.org/2012/02/gunluk-mustehcen-sirlar/ (date d'accès: 25.04.2025).

SoL Haber, « Gerici Kalkışma », *SoL Haber*, disponible sur: 21 février 2012, https://haber.sol.org.tr/yazarlar/orhan-aydin/gerici-kalkisma-51822 (date d'accès: 25.04.2025).

T24, DEDEOĞLU Ebru, « Deniz Yüce Başarır: Kent Oyuncuları'nı asıl güçlü kılan şey bir arada olma ruhuydu, yani gerçek bir topluluk olma hissiydi », *T24*, 5 avril 2025, disponible sur : https://t24.com.tr/yazarlar/ebru-degirmenci/deniz-yuce-basarir-kent-oyunculari-ni-asil-guclu-kilan-sey-bir-arada-olma-ruhuydu-yani-gercek-bir-topluluk-olma-hissiydi,49304 (date d'accès : 05.04.2025).

T24« Interview avec Ferhan Şensoy », , 6 janvier 2018, disponible sur : https://t24.com.tr/video/ferhan-sensoy-ben-simdi-bu-kavugu-ne-yapacagim-munir-abi,11313?mobile=1 (date d'accès : 15.06.2025).

Today's Zaman, « Government Accused of Bias in Theater Funding », 13 décembre 2013, disponible sur: http://www.todayszaman.com/newsDetail.action;jsessionid=czoOzN+GgWQg2qHfHlPxlUPo?newsId=333942&columnistId=0 (date d'accès : 25.04.2025).

Sites institutionnels, culturels et de théâtres

« Ankara Devlet Opera ve Balesi Binası », *Bir Başkentin Oluşumu. Avusturyalı, Alman ve İsviçreli Mimarların Ankara'daki İzleri*, projet d'archive en ligne, Goethe Institut, 2010, disponible sur : https://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/res/ope/trindex.htm.

Ankara Sanat Tiyatrosu, https://www.ast.com.tr/

« Ankara Sergi Evi », *SALT Online*, disponible sur : https://saltonline.org/tr/2560/ankara-sergi-evi.

Kadıköy Tiyatrolar Platformu, https://www.kadikoytiyatrolari.com/

KORTUN Vasıf, *Manastır*, *SALT Online*, 2014, disponible sur : https://saltonline.org/projects/manastir/ (date d'accès : 15.04.2024).

Ortaoyuncular, site officiel, disponible sur : https://www.ortaoyuncular.com/tr/ferhan-sensoy/

Sosyal Oyun Sokakta, site du collectif, disponible sur : https://sosyaloyunsokakta.wordpress.com/hakkimizda/

Tiyatrolar, https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/afife

Documentaires

Ve Perde!, projet documentaire réalisé sur Haldun Taner par IKSV, 2015, disponible sur: *https://www.youtube.com/watch?v=0faunzC84v0* [accédé 15.04.2025].

« İyi ki Yapmışım ! », documentaire sur Metin Akpınar, dir. Selçuk Metin, 2020.

Perdesiz Sahneler, dir. Hakan Dursun, 2016.

ANNEXE 1 : INFORMATIONS DEMOGRAPHIQUES DES ENQUETES

Nom	Âge	Sexe	Profession	Affiliation	Etudes
1. Oytun (anonymisé)	30 ans	Homme	Comédien, danseur, enseignant	Membre de troupe de théâtre Sarı Sandalye, joue ponctuellement dans d'autres pièces	Littérature française à l'Université Galatasaray, théâtre physique à l'Ecole Lassaad à Bruxelles
2. Güneş (anonymisé)	32 ans	Homme	Comédien, metteur en scène, enseignant	Membre de troupe de théâtre Sarı Sandalye	Gestion à l'université Galatasaray, théâtre physique à l'Ecole Jacques Lecoq à Paris
3. Pamir (anonymisé)	48 ans	Homme	comédien et metteur en scène	Théâtre de l'Etat d'Istanbul, représentant de l'Union des artistes de théâtre et de l'opéra, membre de l'Initative des artistes	Le département du théâtre du Conservatoire Nationale de l'Université Mimar Sinan
4. Payidar (anonymisé)	70 ans	Homme	comédien	Membre de l'Iniative des artistes, Centre	Maisons du peuple à Ankara

