THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Nese ÖZTEMIR

Le 13 décembre 2018

Scènes de genre - Les séries feuilletonnantes turques et leurs publics : le cas de Poyraz Karayel

---

Ecole doctorale : **ALLPHA - Art, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Sciences de l'information et de la communication**

Unité de recherche :
LERASS - Laboratoire d'Etudes et de Recherches Appliquées en Sciences Sociales

Thèse dirigée par
Marlène COULOMB-GULLY

Jury

Mme GENEVIEVE SELLIER, Rapporteur
Mme ÖZLEM DANACI YÜCE, Rapporteur
M. Pierre MOLINIER, Examinateur
Mme Marlène COULOMB-GULLY, Directeur de thèse
Mme Hülya UGUR TANRIÖVER, Co-directeur de thèse

Université Toulouse 2-Jean Jaurès

Laboratoire LERASS

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ

Sciences de l'information et de la communication

Scènes de Genre-
Les séries feuilletonnantes turques et leurs publics
Le cas de *Poyraz Karayel*

Öztemir Neşe

Présentée et soutenue publiquement

Le Jeudi 13 décembre 2018

Directrices de Recherche

Coulomb-Gully, Marlène, Professeure en Sciences de l'information et de la communication, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Uğur Tanrıöver, Hülya, Professeure en Radio, Télévision et Cinéma, Université Giresun, Co-Directrice

JURY

Sellier, Geneviève, Professeure Émérite en études cinématographiques, Université Bordeaux Montaigne, Rapporteuse

Danacı Yüce, Özlem, Maître de Conférences en Sciences de la communication, Université Galatasaray, Rapporteuse

Molinier, Pierre, Professeur Émérite en Sciences de l'information et de la communication, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Examinateur

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement mes deux directrices de thèse, Marlène Coulomb-Gully et Hülya Uğur Tanrıöver, d'avoir accepté la direction de cette thèse et de m'avoir soutenue tout au long de ma recherche. Je les remercie pour leur grande disponibilité et leur exigence à mon égard. J'ai grandement apprécié leur implication, notamment à travers leurs remarques et suggestions, mais aussi la confiance qu'elles m'ont accordée à des moments importants.

Je voudrais également adresser mes remerciements à Geneviève Sellier, Özlem Danacı Yüce et Pierre Molinier de me faire l'honneur d'être présents dans mon jury de soutenance.

Mes remerciements vont de même à Pascal Marchand et à Nathalie Dessens, dont la bonne humeur m'a permis de traverser sans trop de difficultés les épreuves administratives.

Mes remerciements sont adressés à l'ensemble des membres de l'équipe Médiapolis-GRECOM. Un grand merci aussi aux doctorant.e.s et docteur.e.s, dont j'ai croisé le chemin durant mon parcours doctoral. Cela fut dernièrement le cas d'Ömer Uğur et de François Coulomb que je salue pour le soutien tant matériel que moral qu'ils m'ont offert. Mille mercis évidemment à tou.te.s mes enquêté.e.s, pour leur gentillesse à partager leurs expériences, ainsi qu'aux créateur.trice.s de la série *Poyraz Karayel*, qui se sont ouvert.e.s à moi avec une grande générosité.

Je profite de l'occasion pour exprimer ma plus profonde gratitude à ma grande famille pour son appui continu. Quelles que soient les épreuves, je sais qu'elle sera là, présente à mes côtés. Je tiens dans ce cadre à remercier tout particulièrement ma grand-mère Mihri, qui tenait une place considérable dans ma vie, et qui me manque chaque jour. Cette thèse n'aurait pu voir le jour sans son soutien indéfectible.

Finalement, cette thèse ne saurait être sans mes ami.e.s, qui ont su écarter mes doutes et partager mes joies. Je remercie enfin mon ami qui, malgré la distance, n'a jamais cessé de s'inquiéter pour moi et m'a épaulée durant cette dernière année. Je voudrais enfin terminer en remerciant toutes les personnes qui ont, de près ou de loin, et sans toujours le savoir, contribué à l'accomplissement de cette thèse.

RÉSUMÉ

La série feuilletonnante occupe aujourd'hui (plus encore qu'hier) une place prépondérante dans la production comme dans la consommation audiovisuelle turque. Elle est à l'intersection de diverses dynamiques, d'ordres politique, socio-culturelle et économique. Sur le plan de la production, elle est un élément majeur du « soft power » national, la Turquie étant le second exportateur de séries (notamment dans le Moyen-Orient) après les États-Unis. Sur le plan intérieur, la production de série obéit aux impératifs de la concurrence, régulée par le gouvernement, chacune des 553 chaînes de télévision (nationales, régionales et locales) étant à la recherche d'une audience maximum. La durée d'écoute quotidienne des Turc.que.s étant de 5h 50min., bien au-dessus de la moyenne européenne, les séries feuilletonnantes représentent une part essentielle de la consommation télévisuelle. Comme nous le verrons, les séries représentent en effet près de 63% de la programmation en prime time dans les années 2013-2014.

Notre recherche est centrée sur le travail du Genre à l'œuvre dans les séries feuilletonnantes. Nous considérons en effet que la question des rapports sociaux de sexes est moins « particulière » que « révélatrice » d'un état de la société. Pour ce faire, nous avons privilégié l'étude de la série *Poyraz Karayel*, pour des raisons de notoriété: En 2015, la série figure en seconde position des émissions les plus regardées. Notre approche, focalisée sur les pratiques de réception, laisse cependant une large place au discours des producteur.rice.s de la série, rencontré.e.s dans le cadre d'entretiens individuels. Des entretiens compréhensifs ont ensuite été menés auprès de spectateurs et de spectatrices, rencontré.e.s dans leur lieu de vie, pendant la diffusion de la série. Ces entretiens ont donné lieu à des portraits, révélateurs d'une façon d'être au monde et singulièrement « d'être au Genre ». Enfin, reprenant les points saillants des portraits, une analyse transversale traite d'un certain nombre de thématiques comme le corps, l'amour, la famille, etc. Ce zoom sur des pratiques singulières entend contribuer au travail de réflexion sur les relations entre le Genre et les productions culturelles que sont les séries feuilletonnantes, dans le cadre de la Turquie contemporaine.

Mots clefs : série feuilletonnante, Turquie, industrie de la télévision, pratique télévisuelle, publics, réception, Genre, représentations, entretien compréhensif, portraits.

SUMMARY

TV series occupies today (even more than yesterday) a dominant place in Turkish broadcasting consumption. It is at the intersection of various dynamics through political, socio-cultural and economic orders. Regarding production, it is a significant component of national soft power, with Turkey being the second largest exporter of series (particularly in the Middle East) after the United States. On the domestic front, the production of series obeys the imperatives of the competition that is regulated by the government, each of the 553 television channels (national, regional and local) being in search of a maximum audience. The daily listening time of the Turkish people being 5h 50min., well above the European average, the series represents an essential part of the television consumption. As we will see on this work, the series accounted for almost 63% of prime time programming in 2013-2014.

Our research focuses on the work of gender at work on the series. We consider that the question of social gender relations is less "special" than "revealing" of a state of society. To do this, we opted for the study of the series *Poyraz Karayel*, for reasons of good notoriety: In 2015, this series appears in second position of the most watched television broadcasts. Our approach focuses on the reception practices, however leaves ample room for the speeches of the producers of the series through the individual interviews. Comprehensive interviews were then conducted with spectators by meeting them in their place of life, during the broadcast of the series. These interviews gave rise to portraits revealing a way of being in the world and singularly "to be gender". Finally, taking up the highlights of the portraits, a "transverse analysis" took place, which dealt with a certain number of themes such as the body, love, family, etc. This zoom on singular practices aims to contribute to the work of reflection on the relations between the Genre and the cultural productions that are series, within the framework of contemporary Turkey.

Keywords: TV series, Turkey, television industry, television practice, audience, reception, gender, representations, comprehensive interview, portraits.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 11

1. AUX ORIGINES D'UN GENRE: HISTOIRE, PRODUCTION, DÉFINITIONS 27

INTRODUCTION : HISTOIRE ET SPÉCIFICITÉS DE LA TÉLÉVISION TURQUE 28

1.1. GENÈSE ET ESSOR DES SÉRIES FEUILLETONNANTES COMME GENRE DOMINANT 33

1.2 CONTEXTE DE PRODUCTION 47

1.3 UNE COMPLEXITÉ DÉFINITOIRE 78

CONCLUSION 104

2 FORMES ET PRATIQUES DE RÉCEPTION 107

INTRODUCTION: LA PRATIQUE TÉLÉVISUELLE AU COEUR DES ÉTUDES DE RÉCEPTION 109

2.1 UN CORPUS : *POYRAZ KARAYEL* 122

2.2 DURÉE, HEURE DE DIFFUSION DE LA SÉRIE 127

2.3 PRÉSENTATION DES OUTILS MÉTHODOLOGIQUES 128

2.4 PORTRAITS DE SPECTATEUR.RICE.S EN QUESTIONS 138

2.5 UNE GALERIE DE PORTRAITS 141

CONCLUSION 235

3 ANALYSE TRANSVERSALE: LE GENRE EN ACTION 237

INTRODUCTION: LES TENSIONS AU COEUR DE LA DYNAMIQUE DE RÉCEPTION 239

3.1 LA PRATIQUE DES SÉRIES: CONTRAINTES ET ENJEUX INTERPRÉTATIFS 240

3.2 LA TÉLÉVISION AU CENTRE DE LA VIE QUOTIDIENNE 252

3.3 LE GENRE EN RÉCEPTION : UN INSTRUMENT DE DÉCONSTRUCTION ET DE RECONSTRUCTION 274

CONCLUSION 313

CONCLUSION 315

BIBLIOGRAPHIE 323

ANNEXES 348

LISTE DES TABLEAUX 384

TABLE DES ILLUSTRATIONS 386

TABLE DES MATIÈRES 392

INTRODUCTION

La série feuilletonnante[1] : un objet aux mille facettes

La télévision, héritière de la radio et du cinéma, étant partie prenante du contexte plus large des réalités sociales, politiques et économiques, a connu de nombreux développements en Turquie, tels que le développement des chaînes par satellite, des marchés internationaux pour l'audiovisuel, etc. Ces réalités s'expriment à travers le choix des représentations porté par la vision du monde, ainsi que le système de valeurs ou de croyances, et plus précisément par l'esprit propre à cette époque (Macé, 2001 : 237). Toutefois, les enjeux de la construction des programmes et des productions télévisuelles sont assez différents d'un pays à l'autre. Ainsi, la série feuilletonnante, qui est l'un des formats télévisuels, ne peut être étudiée de façon isolée, indépendamment des conditions historiques liées à sa production et à sa consommation.

Selon les sources du ministère turc de la Culture et du Tourisme (2013 : 26) [2], les producteur.rice.s et les distributeur.rice.s turc.que.s totalisaient, à la fin de l'année 2011, 10 500 heures de séries télévisées à exporter Toutefois, selon un article intitulé « Amour, gloire et Bosphore: Istanbullywood, l'usine à fictions », publié en 2014 dans la revue *Télérama*, 36 % des séries importées dans le monde étaient turques, ce qui a notamment contribué à en faire un poids lourd du secteur. En revanche, ces séries ont elles-mêmes connu des évolutions suite au succès retentissant des séries turques, qui dépassait largement celui des telenovelas sud-américaines, et qui s'expliquait en partie par la dynamique du marché national. Aussi, malgré les nouveaux canaux de diffusion et les nouveaux supports de réception des contenus, etc., la télévision en Turquie comptabilise encore en moyenne près de 6 heures d'écoute par jour et par individu. Selon les données de RTÜK[3] en 2017, les Turc.que.s[4] sont donc les plus grand.e.s consommateur.rice.s de télévision au monde.

---

[1] Voir infra, Partie 1, en ce qui concerne plus précisément la définition des séries feuilletonnantes. Notons cependant qu'il me paraît logique d'utiliser le terme « série » comme ce fut le cas dans certains endroits pour désigner « série feuilletonnante ».

[2] Il faut ici souligner une vérité : il est à peu près impossible de trouver en Turquie des données fiables en matière de productions télévisuelles. D'une part, les sondages effectués par le RTÜK présentent quelques résultats à vérifier et, d'autre part, les données, qui datent par exemple de 2009, ne couvrent pas les dernières modifications dans ce secteur. Pour cela, j'ai eu d'importantes difficultés à collecter les données. Cette remarque est aussi valable pour toutes les données chiffrées présentées dans cette étude.

[3] RTÜK (Conseil Supérieur de Radio et Télévision, équivalent au CSA en France) est l'agence de l'État turc pour la surveillance, la régulation et la sanction des émissions de radio et de télévision.

Par ailleurs, cette pratique télévisuelle, si on la compare aux autres pratiques culturelles, n'a pas encore le même retentissement en termes de prestige, selon les catégories sociales. Elle porte en elle la question de la revendication identitaire, de l'affirmation de soi et du besoin de reconnaissance. À titre d'exemple, un tel décalage entre un discours hypercritique et le succès massif des séries montre bien que ce paradoxe existe. En Turquie, les séries feuilletonnantes pénètrent plus profondément dans la vie des personnes que d'autres produits culturels, et qu'elles touchent de la sorte une large audience. En guise d'exemple, l'analyse de Tanrıöver (2008: 59-88) a démontré que la série *La Vallée des loups* participe pleinement au processus de socialisation des adolescents de la classe moyenne. Selon cette recherche, les adolescents se socialisaient grâce aux messages qui y étaient diffusés, et qui contribuaient à résoudre leurs problèmes de l'adolescence et à construire leur identité genrée. Toujours sur les effets phénoménaux des séries feuilletonnantes en Turquie, nous pouvons citer d'autres exemples, tels que les spectateurs de la série *La Vallée des loups* qui préparent une cérémonie funéraire après le décès du personnage fictif de Süleyman Çakır, afin d'exprimer leur tristesse. Ou encore les spectateur.rice.s qui se mettent à applaudir devant leur télévision lors du mariage des personnages de la série, ou qui imitent l'allure ou le style vestimentaire des protagonistes. Bien d'autres faits de ce type pourraient illustrer la force de cet attachement. En Turquie, considérer différemment le rapport entre un individu et une série, loin des fausses évidences, est notre première perspective et peut faire émerger un certain nombre d'enjeux qui dépassent la pratique télévisuelle. Exprimer cette complexité en ces termes reviendrait à considérer que la série feuilletonnante est porteuse d'expressions propres visant à caractériser un mélange entre l'imaginaire et le réel d'une culture. Je pense alors qu'une meilleure compréhension de sa dynamique est possible si

Les données chiffrées sont publiées par RTÜK, dans Enquête et études sur les tendances télévisuelles [En ligne]. Déclarée en 2018. Disponible sur <https://www.rtuk.gov.tr/>

[4] Le langage ayant une influence sur notre façon de vivre et de comprendre le monde, est en même temps le lieu de l'influence (Haddad, 2016). De ce fait, il me semble pertinent d'appliquer l'écriture inclusive dans mon travail. Cette forme d'écriture consiste à utiliser la double flexion, les slashs, le point bas et parfois parenthèse, et aussi à recourir aux termes épicènes, afin d'assurer la parité linguistique. (Notons ainsi qu'à l'inverse de la langue française, dans la langue turque, il n'existe pas d'opposition entre le masculin et le féminin.)

l'on considère l'interaction entre les trois moments médiatiques[5], soit la production, le produit et la réception.

En outre, le fait de resituer la série feuilletonnante turque dans le processus de production conduit à privilégier plusieurs dimensions à la fois dynamiques et complexes. Pour cela, il m'apparaît préférable d'appuyer ma propre réflexion sur l'approche des médiacultures[6], développée par Éric Maigret et Éric Macé (2005 : 55-58). Celle-ci recouvre un champ organisé de pratiques sociales qui sont liées à l'imagination, et qui se traduit par une forme de travail et de négociation entre des sites d'actants (les intervenants, les canaux) et des champs globalement définis de possibles. Il convient d'ailleurs de noter que la série ne peut se réduire à un programme de télévision populaire, qui fait immédiatement appel aux stratégies de communication, ou bien à un simple produit de divertissement, capable de toucher les publics selon une logique éditoriale précise (Céfaï, Pasquier, 2003 : 34). Je préfère donc considérer la série comme, d'une part, un produit culturel ambigu et interprétable à des niveaux multiples et contradictoires, et, d'autre part, comme l'adéquation parfaite entre des logiques de production et des structures de représentation à des périodes déterminées. Ces deux dimensions portant sur les dynamiques sociales en action et en interaction, font appel, tout d'abord, à une compréhension historique de la condition culturelle en Turquie, c'est-à-dire à une connaissance des spécificités culturelles, ainsi que du contexte économique et politique de la télévision turque. Par conséquent, un système propre à chaque pays constitue le fondement de l'intelligibilité de la série feuilletonnante. Cela s'exprime dans les choix narratifs concernant les personnages, leur caractère et les situations dans lesquelles ils sont présentés, les intrigues, la succession des événements etc., dans les paramètres scénaristiques comme dans les paramètres de production ou encore dans les représentations des personnages qu'ils véhiculent auprès de téléspectateur.rice.s actif.ve.s et stratégiques.

---

[5] L'expression « moments médiatiques » fait référence aux trois moments de la configuration médiatique de la réalité, qui se définissent par la production, les usages et les représentations (Macé, 2001 : 202).

[6] La notion de « médiacultures », faisant référence à l'expression « imaginaires médiatiques » et utilisée par Éric Macé, se définit comme un « *ensemble des rapports sociaux et des expériences médiatisées par les représentations médiatiques et leurs usages* ». Voir MACÉ Éric. *Les imaginaires médiatiques*, Paris: Éditions Amsterdam, 2006. Lire aussi : MAIGRET Éric et MACÉ Éric (dir.). *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris: Armand, 2005.

Les études de Genre[7]dans mon parcours universitaire

L'étude des médias constitue une aventure sociale, car ils ont ceci de spécifique qu'ils sont capables de donner la parole, d'identifier des sujets ou des situations, de faire parler d'autres sujets, des valeurs collectives ou autres, des dégoûts, des interdits, etc. Le choix d'effectuer une étude de réception par le biais des séries, a été motivé par plusieurs points. Tout d'abord, il s'agit de mettre à profit mes recherches précédentes, mes lectures, mes croyances, ou mes présuppositions, etc., pour proposer des démarches dans le cadre d'une étude qualitative.

