

CHAPTER 14

VERS LA VILLE FUGITIVE. ISTANBUL AU CINÉMA

TOWARDS THE FUGITIVE CITY. ISTANBUL AT THE CINEMA

Bertrand WESTPHAL¹

¹Prof. Dr., Université de Limoges, Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS), Limoges, France
e-mail: bertrand.westphal@wanadoo.fr

DOI: 10.26650/B/AA04.2021.001-3.14

RÉSUMÉ

A cheval sur le Bosphore et donc au carrefour entre Europe et Asie, Istanbul suscite fantasmes et clichés. La littérature a maintes fois choisi comme théâtre la scène stambouliote et le cinéma ne s'est jamais privé de le faire. Dans ma vidéothèque personnelle, qui compte plusieurs milliers de titres, Istanbul figure derrière Venise, devant Barcelone et à côté de Tokyo, au rang des villes les plus prisées par des cinéastes jetant sur elle un regard extérieur. Au cinéma, comme en littérature, les circuits de distribution sont asymétriques, aussi bien à l'échelle planétaire qu'à l'échelle européenne. On connaît le cinéma français ; on méconnaît le cinéma turc. Dire qu'on connaît mieux les portraits d'Istanbul véhiculés par le cinéma international que par le cinéma local est un pléonasmе. C'est justement au détour de quelques-uns de ces films que l'on se demandera, sous un angle géocritique, quels sont aujourd'hui les stéréotypes dominants de la métropole stambouliote dans un imaginaire ouest-européen – que l'on confrontera néanmoins à quelques représentations filmiques turques - peinant parfois à se renouveler. On s'interrogera aussi sur leur évolution ou sur leur persistance. Pour ce faire, on évoquera notamment *L'Immortelle* d'Alain Robbe-Grillet (1963), ainsi que *Sevmek Zamani* de Metin Erksan (1965), *Trittico-Il sesso del diavolo* (1971) de Rossano Brazzi, *La pasión turca* (1994) de Vicente Aranda et *Rosso Istanbul* (2017) de Ferzan Özpetek.

Mots-clés: Istanbul, ville, film, représentation, géocritique

ABSTRACT

Straddles the Bosphorus and thus at the crossroads between Europe and Asia, Istanbul arouses fantasies and clichés. Literature has repeatedly chosen the stambouliote scene as its theatre, and cinema has never refrained from doing so. In my personal video library, which has several thousand titles,

Istanbul is behind Venice, ahead of Barcelona and next to Tokyo, among the most popular cities by filmmakers looking at it. In cinema, as in literature, distribution channels are asymmetrical, both on a planetary and European scale. We know French cinema; we do not know Turkish cinema. To say that we know better the portraits of Istanbul conveyed by international cinema than by local cinema is a pleonasm. It is precisely at the turn of some of these films that one will ask, from a geocritical point of view, what are today the dominant stereotypes of the stamboliote metropolis in a Western European imagination - which we will nevertheless confront with some Turkish filmic representations - sometimes struggling to renew themselves. We will also question their evolution or their persistence. These include Alain Robbe-Grillet's *L'Immortelle Grillet* (1963), as well as Metin Erksan's *Sevmek Zamani* (1965), Rossano Brazzi's *Trittico-Il sesso del diavolo* (1971), *The Pasion Turca* (1994) by Vicente Aranda and *Rosso Istanbul* (2017) by Ferzan Ozpetek.

Keywords: Istanbul, city, film, representation, geocritics

EXTENDED ABSTRACT

It is tricky to talk about a city. The diversity of views is substantial, the sources of interference abound. There is no truth about the scene. At most, a doxa emerges from artificial conventions. Watching *Sevmek Zamani*, I was about to discover a different approach to Istanbul, some distance from the usual poncifs. I wasn't disappointed. Point of Blue Mosque, point of St. Sophia, or only their distant silhouette blending with the urban landscape. No sun, either. It's winter. At Erksan, it rains, it sells, patches of snow persist in the forest. Because Istanbul is no longer in Istanbul. Integrated into the general plan, its surroundings are traveled without truce. The princes' islands, also wooded sites. Istanbul is no longer the half-Mediterranean, half-middle Eastern city that European and American films paint at leisure. A Balkanic location. It should be noted that the same geographical, geological and geopolitical ambivalence prevails in Greece when one takes care to oppose *The Great Blue* (Luc Besson, 1988), *Mediterraneo* (Gabriele Salvatores, 1991) or *Mamma Mia!* (Phyllida Llyod, 2008) the winter films of Theos Angelopoulos.

The singular adventure of the protagonists of *Sevmek Zamani* resembles a parable of our relationship to the place and to Istanbul. After a few sequences, Meral manages to establish a draft conversation in a greenhouse, a space doubly confined when he is insular. Turning her back on Halil, she asks for accountability, but he dodges the question: "The relationship between your photo and me is none of your business. I'm just in love with your photo." Meral objected: "But this is my picture!". Halil insists: "You're not in the picture. This photo belongs to my universe. I know your picture more than you do." To explain the film, we would gladly dust off the myths as Pygmalion and Galatea, or even, given the game of glances that one

guesses tragic, Orpheus and Eurydice. Or Meral being the “doe” in Turkish, in Iphigenia, in the version of the myth where, to save her, Artemis replaces the girl on the altar with a fetish (a doe) or, in the semiological sense, with an icon.

When one thinks of the film *The Immortal*, Istanbul has no kind of reality in Robbe-Grillet, although many critics point out the documentary value of the film. The city is reduced to the décor that L evokes. Moreover, many shots accentuate the contrast: while the protagonists interact, the camera surprises around them characters frozen like models. The Stambouliotes are limited to being simple figures. Communication is indeed minimal. After the disappearance of L, the representation of the city evolves. The place is reduced to a landscape cleverly composed, as if it emerged from a 19th century orientalist canvas. This landscape is visual, but it is also sound. Istanbul is orchestrating itself. The stridulations of crickets, characteristic markers of the south, the sirens of the boats that crisscross the Bosphorus, the sound of a car traffic yet little visible. For the French director, the approach to the city is multisensory. Because of *its Umheimlichkeit*, the whole palette of the senses is constantly solicited.