				Culturel Nazım Hikmet	
4. Deren (anonymisé)	28 ans	Femme	Comédienne, chargée de diffusion en cinéma	Membre de troupe Sarı Sandalye	Science politique à l'Université Galatasaray
5. Mercan (anonymisé)	30 ans	Femme	Comédienne	Membre de Kumbaracı50, comédienne dans plusieurs théâtres indépendants ponctuellement	Statistique à l'Université Yıldız
7. Seda	29 ans	Homme	Comédienne	Membre de Kumbaracı50	Philosophie à l'Université Istanbul
8.Suna (anonymisé)	52 ans	Femme	Dramaturge et enseignante	Théâtre de l'Etat d'Istanbul	Sociologie à l'Université Téchnique du Moyen Orient , doctorat en beaux arts à l'Université d'Ankara
9. Ragıp Yavuz	60 ans	Homme	Metteur en scène	Théâtres Municipaux de la Ville d'Istanbul (limogé en 2016)	Université Marmara, formations du théâtre en Angleterre
10. Necip (anonymisé)	68 ans	Homme	Metteur en scène, comédien et enseignant au	Théâtre de l'Etat d'Istanbul et Théâtre de Kenter	Economie à l'Université d'Istanbul,

			conservatoire de l'Université Aydın		Conservatoire du Mairie d'Istanbul
11. Nesrin Kazankaya	53 ans	Femme	auteur, metteuse en scène, comédienne et enseignante	Fondatrice du Théâtre Pera, ancien membre de Théâtre de l'Etat d'Istanbul (directrice entre 1998-2000) fondatrice du département du théâtre du Lycée des Beaux Arts de Pera	Conservatoire National d'Ankara
12. Şafak (anonymisé)	50 ans	Femme	Dramaturge	Théâtre de l'Etat de Diyarbakır (1998-1999), Théâtre de l'Etat d'Istanbul, Théâtre Pera	Théorie et histoire du théâtre, Faculté de langue, histoire et géographie à Ankara
13. Zeliha (anonymisé)	37 ans	Femme	Comédienne	Théâtre Pera	Ecole des beaux arts Pera, communication à l'Université Galatasaray
14. Nehir (anonymisé)	56 ans	Femme	déssinatrice des costumes et enseignante,	Théâtres Municipaux de la Ville d'Istanbul	Université Mimar Sinan, déssin du décor et de costume

15. Osman (anonymisé)	60 ans	Homme	metteur en scène, comédien et poête	Théâtres Municipaux de la Ville d'Istanbul (Directeur artistique entre 2008 et 2009)	Droit à l'Université Istanbul, Journalisme à l'Université Marmara
16. Kürşat (anonymisé)	62 ans	Homme	comédien	Théâtre de l'Etat d'Istanbul et d'Ankara	Conservatoire Nationale d'Ankara
17. Yücel Erten	72 ans	Homme	Metteur en scène, comédien, directeur artistique, traducteur	Ancien Directeur générale de Théâtre de l'Etat, membre des Théâtres Municipaux de la Ville d'Istanbul	Conservatoire Nationale d'Ankara, Régie à L'Ecole Essen Folkwang en Allemagne
18. Deniz (anonymisé)	29 ans	Homme	Comédien, metteur en scène	Co-fondateur du Théâtre D22, co-propriétaire d'Ante Sanat	Théâtre à l'Université Mimar Sinan
19. Toprak (anonymisé)	29 ans	Femme	Comédienne, peintre, spécialisation de travailler avec des enfants	Théâtre de l'Etat d'Istanbul, D22 , co-propriétaire d'Ante Sanat	Théâtre à l'Université Mimar Sinan, formations de thérapie de l'art
20. Emre Koyuncuoğlu	53 ans	Femme	Metteuse en scène, auteure , coreographe dramaturge, critique du	Théâtres Municipaux de la Ville d'Istanbul, Théâtres Municipaux de la	Lycée autrichien Sankt Georg à Istanbul, langue littérature anglaise à