Un premier travail réalisé lors de ma licence consistait à mieux cerner l'institution familiale, en me concentrant sur les femmes diplômées célibataires, stambouliotes ou urbaines. J'avais mené ma réflexion en analysant le point de vue de 12 femmes, à propos de leur vie quotidienne, professionnelle et familiale. J'avais alors essentiellement réfléchi au regard et à l'attitude à l'égard de la signification de la famille, du mariage, du célibat, mais aussi du concubinage. J'avais ainsi plus particulièrement analysé différents paramètres, qui m'avaient conduite à la construction de mon point de repère : « une émergence de nouvelles célibataires ». Il était néanmoins nécessaire de m'interroger sur les facteurs qui poussent les femmes à adopter un nouveau mode de vie, le célibat. L'objectif était de faire émerger ce qui était invisible ou tabou pour cette époque, et d'expliciter une manière d'être ou un mode de vie, qui s'inscrivait dans la nouvelle tendance de la plupart des femmes turques, à la lumière des différents travaux sur le Genre. Pourtant, à la fin de cette étude, j'ai fourni des clefs d'interprétation, voire d'action, auprès de ces femmes. Cette réflexion a fait naître en moi la volonté de présenter, avec un espoir peut-être idéaliste, d'autres approches dans les Sciences de la communication, qui constituent un corpus solide pour avancer avec les outils du Genre. Par extension, le constat de la rareté des figures féminines valorisantes dans le cinéma turc m'a amenée à prendre conscience du rôle du cinéma dans la légitimation de la domination masculine et patriarcale. Aussi, le cœur de mon projet de master était la représentation des virilités à partir des contenus cinématographiques populaires, avec un accent particulier mis sur le Genre. Le

[7] Je choisis d'orthographier le terme de « Genre » (dans le sens de « rôles sociaux attribués aux sexes, et les rapports de pouvoir qui définissent ces rôles » (Bereni, Chauvin, Jaunait, Revillard; 2008: 17)) avec une majuscule pour ne pas donner lieu à une confusion avec le terme de « genre » au sens générique.

choix d'effectuer une étude de Genre à travers les films turcs s'est imposé face au succès croissant de ceux-ci ces dernières années. L'objectif était de préciser les représentations des masculinités qui se jouaient dans les films populaires turcs. Je me suis alors principalement concentrée sur le discours des personnages principaux. Dans ce cadre, j'ai utilisé l'analyse du discours critique comme méthode de recherche. J'ai constaté tout au long de ces travaux qu'une analyse quantitative utilisée seule était limitée, puisqu'il devait exister une distinction claire entre la réalité reçue par ces hommes et femmes, et la manière dont ils/elles sont reflété.e.s dans les médias traditionnels. Par ailleurs, au cours de mes deux travaux de recherche sur la question genrée, j'ai été attentive aux évolutions des mentalités que les médias permettent de repérer, ainsi qu'à leur caractère non linéaire. Mes précédents travaux m'ont donc essentiellement permis de mobiliser les apports de la recherche, dédiée aux représentations touchant aux définitions du féminin et du masculin. Pour la thèse, il m'est donc apparu pertinent d'effectuer une recherche approfondie sur la représentation de ces femmes et hommes dans une série télévisée auprès des téléspectateur.rice.s.

De surcroît, mon intérêt pour l'étude de Genre provient également de son caractère social et lié à l'actualité. La série feuilletonnante, qui revêt des rôles et des enjeux sociaux, « illustre » en effet de nombreux aspects de la société contemporaine. Elle est au cœur d'une réflexion plus profonde sur ce qui se joue dans les (re)configurations de Genre. La question du Genre est centrale pour comprendre et analyser la place des femmes et des hommes dans la société turque. Rappelons que, dans la société turque, les femmes et les hommes, depuis longtemps et encore aujourd'hui, se reconnaissent dans des modèles décrits par les lois islamiques, dans un mode de vie citadin ou villageois, ou bien dans des valeurs traditionnelles et modernes, etc. Malgré les changements sociaux qui interviennent dans les rôles et les valeurs, les créateur.rice.s de série font plus ou moins état de cette réalité, perçue comme incontournable. À titre d'exemple, la série met quotidiennement en scène des tensions conjugales et professionnelles. Dans cette perspective, elle peut parfois être à l'origine du maintien des stéréotypes, qui trouvent alors une certaine légitimité et finissent parfois par constituer la normalité. Cependant, la normalité est une relation de pouvoir à la fois productrice et stabilisatrice des représentations genrées. Nous estimons ainsi

que les séries sont un terrain particulièrement riche en matière de représentations genrées. La caractérisation et le parcours des personnages dans la série peuvent donner lieu à des figures, notamment en termes de Genre, qui sont à la fois complexes, diversifiées et construites au sein des « imaginaires nationaux disponibles ». Dans ce contexte, nous avons décidé en 2014 de mener cette étude, afin de prendre en compte l'évolution des rapports entre les hommes et les femmes.

Le choix des entretiens à domicile

Pour mieux comprendre la dynamique de la pratique télévisuelle (motivations, goûts et dégoûts, usages, contextes de consommation), ainsi que les contradictions et les mouvements qui animent la réception, il est nécessaire de s'attarder sur le contexte des pratiques de réception (pratiques, motivations, logiques d'action, représentations, etc.). Étudier le contexte des pratiques comme un mode de réception familial, implique d'étudier le facteur humain en recourant à des séjours au domicile des personnes afin d'enquêter sur les pratiques et les usages de la télévision. Ce choix méthodologique impliquait de pénétrer dans le contexte « naturel » de réception de la télévision de chaque spectateur.rice. Aussi, l'objectif de l'étude est de comprendre les schèmes de référence, tant sur un plan individuel que social, tout au long de la réception de la série. Pour reprendre le propos de Robert Darnton (1993:16), ce parcours était essentiel pour penser les spectateur.rice.s et leur « production silencieuse ». Me rendre au domicile de personnes inconnues m'a offert, d'une part, l'opportunité d'approcher les individus réels et, d'autre part, de révéler les spécificités et les ambivalences, voire les contradictions et les enjeux d'une série, en particulier en ce qui concerne les représentations de Genre. De plus, l'observation de l'environnement principal des téléspectateur.rice.s a mis en lumière les routines quotidiennes et les usages concrets d'un objet domestique. Autrement dit, l'entretien à domicile a souligné la manière dont se construisaient des expériences difficilement observables en dehors du cadre privé. Afin de synthétiser ces observations, j'ai choisi de dresser des portraits de téléspectateur.rice.s en réception. Ce point de méthode sera abordé dans la seconde partie.

Étude de cas: *Poyraz Karayel*[8]

Il a été nécessaire de procéder à une vaste recherche pour constituer le corpus d'analyse. Dans un premier temps, je devais choisir une série feuilletonnante qui compte parmi les 60 à 70 séries produites en Turquie. Celles-ci sont d'ailleurs pour la plupart en consultation libre sur les sites Internet des chaînes de télévision. Après de nombreux visionnages et maintes discussions avec des personnes de mon entourage, j'ai eu la forte intuition que la série policière à succès *Poyraz Karayel* correspondait à mes attentes. En outre elle avait, à première vue, un discours riche et complexe en termes de représentations masculines et féminines. Étant une série policière appréciée par les femmes, elle constituait également un récit qui devait se prêter à une grande diversité de réception. La deuxième saison de cette série diffusée en prime time[9] rencontrait un succès d'audience de longue durée, avec plus de 3 millions de téléspectateur.rice.s chaque soir, à des épisodes, depuis 2014. Mon étude s'est fondée sur le processus de réception de la série. Elle a été menée de septembre 2015 à fin 2016, et comprend des séquences d'observation chez des spectateur.rice.s. Il s'agissait d'étudier la série *Poyraz Karayel* à travers la perception de spectateur.rice.s « ordinaires ». D'un point de vue général, mon étude s'attache principalement à la question des rapports de pouvoir entre les sexes, même si elle conserve le cadre d'analyse de la structuration du public en termes de classe, d'éducation, etc. J'ai donc mené des entretiens compréhensifs semi-directifs, en tentant de varier les milieux sociaux[10]; mais plutôt aves des individus des classes moyennes stambouliotes. J'ai sélectionné deux hommes, quatre femmes et trois couples, âgé.e.s de 28 à 52 ans, qui habitaient dans la ville métropolitaine d'Istanbul, et qui regardaient régulièrement la série. Il s'agissait d'interroger à la fois des hommes et des femmes. Présumant que leur vécu pouvait susciter une réception différente de la

[8] Voir infra, Partie 2, en ce qui concerne plus précisément la présentation des outils méthodologiques.

[9] Le moment du prime time est l'heure où l'audience est la plus importante et où les spots publicitaires sont les plus chers. Il est communément admis de le définir comme la plage horaire comprise entre 19h00 et 23h00. Il s'adresse à tous les publics, également qualifiés de « familles » ou « ménages » dans le jargon économique-marketing des annonceur.e.s. Cette période définie peut changer d'un pays à l'autre. En Turquie, il s'agit du lundi au samedi de 20h à 23h. De nos jours, les séries occupent toute la tranche horaire de la soirée (de 20h à 23h30, parfois jusqu'à minuit). Par contre, la journée est consacrée aux séries ou aux jeux, souvent aux émissions de télé-réalité, programmées pour les femmes au foyer.

[10] Voir le guide d'entretien présenté en annexe 1 et le profil des enquêté.e.s en annexe 4.

série. J'ai également choisi d'interroger des couples, pensant que leurs interactions durant l'entretien pouvaient donner lieu à des observations intéressantes.

Les entretiens sont conduits sous forme de discussion libre, à partir d'un guide d'entretien où j'ai cadré un certain nombre de thématiques se rapportant à mes objectifs de recherche. Le matériau discursif recueilli, soit leurs réactions verbales et non verbales, a ensuite été transcrit. Rédiger les portraits a permis de recadrer la question de la réception dans un contexte plus large, entraînant des connexions entre les différents aspects. Ces portraits qui ont fait appel à une mise en récit de la situation d'entretien, ont démontré des pratiques individuelles des téléspectateur.rice.s dans des cycles de vie et des rythmes de la vie quotidienne. Afin de rendre compte des dynamiques personnelles à l'œuvre dans la pratique télévisuelle, j'ai privilégié une recherche portant sur les pratiques individuelles des téléspectateur.rice.s, et plus particulièrement sur leurs discours au sujet de ces pratiques. J'avais à cœur de placer chaque téléspectateur.rice au centre de ma réflexion. Durant la réception, je n'ai pas eu l'intention de questionner tous les épisodes de la série selon une problématique de recherche précise et préalablement définie. Ce travail a consisté en l'analyse de certaines scènes clés significatives (épisodes, extraits, personnages de la série), proches des préoccupations et des catégories des téléspectateur.rice.s. Seules les scènes les plus représentatives à leurs yeux, et qui présentaient des modèles de personnages fictionnels, des thématiques ou des représentations, ont ainsi été examinées. Mon objectif était d'élaborer une série d'hypothèses sur leur potentiel de reconstruction ou de déconstruction, à l'égard de nos préconceptions sur les normes de Genre.

S'agissant de la production, dans leur ouvrage *Reading Television*, Fiske et Hartley (1994 : 17) traitent de la dimension individuelle dans la création et la fabrication des séries. Ils évoquent une multiplicité de contraintes, telles que les institutions, les réseaux ou les systèmes de valeurs. Ils ajoutent que le travail fait par la construction humaine « *est le résultat d'un choix humain, de décisions culturelles et de pressions sociales* ». Il faut donc souligner le rôle et l'importance croissante de la dimension individuelle dans la création des séries. Benghozi (1989 : 26) a d'ailleurs indiqué à ce propos :

> « Tous les intervenants tels que les personnels des industries techniques, techniciens, agents artistiques, responsables des organismes de financement,

> producteurs, distributeurs, exploitants et membres des organismes, etc., sont d'origine et de formation différentes, ils obéissent chacun à leurs propres logiques d'action et tous ont une influence, parfois importante, sur la configuration du produit final ».

Dans ce contexte, j'ai tenté de mettre en lumière le cadre de production et d'identifier les stratégies et les intentions mises en place par les créateur.rice.s. En effet, l'attention portée aux discours des professionnel.le.s derrière la caméra, sous forme de paroles ou d'actes, semblait, malgré les embûches de l'autocensure, constituer une autre étape incontournable. Ce volet de recherche a fait apparaître que les tensions, notamment liées au manque de temps, à l'audience, aux pressions politiques, etc., régissent tant l'innovation que le conformisme qui structurent les séries feuilletonnantes. Mesurer et quantifier ce que ces véritables motifs produisent peut être un moyen pour ouvrir le débat. La rencontre avec les professionnel.le.s m'a permis de saisir la manière dont les différents corps de métier peuvent être impliqués dans la fabrication d'une série (écriture, tournage, montage, etc.), sa configuration, ainsi que les enjeux de sa légitimité et de sa reconnaissance. Aussi, j'ai pu comprendre comment celle-ci est structurée par des rapports de force entre les scénaristes, les producteur.rice.s et l'audience.

Dans la première partie, après un rappel de l'histoire de la télévision turque, j'ai ainsi exposé les témoignages de professionnel.le.s[11]. J'ai en effet eu l'opportunité d'échanger avec le scénariste (Ethem)[12], le second réalisateur (Ender)[13] et la réalisatrice (Çağrı)[14], le producteur exécutif (Ahmet)[15] qui a participé à la

[11] Je ne rapporte ici que la profession et les prénoms des créateur.rice.s de la série *Poyraz Karayel* pour rendre la lecture plus facile.

[12] Le scénariste, Ethem, a terminé sa licence de Cinéma-Télévision au bout de 9 ans. Il a débuté dans ce métier assez tard et a commencé à écrire en 2007. Il se définit comme étant un bon spectateur de cinéma. Il a travaillé à la télévision pendant 4 ou 5 ans, puis a écrit des scénarios de films et de séries feuilletonnantes. Aussi, il collabore avec une agence de production nommée Focus pour des séries feuilletonnantes à court terme. En 2010, il commence à écrire le scénario de *Poyraz Karayel.*

[13] Le réalisateur, Ender, est diplômé du département de Cinéma-Télévision de l'Université de Yeditepe. Il commence à travailler en tant qu'assistant dans les séries populaires et dans quelques films de cinéma. Il devient ensuite assistant de plateau, puis assistant-réalisateur. Cela fait deux ou trois ans qu'il travaille avec Çağrı, la réalisatrice de *Poyraz Karayel.*

[14] Après une Licence en Cinéma-Télévision à l'Université d'Eskişehir, Çağrı obtient un Master à l'Université Bilgi. Son mémoire de fin d'études porte sur les documentaires. Elle commence à travailler pour des séries en 2004. Jusqu'en 2010, elle travaille comme assistante de plateau, puis accède aux postes d'assistante réalisatrice, de réalisatrice deuxième équipe et enfin de réalisatrice.

[15] Après des études dans un lycée technique d'industrie, Ahmet se retrouve dans le secteur du cinéma-télévision et commence à travailler dans une agence de production à 26 ans. Il y exerce

réalisation de la série *Poyraz Karayel,* mais aussi la blogueuse (Arzu)[16]. Durant la période de production et de diffusion de *Poyraz Karayel*, j'ai réalisé six entretiens semi-directifs au total avec les professionnel.le.s de la série. J'ai pour cela utilisé un guide d'entretien (présenté en annexe 3) bâti autour de quelques questions sur les choix techniques et narratifs qui ont des conséquences sur le mode de fonctionnement de cette série. Cela permettait en partie aux personnes interrogées d'expliquer ce qui les avait frappées dans l'organisation de la série, sa fabrication matérielle, ainsi que son type d'écriture. J'ai ainsi pu mettre évidence la culture des séries, telle qu'elle s'est construite en Turquie, et ce que le producteur, la réalisatrice, etc. retiennent de leurs productions liées à « "des" médias en particulier » [17], tout en développant des logiques contradictoires ou complémentaires. En effet, les traditions et les contraintes, ainsi que les traitements et les intentions des professionnel.le.s de séries ont mis au jour les imbrications entre les dynamiques individuelles et sociales qui structurent la série. Cette analyse sera présentée et justifiée plus en détail dans la troisième partie de mon travail.

Problématiques, hypothèses et postulats de départ

Le rapport aux séries, le cadre de la relation au contenu de la série et celui du moment du visionnage, sont appréhendés comme un lieu de rencontre entre deux univers. Explorer la façon dont les spectateur.rice.s pensent, construisent et fantasment la série s'attacherait donc à examiner un processus de construction du sens, fondé sur deux univers présentés désormais comme intrinsèquement liés : celui des professionnel.le.s et celui des spectateur.rice.s. Dans le même esprit, j'émets l'hypothèse que ces deux univers portent en eux, implicitement ou

depuis 20 ans et, plus spécifiquement, il évolue dans la maison de production « Limon Yapım » depuis 9 ans.

[16] Arzu rédige des articles sur les séries sur un blog pour ranini.tv (http://www.ranini.tv), un blog aussi sérieux que possible sur la télévision. Notons ainsi que concernant la télévision, il n'y a plus de journaux, de revues scientifiques et de magazines à long terme.

[17] Le terme « des médias en particulier » doit être présentement préféré à celui d' "un média" car, comme le précisent COULOMB-GULLY Marlène et MÉADEL Cécile (2011), dans *Médias : La Fabrique du Genre*, le terme fait référence à la difficulté d'analyser *« "les" médias dans leur ensemble sans considérer qu'il existe « des » médias en particulier, qui répondent à des logiques propres, et qui peuvent eux-mêmes être traversés de logiques contradictoires. »* En ce sens, il me faut une observation fouillée et minutieuse du rapport dont les téléspectateur.rice.s les entretiennent dans leur vie quotidienne.

explicitement, autant de manières de contester ou de justifier la structuration de la série sur le plan du Genre.

En premier lieu, les récits, les représentations et les thèmes sont mis en place par des professionnel.le.s de la télévision. En second lieu, les capacités interprétatives des publics de la série sont structurées par des événements spécifiques, propres à leur système de compréhension, de valeurs et de croyances, ou encore à une dimension affective et interactive. Le flux des significations et des discours inscrits volontairement ou involontairement par les créateur.rice.s sert alors de cadre aux publics de la série. Il peut aussi conduire aux différentes stratégies d'appropriation chez les spectateur.rice.s. Ils/Elles construisent leur rapport à la série selon leurs projets ou à travers leurs pratiques, mobilisant ainsi leurs ressources cognitives et affectives. Il n'existe pas de schéma figé chez les spectateur.rice.s, selon lequel ils/elles suivent les séries et les intègrent à l'expérience individuelle et sociale dans leur vie quotidienne. Pour autant, les portraits individuels, construits à partir des matériaux recueillis lors de la réception des pratiques, m'ont permis de détecter les valeurs, les normes ou les pratiques, qui sont socialement codées et valorisées comme étant masculines et féminines. Cela peut également se jouer dans les pratiques de leur vie quotidienne. Dès lors, la question de départ suivante s'est peu à peu imposée : La série étant réputée novatrice dans sa représentation des rapports de sexes, comment ceux-ci sont-ils perçus par les téléspectateur.rice.s? Comment le Genre travaille-t-il la réception s'agissant des hommes, des femmes et au sein de la dynamique de couple?