By confronting different and/or complementary points of view, we had to be able to uncover the relativity of any system of representation and, hence, the tendency to compromise that is inherent in our perception of places. I continue to subscribe to what is one of the drivers of geocritical, but I now think that we should be more concrete. The more time passes, the more I try to open up to the world and break with an ethnocentric routine. In this way, I measure the extent of the imbalance. Using the metaphor, it will be said that the fictional representation of a city meets the same criteria as a book or a film that would be translated or subtitled for the sole reason that it would reinforce a stereotype. Like literature, cinema often probates. Instead of proposing something new, it imposes clichés. It tends to unify the mental landscape of the spectators leaving only snippets of what would deviate from the doxa. Rare Turkish films shown in Paris or New York can't change the vision that is virtually frozen. At the global level, the balance of cultural import-export is experiencing an alarming deficit. However, two big names in Turkish culture speak on a global level. One is a writer and Nobel laureate, Orhan Pamuk; the other is a filmmaker and winner of the Palme d'Or, Nuri Bilge Ceylan, the director of *İklimler* (Les Climats, 2006) and *Kış Uykusu* (Winter Sleep, 2014).

1. Istanbul, ville énigmatique

1.1. *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965) et les arcanes de la représentation

Il m'est arrivé de parler de la ville, rarement du cinéma et de son langage, jamais du cinéma turc. Au demeurant, quelle serait la part de cinéma turc accessible à un public non turcophone ? Un pour cent ? Un demi pour cent ? Moins ? Entrons dans le vif du sujet : j'ignorais l'existence de Metin Erksan. En 1964, au Festival de Berlin, il avait pourtant décroché l'Ours d'or avec *Susuz yaz* (*Un été sans eau*, 1963). Au palmarès, il précéda Jean-Luc Godard, Roman Polanski et Jerzy Skolimowski. Il a beau être l'un des maîtres du cinéma turc, sa réputation n'a guère franchi les frontières du pays. A vrai dire, il n'y a là rien de surprenant. Au cinéma, comme en littérature, les circuits de distribution sont asymétriques, aussi bien à l'échelle planétaire qu'à l'échelle européenne. On connaît le cinéma français ; on méconnaît le cinéma turc. Ce constat ne se borne pas à la statistique. La disparité produit un impact lourd sur la cristallisation des représentations dominantes. Par là même, elle contribue à l'établissement des stéréotypes. Dire qu'on connaît mieux les portraits d'Istanbul véhiculés par le cinéma international que par le cinéma local est un pléonasme. Que peut celui-ci contre *Topkapi* de Jules Dassin, un *James Bond* ou un blockbuster britannique ou étatsunien ? En pleine mondialisation, pour le commun des cinéphiles, le cinéma turc se réduit à quelques films de Yılmaz Güney et de Nuri Bilge Ceylan, aux comédies en ligne et sans lendemain de Netflix et aux images que des anonymes téléchargent sur YouTube¹. Les ressources sont chiches et, pour la plupart des spectateurs virtuels, seuls les films sous-titrés deviennent intelligibles. Dans la mesure où les plateformes de streaming payantes sont mieux équipées que YouTube, le dernier film à la mode sera abordable, contrairement aux œuvres phares de Metin Erksan. A l'heure globale plus que jamais, cette conjoncture détermine la représentation d'une ville, de tout lieu, quel qu'il soit.

Revenons aux films turcs immortalisés sur YouTube. Parmi eux, se trouve *Sevmek Zamanı* (*Le temps d'aimer*, 1965) de Metin Erksan, tourné alors que *Topkapi* envahissait les écrans. *Sevmek Zamanı* n'aura jamais connu les honneurs d'une distribution française. Peut-être avait-on oublié que son réalisateur avait triomphé à Berlin l'année précédente. Alors que *Topkapi*, dont les droits sont jalousement protégés, est introuvable sur YouTube, *Sevmek Zamanı* figure sur le site mais il a été visionné huit mille fois à peine dans sa version française contre quatre

1 Pour un choix assez ample de films tournés à Istanbul, voir l'anthologie *50 Filmde Yeşilçam İstanbullu (1940-1967)* (en turc), <https://www.youtube.com/watch?v=CgEMQePV8No>, consulté le 4 août 2019.

cent mille fois en version originale. A titre de comparaison, *Istanbul* de Joseph Pevney, un obscur réalisateur étatsunien, a été vu plus de neuf cent mille fois en cinq ans. Le porte-parole du site *Rare Hollywood Classics* a téléchargé ce mélo parce qu'il avait pour vedette Errol Flynn. « *Istanbul* n'est de loin pas l'un des meilleurs films d'Errol, précise-t-il, mais ce n'est pas non plus le pire. J'ai le sentiment que ce film est très difficile à trouver. C'est pourquoi j'ai décidé de le partager avec d'autres fans d'Errol Flynn. Bonne vision ! »². Soit dit en passant, *Istanbul* est le remake de *Singapore* (*Singapour*, 1947) de John Brahm, qui pour sa part est l'héritier de *Casablanca*. Casablanca, Singapour, Istanbul ou l'Orient magique... Magique, oui, mais que serait cet *Orient* ?

Il est délicat de parler d'une ville. La diversité des points de vue est substantielle, les sources de brouillage abondent. Il n'y a pas de vérité sur les lieux. Tout au plus une doxa se dégage-t-elle, des conventions artificielles. Le référent est-il déchiffrable ? J'en doute. En regardant *Sevmek Zamani*, je m'apprêtais à découvrir une approche autre d'Istanbul, à quelque distance des poncifs habituels. Je ne fus pas déçu. Point de Mosquée bleue, point de Sainte-Sophie, ou seulement leur silhouette lointaine se confondant avec le paysage urbain. Point de soleil, non plus. C'est l'hiver. Chez Erksan, il pleut, il vente, des plaques de neige persistent en forêt. Car Istanbul n'est plus dans Istanbul. Intégrés dans le plan général, ses environs sont parcourus sans trêve. Les îles des Princes, probablement Büyükada, mais aussi des sites boisés. Istanbul n'est plus la ville mi-méditerranéenne, mi-moyenne-orientale que les films européens et américains brossent à loisir. Son emplacement est une amorce des Balkans. On notera que la même ambivalence géographique, géologique et géopolitique règne en Grèce lorsque l'on prend le soin d'opposer à *Le grand bleu* (Luc Besson, 1988), *Mediterraneo* (Gabriele Salvatores, 1991) ou *Mamma Mia !* (Phyllida Lloyd, 2008) les films hivernaux de Theos Angelopoulos.