			théâtre, traductrice, enseignante	Ville de Kocaeli, Théâtre de la Danse Yeşil Üzümler (1990s), de nombreux partenariats avec des initiatives nationales et internationales, fondatrice de ÇGSM (Centre des arts du spectacle contemporains)	l'Université de Bosphore, master en critique du théâtre et dramaturgie à l'Université d'Istanbul
21. Çağdaş	42 ans	Femme	Auteur, comédienne, metteuse en scène, chorographe	Théâtres Municipaux de la Ville d'Istanbul, avant 2001 Théâtre de l'Etat de Diyarbakır	Conservatoire national de l'Université Selçuk
22. Çetin (anonymisé)	61 ans	Homme	Comédien, metteur en scène	Théâtre de l'Etat d'Istanbul (depuis 1979), Théâtre de l'Etat de Bursa (1977-1979)	Conservatoire nationale d'Ankara
23. Levent Üzümcü	47 ans	Homme	Comédien	Théâtres Municipaux de la Ville d'Istanbul (limogé en 2016)	Théâtre au conservatoire national de l'Université Anatolienne d'Eskişehir,

					Ecole du film de Los Angeles
24. Berfin Zenderlioğlu	35 ans	Femme	Auteur, Comédienne, metteuse en scène	Co-fondatrice du Théâtre Destar (2008) (Théâtre alternatif qui met en scène les pièces en kurde) Co-fondatrice de Şermola Performans (fermé)	Centre culturel de Mésopotamie à Diyarbakır, Critique du théâtre et dramaturgie l'Université d'Istanbul
25.Elif Temuçin	39 ans	Femme	Comédienne, metteuse en scène et enseignante	co-fondatrice du Théâtre BeReZe qui a ouvert son espace Gösteri Evi (Maison du spectacle) en 2018 et membre de la compagnie Mish Mish issue au Danemark	Licence en écriture dramatique à la faculté de langue, histoire et de géographie d'Ankara, master en théâtre pour les enfants, master en théâtre physique à The Commedia School, Danemark
26. Erkan Uyanıksoy	40 ans	Homme	Comédien, metteur en scène, enseignant	co-fondateur du Théâtre BeReZe qui a ouvert son espace Gösteri Evi	Licence en théorie et histoire du théâtre à la faculté de

				(Maison du spectacle) en 2018, et membre de la compagnie Mish Mish issue au Danemark	langue, histoire et de géographie d'Ankara, master en théâtre pour les enfants, licence en théâtre à l'Université Bilkent, master en théâtre physique à The Commedia School, Danemark
27. Dikmen Gürün	78 ans	Femme	Critique du théâtre, enseignante	Directrice du festival internatinal du théâtre d'IKSV (1993-2013)	Licence en théâtre à l'Université Parsons, master en Université Téchnique de Texas, doctorat enhistoire du théâtre à la faculté de langue, histoire et de géographie d'Ankara
28. Murat Daltaban	53 ans	Homme	metteur en scène et comédien,	Co-fondateur de Tiyatro DOT, ancien membre des Théâtre	Après 6 ans dans en ingéniere de mine dans l'Université