La réception ne pouvant être dissociée du « vouloir dire » des producteur.rice.s de la série[18], il m'a également paru important de rencontrer des professionnel.le.s de la télévision impliqué.e.s afin de les interroger. Quelles sont les contraintes en matière de production, de programmation et de création des séries ? À quelles résistances se heurte un.e scénariste ou un.e producteur.rice, etc. au cours du processus de production ? Comment cela se traduit-il au niveau du récit ? En quoi cela conditionne-t-il la forme et les contenus des séries feuilletonnantes, ainsi que

[18] À titre d'exemple, la structure narrative est, selon le scénariste de *Poyraz Karayel*, conçue « *d'après ce qu'[il a] vu, regardé, lu, senti et ce qu'[il a] voulu voir !* ».

les figures et les thématiques récurrentes qui organisent l'intelligibilité de la série ? La question du Genre a également servi de fil rouge pour appréhender cette dimension du travail des séries.

Quelle place tient la télévision dans la vie des spectateur.rice.s ? Comment se construit leur relation à l'écran ? Que nous révèlent les choix des séries en matière de programmes, de chaînes, etc. ? Quelle place les séries occupent-elles dans les pratiques culturelles et dans la socialisation des individus ? Quels liens établissent- ils/elles avec les personnages imaginaires des séries qu'ils/elles regardent ? Comment les normes de Genre, qui organisent la monstration des figures féminines et masculines véhiculées dans la série, sont-elles perçues par le spectateur ou la spectatrice ? Peuvent- ils/elles parler des modèles alternatifs ou discutables, ou tout simplement du caractère changeant du modèle de la masculinité/féminité, et des caractéristiques de ces modèles ? En ce sens, dans quelle mesure et jusqu'à quel point (dé)naturalisent-ils/elles les codes de la masculinité et de la féminité incarné.e.s par les personnages fictifs ? Les quelques questions ci-dessous seront exploitées au cours de ce travail.

Itinéraire du mémoire de thèse

Mon étude s'articule en trois parties. La première partie intitulée « Aux origines d'un genre: histoire, production, définitions » présentera le paysage télévisuel turc en se focalisant principalement sur les séries feuilletonnantes. Dans une perspective généalogique, une réflexion sur certaines filiations culturelles, économiques, sociales et politiques, telles qu'elles se concrétisent à des moments et dans des contextes spécifiques, sera ensuite menée. Pour ce faire, je mobiliserai le discours des professionnel.le.s de la télévision, plus spécifiquement des séries. Il s'agira non pas de prétendre à une exploration exhaustive de l'histoire de la télévision turque, mais de rappeler certains moments clés de son histoire. Cette esquisse sera appréhendée autour de l'image des chaînes de télévision, de la mesure d'audience, de la censure, etc. Tout ceci est utilisé à des fins explicatives, mais aussi pour approfondir et illustrer certaines conditions de production, de création et de diffusion. Puis, la structure narrative des séries en général sera présentée à travers quelques thématiques et caractéristiques récurrentes.

La seconde partie est intitulée « Formes et pratiques de réception ». Elle débutera avec une mise au point sur les travaux portant sur la réception télévisuelle, avec un zoom sur la recherche en Turquie. Le corpus et la méthodologie mise en œuvre seront ensuite développés, avant d'en arriver aux portraits des téléspectateur.rice.s.

La troisième et dernière partie de ma recherche intitulée « Analyse transversale: le Genre en action » sera consacrée à l'analyse transversale et à la synthèse des points saillants des portraits. Seront ainsi abordés les relations entretenues par les téléspectateur.rice.s avec la télévision, singulièrement la série *Poyraz Karayel*, et enfin ce que ces relations nous disent du rapport des téléspectateur.rice.s au Genre (le corps, l'amour, la famille, etc.).

1 AUX ORIGINES D'UN GENRE: HISTOIRE, PRODUCTION, DÉFINITIONS

INTRODUCTION :

HISTOIRE ET SPÉCIFICITÉS DE LA TÉLÉVISION TURQUE[19]

Au premier abord, l'histoire de la télévision turque n'a évolué ni au même rythme ni de la même manière que dans les autres pays. Cela nécessitera donc une étude des différentes périodes de libéralisation économique ou des sauts technologiques dans la vie culturelle et gouvernementale de la société turque, notamment en ce qui concerne leurs impacts sur l'industrie de la télévision. Le manque d'infrastructures nationales et de ressources financières adéquates figurait parmi les principaux facteurs, qui ont retardé la création de la télévision en Turquie. Notons ainsi que, dès sa naissance et jusqu'à présent, l'industrie de la télévision, dans cette société en pleine transformation et extrêmement dynamique, a dû faire face à des mutations majeures (politiques, socioculturelles, économiques) dans un contexte national, mais aussi plus général de globalisation ou de mondialisation.

Dans les années 1950, en Turquie, les premières années de diffusion télévisée se caractérisent par la radiodiffusion publique. L'objectif premier était d'offrir au public de l'information avec le son et l'image, ainsi que des contenus éducatifs et informatifs. Cette approche qui privilégiait le service public reposait sur la conception d'émissions télévisées par une institution autonome et avait un positionnement politiquement impartial. La date du 1er mai 1964 marque un tournant dans la radiodiffusion et la télévision turque. La Radio-télévision de Turquie (TRT), créée à cette date, a doté la radiodiffusion d'une identité publique et institutionnelle, et la télévision a alors commencé à diffuser des émissions à titre expérimental.

[19] Il faut ici préciser que cette partie ne fait pas référence à la vue complète de l'histoire de la télévision turque. C'est pourquoi, tout au long de celle-ci, j'ai choisi de développer quelques points importants en mettant au centre, d'une part, la naissance et l'évolution des séries feuilletonnantes et, d'autre part, la question du Genre, pour éviter de nous perdre dans l'histoire.

Tableau 1 - Chronologie des dates importantes de la télévision turque[20]

1927	La Turquie ouvre la première station de radio à Ankara et Istanbul. Les émissions de radio en Turquie commencent la même année que dans les pays occidentaux.
1952	La Turquie inaugure les premières émissions diffusées en circuit fermé dans le laboratoire du département d'Électrique de l'Université Technique d'Istanbul (ITU). Cependant, le rayon de diffusion de cette télévision ne dépasse pas quelques dizaines de kilomètres autour d'Ankara, d'Izmir ou d'Istanbul. Ces émissions restent limitées à une durée d'une heure, entre 17h00 et 18h00, le vendredi soir. Quant au contenu des programmes, il se compose de théâtre, de musique classique occidentale, de concerts de musique folklorique, mais aussi d'émissions de santé, de programmes spécifiques pour les enfants et de programmes culturels. Ceux-ci sont réalisés avec des ressources très limitées. Ils ont vu la durée du temps d'antenne augmenter peu à peu et leur contenu se diversifier au fil du temps.
1964	La première chaîne publique, TRT (Türkiye Radyo-Televizyon, ou la Radio-télévision de Turquie) naît officiellement le 2 janvier 1964, suite à un vote de l'Assemblée Nationale. Elle regroupe les radios créées entre 1927 et 1949.
1968	La première émission en noir et blanc, conçue à titre expérimental, est diffusée 3 jours par semaine. Un accès généralisé ne pouvait être proposé en raison de problèmes techniques et socio-économiques. Ainsi, ces premières diffusions expérimentales se sont étendues sur 4 ans, et seule la ville d'Ankara était couverte.
Entre **1970** et **1978**	Des émetteurs sont mis en service dans des grandes villes comme Istanbul ou Izmir.
1971	Suite au coup d'état militaire, la loi TRT est modifiée. Alors que les heures de diffusion s'élèvent désormais à 7 jours par semaine, la diffusion d'au moins une émission nationale de télévision dans l'ensemble des régions de la Turquie a commencé. Le taux de couverture atteint 28 % du territoire et 55 % de la population sont concernés.
1982	Des émissions en couleur sont proposées pendant quelques heures par semaine.

[20] Voir aussi pour une étude détaillée de l'histoire de la télévision turque et de celle des séries télévisées : UGUR TANRIÖVER Hülya (2011), *Turkish Television Broadcasting*, Istanbul, İTO Yayinlari; DANACI YÜCE Özlem et GÜVENLİ Gülsün (2013), « Les feuilletons télévisés turcs, indicateurs d'une société en pleine mutation », dans MARCOU Jean et TÜRKMEN Füsun (dir.), *Vingt ans de changements en Turquie (1992-2012).* Paris: L'Harmattan.

1983	L'organisme de régulation gouvernementale par la Loi 2954, RTYK (Radyo-Televizyon Yüksek Kurulu ou Le Haut Conseil de la Télévision-Radio) a été créé.
1984	Les émissions en couleur sont généralisées. Le nombre de téléviseurs présents dans les foyers dépasse 8 millions.
1986	La deuxième chaîne hertzienne **(**TRT-2) est mise en place. À l'origine, TRT-2 atteignait 20% de la population turque et se concentrait principalement sur la culture et l'art. En 1986, date à laquelle la deuxième chaîne publique (TRT-2) hertzienne a été lancée, les pouvoirs publics multiplient la diffusion de chaînes thématiques.
1987-1988	La période satellitaire débute.
1988	La période satellitaire initie les premières expérimentations de transmission d'émissions étrangères par câble. Auparavant, les personnes qui avaient des antennes paraboliques sur leur balcon ou leur toit pouvaient déjà regarder les chaînes de télévision étrangères, qui diffusaient des programmes de divertissement non censurés.
1989	Deux chaînes supplémentaires (TRT-3 et GAP-TV), diffusées par satellite à destination des émigrés d'Europe (TRT-3) et de la population locale du Sud-Est (GAP-TV), sont créées. Elles visent à fournir des programmes de formation éducatifs, culturels et agricoles.
Les années **90**	Suite à la mise en service de TRT 5 ou de TRT INT (chaîne destinée aux Turcs expatriés en Allemagne), la première chaîne privée, *Magic Box***,** débute illégalement la diffusion de ses émissions, en contournant la loi sur le monopole de la diffusion.
1992	*Nielsen Tam Turkey* commence à mesurer l'audience avec des outils électroniques.
Entre **1992** et **1994**	En 1992, la chaîne Show TV est créée à Paris et commence à transmettre ses signaux à la Turquie. Cette dernière compte désormais 10 chaînes privées nationales.
1993	Suite à l'abrogation du monopole de TRT par un amendement constitutionnel (article 133 de la Constitution), et à l'autorisation de diffuser des chaînes privées, le RTÜK est créé. À l'époque, 76 émetteurs de télévision sont présents dans toute la Turquie.
1996	La première chaîne thématique (NTV) diffuse des informations télévisées.
1999	L'appel à candidature pour la Digital TV (télévision câblée) est lancé. La société *Digitürk* est alors fondée.

2009	La TRT fonde une chaîne spéciale (TRT 6) émettant en langue(s) kurde(s).

Source : Turkish Television Broadcasting (dir. Uğur Tanrıöver, 2011)

Les années 1960, 1971 et 1980, caractérisées par les coups d'État militaires[21], sont principalement marquées par des affrontements violents entre les axes gauche et droit. Ceux-ci conduisent la Turquie au bord de la guerre civile et se termineront avec les régimes militaires, puisque l'armée s'empare du pouvoir et instaure un nouveau régime. Aussi, la période du coup d'État militaire de 1980, non favorable aux idées de gauche et qui dure jusqu'en 1983, multiplie la torture, les emprisonnements, ainsi que la peine de mort, qui existaient toujours malheureusement en Turquie. En parallèle, à cette époque, les pouvoirs du Président et du Conseil de sécurité sont renforcés, tandis que la liberté de presse et la liberté des individus deviennent limitées. Turgut Özal[22], qui représente le parti de la droite libérale, élu aux premières élections législatives organisées après le coup d'Etat militaire de 1980, arrive au gouvernement et la Turquie entre ainsi dans une nouvelle ère, que certains ont appelé « l'özalisme ». Par ailleurs, suite à une dépolitisation générale, déjà encouragée par le gouvernement militaire sortant, ce climat de répression pousse les publics à un « repli domestique », lui-même lié à la montée de la télévision. Il faut tout de même noter qu'à cette période le courant de libéralisation économique a modifié le paysage audiovisuel, obligeant les pouvoirs politiques et législatifs à régulariser la situation. À partir des années 1990, le paysage audiovisuel turc, limité à sept chaînes de télévision, profite d'un vide juridique et s'enrichit des chaînes privées émises depuis l'Europe. En 1989, la première chaîne nationale privée, *Magic Box* (Star 1), fondée par deux hommes d'affaires, dont l'un était le fils du Premier ministre[23], Turgut Özal, commence à

[21] À l'heure de l'articulation entre militarisme et nationalisme, il est alors possible de saisir, par-delà les frontières et à différentes échelles, comment l'armée contrôle toujours la vie politique turque qui, en retour, dessine et nourrit la vie quotidienne. Par exemple, aborder certaines questions (telles que la position de l'armée, de Chypre, des questions kurdes et arméniennes) sans se conformer à la position officielle de l'État est considéré comme une sorte d'hérésie dans les médias.

[22] Il était le président d'ANAP, Parti de la Mère Patrie, dont la ligne politique prétendait regrouper les « 4 tendances » de la scène politique : libérale, nationaliste, conservatrice-islamique et même sociale-démocrate. En 1982, il devient ministre de l'économie sous la junte. Puis, en 1983 et en 1987, premier ministre et en 1989, président de la République.

[23] La création de la première chaîne de télévision privée, par le fils de Turgut Özal, avait d'ailleurs introduit le lien indiscutable entre les milieux politiques et les médias en Turquie. Notons ainsi qu'il est tout à fait convenable de se référer au début de l'histoire de la télévision qui dépendait, dans beaucoup de pays, d'un projet culturel et audiovisuel des pouvoirs politiques.

émettre depuis l'Allemagne. Les propriétaires de la chaîne étaient obligés de choisir un tel procédé à cause de la Constitution et des lois (« les stations de radio et les chaînes de télévision ne peuvent être créées que par l'État », Constitution de 1982, article 133), qui ne permettaient pas encore la diffusion des chaînes privées.

De surcroît, après 30 ans de monopole d'État, la télévision constitue l'un des domaines privilégiés des entrepreneurs privés. En 1993, le gouvernement décide de fermer toutes les chaînes « pirates ». Mais, inévitablement, après de nombreuses campagnes de protestation organisées aux quatre coins du pays, les obstacles à l'entreprise privée ont été levés avec la modification apportée à l'article 133 de la Constitution, le 10 juillet 1993. Finalement, en 1994, le gouvernement met fin au monopole de l'État sur la radiodiffusion. Plus tard, après leur régularisation par des moyens législatifs, des chaînes commerciales et généralistes, qui appartiennent aux entreprises privées, et plus particulièrement aux groupes de presse présents sur tous les fronts (radio, télévision, presse, etc.) apparaissent. Cette autorisation de diffusion des chaînes privées a été suivie par d'autres initiatives privées, comme Teleon, Show TV, Kanal 6, ATV, HBB, TGRT, Samanyolu, Kanal D, Kanal 7 et Flash TV[24]. La première chaîne cryptée de la Turquie fut Cine 5. Enfin, ces médias grand public évoluent sensiblement en marge du contrôle des pouvoirs publics.

De plus, d'après les déclarations du président de RTÜK en 2012[25], la Turquie comptabilise 553 chaînes de télévision (nationales, régionales et locales), qui ont demandé l'attribution de fréquences auprès de RTÜK.

Tableau 2 - Nombre des canaux de TV / de télédiffuseurs

	Nombre
Locale	247
Câble	101
Satellite	205
TOTAL	553

Source : htttp://www.rtuk.gov.tr, 2012

[24] L'histoire de chacune de ces chaînes commerciales ne sera pas évoquée lors de mon travail. Je ferai référence aux structures de propriété des chaînes en cas de relation directe avec mon objet.
[25] Informations extraites d'Internet.

Parmi ces nombreuses chaînes, accessibles via des abonnements à des bouquets ou à des chaînes thématiques, certaines sont gratuites et d'autres payantes. Au-delà des chaînes locales-régionales, la majorité des chaînes commerciales, authentiquement généralistes, sont désormais disponibles sur deux réseaux (câble et satellite), ce qui permet l'accès aux programmes, à tous et dans les mêmes conditions. Il existe également des chaînes par câble et d'autres chaînes à péage qui sont distribuées via le câble, le satellite, les box Digitürk, D-Smart ou Tivibu et qui disposent de plateformes numériques.

1.1. Genèse et essor des séries feuilletonnantes comme genre dominant

Le développement des chaînes privées et l'expansion du modèle commercial sont des éléments clés pour comprendre la multiplication des séries feuilletonnantes. Durant la période de monopole de la TRT, les standards, qui déterminaient les contenus télévisuels, ont été définis par l'Occident comme étant des normes universelles. Cela signifie qu'une grande partie des programmes était importée des États-Unis et de l'Europe. Dans les années 1970, la TRT, dont la politique générale est basée sur les mêmes principes de service public instructif et éducatif, invite les célèbres réalisateurs de Yeşilçam[26] (Halit Refiğ, Metin Erksan et Lütfi Akad) à produire des séries télévisées, ainsi que des films utilisant des sources littéraires turques. En 1974, apparaît ainsi la première série turque, qui est une fiction intitulée *Kaynanalar* (trad. : *Les Belles- Mères*). Diffusée durant 13 ans (Mutlu 1991, 274), avec toutefois des périodes d'interruption, elle comporte 950 épisodes. De même, cette série, qui appartient au genre de la comédie familiale et qui est produite par TRT, a bâti son intrigue autour de la vie quotidienne de deux familles turques qui vivent sous le même toit : la famille traditionnelle *Kantar* de Kayseri, et la famille *Hakman,* moderne et qui vient d'Istanbul. Dans le genre dramatique, la première version de la série *Aşk-ı Memnu*, (trad. : *Amour Interdit*), créée en 1975 par Halit Refiğ et diffusée sur la chaîne nationale TRT, est un précurseur. Cependant, dans les années 1980, les productions américaines (jeux, émissions de variétés, films, documentaires et

[26] Étymologiquement « Yeşilçam » signifie « le sapin vert ». C'est le nom de la rue où se trouvaient les maisons de production. Ce terme est ensuite devenu, entre les années 1950 et 1970, le synonyme du cinéma populaire turc. Il désigne en même temps une manière de faire des films. Dans la culture cinématographique, les films populaires de cette période sont en général des mélodrames ou des comédies basés sur des clichés et des stéréotypes. Nous le verrons plus en détail dans les pages suivantes.

surtout les séries classiques comme *Dallas*[27], *The Bold and the Beautiful*, et *The Young and the Restless*) apparaissent et dominent largement les grilles de la chaîne TRT. La fonction de distraction de la télévision s'articule alors de plus en plus. Plus tard, en 1986, le succès de la série *Perihan Abla* (trad. : *Grande Sœur Perihan*), qui présente l'histoire d'une famille élargie et qui est produite par la chaîne TRT 2, contribue à l'émergence d'une nouvelle ère dans la production des séries turques. À titre d'exemple, en 1992, l'une des autres chaînes, Show TV, accordait davantage d'attention à des émissions de variétés et à des jeux télévisés, comme *La Roue de la Fortune*. En parallèle, les premières productions turques, à visée évidemment commerciale et destinées à un public large et familial, font leur apparition sous forme de musiques populaires ou de talk-shows. Ceux-ci présentent une structure mixte, avec des invités et des débats, avec autant de mini-shows ou de musique-variétés, et se caractérisent par le recours à un langage familier, voire même argotique.