De fait, *Sevmek Zamani* offre deux visions d'Istanbul dont on s'efforcera d'opérer la synthèse. D'une part, il y a celle d'un homme, Halil, et d'autre part celle d'une femme, Meral. Cette dernière appartient à une famille riche ; elle fréquente le quartier bourgeois de Maslak, au même titre que Başar, son fiancé attiré. Quant à Halil, qui est peintre en bâtiment, il évite les quartiers cossus, plus par conviction qu'en raison d'une quelconque résignation sociale. Meral lit *L'Art d'aimer* d'Ovide ; Halil, lui, ne lit pas : il est tombé en extase devant la photographie d'une jeune fille ; mieux, il en est devenu amoureux. La trajectoire des deux

2 Présentation de Rare Hollywood Movies, https://www.youtube.com/watch?v=EOfhcfPpx_k, ajouté le 24 août 2014, consulté le 30 juillet 2019 : « By far Istanbul is not one of Errol's best films, precise-t-il, but yet not his worst. I felt this film was very hard to find and decided to share it with other Errol Flynn fans. Please enjoy the film ».

jeunes gens se recoupe dans la villa des parents de Meral, à Büyükada. Alors que la jeune fille s'apprête à entrer par une porte-fenêtre qui ruisselle de pluie, elle aperçoit Halil enfoncé dans un fauteuil. Il ne l'a pas entendue, il est fasciné par le spectacle de la photographie qui, bien entendu, est celle de Meral. La femme pose la main sur l'épaule de l'homme et sourit, sans manifester la moindre surprise. L'homme sursaute et tente de se justifier : il n'est pas un voleur mais un peintre qui, naguère, avait été chargé de rafraichir la pièce. S'agit-il d'un coup de foudre ? Oui, en quelque sorte. Aucun plan de dos n'a été inclus dans la scène, mais on imaginerait volontiers la caméra d'Erksan alignée derrière Meral observant Halil hypnotisé par la photographie accrochée devant lui. Une bluette aurait reporté l'attention de Halil sur la personne de Meral, mais dans *Sevmek Zamani* il en va autrement. Halil nie l'évidence, comme il repousse les beaux quartiers d'Istanbul. La photographie de Meral constitue un point de fuite dont rien ne saurait le distraire. Halil préfère la représentation au référent, l'image au modèle, en somme : la pure fuite en avant. Que peut Meral contre la réduction photographique du désir qu'elle suscite ? Que peut-elle pour briser une ronde qui isole plus qu'elle unit ? Le film est celui du combat de Meral, femme idéale, contre la force de son image.

Ces considérations nous éloignent-elles de la thématique urbaine ? Pas du tout, car la singulière aventure que vivent les protagonistes de *Sevmek Zamani* ressemble à une parabole de notre rapport au lieu et à Istanbul. Au bout de quelques séquences³, Meral parvient à établir une ébauche de conversation dans une serre, espace doublement confiné lorsqu'il est insulaire. Tournant le dos à Halil, elle demande des comptes, mais il élude le questionnement : « La relation entre votre photo et moi ne vous regarde absolument pas. Je suis uniquement amoureux de votre photo » (Masasi, 2019). Et Meral d'objecter : « Mais c'est ma photo ! ». Halil insiste : « Ce n'est pas vous qui êtes dans la photo. Cette photo appartient à mon univers. Je connais votre photo plus que vous ». Lorsque Meral rétorque que son comportement est dicté par la peur, il répond : « Cette peur me permet d'avoir éternellement ce que je veux ». Alors, faisant volte-face, Meral s'exclame : « Moi aussi je veux te regarder ». Cette fois-ci c'est Halil qui se détourne tout en admonestant la jeune femme : « Je ne veux pas que tu te mettes entre ta photo et moi » (Masasi, 2019). Meral sort sous la pluie battante. Elle est dépitée. La scène se répète plus tard sur un promontoire ensoleillé, tandis que siffle un vent glacial. Les regards éprouvent à nouveau du mal à se rencontrer. Meral poursuit son travail de persuasion, mais en vain. Inflexible, Halil s'éclipse après lui avoir exposé ses raisons : « Non, non, je ne te veux pas dans mon univers car tu vas le détruire impitoyablement » (Masasi, 2019). Je n'en dirai pas plus sur ce film qui mérite d'être (re)découvert. Pour expliquer le

3 Metin Erksan, *Sevmek Zamani*, <https://www.youtube.com/watch?v=bRXHAHgY3nQ>, ajouté le 30 janvier 2019, consulté le 30 juillet 2019.

film, on dépoussiérerait volontiers les mythes. Qui ne songe à Pygmalion et Galatée, voire, compte tenu du jeu de regards que l'on devine tragique, à Orphée et Eurydice ? Ou alors, *Meral* étant « la biche » en turc, à Iphigénie, dans la version du mythe où, pour la sauver, Artémis remplace la jeune fille sur l'autel par un fétiche (une biche) ou, au sens sémiologique, par une icône ?