				Municipaux de la Ville d'Istanbul	Téchnique du Moyen Orient, il a laissé ses études pour étudier le théâtre dans la faculté de langue, histoire et de géographie d'Ankara
29. Özlem Daltaban	50 ans	Femme	Productrice, gestionnaire culturelle	Co-fondatrice de Tiyatro DOT	Psycologie à l'Université Istanbul
30. Gülhan Kadim	43 ans	Femme	Comédienne	Co-fondatrice d' Altıdan Sonra Tiyatro (Théâtre après 18h) et de son lieu Kumbaracı50	Ingénierie de géologie à l'Université Technique d'Istanbul
31. Mine Çerçi	35 ans	Femme	metteuse en scène, comédienne, enseignante, traductrice	fondatrice du FiTiKo (Ecole physique du théâtre) Membre du Théâtre Clout basé à Londres et du Théâtre Clockfire basé à Sydney	Lycée Galatasaray, Science politique à l'Université Galatasaray, Ecole internationale Jacques Lecoq à Paris,
32. Nihal Koldaş	63 ans	Femme	metteuse en scène et comédienne,	Atelier du Théâtre de Bilsak, co-fondatrice de	Cinéma et arts visuels à l'Académie des

			auteur, traductrice, dramaturge	Scène Maya qui est désormais fermée	beaux arts, Atelier du Théâtre de Bilsak
33. Erdinç (anonymisé)	54 ans	Homme	Metteur en scène et comédien	Théâtres Municipaux de la Ville d'Istanbul, partenariat avec théâtres privés	Conservatoire du mairie d'Istanbul
34. Nesrin Uçarlar	38 ans	Femme	comédienne et ancienne universitaire	Co-fondatrice de Seyyar Sahne et de Tiyatro Medresesi	Doctorat en science politique à l'Université de Lund
35. Naz Erayda	58 ans	Femme	déssinatrice de costume et de décor, enseignante	co-fondatrice de Kumpanya	Design du décor et de costume à l'Université Mimar Sinan
36. Kerem Kurdoğlu	58 ans	Homme	Auteur, scénariste, metteur en scène, superviseur des effets spéciaux et de post-production	Co-fondateur de Kumpanya	Lycée américain Robert College, Université de Bosphore
37. Şehsuvar Aktaş	55 ans	Homme	Comédien, traducteur	co-fondateur de Tiyatrotem	Licence, master et doctorat en théâtre théâtre dans la faculté

					de langue, histoire et de géographie d'Ankara
38. Neva (anonymisé)	37 ans	Femme	Création des pièces du théâtre, performances, installations et vidéos	Membre de Tiyatro Biriken	Lycée Galatasaray, théâtre à l'Université Sorbonne Nouvelle, actuellement doctorante
39. Pars	36 ans	Homme	Auteur, comédien, metteur en scène	Membre du Théâtre Biriken	Master en théâtre à l'Université Sorbonne Nouvelle, conservatoire Hector Berlioz
40. Güray Dinçol	37 ans	Homme	Comédien, metteur en scène, enseignant	Co-fondateur de la troupe Fiziksel Tiyatro Araştırmaları, Théâtre de l'État	Droit à l'Université d'Ankara, master de théâtre à l'Université de Bahçeşehir
41. Fatih (anonymisé)	40 ans	Homme	Comédien, metteur en scène, enseignant	Troupe du théâtre alternatif	Théâtre physique
42. Firuze	39 ans	Femme	Comédienne, metteuse en	Troupe du théâtre alternatif	Théâtre physique

(anonymisé)			scène, enseignante		
43. Ceren Ercan	38 ans	Femme	Écrivaine du théâtre, dramaturge	Membre de Théâtres Municipales de la Ville de Bakırköy, collabore avec plusieurs théâtres alternatifs	Critique du théâtre et de dramaturgie à l'Université d'Istanbul, master en cinéma à l'Université Bahçeşehir
43. İdil (anonymisé)	50 ans	Femme	Metteuse en scène, gestionnaire culturelle, dramaturge	Fondateur de son propre théâtre	Critique du théâtre et de dramaturgie à l'Université
44. Halit (anonymisé)	37 ans	Homme	Comédien et metteur en scène	Fondateur de sa propre troupe du théâtre indépendant	Droit à l'Université d'Ankara
45. Tankut (anonymisé)	45 ans	Homme	Comédien, metteur en scène, chorégraphe et enseignant	Fondateur de sa propre troupe du théâtre indépendant	Biologie à l'Université d'Anatolie
46. Ziya	39 ans	Homme	Dramaturge et critique du théâtre	Collabore avec plusieurs théâtres indépendants	Critique du théâtre et de dramaturgie et philosophie à l'Université d'Istanbul