De nos jours, les productions étrangères sont de moins en moins diffusées sur les chaînes nationales. Elles sont accessibles grâce à des chaînes cryptées et thématiques, telles que BeIN Series ou Foxlife, ainsi qu'en DVD, sur Internet, ou sur Netflix. Ces chaînes représentent des marchés de niche. Elles programment, en soirée et par le biais d'abonnements spécifiques, des films et des séries américaines (séries en VO sous-titrées), assez récents et « de qualité ». Elles offrent également la possibilité de les visionner à n'importe quel moment de la journée. Parmi les chaînes thématiques, quelques-unes diffusent majoritairement des informations, sont spécialisées dans les informations économiques ou bien se distinguent par leur inspiration religieuse. Plus généralement, les chaînes généralistes privilégient la fonction distractive. Les émissions de variétés sont ainsi délaissées au profit des jeux, des programmes de téléréalité (comme *Survivor*[28]*)* et surtout des émissions de la journée (*daytime*) destinée à une cible féminine[29].

---

[27] Parmi les productions étrangères, *Dallas* a été regardé avec beaucoup d'intérêt en Turquie. Comme le dit un dicton dans la culture turque, lorsque les choses se sont compliquées, « Dallas Gibi » (la situation est comme *Dallas)*, en se référant à l'intrigue complot de la série.

[28] Seules quelques émissions de jeux programmées par les grandes chaînes, comme *Survivor* (une émission de téléréalité dont la base est à peu près identique à *Koh-Lanta* en France), sont en concurrence avec les séries certains soirs. Depuis quelques années, toute une chaine (TV8) est presque réservée à la diffusion de l'émission *Survivor*.

[29] Ce sont plutôt des émissions de *talk-show.* « *Dans le format le plus classique de ces émissions, un programmeur de TV populaire (quelquefois un chanteur ou une star) est en conversation avec les invités et prend quelques initiatives résolvant le problème par le biais d'interviews avec des*

1.1.1 Les chaînes de télévision et leurs publics cibles

Les chaînes sont des points de repère pour les chercheurs et chercheuses qui analysent les médias, comme l'indique François Jost (2005 : 106-107):

> « Comprendre la télévision est une démarche qui vise à expliquer les grands principes du média, mais, pour analyser les programmes, il convient de comprendre comment la logique de la chaîne - son identité, son cahier des charges, ses "missions"- leur donne du sens et, inversement, comment ils construisent l'identité de la chaîne ».

En effet, la chaîne est basée sur différentes variables, telles que l'audience, le marché et la politique. À propos de l'identité de la chaîne, Dominique Mehl (1996 : 16) parle de la mise en cohérence de trois niveaux. Au premier abord, selon elle, « *connaître la chaîne qui diffuse la série, c'est déjà se faire une idée de celle-ci ; et inversement* ». Elle souligne que la logique de la programmation, dans la mesure où elle obéit à une logique caractéristique, est plus ou moins apparente pour le/la téléspectateur.rice. Or, elle doit répondre, en second lieu, à une logique selon laquelle le genre, le thème ou le ton des programmes ou des émissions doivent s'articuler avec l'ensemble de la grille, qui est elle-même une activité de production de liens, car elle cherche à donner des repères stables. En effet, la logique de la marque oblige les chaînes à choisir des séries en cohérence avec leur image.

En Turquie, ces derniers temps, avec l'entrée dans une phase de grandes transformations politiques intérieures et extérieures, notamment depuis l'accession au pouvoir du Parti de la Justice et du Développement (l'AKP), en 2002, les chaînes privées grand public sont devenues davantage conformistes. Elles ne cachent pas leur proximité avec le pouvoir quelle que soit sa tendance politique. Il pourrait alors être pertinent de considérer l'offre télévisée comme étant engagée dans un choix « politique » de « traitement » de la réalité, selon les termes de John Fiske (1987: 193). En effet, selon ce dernier, le choix d'un mode de réalisme est avant tout idéologique et politique.

Plus important encore, la ligne politique adoptée implicitement ou explicitement par les chaînes (libérale, conservatrice ou encore conservatrice-

---

experts spécialisés dans différents domaines (la santé, la diététique, la loi, la psychologie, etc.) » (Uğur Tanrıöver, 2011). Depuis quelques années, comme des programmes que l'on peut prolonger à volonté intègrent la vie privée et les relations conflictuelles des participant.e.s, la majorité des chaînes principales se sont lancées dans des émissions de téléréalité sur le mariage ; proposant dans ce contexte de marier des célibataires volontaires. En 2017, après une forte pression publique, le gouvernement les supprime définitivement à la suite d'un décret-loi, (en raison du non-respect de la vie privée).

islamiste) interviennent comme des composantes et des résultantes des tensions entre les exigences du système de production, les demandes sociales, ainsi que l'initiative et la créativité (forme de résistance) des professionnel.le.s des médias. Par exemple, la politique de diffusion de STV[30] est conservatrice-islamiste, tandis que celle de KanalD ou StarTV est plutôt libérale, avec des productions personnelles qui répondent à leurs propres logiques. À titre d'exemple, les productions de fiction diffusées sur STV ne privilégient pas les mêmes contenus que sur KanalD ou StarTV. Ainsi, le fait de parvenir à attirer une tranche de téléspectateur.rice.s spécifique en termes des modes de vie et de classe, rend l'émission attractive aux yeux de l'ensemble des annonceur.euse.s publicitaires. Dans ce contexte, les contenus sont façonnés en fonction du public supposé ou potentiel. TRT, par exemple, se concentre essentiellement sur la culture populaire de la classe C1, C2 et D. Quant aux séries feuilletonnantes, elles définissent elles aussi leur audience cible par l'intermédiaire de ce classement[31], comme l'explique Ethem, le scénariste de *Poyraz Karayel* à travers l'exemple suivant : « *Certaines (chaînes) s'orientent au groupe D, d'autres au groupe C… Le groupe AB est plus fort pour Star TV. Show TV est plutôt du groupe C etc.* » Connaître les caractéristiques socio-démographiques de l'audience, constitue un bon atout pour les annonceur.euse.s, afin de rentabiliser leurs apports financiers et de mieux définir les cibles de leurs annonces. Réciproquement, une même émission, selon sa chaîne et sa tranche horaire, ne fait pas la même audience. Jost (2005: 61) précise que : « *Chaque programme construit l'image de la chaîne et l'image de la chaîne sémantise chaque programme en sorte que regarder le même programme sur deux chaînes différentes n'a pas le même sens.* » Pour illustrer mon propos, j'ai évoqué trois types de chaînes en Turquie : une chaîne publique comme TRT,

[30] STV (chaîne considérée comme étant proche de la communauté Fethullah Gülen, une communauté religieuse spécifique, suspendue en 2016 après le coup d'État raté du 15 Juillet) a été un puissant soutien du gouvernement AKP jusqu'au début des années 2010. Elle faisait des émissions de service, comme les émissions religieuses, et revendiquait un point de vue religieux.

[31] Pour représenter brièvement le système officiel de classement turc, des catégories socio-économiques comme on les appelle en Turquie, nous pouvons distinguer 4 classes définies par RTÜK. Ces classes sont : AB, C1, C2, D/E. La classe AB, représentant les classes supérieures, définit l'audience qui a le plus haut statut social et économique, et qui dispose d'un bon niveau d'éducation (études universitaires, statut de dirigeant ou professions libérales). Pour définir ces classes, le niveau d'études et la profession du père de famille sont pris en considération par les analystes démographiques. C1 et C2 représentent les classes moyennes/cols blancs (fonctionnaires, enseignants des cycles primaires ou secondaires, petits cadres, etc.) et les classes moyennes/cols bleus (artisans, agriculteurs ayant un niveau d'éducation moyen, ouvriers hautement qualifiés, etc.). La classe D/E, quant à elle, illustre les audiences des personnes les plus défavorisées, sans qualification et sans diplôme.

des chaînes thématiques et cryptées comme BeIN Series ou Foxlife, et des chaînes privées grand public, telles que KanalD qui appartient à un grand groupe multisectoriel, nommé le groupe de Doğan[32] (du nom du propriétaire principal du groupe). Depuis les années 80-90, ces chaînes privées grand public émanant de grandes entreprises[33], affichent des motivations industrielles, médiatiques et parfois politiques, et figurent parmi les plus regardées. Il faut garder à l'esprit que la même politique générale et éditoriale de ces groupes règne dans la sphère médiatique sur différents supports (grands quotidiens nationaux, radios et chaînes de télévision privées par exemple). Malgré cela, il n'en reste pas moins que toutes ces chaînes ont des politiques différentes. Même si elles proposent leurs propres productions, elles ne sont pas libres de choisir leur ligne éditoriale, et font face à la régulation en vigueur. Quant à leur activité, elle reste avant tout politique. Par exemple, le fait que le contenu des programmes soit profondément influencé par les considérations politiques des gouvernements, détermine très nettement le choix des projets de certaines chaînes, qui sont proposés ou non aux professionnel.le.s. Cet aspect a été confirmé par mes entretiens avec les créateur.rice.s. ; Ender, le réalisateur explique à ce propos : « *De toute façon, TRT ne me donnerait pas de projet [en riant]. Mais un producteur peut aussi signer un projet avec une chaîne en dehors de nous. Avec ATV par exemple. Le public d'ATV est plus conservateur et le travail fait pour cette chaîne est en fonction de cela.* » Ces propos sont également confirmés par Hülya Uğur Tanrıöver, dans un article publié dans *l'Écho* en 2017 : « *La chaîne publique choisit minutieusement les producteurs avec qui elle travaille. En général, il s'agit de producteurs proches de l'entourage du pouvoir politique.* »

[32] Le groupe de Doğan, grand groupe industriel et de presse, mène une politique assez conforme à son nom, rompant même, par moments, avec la politique générale du groupe, qui a décidé de grandes transformations dans sa programmation composée, quelques années auparavant, de produits beaucoup plus conservateurs. Toutefois, dans le champ audiovisuel, il est celui qui présente le plus de stabilité au niveau de sa politique d'émission et de diffusion, ce qui peut s'expliquer par la stabilité de leurs structures industrielles (budget, personnel, etc.). À l'heure actuelle, en 2018, le groupe de Doğan, de tendance libérale, s'est retiré de la scène médiatique et a récemment cédé sa place au groupe Demirören, société proche du gouvernement.

[33] Ce sont des groupes multisectoriels, qui sont de nouveau les principaux acteurs du marché de la télédiffusion privée. Ainsi, le groupe de Doğan possède KanalD, Star TV et CNN-Türk, le groupe de Turkuvaz possède ATV, le groupe de Çukurova possède Show TV et Sky-Türk, le groupe de Ciner possède HaberTürk, le groupe de Doğuş possède NTV.

1.1.2 Les revenus publicitaires

Comme nous l'avons vu dans une précédente partie, la Turquie entre dans l'ère de la mondialisation, notamment après les années 1980, caractérisées par l'agitation et la violence et qui aboutissent à l'adoption du modèle économique libéral après des années d'une économie fermée. Celle-ci ouvre la voie à l'implantation de grands distributeurs américains et connaît alors une croissance économique importante grâce aux exportations ou à la création d'infrastructures de communication. Turgut Özal, au pouvoir dès 1983, engage alors le pays dans une politique libérale, avec notamment une série de mesures visant à élever la Turquie au rang des « véritables » pays capitalistes. Il oriente le pays vers la libéralisation et engage l'entrepreneuriat dans une économie libérale. Cela se manifeste par l'ouverture aux capitaux étrangers, l'encouragement des investissements par les crédits publics, des politiques de privatisation, mais aussi, sur un plan social, par des encouragements à consommer « à tout prix », selon le fameux adage de l'« american way of life ». Avec l'arrivée d'entreprises privées sur le marché audiovisuel, le nombre de chaînes et donc le nombre d'heures de diffusion augmentent considérablement.

En outre, dans les années 1990, les séries turques envahissent la majorité des écrans des chaînes généralistes gratuites, notamment en prime time. La première chaîne de télévision privée, Magic Box (STAR 1), profite ainsi de la fragmentation du marché due à l'émergence d'un grand nombre de chaînes généralistes privées. Suite du tournant libéral et aux conséquences des mouvements de concentration capitalistique dans les médias, des chaînes étrangères font également leur apparition et recourent aux productions locales dans ce domaine. Aussi, après les transformations économiques, les séries turques sont apparues comme des programmes populaires stratégiques, en particulier en 1995, selon Yücel (2014), lorsque les chaînes privées se sont multipliées et qu'il a fallu mettre des programmes longs principalement en prime time pour recueillir des audiences maximales. Dans les années 2000, la Turquie opte de manière croissante pour la privatisation, la dérèglementation ou l'ouverture à l'étranger.

À cette période, les séries remplissent davantage de tranches horaires grâce aux rediffusions l'après-midi, la nuit et le matin. Cela peut s'expliquer par la multiplication des chaînes, ainsi que par la concurrence entre celles-ci, qui a permis une diversification des formes télévisuelles proposées (Yücel, 2014). De surcroît, en plus d'un système de financement différent (diffusant généralement

des spots commerciaux entre les émissions et des programmes sponsorisés par une grande marque), chaque chaîne obéit alors à des réglementations spécifiques, dictées par le conseil supérieur de radio-télévision (le RTÜK). L'une des missions de ce conseil consiste à limiter les publicités et à contrôler leur intégration, ce qui conduit les chaînes à prolonger la durée de la série[34] (chaque épisode dure environ 100 à 130 minutes à l'heure actuelle). Pour cette raison et afin d'augmenter leurs profits avec un maximum de publicités, les chaînes ne cessent d'ordonner aux sociétés de production de concevoir des séries plus longues encore. À ce moment-ci, la plupart des chaînes commerciales, par choix économique, ne diffusent qu'une seule série en prime time. La diffusion d'une seule série tout au long du prime time, qui est due à l'augmentation de la durée de diffusion en soirée sur laquelle je reviendrai plus tard, et corrélativement la diminution du nombre de séries produites, s'expliquent en partie par la limite des espaces publicitaires fixée par le RTÜK[35]. Les acteurs économiques, comme les chaînes ou les créateur.rice.s soumis.e.s à des logiques commerciales, participent activement au processus de constitution de l'offre télévisuelle. Le travail fait sur le terrain en constitue un bon exemple. Comme le résume le scénariste, Ethem : « *il y a des choses que je ne peux pas maîtriser. Il y a un contrat signé avec la chaîne. Ce sont des sujets très agaçants. C'est obligé de durer 140 minutes parce que les autres séries sont aussi très longues.* » Plus important encore, l'augmentation de la durée est inévitable dans ce marché concurrentiel. Au cours de l'entretien avec Çağrı, la réalisatrice précise : « *on augmente la durée parce que la série est appréciée, elle est désormais populaire. Les publicitaires vont acheter des temps de publicité. Et pour cela, il faut des temps d'épisode et de publicité.* » Pour cela, comme la publicité est la première source de revenus des chaînes de télévision, les annonceur.euse.s préfèrent investir principalement dans la télévision, et plus particulièrement dans les séries feuilletonnantes. Ces dernières voient ensuite

[34] Depuis une dizaine d'années, leur durée d'environ 60-70 minutes s'est progressivement allongée pour atteindre plus de 120 minutes (avec les coupures publicitaires et le résumé de l'épisode antécédent qui dure 30 minutes ou une heure). Puis, à partir des années 2000, les séries commencent à 20h00 et se terminent au plus tard à minuit, avec les coupures publicitaires. Selon un rapport rédigé en 2012 (RTÜK), la tranche horaire 18.00-24.00, pendant laquelle les séries sont généralement diffusées, enregistre l'audience la plus forte. (Source : le rapport publié en 2013 par RTÜK sur les tendances télévisuelles pour 2012, https://www.rtuk.gov.tr/rtuk-kamuoyu-arastirmalari/3890/ 5232/televizyon-izleme-egilimleri-arastirmasi-3-2013.html)

[35] D'après la nouvelle loi du RTÜK en 2003, chaque séquence de publicité au cours d'une série télévisée doit être espacée d'un intervalle de vingt minutes au minimum. Par exemple, lorsqu'un épisode dure environ 90 minutes, il est possible d'y insérer 5 séquences de publicité d'une durée totale approximative de 45 minutes. Ceci est en fait nécessaire pour couvrir le coût de production.

augmenter leur durée de diffusion de jour en jour pour permettre aux chaînes de créer plus d'espaces dédiés à la publicité. Les producteur.rice.s ont remarqué l'intérêt massif du public turc pour les séries feuilletonnantes, et les ont encouragées. Elles se sont ainsi retrouvées en compétition toute la soirée, en prime time. Sous le jeu de la concurrence, une véritable mobilisation a ainsi commencé. Parmi les différentes formes télévisuelles, la majorité des chaînes s'est mise à produire des séries feuilletonnantes populaires et commerciales, qui s'adressent à un vaste public, car l'ampleur de l'audience influence directement le coût des publicités et donc les revenus de la chaîne, particulièrement en prime time.

Tableau 4 - Durée de diffusion lors le prime time

Source : Rapport du cabinet de *Deloitte*[36] publié en 2014

Le tableau ci-dessus nous montre que, comparées aux autres formats d'émissions comme les téléréalités ou les jeux télévisés, les séries feuilletonnantes restent de loin le format dominant lors du prime time. Elles regroupent en effet près de 63% de la programmation en prime time. Cela confirme ainsi l'importance de la rentabilité grâce aux recettes publicitaires.