Et si le tumulte passionnel que vivent Meral et Halil incarnait le tiraillement entre tout référent et toute représentation ? Deux options viennent à l'esprit. La première investit Halil d'un amour si jaloux de sa perfection qu'il ne saurait être confronté à rien qui lui soit extérieur, fût-ce sa source, la personne de Meral. La seconde nous fait voir dans Halil un pleutre satisfait du fétiche parce que l'accès au modèle suppose de sa part une initiative démesurée. Pourquoi dès lors lâcher la proie pour l'ombre ? Quelle que soit l'option que l'on retiendra (la première étant la plus plausible), on verra dans cette tension les prémises d'un drame qui franchit allègrement les limites de la sphère privée et de la sphère amoureuse. Le tourment de Halil est celui de l'individu confrontant une représentation idéalisée à un référent potentiellement déceptif. Par analogie, à une autre échelle, la situation de Halil rappelle celle de l'individu appelé à comparer sa représentation d'un lieu à la « réalité » de ce lieu. Comment superposer la cartographie subjective d'un territoire à une cartographie officielle appuyée sur une série de réalèmes, de fragments empruntés à une réalité dite objective ?

Je me suis rendu à Istanbul, mais avant cela j'ai vu des photographies de la ville, ainsi que des films et j'ai lu des livres et des journaux, j'ai regardé la télévision. Les sollicitations ont été si nombreuses qu'elles m'ont inspiré une image qui assoit mon identité par rapport à un lieu que je juge excessivement complexe. En d'autres termes, j'ai cliché une représentation qui me protège et me satisfait et que je serai tenté de défendre contre les ingérences extérieures. Ce faisant j'aurai adopté à l'égard d'Istanbul l'attitude de Halil face à Meral : « Ce n'est pas vous qui êtes dans la photo. Cette photo appartient à mon univers. Je connais votre photo plus que vous ». La ville matérielle parviendra-t-elle à modifier le cliché que le visiteur a confectionné loin d'elle ? C'est tout le problème. Et la question est également celle du sens que l'on attribuera à l'*appréhension* des lieux, quelque part entre saisie et effroi.

1.2. *L'Immortelle* (Alain Robbe-Grillet, 1963) et le labyrinthe stambouliote

Deux ans avant la sortie de *Sevmek Zamani*, un autre grand film en noir et blanc avait passé Istanbul au crible d'une relation amoureuse labyrinthique. Il s'agit de *L'Immortelle* d'Alain Robbe-Grillet, dont le scénario fut publié la même année sous forme de ciné-roman

aux éditions de Minuit. La focalisation n'est plus endogène comme chez Metin Erksan, mais allogène, n'en déplaise aux Nouveaux Romanciers pour qui le point de vue eût dû tendre à la neutralité. Le film est connu. Il retrace l'installation d'un enseignant français à Istanbul et sa rencontre avec une femme aussi belle que mystérieuse. Lui est N, peut-être André ; elle est L, peut-être Leila, Liane ou Lale, la « tulipe » en turc, dont le symbole affleure (si je puis dire) deci, de-là. N tombe amoureux d'L, mais L disparaît. La seconde moitié du film se transforme en quête de la femme aimée dans une métropole ambivalente. Contrairement à *Sevmek Zamani*, *L'Immortelle* ne laisse aucune place à la pluie, à la brume, à la neige. Nous sommes en juin. Les images sont baignées par la lumière crue du soleil et par les eaux du Bosphore dont les rives sont constellées de palais fatigués, celui de Dolmabahçe notamment, et de vestiges de fortifications byzantines⁴. Nous sommes revenus en ville, en pleine ville, car c'est là qu'est planté le décor auquel aspiraient les protagonistes, le réalisateur et vraisemblablement les spectateurs des salles obscures françaises. Les premiers plans du film célèbrent cet Istanbul-là, qui, par ailleurs, n'a plus grand-chose à voir avec celui d'aujourd'hui. Les travellings se succèdent et montrent des rues pour l'essentiel désertes. C'est aux abords du pont de Galata que N et L vont nouer connaissance, dans le port de Karaköy. N, qui cherchait sa maison de Beyköy, au bord du Bosphore, a dépassé son objectif. Il demande son chemin à L, qui lui répond : « Vous vous êtes arrêté. Vous vous êtes perdu. Vous venez d'arriver dans une Turquie de légende... Les mosquées, les châteaux forts, les jardins secrets, les harems... ». Et lui de s'exclamer, ému : « Comme dans les livres ! » (Robbe-Grillet, 2014). Les stéréotypes sont affichés d'emblée, comme s'ils allaient être dénoncés – mais tel ne sera jamais le cas. S'ils sont explicités, c'est pour mieux révéler l'aura onirique qui accompagne la présence de N à Istanbul et sa liaison à venir avec L. Lors d'une promenade en bateau sur le Bosphore, L remarquera : « Vous voyez bien que ce n'est pas une vraie ville. C'est un décor d'opérette pour une histoire d'amour » (Robbe-Grillet, 2014).

Istanbul n'a aucune espèce de réalité chez Robbe-Grillet, bien que moult critiques soulignent la valeur documentaire du film⁵ (Trent Berthemin, 2019). La ville est réduite au décor qu'évoque L. Au demeurant, de nombreux plans accentuent le contraste : alors que les protagonistes interagissent, la caméra surprend à leur entour des personnages figés

4 Pour une liste complète, voir, en allemand : Tijen Olcay, *Istanbul, kulturelle (Re)Konstruktionen und mediale Inszenierungen im Frankreich des 19. Und 20. Jahrhunderts*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Siegen, septembre 2000, <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/Siegen/Olcay2001.pdf>, consulté le 2 août 2019.