45. Tiraje (anonymisé)	43 ans	Femme	Comédienne, metteuse en scène	Fondateur de sa propre troupe du théâtre indépendant, travaille ponctuellement avec des théâtres publics et indépendants	Conservatoire de l'État à l'Université d'Istanbul

ANNEXE 2: LISTE DES ACCRONYMES

AKM : *Atatürk Kültür Merkezi* (Centre Culturel Atatürk)

AKP : *Adalet ve Kalkınma Partisi* (Parti de la Justice et du Développement)

ANAP : *Anavatan Partisi* (Parti de la Mère Patrie)

CHP : *Cumhuriyet Halk Partisi* (Parti républicain du peuple)

DAGS : *Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği* (Association des Jeunes Artistes Interdisciplinaires)

DP : Demokrat Parti, Parti démocrate

DT : *Devlet Tiyatroları* (Théâtres d'État)

DTCF : *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi* (Faculté de Langue, d'Histoire et de Géographie, Université d'Ankara)

FiTiKo: *Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu* (Ecole du Théâtre et de la Comédie Physique)

FTA : *Fiziksel Tiyatro Araştırmaları* (Recherches sur le Théâtre Physique)

HDP : *Halkların Demokratik Partisi* (Parti démocratique des peuples)

İDOBALE: *İstanbul Devlet Opera ve Balesi* (Opéra et Ballet d'Etat d'Istanbul)

İBŞT : *İstanbul Büyükşehir Şehir Tiyatroları* (Théâtres municipaux de la métropole d'Istanbul)

İSTDT : *İstanbul Devlet Tiyatrosu* (Théâtre d'État d'Istanbul)

İKSV : *İstanbul Kültür Sanat Vakfı* (Fondation d'art et de culture d'Istanbul)

İMÇ : *İstanbul Manifaturacılar Çarşısı* (Marché des Manufacturiers d'Istanbul)

İSM : *İstanbul Sanat Merkezi* (Centre artistique d'Istanbul)

İTÜ : *İstanbul Teknik Üniversitesi* (Université technique d'Istanbul)

MHP : *Milliyetçi Hareket Partisi* (Parti du mouvement nationaliste)

NKT: *Nilüfer Kent Tiyatrosu* (NKT) (Théâtre municipal de Nilüfer)

TÜSAK : *Türkiye Sanat Kurumu* (Conseil des arts de Turquie, projet gouvernemental)

ODTÜ : *Orta Doğu Teknik Üniversitesi* (Université technique du Moyen-Orient)

ÖKM : *Öğrenci Kültür Merkezi* (Centre Culturel Étudiant)

PKK : *Partiya Karkerên Kurdistanê* (Parti des travailleurs du Kurdistan)

PSM : *Zorlu Performans Sanatları Merkezi* (Centre des arts de la scène Zorlu)

RAP : Recherche-Action Participative

RTÜK: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu **(**Conseil supérieur de la radio et de la télévision)

TİP: *Türkiye İşçi Partisi* (Parti Ouvrier de la Turquie)

TOMA : *Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı* (Véhicule d'intervention contre les émeutes)

TÜSAK : *Türkiye Sanat Kurumu* (Conseil des arts de Turquie, projet gouvernemental)

S.O.S: *Sosyal Oyun Sokakta* (Jeu social dans la rue)