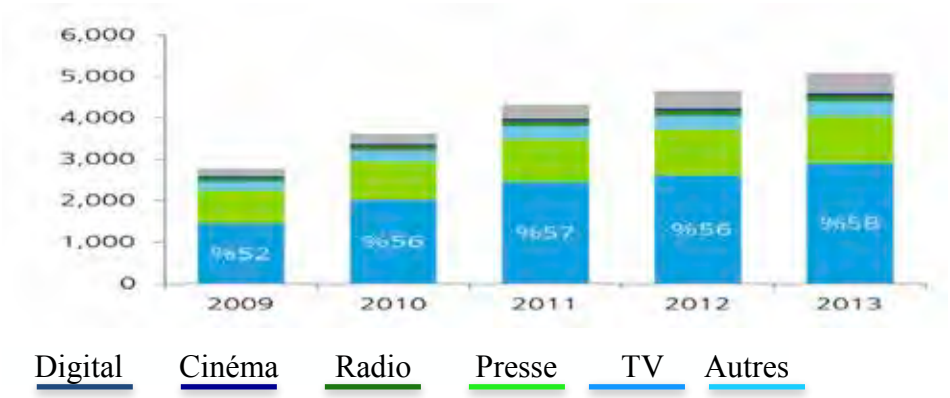
La programmation devient donc stratégique dans le but d'atteindre la plus grande quantité de téléspectateur.rice.s et le plus de recettes publicitaires possible, et de conserver la stabilité de cette audience, ce qui revient en d'autres termes à « faire de l'audimat ». D'après Hülya Uğur Tanrıöver, ces précisions techniques sont révélatrices des caractéristiques de production et de programmation des chaînes de télévision, notamment d'un point de vue commercial. L'idée est ainsi de chercher à produire l'émission la plus « rentable » en matière d'annonces publicitaires. « *C'est à une véritable guerre que se livrent ces chaînes pour offrir la meilleure série, mais aussi choisir le meilleur jour et la meilleure plage horaire*

[36] Cabinet d'audit et de conseil en Turquie.

» (2007: 64-67), dit-elle dans sa recherche intitulée « 'Notre vie est un feuilleton' en Turquie ». Notons ainsi que si la série a du succès, elle peut être déplacée à une heure de plus grande écoute, en prime time. Le changement de jour ou d'horaire joue ainsi un rôle essentiel pour éviter les effets de la concurrence avec une autre série sur une autre chaîne. En conséquence, les séries nationales occupent un nombre considérable d'heures dans la grille des programmes, car elles permettent de fidéliser les téléspectateur.rice.s au fil des semaines et, par conséquent, de garantir aux annonceur.euse.s publicitaires une certaine audience.

Ce n'est qu'à partir de 1972 que la télévision publique commence à accepter et à diffuser des publicités commerciales, ce qui engendre des changements dans les pratiques, ainsi qu'une augmentation des investissements publicitaires. Aussi, de manière générale, l'État ne sponsorise pas les chaînes, qui survivent grâce aux revenus qu'elles tirent des espaces publicitaires vendus. Le marché de la publicité a donc une influence quasi directe sur la production d'un produit audiovisuel. Les chaînes sans abonnement sont, dans ce cadre, entièrement financées par les publicités, tandis que celles qui sont publiques ont un financement mixte (publicités et dotation de l'État[37]), et que les chaînes cryptées payantes (Digitürk, DSmart, Tivibu, Teledünya) mêlent deux sources de financement : les abonnements et les publicités.

Tableau 5 - Répartition des dépenses publicitaires (millions TL) parmi les médias



Source : Rapport du cabinet de Deloitte publié en 2014[38]

À ce jour, la télévision perçoit la majorité des budgets publicitaires dévolus aux médias. Comme l'indique le tableau ci-dessus, en 2013, la télévision recueillait

[37] Les dotations de l'État, c'est-à-dire beaucoup sont les prélèvements fiscaux spécifiques, d'où viennent les prestations.
[38] Nous avons des données irrégulières à partir de cette date (2009).

58% des dépenses ; un chiffre en constante évolution depuis une décennie. Aussi, malgré l'apparition d'Internet, nous constatons une augmentation d'environ 12% des revenus publicitaires en 4 ans. La part de la télévision dans le marché de la publicité, qui s'élève à environ 36,7 millions de dollars, augmente pour sa part chaque année.

D'un point de vue général, les principaux groupes de médias, dont les moyens sont bien plus importants que ceux des petites chaînes à audience ciblée, obtiennent la part la plus importante des recettes publicitaires. La majorité des téléspectateur.rice.s se répartit de façon quasiment équitable entre les cinq principales chaînes. Depuis longtemps, KanalD, ATV, Show TV, Star TV et FOX sont ainsi celles qui ont le plus d'audience et qui profitent le plus des recettes publicitaires. Le reste se partage entre des chaînes locales et câblées, puisqu'elles ne diffusent pas de séries feuilletonnantes d'envergure nationale, en raison de leur budget limité. Donc, les grandes chaînes dépendent financièrement des rentrées publicitaires et doivent donc avoir une audience la plus large possible. À cet égard, les séries deviennent le genre dominant de la programmation des chaînes généralistes grand public gratuites, et les grandes chaînes principales mènent un combat féroce sur ce marché avec des produits censés répondre aux attentes du grand public. Désormais, en plus des grandes chaînes traditionnelles, qui sont réellement en mesure de produire des séries feuilletonnantes, la chaîne publique TRT1 s'essaie elle aussi à la production de séries (exclusivement des comédies ou des séries historiques), notamment en raison de l'accroissement de la concurrence entre les chaînes de télévision. Depuis ces dernières années, nous pouvons ajouter la chaîne TRT1, qui a commencé à diffuser de grandes productions. Selon les données diffusées par l'agence Interpress, en 2014, TRT1 s'est placée, avec un total 18 séries par an, devant les chaînes grand public KanalD avec 17 séries, Star avec 15 séries, FOX TV avec 10 séries et ATV avec 9 séries.

En guise de conclusion, les chaînes de télévision se sont réorientées progressivement vers la production de séries dont elles détenaient les droits. Pourtant, les recherches faites par Uğur Tanriöver (2011) démontrent que leur essor spectaculaire remonte à la fin des années 1990. À cette époque, le nombre de séries programmées dans la soirée sur 6 chaînes grand public, est passé de 22 par semaine (en 1997) à 44 (en 2004), puis à 57 (en 2008). De même, sur 8

chaînes grand public[39], le nombre de séries est passé de 55 (en 2010) à 58 (en 2011), puis à 48 (en 2012) et à 67 (en 2013)[40] ; cela sans compter les rediffusions faites dans la journée, tard dans la nuit ou bien durant les week-ends. Quant à l'actualité d'une série, elle peut s'étaler sur plusieurs années, sans considérer les rediffusions qui font partie intégrante de la fréquentation d'une série ou les annulations si, en cours de saison, elle n'atteint pas (ou plus) les résultats d'audience et de rentabilité attendus. Il est vrai que la multiplicité des contraintes, qui peuvent être liées à la connaissance des publics, à l'économie des réputations ou aux audiences (Fiske, 1989 : 26-27), joue un rôle primordial dans ce système, puisque les rentrées publicitaires en dépendent directement. De plus, si l'on s'appuie sur les recherches d'Evrim Töre Özkan (2010: 70), près de six cents séries télévisées ont été produites en Turquie entre 2000 et 2007. Or, il est nécessaire de préciser que, dans ce pays, contrairement aux États-Unis et à l'Europe, rares sont les séries qui durent plusieurs saisons. Ainsi, en Turquie, chaque saison, parmi les 50 à 70 séries en diffusion, plus de la moitié d'entre elles sont supprimées de la grille de programmation, suite à une première baisse d'audience. À titre d'exemple, à partir du 30 juin 2014, 26 séries sur les 39 en diffusion (67 %) conservent leur place pour une deuxième saison. Cette suppression immédiate des séries en cours diffusion (c'est-à-dire l'existence de plus de deux cents productions de séries en diffusion, dont 10 % continuent à être diffusées) a donné l'idée à Tayfun Atay (2012), journaliste et sociologue turc, de parler de « cimetière des séries ». Dès lors, plus que dans d'autres pays, les chiffres de l'audimat, jouent un rôle déterminant dans la durée de vie des séries feuilletonnantes. Elles peuvent ainsi s'arrêter de façon imprévue[41] au bout de 13 épisodes ou même avant, et être remplacées par une autre série. Précisons également la difficulté des conditions « matérielles » des travailleur.euse.s du secteur qui, comme nous l'évoquerons dans une prochaine partie, ont des journées

[39] Comme je l'ai déjà souligné, il est à peu près impossible de trouver en Turquie des données fiables en matière de productions télévisuelles. Pour cela, j'ai eu des données chiffrées incohérentes.

[40] Sur les 8 chaînes généralistes nationales qui en diffusent, le nombre de séries turques programmées par semaine est en moyenne supérieur à 50 en cette nouvelle saison 2013-2014. Notons ainsi qu'il est nécessaire de réactualiser ce chiffre régulièrement car, selon l'audience, on décide de garder ou de prolonger celles qui fonctionnent au bout de 7-8 épisodes, ou, le cas échéant, de les remplacer par des nouvelles.

[41] La raison la plus importante de cette situation est l'absence et l'application des droits intellectuels.

et des semaines extrêmement lourdes avec, en parallèle, un fort taux de chômage et la nécessité de trouver du travail dans l'urgence.

1.1.3 Le succès des séries turques à l'international

Les séries feuilletonnantes circulent et dessinent ainsi un espace culturel et économique véritablement transnational. Ce dispositif répond désormais à une configuration culturelle, à une structure juridique de fonctionnement de la télévision, à un degré de développement de l'industrie télévisuelle nationale, ainsi qu'à des modalités d'articulation particulières au plan transnational (Martin-Barbero, 2002: 188). Ce processus relève donc autant de l'économie que de la culture, de la politique internationale que d'enjeux idéologiques internes. Le large intérêt des pays de la région du Moyen-Orient, d'Afrique du Nord et des Balkans pour ce nouveau marché culturel, atteint son apogée au milieu des années 2000, suite à la programmation massive de séries à la télévision et à la popularisation des drames turcs à l'étranger. Concernant l'État, il remarque les avantages de cette bonne réputation qu'ont les séries à l'étranger, et joue le rôle de moteur dans l'amélioration des celles-ci en y investissant davantage d'argent. Aussi, ce phénomène, qui a été favorisé (en 2002) par la politique extérieure du gouvernement actuel (l'AKP) avec une augmentation des exportations, est particulièrement marqué. Les séries, objet d'une attention particulière de la part de l'État, deviennent désormais des objets d'échanges internationaux que l'on exporte dans les autres pays[42]. Progressivement, la Turquie, qui veut devenir une véritable puissance industrielle, se tourne vers le monde extérieur et prend à son tour le train de la mondialisation. Dans ce cadre, la Turquie exporte, d'une part, des séries feuilletonnantes qui sont une source importante de profit pour l'économie du pays, et qui, en renvoyant des représentations « modernes » et « occidentalisées », créent, d'autre part, une image libérale et démocratique sur la scène internationale[43]. La Turquie a de ce fait la possibilité d'exporter son

[42] Selon les sources du ministère de la Culture et du Tourisme, les producteur.rice.s et distributeur.ice.s turc.que.s totalisaient, à la fin de 2011, 10 500 heures de séries télévisées à exporter (2013 : 26). Pour plus de détails, voir GÜNEŞ Ali (dir.). *Turkish Media at a Glance*. Ankara: T.C. Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü (Direction générale information et presse du bureau du Premier ministre), 2013. Disponible sur : http://www.byegm.gov.tr/upload s/docs/ Bir_Bakista_Turk_Medyasi_eng.pdf (20.04.2014)

[43] La culture turque étant proche des cultures balkaniques et arabes, cet intérêt pour les séries turques n'est pas surprenant. Ces séries le doivent notamment à des récits réalistes faisant écho à la vie quotidienne de la population turque, compatible avec les valeurs islamiques traditionnelles. Tout comme l'idéal « fabuleux et moderne » que représente l'Occident pour la Turquie, il en va de même avec les autres pays. Comme Beren Saat, actrice turque plus connue, l'interprète de Fatmagul fait le point sur l'identification des femmes arabes aux personnages féminins de ces

influence culturelle hors de ses frontières. De nos jours, avec la mondialisation, la culture se répand partout dans le monde à travers les contenus diffusés par les médias. L'un des moyens les plus importants pour communiquer les codes audio et visuels est la télévision. La sociologue Ipek Mercil (2018) explique les raisons de cet engouement : « *en explorant des thèmes comme l'égalité entre hommes et femmes ou le travail féminin, en abordant des tabous, tels les enfants nés hors mariage. Pour ces pays-là, la Turquie est un peu l'Occident, les héroïnes turques favorisent l'émancipation de la femme* »[44]. Cependant, certaines séries, qui établissent l'équilibre entre les traditions islamiques et la modernité occidentale, ne fonctionnent pas et finissent même par être sérieusement critiquées par les dirigeants de certains pays, pour diverses raisons. En effet, l'intrigue est parfois jugée trop sophistiquée pour ce marché ou les milieux conservateurs trouvent les séries « trop modernes, occidentales » ou « anti-islamiques ou anti-traditionnelles » en raison des traditions et des mœurs qu'elles véhiculent.

Pourtant, les séries télévisées turques ont connu, en 2010, un grand succès dans les pays des Balkans (en Roumanie, Serbie, Bosnie-Herzégovine, Croatie et Macédoine), qui ont des affinités historiques et culturelles avec la Turquie (Eralp, 2011 : 401). Dans ce contexte, les chaînes turques se sont intéressées aux marchés mondiaux de l'audiovisuel, et notamment aux raisons du succès (ou de l'échec) international de tel ou tel contenu. Parmi les séries qui présentent certains thèmes ou attributs, les séries de stars (la forme la plus répandue au niveau international et dans laquelle la présence des acteur.rice.s connu.e.s est plus importante que le contenu) sont choisies, aimées, suivies. Le casting des séries constitue ainsi en lui-même un enjeu transnational, si bien qu'il est envisagé de reconstituer des couples d'acteurs et d'actrices déjà constitués. Cela a d'ailleurs pour effet la création de nombreuses productions similaires avec le succès qu'elles suscitent dans les pays arabes. Il s'agit plutôt de faits historiques dus notamment à la proximité

séries : « *les pressions religieuses dépeintes dans la série sont très similaires à celles qu'elles subissent… Elles savent que nous sommes un pays musulman. Le personnage de Fatmagul est maître de ses décisions, cela donne de l'espoir aux téléspectatrices.* » (In PAULIC Manon**.** Les séries télé turques révèlent les femmes *Le 1*. no 17, 2014. Disponible sur <https://le1hebdo.fr/journal/numero/17> (01/06/2017). En parallèle, par exemple, le remake de *Desperate Housewives* (*Umutsuz Ev Kadınları*), est doublé en arabe par les acheteurs des pays arabes pour être vendu et diffusé sur le marché en langue arabe.

[44] Citation tirée de l'article « L'âge d'or des séries turques dans le monde »rédigé par ATAY Reyhan. Disponible sur <http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/l-age-d-or-des-series-turques-dans-le-monde_4213e868-0c13-11e8-81cb-edaa50d6a916/> (06.03.18.) À ce sujet, vous pouvez également regarder en ligne le documentaire « Kısmet » réalisé par PASCHALIDOU Nina Maria en 2013, qui dresse le portrait intime de téléspectatrices incitées par ces séries à oser se battre pour ce qu'elles désirent. Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=NX8Un4nneXg

géographique, ou bien de concordances au niveau de la langue ou de la religion, etc. Par exemple, la série *Poyraz Karayel,* malgré sa structure narrative, attire l'attention des publics du Moyen-Orient, comme l'a observé le scénariste :

> « Je ne sais pas si la série a été vendue à l'étranger, mais je suppose que cette question de genre peut être problématique. Mais d'après ce que nous pouvons voir sur *Twitter,* la série est pas mal suivie au Moyen-Orient. En fait, ce n'est pas spécialement un genre qu'ils apprécient, ils préfèrent des histoires de vie de luxe[45], de villa sur le Bosphore ».

Depuis une dizaine d'années, avec le succès et la réussite de ce marché culturel (plus spécifiquement dans les pays voisins), la Turquie est perçue comme « le Brésil de ces pays-là » (Uğur Tanrıöver, 2015). Les séries turques, au cœur de logiques marchandes, sont visibles dans plus de 75 pays (dont plusieurs d'Afrique) et placent la Turquie en deuxième position sur le marché mondial, juste après les séries américaines[46] (Bulut, 2016 : 82). Pour cela, pour la plupart des hommes politiques comme Egemen Bağış (Anadolu Ajansı, 2013), le ministre des Affaires européennes de la République de Turquie (2009-2013), les séries turques possèdent un pouvoir politique. Elles apparaissent sur le marché international comme l'un des instruments « soft power les plus efficaces de notre politique étrangère »[47], du fait de demandes croissantes d'alternatives aux productions américaines ou européennes devenues trop chères. Enfin, 500 heures de séries télévisées ont été vendues à Netflix[48] et ont rencontré le succès sur les réseaux sociaux. Toujours au sujet du marché international, une série turque, *Suskunlar* (*Game of silence*, NDR), diffusée sur NBC, a été achetée par la Fox et Netflix, qui lancera bientôt sa première série originale turque. De même, les droits de diffusion des séries *Black Money Love* et *20 Minutes* ont été obtenus par Canal+.

---

[45] L'histoire d'une vie de luxe se déroule notamment autour des personnages habillés de tenues chics, et qui habitent dans des résidences de 3 étages, avec piscine et grand jardin, ou bien qui vivent dans des cités, nouveaux lieux d'habitation pour des riches.

[46] Depuis quelques années, selon une étude Eurodata, les séries turques exportées (32%) rattrapent les séries américaines (36%). Aussi, les séries turques sont diffusées aujourd'hui dans 140 pays, touchant 400 millions de téléspectateur.rice.s et ont rapporté près de 300 millions de dollars. Voir ATAY Reyhan. L'âge d'or des séries turques dans le monde. Le Figaro, 8 Février 2018. Disponible sur <http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/l-age-d-or-des-series-turques-dans-le-monde_4213e868-0c13-11e8-81cb-edaa50d6a916/> (06.03.18.)