5 « Si bien des réalisateurs confirmés se rendent compte aujourd'hui que des petits budgets leur permettent une vraie liberté et de signer leurs meilleurs films, Robbe-Grillet a quant à lui toujours fonctionné de cette manière. Il crée en s'adaptant. Dès son premier film, *L'Immortelle*, il tourne à Istanbul parce que son producteur, Samy Halfon, lui propose de l'argent bloqué dans le pays et qui doit être dépensé sur place » (Trent Berthemin, 2019).

comme des mannequins. Dans une indifférence totale, ils sont destinés à remplir l'espace extérieur à la ronde nuptiale des amants. Les Stambouliotes se bornent à être des figurants. La communication est en effet minimale. Lors des années cinquante et soixante, la plupart des films sondant des espaces « exotiques » instaurent une communauté de langage artificielle, comme si le monde entier parlait couramment l'anglais, le français ou l'italien. Or chez Robbe-Grillet, la question de la langue ne cesse de se poser. « *Do you speak English ?* », s'exclame parfois N, mais il déçoit. Rares sont les interlocuteurs qui s'expriment en anglais ou en français. Parmi eux, il y a la discrète domestique de N, Belkis, qui ponctue chacune de ses répliques par un « monsieur » faussement obséquieux. Non sans logique, dans l'Istanbul de Robbe-Grillet, on parle beaucoup le turc, mais à l'insu des spectateurs français. Ce choix est dicté par un souci de réalisme ou plus sûrement par le besoin de souligner la sensation d'incommunicabilité qui tenaille N. Le malaise de ce dernier est accru par l'étonnant rapport à la langue qu'entretient L. A plusieurs reprises, il croit l'entendre parler turc, une langue qu'elle dit ignorer. Elle se justifie en prétendant parler tantôt un turc pour touristes, tantôt le grec.

C'est qu'après la disparition de L que la représentation de la ville évolue. Elle s'assombrit et les plans nocturnes se multiplient. Une sourde menace plane. Des personnages à l'allure patibulaire sont peut-être impliqués dans l'éclipse de L. On le suppose sans jamais en avoir la certitude. Encore une fois, l'action se déploie sur un fond dépourvu de consistance, comme dans un théâtre d'ombres. Le lieu se réduit à un paysage savamment composé, comme s'il émergeait d'une toile orientaliste du XIX^e siècle. Ce paysage est visuel, mais il est aussi sonore. Istanbul s'orchestre. Ne cessent de retentir les stridulations des grillons, marqueurs caractéristiques du sud, les sirènes des bateaux qui sillonnent le Bosphore, le bruit d'une circulation automobile pourtant peu visible... Pour le réalisateur français, l'approche de la ville est polysensorielle. En raison de son *Umheimlichkeit*, toute la palette des sens est sollicitée en permanence.

Tout en dressant l'inventaire des clichés stambouliotes, Robbe-Grillet les magnifie, ou pense le faire. L'Immortelle est L et Istanbul est éternelle comme son ancien binôme romain. Le film a été tourné en 1961. Il pose quelques-uns des jalons de ce que sera ensuite la représentation des lieux. L'un des grands stéréotypes que Robbe-Grillet développe dans *L'Immortelle* est celui de la dangerosité de la métropole turque. Sous son apparence placide, celle-ci abrite une violence symbolisée par les dogues de M, l'Étranger, troisième protagoniste, muet, du film. Istanbul est une plaque tournante où les activités illicites prospèrent et où l'on subit une discrète mais inlassable surveillance. Catherine Sarayan, seul personnage qui ne soit anonyme, interprété par Catherine Robbe-Grillet, dénonce « toutes sortes de trafics bizarres pour des pays étrangers » (Robbe-Grillet, 2014). Le stéréotype

dominant est toutefois autre, mais complémentaire en ce qu'il est inspiré par l'impénétrable extranéité des lieux. Alain Robbe-Grillet cultive un orientalisme propre à quasiment toutes les perceptions exogènes de la « Turquie de légende », comme dirait L. Les palais, les minarets, etc. Bien entendu, la représentation de la femme ne fait pas exception : l'Aziyadé de Loti et toutes les bayadères de l'histoire littéraire et picturale ont fait des émules. Le spectateur n'échappera pas à une séance de danse du ventre. Était-elle attendue ? La scène est intéressante en ce qu'elle constitue le contrepoint parfait de la rencontre de Meral et de Halil, dans le film de Erksan. L observe N qui est fasciné par la danseuse. L'alignement est parfait, là aussi. Après leur retour dans la maison de Beköy, dans la pénombre, L se livre à un numéro d'effeuillage « orientalisant ». Pour séduire N, lui incombait-il d'incarner le cliché érotique dominant ? Il en va ici comme si, là, Meral s'était hasardée à imiter sa propre photographie pour en détourner le regard de Halil, sauf que rien, *a priori*, ne fait de L la quintessence d'une bayadère. Au rayon de l'orientalisme, on notera au passage la relation spéculaire qu'à plus de quatre décennies d'intervalle *Gradiva* (2006), dernier film de Robbe-Grillet, bien mièvre, entretient avec son opus initial. Un professeur espère localiser au Maroc des esquisses érotiques d'Eugène Delacroix. Très vite, il est subjugué par une femme d'une beauté spectrale qui surgit parfois dans le dédale de la kasbah, tandis que, dans son riad, une servante obséquieuse à l'excès se prête à des jeux sexuels. N est devenu John Locke, un orientaliste au nom connoté. L continue d'être Leila, alias *Gradiva*. La servante est Belkis, comme dans *L'Immortelle*, où elle jouait un rôle mineur. Belkis (ou Balkis) est l'un des noms de la Reine de Saba, comme Robbe-Grillet l'a peut-être appris en lisant *Le Voyage en Orient* (1851) de Nerval. Dans les deux films du nouveau romancier, la distribution des personnages présente des similarités frappantes. Le choix d'Istanbul a inauguré la carrière cinématographique de Robbe-Grillet, celui de Marrakech et d'Essaouira la conclut, mais *Gradiva* est empreint d'une nostalgie un peu kitsch dont *L'Immortelle* est exempt. S'il est difficile de s'arracher au cercle de l'orientalisme, c'est parce que, dans un certain monde possible, il produit une géographie cohérente.