ANNEXE 3: LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Centre culturel Atatürk (AKM)
Source : Archive Reha Günay, SALT

Figure 2: Projet d'AKM de Murat Tabanlıoğlu, 2018
Source: https://www.ekoyapidergisi.org/ataturk-kultur-merkezi-projesinde-sona-dogru

Figure 3 : Mosquée de Taksim, 2021
Source : Muhammed Enes Yıldırım / AA, https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/taksime-yapilan-cami-bugun-aciliyor/2255629

Figure 4 : Le mouvement Gezi à Istanbul, mai 2013
Source : Photo : Depo, https://www.birgun.net/haber/gezi-ruhuyla-mucadeleye-441575

Figure 5 : Masdjid Boğazkesen à Rumeli Hisarı
Source : https://www.sariyerposta.com/hisardaki-mescidin-carpici-gercekleri

Figure 6 : Cumhurbaşkanlığı Külliyesi (Complexe Présidentielle)
Source : https://dokuz8habernet.teimg.com/crop/1280x720/dokuz8haber-net/uploads/2022/08/untitled-design-5-36.jpg

Figure 7: Mosquée Sainte Sophie
Source : https://www.ayasofyacamii.gov.tr/tr/ayasofya-tarihi

Figure 8 : Karagöz et Hacivat, théâtre de l'ombre
Source : https://turktarihmuzesiveparki.com/karagoz-ve-hacivat-gosterisi/

Figure 9 : *Vue intérieure du Théâtre du Palais de Dolmabahçe, dessin d'Ayşe Türemiş.*
Source : https://mozartcultures.com/osmanli-sarayinin-ihtisamli-tiyatrolari/

Figure 10 : Passage de « kavuk » de Münir Özkul à Ferhan Şensoy
Source : Archive d'Ortaoyuncular, https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-58394888

Figure 11 : L'intérieur du « Monastère »
Source : Archive Feyyaz Yalçın, Archive *Monastère - ISM,* https://saltonline.org/projects/manastir/

Figure 12 : *Ya da Tiyatro* (Şule Ateş, Hüseyin Katırcıoğlu ve Zişan Uğurlu) au Monastère
Source : Photo par Yıldırım Arıcı, Archive Şule Ateş.

Figure 13: *Tiyatro DOT, Mısır Apartmanı*
Source: https://go-dot.org

Figure 14 : Parc Gezi, 8 juin 2013
Source : https://www.tiyatrodunyasi.com/haberdetay.asp?haberno=6652

Figure 15 : Duran Adam

Source: Tweet de @Çapulcuymuşuz, https://www.politika.io/fr/article/public-performance-as-personal-resistance-standing-man-in-taksim

Figure 16 : *Tiyatro BeReZe, Macbeth. Un cauchemar pour deux*
Source : https://tiyatrobereze.com/mamul_display.php?oyun_id=14#gallery-6

Figure 17 : *Sous le château* de FTA
Source : https://www.mimesis-dergi.org/2023/04/satonun-altinda/

Figure 18 : *S.O.S.,* avril 2023 à Hatay dans les camps après les tremblements de terre
Source : https://sosyaloyunsokakta.wordpress.com/istanbul/#jp-carousel-10933

Figure 19 : Turquie Je t'aime (2017), Théâtres Municipaux de Bakırköy
Source : Photographie d'Emrah Eren, Archive de Ceren Ercan

Figure 20 : *Sadboi, Istanbul Fringe Festival,* Tuhafier, 23 Septembre 2022 1.
Source : Archive d'Istanbul Fringe Festival

Figure 21 : *Sadboi, Istanbul Fringe Festival,* Tuhafier, 23 Septembre 2022 2.
Source : Archive d'Istanbul Fringe Festival

Figure 22 : *Tuhafier, Istanbul Fringe Festival,* 23 septembre 2022
Source : Archive d'Istanbul Fringe Festival