[47] Signalons qu'il existe une bibliographie bien riche sur le concept de *soft power* et ses effets, et sur la diplomatie turque à l'épreuve des séries, qui se rattachent également à d'autres domaines scientifiques (sciences politiques, économie, sociologie de la télévision, etc.).

[48] Voir FONTENOY Stéphanie. La « success story » des séries turques à l'étranger. *L'Echo*, 2017. Disponible sur <https://www.lecho.be/culture/cinema/la-success-story-des-series-turques-a-l-et ranger/9915680.html> (06.01.18.)

En parallèle, l'autre atout de la série feuilletonnante qui anime l'économie est l'émergence « d'un tourisme de série » sur la scène nationale et internationale (Alphan, 2011). Dans les années 2000, la villa où se déroule la série turque « Gümüş »[49], connue sous le titre « Nour » dans les pays arabes, devient un endroit touristique. De par la popularité de la série turque « Gümüş », le nombre de touristes arabes en Turquie a augmenté de 33% en 2008[50]. Je peux également citer le grand succès de la série turque « Asmalı Konak », qui a permis à la Cappadoce (une région de Turquie située en Anatolie centrale) de faire partie des lieux touristiques incontournables pour les touristes turcs qui voulaient voir les lieux du tournage[51]. Non seulement ces nouvelles villes mises en avant par les séries font l'objet de grands élans touristiques, mais les différents problèmes y sont aussi valorisés afin d'attirer l'attention des publics. Grâce à la série de *Sıla* (prénom féminin turc), qui est principalement tournée à Mardin, les problèmes liés au manque d'écoles élémentaires dans la ville ont fait l'objet de grandes discussions, qui ont abouti à la construction d'une nouvelle école nommée *Sıla*. Par ailleurs, les séries connaissent un tel succès que des produits, tels que des vêtements (« les bottes de Bihter » de la série *Aşk-ı Memnu*), des accessoires (« les bijoux de Hürrem » de la série *Muhteşem Yüzyıl*), qui plaisent aux femmes; et de même aux hommes tels que les faux "rolex" pour les publics de *Kurtlar Vadisi* et grâce auxquels certaines ont le sentiment de faire partie de « l'univers fictif et fabuleux de la série », sont vendus aux quatre coins du pays.

1.2 Contexte de production

La production d'une série feuilletonnante est spécifique. Les aspects culturels, politiques et économiques entrent en jeu dans sa production et, d'autre part, par le rapport de force qui se joue parmi les professionnel.le.s du paysage audiovisuel contemporain. La production d'une série est un processus composé et composite,

---

[49] La série, diffusée entre les années 2005-2007, réalisée par Tarık Alpagut et Kemal Uzun, raconte la vie du couple formé par Gümüş et Mehmet Şadoğlu, ainsi que celle de leur famille.

[50] DÖRTKARDEŞ İlhan. *'Gümüş' dizisi Arap turist sayısını 3'e katladı.* [la série Gümüş a triplé le nombre des touristes arabes]. Hurriyet, 2008. Disponible sur: http://www.hurriyet.com.tr /gundem/gumus-dizisi-arap-turist-sayisini-3-e-katladi-9476676. Voir aussi *Turkish Soap "Noor" Takes Arab World by Storm*, 2008. Disponible sur : https://uk.reuters.com /article/uk-saudi-soapopera/turkish-soap-opera-flop-takes-arab-world-by-storm-idUKL633715120080 726 (14.04. 2014)

[51] *Asmalı Konak* (Ancienne maison aux vignes) est une série turque très populaire, créée par Çağan Irmak et diffusée en 2002. Pour une recherche plus détaillée, voir BİRSEN Şahin, POYRAZ Tuğça, ÖKTEM Pınar ve ŞİMŞEK Ayşe. *Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Asmalı Konak Dizisinin Yöre Turizmine Etkisi*, Hacettepe Üniversitesi, 2003. Disponible sur: http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/asmalimakale.pdf

dans lequel aucun facteur ne peut être analysé indépendamment des autres. Les chercheur.euse.s tentent de croiser leurs approches en privilégiant le temps, le processus et la généalogie. Bourdieu met au centre de son analyse les rapports de force entre le producteur, les décideurs et les détenteurs du pouvoir économique dans la fabrication d'une œuvre (cité par Pasquier, 1995 :20). Il affirme que l'œuvre, qui est une combinaison d'éléments fondée sur la logique de la dépendance, obéit aux impératifs de la concurrence. La série feuilletonnante est également le produit d'une double demande, d'un côté, la prise de conscience des décideur.e.s, et de l'autre, l'attente des téléspectateur.rice.s. Cependant, même si l'objet étudié est profondément labile en raison de la diversité et de l'instabilité du contexte de la production audiovisuelle, il semble nécessaire de s'interroger en priorité sur les paramètres qui contribuent à la production télévisuelle (audience, marché, stratégie). Sur ce point, Macé (2001: 200) pointe la réflexion menée par Howard Becker dans *Propos sur l'art* (1999) :

> « Becker montre d'un côté comment les objets sont en réalité des rapports sociaux et des points de vue dont la chaleur de leur production (les coups de force, les dominations, les conflits) se trouve en quelque sorte attiédie, refroidie par leur "chosification", et d'un autre côté la manière dont ces objets, une fois produits et diffusés, réalimentent un nouveau cycle de production. »

En d'autres termes, il apparaît que ces objets sont à la fois « produits » et « producteurs ». On peut cependant considérer que les séries ne « *reflètent jamais simplement un contexte politique et social univoque qui les aurait façonnées, ce contexte étant au départ traversé de tensions ainsi que modifié, façonné en retour par ceux qui habitent la série télévisée* » (Maigret, Macé; 2005: 30-31). « Ceux qui habitent la série » développent ainsi leurs propres logiques d'action, en accord toutefois avec les exigences intérieures issues de la culture (ici en faveur de la diversité des composantes de la société turque) et des attentes de l'industrie de la télévision. Dans ce cas, des conventions bien différentes s'imposent à chacun de ces professionnel.le.s des séries. Ils/Elles se trouvent plus souvent confronté.e.s à un dilemme entre une question de création pour chercher à développer « une image du produit »[52] et une question de consommation afin de se conformer aux engagements de la chaîne.

[52] C'est ce que Ryan Peter et Richard Peterson appellent « l'image du produit ». Pour plus de détails, voir The product image: the fate of creativity in country music song writing. In ETTEMA J.S. and WHITNEY D.C. (dir.). *Individuals in Mass Media Organizations*. London : Sage. 1982.

1.2.1 Fonctionnement d'une chaîne de fabrication

« *Les séries sont conçues non par des machines mais des personnes auxquelles on peut accorder des projets et des ambitions* », dit Esquenazi (2004: 24). La production d'une série feuilletonnante implique en effet plusieurs types d'acteurs (diffuseur.euse.s, producteur.rice.s, scénaristes, réalisateur.rice.s, etc.) en perpétuelle négociation. Des professions très variées concourent de ce fait à la production des séries. En premier lieu, un ou deux scénaristes apportent l'idée d'une série (ceux qui dirigeront l'écriture, travailleront avec le/la réalisateur.rice et aideront les acteur.rice.s dans leur interprétation). Puis, les producteur.rice.s en supervisent la fabrication et, en général, deux réalisateur.rice.s constituent deux équipes chargées de filmer pendant 5 à 7 jours. Chaque maison de production dispose d'une équipe, qui recherche des scénarios selon les demandes des chaînes ou le type de public. Certaines chaînes possèdent quant à elles leur propre maison de production, à l'image de D Productions (appartenant à KanalD), même s'il leur arrive également de travailler avec d'autres maisons de production qui font davantage de profits. Cependant, il existe des scénaristes indépendants qui choisissent de créer leur propre série et de la présenter aux différentes maisons de production. Dans le cas de *Poyraz Karayel*, le projet a été commandé par la maison de production[53] *Limon Yapım* (maison de production connue pour les grandes productions) au scénariste Ethem, qui projette également de créer sa propre série. Le format de la série, soit son sujet, ses personnages, etc., est tout d'abord défini. Le scénariste, en tant que créateur.rice, peut contacter des maisons de production avant (les maisons de production peuvent en faire la demande, comme dans notre cas) ou après l'écriture. Si le projet est accepté, il est alors retravaillé par le scénariste et les responsables de la maison de production. Quand il est considéré comme fini, la proposition est présentée aux chaînes, en début de saisons[54]. La chaîne qui obtient le projet organise alors des réunions présentant des idées de nouvelles séries et les deux premiers épisodes filmés.

Aussi est-il crucial pour les chaînes de télévision de choisir parmi les centaines de séries proposées par les maisons de production celles qui auront le plus de

[53] Ahmet, producteur exécutif de *Poyraz Karayel* explique ce processus : « *on reçoit d'abord le développement de l'épisode (synopsis et traitement). Si ça nous paraît juste et raisonnable, on en fait un scénario. Quand on fait des retours comme « ici c'est trop fort, trop prétentieux », l'équipe de rédaction les prend en compte. Une fois que le scénario est fini, il y a un directeur du scénario qui est au-dessus des scénaristes. Lui aussi précise ses notes en cours de développement* ».

[54] La première saison est celle qui commence à la rentrée scolaire, vers septembre-octobre, tandis que la deuxième commence en février et se termine environ fin mai.

chance de fonctionner. Plusieurs éléments vont être pris en considération pour faire ce choix. Dans le cas de la Turquie, en révélant les différents marqueurs de la production, on décèle une structure plus ou moins flexible mais toujours hiérarchique. Un petit nombre de réalisateur.rice.s et de producteur.rice.s qui forment un monopole sur le marché télévisuel. Les projets qu'ils/elles proposent sont presque automatiquement acceptés, car ils/elles comptent plusieurs créations à grand succès. Ils/Elles forment ainsi une « marque ». De même, si la maison de production est connue et a déjà produit des séries à forte audience, cela constitue un avantage. Les investissements des chaînes se basent donc principalement sur la marque. Aussi, ces atouts, qui forgent l'image de la série, permettent de trouver plus facilement un sponsor car ils assurent une très grande partie du budget des séries[55]. Finalement, si la chaîne est intéressée par une série, elle la financera et, si cela s'avère nécessaire, elle l'évaluera après avoir obtenu les résultats de *rating* (mesure d'audience) des deux premiers épisodes diffusés. Dans ce cas, le pouvoir de la chaîne est important et constitue une forme de pression extrêmement efficace en faveur d'un type particulier de série feuilletonnante (même au cours de la diffusion de la série). La série est donc une production qui obéit obligatoirement aux exigences de la chaîne. Plus important encore, concernant les intérêts des concurrents (économiques, politiques, esthétiques, idéologiques et professionnels), la chaîne (l'ayant-droit) suit une logique économico-administrative. Toutefois, elle effectue ses choix en fonction de critères liés à l'audience ou du cahier des charges (Mehl, 1993 : 104), et opère une première sélection en évaluant les scénarios et en négociant constamment avec tous les acteurs qui prennent part à la production (producteurs, censeurs, réalisateurs, etc.). En contrepartie, la chaîne a un droit de regard sur les intrigues et les personnages. Elle peut, dans ce cadre, modifier le texte ou le titre, couper certaines scènes ou en ajouter d'autres. Par ailleurs, en tant que diffuseur, la chaîne estime la pénétration possible de la série par rapport aux divers publics qu'elle souhaite toucher. Cela permet éventuellement au/à la scénariste de valoriser les histoires d'amour en leur

[55] D'après le rapport de l'ISMMMO publié en 2010 (Istanbul Serbest Muhasebeci Mali Müşavirler Odası: Chambre des comptables indépendants et des responsables financiers d'Istanbul), près de la moitié du budget consacré à la réalisation de la série est utilisée pour payer les acteurs. 20% du budget sont réservés pour les réalisateur.rice.s, les scénaristes et les musicien.ne.s. Seulement 5% du budget sont consacrés à l'équipe technique, soit aux éclairages, au coiffeur ou au costumier. Le reste du budget est partagé entre les équipements, le décor ou les coûts de la postproduction. Disponible sur <http://archive.ismmmo.org.tr/docs/yayinlar/kitaplar/2010/10_10%20dizi%20arastirmasi.pdf > (14.02.2015)

donnant une place plus importante dans les épisodes suivants, ou bien de créer une nouvelle série autour d'une romance. En résumé, le scénariste produit des séries en se basant sur des « valeurs sûres » et en évitant de prendre le risque de concevoir des produits trop innovants. En dernier lieu, lorsque la série parvient à s'accorder avec une tendance ou les goûts contemporains, il est inévitable que le/la scénariste ou le/la réalisateur.rice se trouve momentanément déconnecté.e du flux culturel contemporain. Cela s'est observé sur le terrain quand Ethem, le scénariste, a dû prendre en compte cette contrainte :

> « Même si on l'a proposé en premier à KanalD, ils nous ont dit qu'il fallait qu'il y ait une histoire d'amour. […] Au final, c'est leur produit, leur marchandise. En tant qu'auteur, toi tu vends ton produit au producteur. Et le producteur vend le produit et ses droits à la chaîne. Bien sûr qu'ils ne vont pas te forcer à faire ce qu'ils demandent. C'est juste que tu fais un boulot pour la télévision et tu veux qu'il y ait un taux d'audience élevé. Tu veux qu'il y ait du succès. Alors, tu commences à te dire que si le public aussi veut ça, qu'on le lui donne. C'est pourquoi j'ai dû réécrire le 4ème épisode 5 ou 6 fois. »

Pasquier (1995:102), qui fait état d'une situation semblable dans la production de fictions télévisées en France, se pose la question suivante : « *Comment réussir? La solution est-elle dans des questions de contenu ou dans des modes d'organisation ?* ». En effet, il est inévitable pour le scénariste de raconter une histoire imbriquée dans une logique économique. Cet aspect est également défendu par Ethem, le scénariste:

> « Sur ce point, nous avons tous une responsabilité, l'équipe et la chaîne. La chaîne peut-être en dernier. L'histoire, le scénariste, le producteur, le réalisateur, la chaîne. De toute façon, pour la chaîne, la série c'est comme une marchandise. Qu'elle soit d'une durée efficace et ça suffit... Personne ne voulait la troisième saison mais la chaîne a insisté et voilà. »

La question est ramenée à l'opposition entre des impératifs commerciaux, défendus par les responsables des chaînes, et des enjeux scénaristiques, défendus par le scénariste. Au vu des différences considérables entre les deux versions du dénouement, le scénariste de *Poyraz Karayel*, Ethem, se demande si seules des raisons matérielles liées au tournage sont à l'origine des changements scénaristiques :

> « J'avais signé avec la maison de production. Ils m'ont demandé de leur apporter un projet et c'est eux qui sont allés voir les chaînes. C'était en 2012. Ce projet a été vendu en 2014. Personne ne l'a acheté pendant deux ans. On ne l'a pas voulu parce qu'on le trouvait trop risqué. En réalité, *Poyraz*

> *Karayel* était une histoire très dure. C'est l'histoire d'un homme qui se retrouve dans la mafia. Plus une histoire de mafia. Au début, je voulais m'adresser avec cette histoire au spectateur masculin. En fait, dans ma tête, le point de départ, c'était le monde d'un homme dur. Les chaînes, les directeurs m'ont persuadé que cette histoire n'aurait pas de retour à la télévision. Ils pensaient que le public n'accepterait pas ce projet[56]. »

Le travail sur le terrain illustre bien la problématique de ce sujet. L'une des principales contraintes encadrant le scénario de la série est l'audience qui s'inscrit dans le cadre marchand des industries culturelles. La concurrence entre les chaînes fait que les dirigeants des grandes chaînes préfèrent souvent revenir à des formules plus classiques, avec des histoires légères, telles que les histoires d'amour, ce qui contribue à dépasser largement les intentions des créateur.rice.s. Le/La réalisateur.rice, qui crée l'image visuelle de la série, est celui/celle qui veut traduire ses propres convictions dans le texte fictionnel qu'il/elle fabrique. Pourtant ce n'est évidemment pas le cas avec les séries, car il/elle est souvent confronté.e à une double difficulté : le caractère artistique des séries (indépendance artistique) et les exigences de la rationalité économique des entreprises médiatiques (soumission à la logique du marché). L'important est donc de comprendre que la gestion des contenus au nom d'une politique du moindre risque correspond aujourd'hui à une réalité économique qui s'oppose à l'élan créatif des scénaristes. Les scénaristes et les réalisateur.rice.s de séries se trouvent ainsi parfois dans une situation d'aliénation par rapport à leur travail et leurs produits. À titre d'exemple, la réalisatrice de *Poyraz Karayel*, Çağrı, a tenu à valider cette logique économico-administrative, qui l'a conduite à effectuer ses choix selon des critères liés à l'audience :

> « Est-ce que l'histoire qui est sortie correspond exactement à ce qu'avait conçu Ethem (le scénariste) dans sa tête ? C'est une question à débattre. Il y a eu beaucoup d'interventions et de reformulations. Même que dans les premières réunions de la série, suites aux critiques de la chaîne, j'avais demandé : « Est-ce qu'on est bien en train de parler du même projet qu'on a signé ? Est-ce que le projet dans lequel la chaîne a investi et celui que nous comptons filmer sont les mêmes ? La chaîne critiquait l'utilisation du monde de la mafia, elle ne voulait pas vraiment qu'il y ait des scènes mafieuses. Et

[56] « *J'ai défendu mon idée en donnant l'exemple de la série sur le monde de la mafia Kurtlar Vadisi [trad.: La Vallée des Loups, série d'action turque, diffusée depuis 2003. Elle parle de la pègre qui implique le gouvernement en profondeur et des conspirations qui ont lieu dans le monde souterrain], série très populaire ayant un groupe de fans considérable. On m'a répondu : « Kurtlar Vadisi se nourrit de l'actualité. C'est un travail politique. Notre série n'a pas cette prétention. À moins que tu fasses une analyse hebdomadaire de l'actualité de la Turquie, une série sur la mafia peut ne pas être appréciée.* »

> nous, nous défendions l'idée que nous voulions présenter ce monde d'une façon différente. On a dit qu'on allait faire aimer ces hommes. Les femmes ne vont pas fuir. Mais bien sûr que certaines choses ont été coupées sur la route. »

De plus, j'ai constaté lors de mes enquêtes sur le terrain que les demandes des chaînes étaient totalement différentes de celles de réalisatrice. La chaîne vise un type de public spécifique, qui est son « cœur de cible » selon l'expression consacrée. Les stratégies qu'elle met en œuvre ont pour objectif premier d'augmenter le public « captif ». Le scénario original visant principalement les hommes avait toutes les chances d'être modifié. Ce qui transparaît alors est l'aspect proprement télévisuel de la série, mais aussi le fait que les règles de la production d'une série sont fondamentalement liées aux contraintes commerciales du média. Chacun à sa manière, les professionnel.le.s en ont conscience.