2. Istanbul au carrefour des mondes.

2.1. Le centre des intrigues internationales.

Le contraste est net entre *L'Immortelle* et *Sevmek Zamani*, bien que, par certains aspects, les deux films se répondent⁶. Le contraste est encore plus marqué avec *Topkapi*, de 1964⁷. Hors de Turquie, la représentation d'Istanbul véhiculée par un Metin Erksan ne pèse pas bien lourd face à toutes les productions qui s'adaptent à l'horizon d'attente du vaste public occidental. Sur le plan international, Istanbul continue d'être la ville fantasmée par les uns, sans que soient consultés les autres : les Stambouliotes. Manifestement, la position d'Istanbul en équilibre sur deux continents n'a échappé à personne. A la fois centre et périphérie, la ville occupe l'intersection de maintes intrigues internationales. Comme chez Robbe-Grillet, la ville est dangereuse parce que s'y croisent des forces obscures dont on soupçonne parfois l'activité. On y complot à loisir. Istanbul a d'abord été un nid d'espions, entre est et ouest. James Bond est passé par là une première fois, en 1963, avant d'envoyer de bons baisers de Russie. Il y reviendra à deux reprises⁸. Il a été imité par des cohortes d'espions de toutes nationalités. La guerre froide sans George Smiley, l'espion tiède, étant impensable, Thomas Alfredsson l'a dépêché à Istanbul dans *Tinker Tailor Soldier Spy*, autrement dit *La Taupe*. C'était en 2011, mais Smiley sentait déjà la naphthaline, car entre-temps les conflits s'étaient réorientés en fonction de l'axe nord-sud. Et Istanbul s'adapta. *Walk on Water (Tu marcheras sur l'eau, 2004)*, film du réalisateur israélien Eytan Fox, qui relate la traque d'un ancien nazi berlinois, commence par une traversée du Bosphore et l'exécution sommaire d'un agent du Hamas. Istanbul loge à l'épicentre de conflits tiers. Ben Affleck a fait de la ville un modèle de Téhéran, dans *Argo* (2012) ; quant aux tueurs à gage, ils côtoient les espions de naguère, comme le montrent *Hitman* (2007) et *Taken 2* (2012), tous deux coproduits par Luc Besson. Cependant, Istanbul n'est pas que la coulisse des drames d'autrui. Comment ne pas évoquer *Midnight Express* (1978) d'Alan Parker, qui introduisit le thème carcéral dans la représentation des lieux, à une époque où le climat politique turc, rythmé par des coups d'Etat militaires, était sombre. Si dans *Argo*, Istanbul était Téhéran, dans *Midnight Express* Malte est Istanbul. On notera que la métaphore est l'une des figures types de la rhétorique spatiale.

6 Pour un examen des deux films, surtout dans leurs aspects orientalistes, voir Daldal, A. (2018). Two Oriental Images of Istanbul: Robbe-Grillet's *L'Immortelle* and Erksan's *Time to Love*. *European Journal of Turkish Studies*. Retrieved from <http://journals.openedition.org/ejts/5590>, consulté le 06 août 2019.

7 C'est également en 1964 que Maurice Pialat tourna ses six *Chroniques turques*, des courts-métrages consacrés à Istanbul. L'approche est strictement documentaire, le ton parfois condescendant. Selon Samy Halfon, producteur de *L'Immortelle*, le financement de Pialat avait été prélevé sur le budget du film de Robbe-Grillet (voir Mériageu, P. (2003). *Maurice Pialat l'imprécauteur*. Paris : Grasset).

8 C'est le cas dans *The World Is Not Enough (Le monde ne suffit pas, 1999)* et dans *Skyfall* (2012).

Chaque lieu renvoie par analogie à un lieu autre, surtout lorsqu'on active les stéréotypes. Le film de Parker connut un succès retentissant et marqua les imaginaires. En 1985, dans *Istanbul* de Marc Didden, Klamski, un pédophile américain, a gagné la Belgique après un crime en Angleterre. A Ostende, il décide de réunir la somme qui lui permettra de se rendre à Istanbul. Pourquoi cette destination ? Il s'en expliquera : pour croupir dans une geôle dont la réputation serait à la hauteur du dégoût qu'il éprouve pour lui-même. Le souvenir de *Midnight Express* et de ses gardiens de prison est cuisant. Au début du film, entre approximation géographique et sens inné du cliché, Klamski pontifie : « Asians are patient ». Lorsque son interlocuteur belge réplique qu'Istanbul est en Europe, il poursuit : « Istanbul is in Europe and in Asia. It belongs to nobody » (Eyeworks Film, 2015).

2.2. Istanbul à l'épreuve de la méditerranéité dans les films espagnols et italiens

On poursuivrait longtemps ce travelling cinématographique, mais je m'en tiendrai à quelques illustrations italiennes et espagnoles pour poser la question de la méditerranéité des lieux. Elles sont assez nombreuses, en fait. En Italie, elles vont de *Il sesso del diavolo* (*Le sexe du diable*, 1971), aussi intitulé *Trittico*, d'Oscar Brazzi à *İstanbul Kırmızı* (*Rosso Istanbul*, 2017) de Ferzan Özpetek, le grand réalisateur italo-turc. Pour l'Espagne, j'ai identifié *Residencia para espías* (1966) de Jesus Franco, avec Eddie Constantine, et *Estambul 65* (1965) de l'humble Antonio Isasi-Isasmendi épaulé par un Klaus Kinski déjà divinement fourbe. Concernant *Residencia para espías*, on notera que la présence au sommet de l'affiche d'Eddy Constantine cautionne le titre français du film, *Ça barde chez les mignonnes*. Et comment omettre l'incontournable *Vampyros Lesbos* (1971) du même Jesus Franco, alias Franco Manera ? Le scénariste du film était un Jaime Chávarri à ses débuts, qui ignorait encore qu'il tournerait un jour *Las bicicletas son para el verano* (*Les bicyclettes sont pour l'été*, 1984), un des grands films espagnols des années quatre-vingts. La majorité de ces productions entrent dans la catégorie des films de série B européens, mais ils nous apportent un certain éclairage sur Istanbul.