La période de préparation d'une série en Turquie oscille habituellement entre 5 et 8 mois. Du scénario aux détails du décor et des costumes, en passant par les analyses minutieuses des personnages de la série, la majeure partie de la pré-production est arrangée rapidement. Le rôle de chaque contributeur s'avère pour sa part décisif. Cela concerne en particulier les diffuseur.euse.s et les producteur.rice.s qui veillent à ne pas connaître des chutes d'audience et à promouvoir au mieux leur objet. Il serait d'ailleurs intéressant, pour eux.elles-mêmes de réfléchir aux techniques mises en œuvre par ces professionnel.le.s qui supposent un investissement personnel, ainsi qu'un pari. À ce titre, le travail de terrain constitue un bon exemple de cette observation. Selon le producteur exécutif Ahmet, le travail initial conditionne le succès de la série :

> « Le jeu d'acteur, la posture, ces détails rendent le boulot différent. Nous avons pris trois mois pour la distribution des rôles. Les lieux utilisés, les décors, les préparations, et bien sûr un peu de chance, la période, les conditions... Bien sûr, on n'est jamais sûr que ça va marcher. On a eu de la chance. La série a atteint un public auquel on a cru, qu'on a voulu. »

Le/La producteur.rice exécutif.ve est, en même temps, le/la créateur.rice. Il/Elle coordonne toutes les équipes de la série (costumes, maquillage, effets spéciaux, décors), travaille parfois avec les réalisateur.rice.s et les scénaristes, et garde un œil sur les équipes de décorateur.rice.s et d'ensemblier.ère.s, afin que la série conserve sa cohérence. Il/Elle est essentiellement animé.e d'une logique commerciale, et sait tirer parti des conditions pragmatiques liées à la production

des séries feuilletonnantes. Les obligations de concurrence guident de même le/la producteur.rice exécutif.ve, qui a le pouvoir de prendre les décisions finales touchant la production, et qui se retrouve plus que les autres dans une position stratégique. Ce processus est bien décrit par le producteur exécutif, Ahmet, qui s'appuie sur *Poyraz Karayel* :

> « Nous commençons avec l'étape du choix du projet. Nous sommes responsables de préparer le budget du travail, la distribution des rôles et de construire l'équipe. Nous construisons le monde de la série que nous voulons faire avec l'équipe créative. Il y a des équipes différentes. L'équipe de maquillage, l'équipe artistique, l'équipe de production... et chaque équipe a des chefs qui forment aussi une équipe. Ils nous ont tous reliés. Afin de voir avec qui nous allons prendre la route, nous nous adressons d'abord aux chefs. Le montage, le casting, les costumes, les lieux de tournage, le contenu des scènes. (…) Le rythme, l'émotion, on est responsable de tout. C'est à nous de gérer quand il y a une critique ou une question comme "Pourquoi c'est comme ça ?" de la part de la chaîne ou du producteur. Donc, on a un boulot assez actif qui demande beaucoup de responsabilités. »

Par ailleurs, une série soutenue par plusieurs réseaux de relations clientélistes peut déclencher la diffusion immédiate d'un nouveau récit, qui n'était pas prévu dans le scénario. En ce qui concerne la commande, les relations d'affinités entre les professionnel.le.s de ce secteur et les grandes entreprises sont tout aussi déterminantes. Par exemple, dans la série *Poyraz Karayel*, dans quasiment chacun des épisodes, une scène est consacrée au football, et notamment à l'équipe de *Beşiktaş*. Ce choix pragmatique provient du producteur exécutif, Ahmet, qui a des amis intimes dans ce milieu. Il semblerait donc que les relations individuelles aient un impact sur la production et de ce fait sur la construction du contenu, comme il l'affirme ouvertement avec une franchise qui peut surprendre :

> « Moi je suis *supporter* de Beşiktaş[57] à fond. On est assez proche avec les directeurs du Club. Je fais partie aussi du conseil. Et parfois, ils nous donnent un coup de main pour la série. […] Grâce à ce boulot, on se fait un milieu. Par exemple, Ağaoğlu[58] est notre ami. On utilise ses hôtels et ses résidences. Et quand il nous demande une faveur, comme par exemple s'il a un ami dont la fille veut être actrice, on l'aide. »

En dernier lieu, en s'appuyant sur les données chiffrées concernant l'audience, le/la producteur.rice exécutif.ve a toute latitude pour effectuer son choix et son recrutement. Il/Elle décide du départ ou de l'arrivée d'un nouveau personnage incarné par un acteur populaire ou encore définit les lieux de tournage, afin que le

[57] L'une des grandes équipes de football en Turquie.
[58] Homme d'affaires turc, il fait partie des 8 premières fortunes de Turquie.

scénariste adopte un ton et des trames compatibles avec cet objectif. À titre exemple, l'épisode suivant est tourné une semaine seulement avant sa diffusion et, même dans ce cas-là, selon le score qu'obtiennent les scènes en fin de journée, le dénouement peut être modifié. Aussi, la pression de la chaîne télévisée pour augmenter ses marges, engendre sur le tournage de *Poyraz Karayel* des conditions de travail très difficiles. Cette situation est d'ailleurs évoquée par Ahmet lors du travail du terrain :

> « Deux équipes filment en même temps pendant 5 jours. Les acteurs passent leur vie sur le plateau. Je les fais venir le matin et je les renvoie à la maison à 2 heures - 3 heures du matin. Ils n'ont pas de vie privée, rien. Ils ne peuvent pas prendre un petit-déjeuner avec leurs amis... On doit pouvoir leur laisser du temps pour qu'ils se sentent mieux, optimistes. Quand on bosse avec ces heures de travail, il peut y avoir des problèmes psychologiques, des tensions. Alors parfois, pour qu'ils se sentent mieux, on fait des changements. On enlève des scènes ou on minimalise les choses pour qu'ils puissent voir notre bonne volonté. C'est une question de stratégie. »

Les conditions de production des séries télévisées en Turquie représentent donc un enjeu puisque la plupart des porfessionnel.le.s de la télévision n'ont pas de couverture sociale, comme nous l'avons déjà précisé. De plus, ils/elles disposent d'un budget et d'une durée inférieurs à ceux des pays étrangers.

Les études importantes se demandent si la reproduction de stéréotypes n'est pas liée au sexe des créateur.rice.s[59]. Dans *Poyraz Karayel*, par exemple, même si je n'ai pas observé un partage des tâches derrière l'écran qui reste très genré, les femmes occupent elles aussi des postes de réalisateur.rice (métier vu comme « masculin » en raison de la création et la maîtrise de la technique), comme le remarque Çağrı, la réalisatrice. J'ai ainsi eu l'occasion de lui demander de parler de la place des femmes dans la production des émissions télévisées, tout en prenant en considération les obstacles et les contraintes qu'elle a rencontrés au cours de sa carrière[60].

---

[59] La question du Genre dans la production vise à interroger plus en détail les différents aspects qu'on ne pourra pas développer dans ce travail. Pour les récentes recherches sur la place des femmes dans l'industrie des séries, voir UGUR TANRIÖVER, Hülya. *Turkish Television Broadcasting,* Istanbul: İTO, 2011; l'article intitulé *les femmes dans l'industrie des séries* de GÜVENLI Gülsün et SUNAR Zeynep Melda dans *Emek ve Temsil Ekseninde Günümüz Medyasında Kadınlar Sempozyumu* (trad: symposium axé sur les représentations et le travail des femmes dans les médias), Université Ankara: 2014.

[60] De manière presque analogue, le réalisateur répond à la même question : « *En général, les hommes sont en majorité sur les plateaux. Ici, c'est un milieu dominé par les hommes. C'est usant pour Çağrı. C'est un secteur dominé par les hommes, et c'est pareil dans le reste du monde. Regarde la cérémonie des Oscars, il n'y a pas de réalisatrice. Les juifs ont pris leur élan mais*

> « En tant que femme, je n'ai rencontré aucun obstacle. Même que les femmes sont nombreuses dans le secteur. Surtout du côté de la réalisation. Elles sont nombreuses également dans la production. Quand j'étais encore assistante réalisatrice, un jour le réalisateur m'a demandé si je pourrais tenir ce rythme. Il aurait peut-être pu poser cette question aussi à un homme. Je ne l'ai pas pris comme du sexisme. Mais il est évident que nous vivons dans un monde dominé par les hommes. Exister en tant que femme n'est pas une chose facile. C'est pareil pour tous les secteurs en Turquie. S'il faut parler spécifiquement du fonctionnement sur le plateau, si vous êtes clair dans votre position, si vous faites attention aux limites définies, vous ne ferez pas face à de grands problèmes. Nous allons filmer dans des quartiers divers d'Istanbul, par exemple. Il nous arrive de faire parfois attention à la manière dont on s'habille. Je ne vois pas cela comme une contrainte ou une obligation, il faut juste pouvoir s'intégrer au milieu d'une façon ou d'une autre. Mais j'ai eu de la chance quand j'étais assistante. Quand les hommes étaient plus nombreux, il m'arrivait seulement d'entendre des blagues cochonnes ou des chamailleries.»

Néanmoins, les postes clés sont occupés par des hommes, ainsi du producteur (comme Ahmet), du scénariste (comme Ethem), ou du second réalisateur (comme Ender)[61]. Les professionnel.le.s de l'industrie télévisuelle sont majoritairement masculins et issus de toutes les classes sociales, qu'ils soient diplômés ou non. Parmi eux, certains ont plus de poids que d'autres du fait de leur position hiérarchique, et plus particulièrement de leur expérience professionnelle. Notons que c'est en fait plus compliqué que cela, mérite de faire l'objet d'une autre étude plus détaillée.

1.2.2 Production sous contrainte

Les produits télévisuels apparaissent comme des vecteurs créés sous l'impact de contraintes politiques, économiques et socioculturelles, qui déterminent la structure des produits finaux. Autrement dit, si l'on considère la série comme l'objet concret d'une expression quotidienne du choix, son succès peut en partie s'expliquer par la conjoncture politique, sociale ou économique, mais surtout par le fait qu'elle a été pensée et formatée pour plaire au plus grand nombre de

---

personne ne dit quoi que ce soit pour les femmes en ce moment. À mon avis, ce sont les femmes qui sont les plus oppressées. »

[61] À souligner que le scénario de la deuxième saison est confié à une équipe de rédaction dans laquelle se trouvent deux femmes et deux hommes. Les rédactrices, bien qu'elles ne soient qu'au début de leur carrière et bien qu'amatrices, font partie des personnes qui ont le dernier mot. Mais, le fait que le scénariste Ethem, possède un statut mieux rémunéré que les scénaristes femmes, témoigne tout de même d'une sensation de forte discrimination latente. Par contre, l'équipe de réalisation est constituée de 2 femmes (l'assistante réalisatrice et la première réalisatrice, Çağrı) et de 3 hommes (le réalisateur de la seconde équipe Ender, le directeur de la photographie et le directeur artistique). Il faut noter, qu'à part la personne responsable de la coordination qui est une femme, l'équipe de production est composée de 6 hommes.

téléspectateur.rice.s. Ainsi, les séries feuilletonnantes sont produites selon certains critères que l'on peut également qualifier de contraintes. Au fil du temps, des changements du modèle organisationnel de l'industrie audiovisuelle[62], ainsi que le poids de la religion (renforcement des tendances conservatrices entre autres) et de la politique, structurent incontestablement la production et la circulation des idées. Dans ce contexte, l'évolution du paysage médiatique invite les chercheur.euse.s à repenser sans cesse les changements de la société sous différents angles, qu'ils soient culturels, sociaux, économiques ou historiques. Il est donc nécessaire de connaître les conditions de production, notamment pour expliquer la structure et l'évolution des séries, et les stratégies mises en place par les acteurs depuis le début des années 2000. Par exemple, Ümmü Burhan, directrice de la fiction de la chaîne de télévision privée Star TV, tient à valider cette proposition :

> « Le fait que d'autres programmes de télévision ne soient pas inclus dans le prime time, démontre qu'on est dans une industrie télévisuelle ayant pour but de produire seulement des séries. Nous regardons les lignes générales : la cible, le niveau d'économie. Nous essayons de rester dans une certaine économie - ce qui est très difficile – et en même temps d'offrir aux spectateurs des pistes différentes. Mais, ce faisant, nous essayons de ne pas non plus débrancher l'audience, parce que c'est une autre résistance. Pour nous, vendre à l'étranger est également très important. Nous prêtons attention au fait que les projets que nous avons réalisés peuvent avoir des succès dans les pays étrangers. Nous nous efforçons de faire des projets qui embrassent des problèmes et des émotions universels. »[63]

Ceci amène donc à s'interroger sur le rôle de la chaîne de production dans la production des séries. Plus important encore, il ne s'agit pas seulement d'une question de signification. En effet, il s'agit aussi d'une question de pouvoir au cœur du processus culturel dans lequel la production et la reproduction sociale du sens et de la signification sont impliquées (Le Grignou, 2003 : 55). Dans ce cas, il est essentiel de rappeler que la mesure du pouvoir des médias s'explique à travers un frein au changement ou un maintien du statu quo. Ainsi, certaines séries feuilletonnantes turques sont un excellent exemple d'étude et véhiculent une certaine vision du monde, notamment en faveur d'un balancement idéologique (alternance entre positionnement conservateur et positionnement libéral ou

[62] Il s'agit d'un modèle plus libéral se rapprochant désormais du modèle de programmation américain. Il est axé sur des créneaux horaires rigoureusement structurés correspondant à une cible particulière et sur l'importance de la coproduction internationale ou d'industrialisation du secteur.
[63] Citation tirée d'un reportage réalisé en 2017 avec Özlem Özdemir dans le magazine *Épisode*.

progressiste). Il convient donc de prendre au sérieux les séries et de s'interroger de façon critique sur ce qu'elles semblent présenter.

1.2.2.1 Censure

Depuis la création d'une commission de censure des scénarios en 1932, la censure en Turquie, et en particulier au cinéma, est très contraignante et juridiquement appliquée[64]. Concernant la censure à la télévision, nous pouvons également évoquer la création d'organismes de régulation gouvernementale en 1983 avec la Loi 2954, RTYK[65] (Radyo-Televizyon Yüksek Kurulu, Le Haut Conseil de la Télévision-Radio), pour des raisons juridiques et techniques, afin d'édicter des règles de bonne conduite et de saine gestion dans le paysage audiovisuel turc. Dans les années 80, cet organisme ne permettait pas à la télévision d'aborder des thèmes et de mettre en scène des personnages qui auraient très certainement été interdits d'antenne. C'est pourquoi le contenu de la programmation était rudement analysé par des spécialistes avant d'être diffusé, et que les plages horaires étaient choisies avec la même attention. Il ne faut pas oublier qu'il y avait un monopole de diffusion et de télédiffusion à cette période. Autrement dit, il n'existait qu'une seule chaîne publique. En parallèle, l'organisme peut aussi être considéré, dans l'histoire du paysage audiovisuel turc qui constitue un bon objet d'observation, comme un moyen de contrôle strict de l'expression publique, notamment à travers ses décisions de « fermeture d'écran ». Aussi, le pouvoir judiciaire peut censurer tous les médias selon des dispositions constitutionnelles et des lois mal interprétées, en particulier pour « protéger les principes fondamentaux de la République » ou encore pour « sauvegarder

[64] En 1986, la loi sur le cinéma a subi quelques modifications et le contrôle des films est retiré au ministère de l'intérieur.

[65] En 1994 (avec la loi n° 3984 du 20 avril 1994), il s'agit d'un nouvel organisme public autonome et impartial, avec un nouveau conseil d'administration composé de neuf membres élus par l'Assemblée Nationale. Il a ainsi un nouveau nom « RTÜK » (Radyo Televizyon Üst Kurulu : le Conseil Supérieur de Radio-Télévision Turc). Le RTÜK attribue et gère les fréquences destinées à la radio et la télévision, et les activités des chaînes des différents réseaux. Il contrôle la diffusion des publicités, la conformité des émissions de radio et de télévision selon les accords internationaux et la loi turque. Il s'assure de l'équilibre des points de vue politiques exprimés (du respect des pensées et des croyances des individus et de l'honneur humain, de la protection des droits individuels, de l'égalité des chances entre les partis politiques), du respect de la décence (la nudité, le sexe hors mariage), la violence, le langage obscène et explicite, les mots grossiers), de la protection des enfants et des jeunes face aux contenus inappropriés des émissions (depuis 2006, en mettant en place le codage des émissions grâce à des symboles intelligents). Aussi il observe les réactions, les appréciations et la sensibilité de la population face aux émissions diffusées, effectue et publie également des sondages d'opinion nécessaires. Rappelons ainsi que, dans le cadre de la candidature de la Turquie à l'Europe, la législation turque en matière de paysage audiovisuel est révisée, surtout dans les représentations fictionnelles à propos des identités de Genre, de l'identité nationale et des minorités, ou des enjeux de l'acculturation.

l'intégrité indivisible de l'État avec son territoire et sa nation ». Dans ce contexte ouvertement répressif, souvent reconnu par les gouvernements successifs turcs, chaque régime a recours de manière accrue à la censure, en particulier avec le RTÜK ou le MGK (Millî Güvenlik Konseyi : Conseil de Sécurité Nationale). Même s'il représente une institution censée être autonome et impartiale, le RTÜK a toujours été jugé trop proche du pouvoir en place. À l'heure actuelle, le comité exécutif de RTÜK est composé de 9 membres élus par l'Assemblée Nationale. Ses membres sont déterminés selon le nombre de députés des partis politiques présents à l'Assemblée. Ainsi, suite aux dernières élections en 2017, parmi les 9 membres du comité, professeurs et universitaires, 5 personnes ont été désignées par le parti gouvernemental (AKP), 2 par le parti d'action nationaliste (MHP), et 2 par le Parti républicain du Peuple (CHP). Cette situation est sans doute renforcée par le degré de participation de l'État, en tant que paramètre politique de la fabrication du produit culturel à la création de valeur.