1963 fut l'année de la sortie de *Bons baisers de Russie*, dont plusieurs scènes marquantes furent tournées à Istanbul. 007 généra un nombre d'avatars impressionnant en Espagne et surtout en Italie. Comment passer sous silence l'inénarrable *James Tont operazione U.N.O.*, de 1965, ou l'agent 007 ½, hésitant entre Bond et le Fellini de *8 e mezzo*, pourchasse le méchant Goldsinger ? On ne s'étonnera guère qu'Istanbul abrite les aventures du Lemmy Caution « bondissant » de *Residencia para espías* ou du Klaus Kinski de *Estambul 65*. Istanbul est

ici l'intertexte prestigieux d'un sous-genre du film d'espionnage, la parodie de *James Bond*. Grand cru stambouliote, 1963 fut aussi l'année, rappelons-le, de la sortie de *L'Immortelle* de Robbe-Grillet. Il serait téméraire de prétendre que le film connut autant de succès que *Bons baisers de Russie*, mais il n'est pas exclu qu'il servît d'inspiration à d'autres réalisateurs. Le climat étrange, porteur d'une menace sourde et indistincte, qui plane sur *Il sesso del diavolo*, alias *Trittico* (1971) n'est pas sans rappeler *L'Immortelle*. Dans ce film, Istanbul gagne en consistance. Deux couples italiens s'installent pour de courtes vacances dans une villa isolée jouxtant le Bosphore. Ils sont en crise, comme presque tous les couples filmiques qui prennent des vacances au soleil. Par ailleurs, ils découvrent très vite que la villa appartenait à une sculptrice française qui s'y était suicidée. Ne reste que Fatma, une gouvernante turque au prénom curieusement arabe, aussi revêche qu'inquiétante. « Domus Mortis », la Maison de la Mort, est-il résumé, au détour d'une réplique. Cette Méditerranée-là, prolongée jusqu'au Bosphore, n'a rien de solaire. Les extérieurs sont souvent nocturnes. La couleur de l'eau est à l'avenant. A peine débarqué, Andrea (Rossano Brazzi) note : « Il mare è scuro, sembra come di piombo », « la mer est sombre, on dirait qu'elle est de plomb ». Peu après, il manque être victime d'un accident qui, manifestement, a été provoqué. L'ombre de Robbe-Grillet semble planer. Comme dans *L'Immortelle*, on assiste à l'inévitable danse du ventre et, ainsi qu'il est dit de Claudine, on « parle par énigmes ». *Il sesso del diavolo* met en scène un lieu indéniablement exotique, qui est infiniment moins méditerranéen qu'oriental, au sens le plus galvaudé du terme. Il en va de même dans *Vampyros Lesbos*, qui réserve la part belle à l'actrice fétiche de Jesus Franco, à savoir Soledad Miranda, décédée dans un accident de voiture peu avant la sortie du film. Puisque l'on parle de vampires, il est tentant de convoquer Franco Moretti, qui dans *Atlante del romanzo europeo 1800-1900* avait judicieusement remarqué que la localisation de la nocturne créature tend à marquer les extrêmes confins du monde familier. Est-ce aussi le cas dans le film de Franco, qui planterait la borne ultime de cette Méditerranée que le réalisateur madrilène affectionnait tant ? Voilà autant de productions presque oubliées, mais qui ont le don de faire penser que le film de genre italien ou espagnol ne s'attarde guère sur l'essence des lieux. Par exemple, Umberto Lenzi et Sergio Martino, deux réalisateurs italiens, maîtres en la matière, ont tourné des films comparables entre Costa Brava et Baléares. Le rapport au lieu n'y est pas fondamentalement différent, quoique l'étrangeté naisse chez eux du ressort de l'action plutôt que de l'exotisme des décors. Rome et Barcelone ne sont tout de même pas si distantes qu'Istanbul dans cet imaginaire-là.

Istanbul, qui, ensuite, semble être passée de mode, refait surface dans les années 90. *La pasión turca* (1994) de Vicente Aranda met en scène les amours contrastées d'un guide

turc et d'une touriste madrilène répondant au doux prénom de Desideria. Ana Belén, la vedette, a du mal à sauver un film rempli de clichés, mais qu'il serait intéressant de placer en regard des films *landistas*⁹ du début des années 70, qui mettaient en scène les relations des touristes scandinaves (au féminin) et de l'*ingénieux hidalgo* sur les plages de Benidorm ou de Torremolinos. Il revient au guide turc de jouer le rôle de l'Espagnol et à la touriste espagnole d'endosser celui de la Suédoise, sur fond de tension dramatique et de sexe assumé. Il en va comme si le fossé s'était creusé entre les deux parties de la Méditerranée, celle de l'Occident et celle de l'Orient. La relation Est/Ouest aurait-elle pris le relais de la relation Nord/Sud, plus traditionnelle, pour le moins au cinéma ? C'est également à cela que fait penser *Il bagno turco* (1997) alias *Hamam* de Ferzan Özpetek, réalisateur né à Istanbul et plus tard naturalisé Italien. Ici, Francesco, un jeune architecte romain (Alessandro Gassman), se rend seul à Istanbul pour vendre un vieux hammam qu'il a hérité de sa tante Anita, italienne comme lui, qui naguère avait choisi de s'installer dans un quartier pittoresque de la ville. Le couple que Francesco forme avec Marta est en crise. Ni l'un ni l'autre ne prête la moindre attention à son entourage. A Istanbul, hébergé par la famille qui s'occupait du hammam, Francesco finit par s'ouvrir sur le monde. Face à l'incontournable spectacle de danse du ventre à laquelle un avocat véreux le convie, il est distrait : Istanbul ne se résume plus à un cliché. Il décide de rénover le hammam, tombe amoureux de Mehmet et, après avoir reçu la visite de Marta, qui elle-même a un amant à Rome, est poussé au divorce. Tandis que le film s'achemine vers sa fin, Francesco est assassiné sur le pas de la porte, à l'instant même où, ailleurs dans la ville, Marta confie qu'elle est en train de retomber amoureuse de son mari. Après avoir appris le drame, elle décide de rester sur place afin de prendre soin du hammam, véritable lieu d'expurgation et de retour aux valeurs traditionnelles. Istanbul est une ville extrême. Elle constitue un danger permanent pour le visiteur, mais, de toute évidence, seule la sublimation du péril permet à la vérité de jaillir – comme s'il y avait un prix à payer ou à assumer. Marta reproduit la geste d'Anita, la tante de Francesco, celle-là même qui avait quitté l'Italie pour élire domicile à Istanbul. Tout au long du film, une *voix off* lit les lettres d'Anita que Francesco a retrouvées. Le film finit alors que Marta note « un vento leggero che mi vuole bene », « un vent léger qui me veut du bien ». La Méditerranée du mythe semble s'être réfugiée en son Orient. Elle offre une hospitalité et une authenticité perdues en Italie, voire en Espagne, car le thème affleure aussi dans le film d'Aranda.

9 Avec José Luis López Vázquez, Alfredo Landa avait occupé le haut de l'affiche d'une myriade de comédies populaires espagnoles qui, entre la fin des années soixante et les débuts de la transition démocratique, représentaient le quotidien espagnol sous un angle à la fois humoristique et convenu. Ce filon emprunta son nom pour devenir le *landismo*.

3. Peut-il neiger sur la ville, peut-il neiger sur le stéréotype ?

Hâtons-nous lentement vers la conclusion. Elle n'est guère enthousiaste car elle témoigne d'une frustration. Est-il envisageable de représenter une ville ? Peut-être, mais rien n'est moins sûr. Est-il concevable de représenter Istanbul ? Non, sans doute. En fait, cette réponse demanderait à être nuancée. La représenter ? Si, pourquoi pas, mais jamais au grand jamais dans sa consubstantielle fluidité. Istanbul n'est pas une ville statique. C'est une ville qui va vers la ville mais qui la fuit tout en se rapprochant : c'est εις τὴν Πόλιν, une cité qui se dérobe à l'instar de l'horizon. En cela, c'est la ville par antonomase, car entreprendre l'identification d'une ville est vain. Représenter, c'est ramener à une identité, or aucune ville ne peut être réduite à une interprétation univoque. La ville se soustrait. Elle déjouera toutes les tentatives d'identification. Elle est comme un livre que chaque individu lit à sa manière. Elle est comme un livre qu'on relira, mais autrement, pour peu qu'on accepte de se remettre en question.

A ce propos... Voici une quinzaine d'années, j'ai écrit un texte consacré aux représentations littéraires d'Istanbul (Westphal, 2005). J'y évoquais les avantages d'une approche multifocale. En confrontant des points de vue différents et/ou complémentaires, on devait être à même de débusquer la relativité de tout système de représentation et, partant, la tendance au compromis qui est inhérente à notre perception des lieux. Je continue de souscrire à ce qui est l'un des moteurs de la géocritique, mais je pense maintenant qu'il conviendrait d'être plus concret. Plus le temps passe, plus j'essaie de m'ouvrir sur le monde et de rompre avec une routine ethnocentrée. De la sorte, je mesure la portée du déséquilibre. Filant la métaphore livresque, on dira que la représentation fictionnelle d'une ville se conforme aux mêmes critères qu'un livre ou qu'un film qui serait traduit ou sous-titré pour la seule raison qu'il permettrait de conforter un stéréotype. Comme la littérature, le cinéma procède souvent à une homologation. Au lieu de proposer du nouveau, il impose subrepticement des clichés. Il tend à unifier le paysage mental des spectateurs - hors de Turquie dans le cas qui nous intéresse, et même en Turquie -, ne laissant filtrer que des bribes de ce qui dérogerait à la doxa. Dès lors, quand de rares films turcs sont diffusés à Paris ou à New York, en quoi peuvent-ils infléchir une vision pratiquement figée ? Au demeurant, selon quels critères se sera-t-on résolu à les projeter ? Comme il en va pour les livres, la proportion de films distribués échappant au *mainstream* est dérisoire. A l'heure globale, la balance de l'import-export culturel connaît un déficit alarmant. Cependant, deux grands noms de la culture turque s'expriment à un niveau planétaire. L'un est écrivain et prix Nobel, c'est Orhan Pamuk ; l'autre est cinéaste et lauréat de la Palme d'or, c'est Nuri Bilge Ceylan, le réalisateur de *İklimler* (*Les Climats*, 2006) et de *Kış Uykusu* (*Winter Sleep*, 2014). L'un et l'autre aiment à représenter Istanbul sous la neige. L'impact de

leur œuvre est suffisamment important hors de Turquie pour que, même dans un modeste film français comme *La Confrérie des larmes* (2013), des flocons se mettent enfin à tomber sur Istanbul. Il faut le voir pour le croire. Je laisse aux esprits chagrins le soin d'instiller le doute : et si Jean-Baptiste Andrea, le réalisateur de ce film, avait tout bonnement subi la météo ? Mais, comme vous, je préfère rêver.

Références / References

- 50 Filmede *Yeşilçam İstanbulu (1940 -1967)* (en turc), <https://www.youtube.com/watch?v=CgEMQePV8No>, consulté le 4 août 2019.
- Berthemin, C. T. (2019). *L'autre cinéma*. Retrieved from <http://www.regard-critique.fr/rdvd/critique.php?ID=2456>, consulté le 4 août 2019 :
- Daldal, A. (2018). Two Oriental Images of Istanbul: Robbe-Grillet's *L'Immortelle* and Erksan's *Time to Love*. *European Journal of Turkish Studies*. Retrieved from <http://journals.openedition.org/ejts/5590>, consulté le 06 août 2019.
- Eyeworks Film. *Istanbul - Full Movie*. (2015). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=fvZkKSbA5nM>, consulté le 31 juillet 2019.
- Masaki, M. (2019). *Sevmek Zamani «Le Temps d'Aimer» en Français*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=bRXHAgY3nQ>, consulté le 30 juillet 2019.
- Mérigeau, P. (2003). *Maurice Pialat l'imprécauteur*. Paris : Grasset.
- Olçay, T. (2000). *Istanbul, kulturelle (Re)Konstruktionen und mediale Inszenierungen im Frankreich des 19. Und 20. Jahrhunderts*. (Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Siegen) Retrieved from <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Siegen/Olcay2001.pdf>, consulté le 2 août 2019.
- Rare Hollywood Movies*. (2014). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=EOfHcfPpx_k, consulté le 30 juillet 2019.
- Westphal, B. (2005). *L'œil de la Méditerranée. Une odyssée littéraire*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.