Durant la période concernée par mon étude, la montée en puissance d'une politique fondamentalement conservatrice (avec l'arrivée au pouvoir du parti néo-conservateur AKP, Parti de la justice et du développement) conduisait à intégrer le paysage culturel, le plus tôt possible, dans les tendances adoptées par l'État, devenues plus exigeantes qu'auparavant[66]. D'ailleurs, l'influence de l'État, avec l'arrivée au pouvoir d'AKP, se faisait de plus en plus forte au niveau des régulations. Dès lors, il s'agit d'imposer un nouvel ordre moral, « *une manière de mailler le territoire* », affirme Nora Seni (citée in Elsa Delaunay, 2014 : 6), chercheuse à l'Institut Français de Géopolitique. Le gouvernement turc actuel, qui censure la liberté d'expression de façon croissante (interdiction d'accès à *Wikipedia* et blocage temporel de l'accès aux réseaux sociaux comme *Twitter, Facebook, YouTube*)[67], met en œuvre une politique répressive. Elle se manifeste par des pressions, des procès, des arrestations, aussi bien contre des médias que des intellectuel.le.s qui le jugent autoritariste (Kazancıgil, 2008). Il est important d'avoir une idée précise du lien entre les médias et le pouvoir étatique, afin de

[66] Après l'arrivée d'AKP, vers le milieu des années 2000, la tendance politique à l'autoritarisme est devenue plus visible dans tous les espaces. Ce gouvernement a été façonné par une centralisation du pouvoir et par la radicalisation du conservatisme et du nationalisme, en particulier depuis l'amendement constitutionnel de 2010.

[67] Selon la loi, la Présidence des télécommunications (TIB) a été autorisée à exécuter des ordonnances de blocage de sites web et à émettre des ordres de blocage pour les fournisseurs de contenu en Turquie ou ailleurs pour des délits, tels que la pédopornographie, l'incitation à la drogue et Atatürk. Depuis l'application de la loi, environ 3 700 sites web, y compris *YouTube, MySpace* et *Geocities,* ont été bloqués.

mieux décrire la gestion des professionnel.le.s, des groupes de médias et des contenus. Le média est, par définition, une arène de pouvoir et que les biens culturels, en tant que révélateurs de cette arène, sont également le résultat d'un processus institutionnel, dont dépendent certains médiateurs variables selon les pays et les périodes. De plus, en s'appuyant sur une approche théorique, le média est perçu comme l'un des appareils idéologiques de l'État, selon la terminologie althussérienne (Esquenazi, 2009 : 45-64). Ces médias font l'objet d'études consacrées au degré et aux formes de l'interventionnisme étatique[68], et ils jouent un rôle prépondérant dans la production des biens culturels où le contrôle strict de l'expression publique serait constamment reproduit. De surcroît, dans le paysage télévisuel, l'État s'appuie le plus souvent sur le cadre réglementaire et vise à contrôler les activités audiovisuelles, à travers les mécanismes de censure, ce qui est un facteur essentiel de classification politique. Toutefois, si cette situation ne corresponde plus à la réalité dans de nombreux pays, elle reste valide en Turquie. Ainsi, les séries constituent des exemples particulièrement parlants de la mise en œuvre de la stratégie du balancement idéologique, davantage issu d'un système politique dit des régimes « autoritaires », et qui se joue à un degré plus ou moins important, que ce soit dans le récit ou dans la répartition des représentations sociales. La majorité des grandes chaînes principales propose des séries populaires plutôt conservatrices, en cédant régulièrement au positionnement idéologique par leurs choix narratifs, les contenus discursifs, les personnages ou bien des sujets socioculturels. Même si les chaînes de grande écoute sont caractérisées par une série de paramètres et de traits structuraux qui leur permettent de se différencier les unes des autres, le principe de base reste constant. En effet, leur intérêt général consiste à éviter un possible conflit, ce qui est pourtant souvent le cas pour ces chaînes. Il est par conséquent très difficile de parler de la liberté de création de l'artiste quand il s'agit de l'écriture ou de la réalisation de productions télévisées en Turquie. En revanche, une production télévisuelle n'a jamais été un espace où l'on peut « tout dire et tout montrer », comme l'a souligné Ender lors de mon travail d'enquête sur le terrain :

[68] De nombreux travaux ont mis en évidence les contraintes qui pèsent sur les producteur.rice.s des biens symboliques dans les sociétés libérales, en les conceptualisant en termes de censure « structurale », « visible » ou « invisible ». Voir CHAMPAGNE Patrick, MARCHETTI Dominique (dir.). « Censures visibles, censures invisibles ». In *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 106, 2002.

> « Sur TRT, tu ne pourrais jamais faire embrasser des gens par exemple, le baiser est interdit. Pareil pour ATV[69]. C'est un espace où il y a une autocensure assez poussée. À force de sanctions[70], KanalD a dû aussi s'autocensurer. La relation de la chaîne avec le gouvernement est importante. Star est un peu plus à l'aise. »

Cependant, les discours tenus par chaque chaîne, bien que contrôlés par l'État (et évidemment par RTÜK), peuvent différer des discours émis par le pouvoir politique. Il s'agit ainsi d'une liberté relative de programmation variable. La réglementation n'est pas la même selon que l'on est une chaîne cryptée ou grand public. Les premières sont soumises à la régulation déclarée dans le guide de programme électronique et ne peuvent bénéficier de la même liberté de ton que les chaînes cryptées[71]. Les plages horaires doivent évidemment être elles aussi respectées scrupuleusement. Les programmes classifiés +18 peuvent cependant être diffusés après 00h00[72]. Aussi, la principale différence entre la réglementation des chaînes publiques et cryptées, repose sur le fait que les créateur.rice.s qui travaillent pour les chaînes cryptées jouissent d'une certaine liberté de ton. À ce titre, la censure ne s'applique pas de la même manière selon les chaînes. Par ailleurs, l'une des programmatrices des chaînes de *FOX Networks Group Turkey,* rencontrée lors de nos entretiens, interprète les sanctions du RTÜK comme étant extrêmement subjectives. Elle déclare :

> « La censure, tout ça c'est relatif. Ça peut changer. Ça change en fonction de si ça incite ou pas. C'est incitant par rapport à qui ? Il n'y a pas d'explication. Ça dépend de l'initiative de la chaîne. Les lois du RTÜK sont définies de façon relative et ça dépend de la relation qu'a la chaîne avec le RTÜK. Ça

---

[69] Chaîne de télévision turque. En 2007, après être devenue une chaîne publique (TMSF), ATV a été vendue au groupe de *Turkuvaz*, pro-gouvernementale. Elle est dès lors perçue comme l'un des « médias de droite », également proche du gouvernement.

[70] Le RTÜK, qui interdit tout ce qui constitue un péril pour le nationalisme, au nom des valeurs nationales et spirituelles de la société, peut être caractérisé comme un appareil d'État. Il surveille les discours qui peuvent sembler, ou qui sont, plus spécifiquement anticonstitutionnels, liés de près ou de loin à la propagande politique, ou à tort ou à raison, aux sujets tabous (la question kurde, ou le rôle et la personnalité d'Atatürk, par exemple). Les décisions du RTÜK, de pénaliser les télédiffuseurs afin de mettre en œuvre la loi sur la radio et la télévision, ont été critiquées au niveau national et international. En conséquence, la loi sur la télédiffusion a été adoucie par un amendement en mai 2002, de sorte qu'en cas de violation des normes de radiodiffusion énumérées dans la loi sur la radio et la télévision, RTÜK suspendrait le programme, souvent pour une durée limitée, au lieu de suspendre toute la chaîne.

[71] La série *1 Kadın 1 Erkek*, un remake de *Un Gars, Une Fille*, en est un bon exemple. Cette comédie extrêmement populaire a été entièrement diffusée à partir de 21h30 (classé comme +13) sur une chaîne cryptée. Le cas échéant, son contenu aurait été jugé inapproprié et pouvant être un mauvais exemple, notamment à cause de son vocabulaire et de ses références au sexe.

[72] Les programmes classés + 13 ans ne peuvent pas être diffusés avant 21h30 et les programmes +18 avant minuit. Si ces codes prescrits ne s'appliquent pas, les chaînes sont averties par le RTÜK ou peuvent être sanctionnées par des amendes disproportionnées, ou encore le programme être suspendu pour une durée déterminée.

> dépend si la chaîne a précédemment été sanctionnée ou pas. Ils peuvent très bien ne pas flouter. »

Ces dires ont été confirmés dans le résultat de mes entretiens. À titre d'exemple, Ender affirme : « *la sexualité, l'alcool, il y a une masse de règles. Dans une scène de restaurant par exemple, on ne peut même pas mettre du vin sur la table. Il y avait une série où montrer la cigarette était interdit, mais la cocaïne ou l'ecstasy n'étaient pas floutés* ». Çağrı, la réalisatrice de *Poyraz Karayel* poursuit en ce sens : « *l'avortement était un épisode courageux. On aurait pu être gravement sanctionnés. C'est surprenant que le RTÜK n'ait rien fait !* » Par conséquent, la diversité des chaînes de différentes appartenances n'apporte pas toujours une diversité dans les contenus. En effet, ces derniers sont avant tout conçus dans un souci d'audimat et selon un conservatisme avéré tant sur le fond qu'à travers le portrait qui est dressé de la société. Elles ne montrent pas ce qui peut être considéré comme indécent ou obscène, et ne diffusent pas d'actes sexuels dans des émissions. De même, elles masquent le tabac et l'alcool par un procédé de « brouillage » de l'image et bipent les injures.

Le travail effectué sur le terrain témoigne encore d'un exemple intéressant. Çağrı, la réalisatrice raconte : « *Star*[73] *ou KanalD ne sont pas comme TRT*[74] *ou ATV. Mais elles sont aussi touchées. Il y a une peur. Même si RTÜK ne donne peut-être pas de sanction, il y a une autocensure, la chaîne censure et nous-mêmes pouvons nous censurer.* » De tels phénomènes d'autocensure sont évoqués dans les témoignages des professionnel.le.s, notamment parmi les scénaristes. Ainsi, dans le cas d'une série, le scénario peut, dès le départ, être affecté par les diverses censures, comme l'argumente le producteur exécutif, Ahmet :

> « […] Une fois le scénario fini, on le partage avec la chaîne. La chaîne fait des retours sur les points gênants. Ils ont une équipe dans le département "drame", mais ils regardent les choses plutôt du point de vue de RTÜK. Ils se demandent s'il faut [atténuer] les choses un peu trop fortes, mais sinon la chaîne ne s'en mêle pas beaucoup. Et ensuite, c'est prêt pour être filmé. »

Pour cela, pendant le tournage des autres épisodes de la série, une autre version de certaines scènes a été tournée afin que la plus modérée puisse être insérée dans la série. Cette pratique contribue ainsi à l'autocensure exercée par les professionnel.le.s sur une multitude de sujets. Les raisons politiques sont à

[73] Première chaîne de télévision privée en Turquie, créée en 1989.
[74] Chaîne de télévision publique turque, première chaîne de la Turquie.

l'origine des changements scénaristiques. Ce fut également le cas lors de mon analyse sur le terrain. Le scénariste et la réalisatrice poursuivent à ce propos :

> « Il y a deux ou trois scènes que j'avais écrites qui ont été jetées à la poubelle à cause du RTÜK. La scène sur l'alévisme[75], c'était une scène très mignonne et il n'y avait vraiment pas d'inconvénients. Mais juste le fait qu'on entende la phrase gêne les gens. Même si on dit que les alévies sont le plus beau peuple, on en vient à se questionner de l'introduire ou pas. […] Je ne voudrais pas qu'une question politique s'incruste dans l'histoire. Même qu'une fois, c'est au montage d'une scène qu'on s'est aperçu que j'avais presque mis un slogan du HDP[76] sans faire exprès. Je n'en avais aucune idée. Ensuite ça a été coupé et évidemment, ça n'a pas été diffusé. » (Ethem, le scénariste)

> « Par exemple, il y avait une scène entre Zülfikar et Sefer. Ils disaient : 'Sunnites, Alévies, Circassiens, supporters de Galatasaray, etc., soyons unis'. La chaîne a demandé un montage, et nous avons seulement pu dire : 'Circassiens, supporters de Galatasaray, de Beşiktaş, etc. » (Çağrı, la réalisatrice)

Bien que présentant un profil assumé plus libéral, *Poyraz Karayel* se plie également aux valeurs hégémoniques imposées par l'idéologie officielle (refus de l'existence même des minorités ethniques ou culturelles), très strictement fidèle à un État-Nation, afin de ne pas être sanctionné par le RTÜK. On constate également que les réalisateur.rice.s s'autocensurent de peur de voir leurs projets refusés par la chaîne. À titre d'exemple, l'un des réalisateur.rice.s ayant collaboré à la série *Poyraz Karayel*, Ender, raconte que, dès qu'il glissait un terme politique dans un dialogue, son scénario lui revenait biffé par les responsables de la chaîne avec la mention « *incompréhensible, pensez aux spectateurs* ». Ainsi, la seule liberté des réalisateur.rice.s réside précisément dans la possibilité de jouer sur les marges. Mon corpus illustre parfaitement cette situation :

> « La chaîne s'en mêle beaucoup. Il y avait une scène de torture. J'ai reçu un mot : « Que celui qui va filmer fasse attention, qu'on ne voit pas de détails ». Cette situation va jusqu'à se mêler de la façon dont on fait notre travail. À mon avis, la censure a ses bons côtés et ses mauvais côtés. C'est

[75] C'est une confession hétérodoxe issue de l'islam. Même si les alévis, qui sont estimés à 15 millions minimum de personnes, ont du mal à trouver leur place dans la communauté turque. Le nationalisme turc semble intrinsèquement lié à l'islam sunnite, qui est la religion fortement majoritaire de la société. Pourtant, ceci semble transparaître dans le refus de l'État de reconnaître les minorités et la volonté d'« homogénéiser » la population turque en intégrant de force les Kurdes et les alévis à l'islam dominant.

[76] HDP (Halkların Demokratik Partisi, le Parti Démocratique des Peuples) est le parti de la gauche pro-kurde de Turquie.

> mal parce que tu n'es pas libre. C'est bien parce que la contrainte stimule ta créativité[77]. » (le réalisateur)

Par ailleurs, à l'image de cet exemple, le réalisateur Ender m'indique également de quelle manière la mise en scène de la série est structurée comme un véritable objet politique directement lié aux censures, et il me montre à quelles résistances il se heurte. Malgré tout, Çağrı, la réalisatrice tente de faire évoluer la représentation de la société dans la série afin d'échapper à son contrôle pointu :

> « J'avais proposé un graffiti sur les crimes contre les femmes, mais j'ai eu un doute parce qu'à l'époque, le gouvernement était critiqué sur ce sujet. Le producteur a demandé à la chaîne et ça n'a pas été accepté. Mais on l'a quand même introduit discrètement [en atténuant les choses].»

En conséquence, l'État attribue un rôle de censeur, moralisateur au RTÜK en vue de contrôler les dispositifs mis en place par la télévision et au moyen d'une législation très stricte. La télévision turque devient un champ d'application efficace car elle met en avant des situations morales, particulièrement représentatives des tensions qui traversent la Turquie contemporaine. Autrement dit, la structure du produit culturel fait partie du processus de production culturelle institutionnalisée. Dans ce cadre, « *des significations particulières sont encodées, devenant ainsi significations "préférentielles", renforçant les relations de pouvoir économique, politique et social* » (Ang, 1992 : 80). Le RTÜK gère donc non seulement les questions relatives aux autorisations d'émettre et aux régulations de la télévision, mais il surveille aussi le contenu des programmes, la publicité, les problèmes touchant au mode de vie ou aux représentations des sexes, en imposant notamment une réglementation en matière de stéréotypes sexuels. Ce faisant, il redresse plus régulièrement et vérifie la conformité des émissions en s'appuyant sur l'ordre moral. Parmi les programmes, ce sont les séries inspirées de situations réelles qui retranscrivent plus particulièrement un discours sur les valeurs ou la morale. Par exemple, il y a quelques années, comme l'ont souligné Güvenli et Danacı Yüce (2013: 118), les cas de divorce, les jeunes qui se révoltent contre leurs parents ou l'amour libre étaient des thèmes de plus en plus abordés et ces

[77] « *À la fin de la saison dernière, j'ai brûlé un homme. Ensuite on a voulu montrer trois personnes pendues par le cou, la chaîne a dit « non ». La chaîne n'allait pas accepter et moi j'ai trouvé l'idée de l'étouffement avec un sac en plastique. C'est dingue. On ne voit ni le visage, ni le moment d'étouffement. Une belle scène.* » ; « *Par exemple, la semaine dernière, il y a une scène où Ayşegül et Poyraz s'embrassent, ensuite ils font l'amour, ça va probablement se lier à autre chose. J'ai filmé ça en un seul plan. Ils s'embrassent, Poyraz regarde la caméra et il jette sa veste sur la caméra.*» (Ender, le réalisateur).

sujets ne concernaient pas uniquement les personnages jugés comme « mauvais ». À cette période, le ministère chargé de la Famille menait une campagne contre l'augmentation du nombre de divorces pendant que la série *Behzat Ç.* (dans laquelle une juge d'instruction et un commissaire vivaient l'amour libre) était critiquée au Parlement, sous prétexte que la diffusion de telles idées mettait en danger « nos valeurs familiales ».

En outre, « *depuis peu, la chaîne publique TRT coupe les scènes de baisers et demande aux figurantes de porter des pantalons plutôt que des jupes. […] Ou encore, dans les adaptations de séries américaines, le grand fumeur devient un mâcheur de chewing-gum compulsif (jurant qu'il va bientôt arrêter) et l'alcoolique, qui buvait du vin en douce, se cache maintenant pour se bâfrer de raisin, etc.* », note Erwan Desplanques (2014) dans un article « Amour, gloire et Bosphore : Istanbullywood, l'usine à fictions ». Quant aux séries destinées à la jeunesse, elles font en général l'objet de critiques car « *le mode de vie de ces jeunes est jugé trop exagéré et représente un mauvais exemple* » (Cantek, 2010: 84-89). Malgré cela, on rencontre d'autres productions de série dont le contenu est contradictoire, comme le détaille la réalisatrice : « *Je me demande comment est-ce que Aşk-ı Memnu*[78] *aurait pu être filmé de nos jours. L'histoire ne correspond pas vraiment à la structure de la famille turque.* » De plus, ce système est régi par les plaintes qui sont formulées au sujet des émissions télévisées[79]. Dans ce cas, après un temps de réflexion, le RTÜK adresse un avertissement à la chaîne, car elle remet généralement en cause les valeurs nationales et spirituelles de la société. Si la chaîne ne tient pas compte de l'avertissement, elle peut être sanctionnée par des amendes disproportionnées (des lois mal interprétées) ou bien la série peut être suspendue pour une durée déterminée.

[78] Série diffusée entre les années 2008 et 2010, adaptée d'un roman portant le même nom écrit à la fin du XIXème siècle que l'on pourrait traduire en français *L'amour Interdit*. C'est l'histoire d'une trahison et d'un amour interdit entre Behlül et la femme de son oncle Bihter.

[79] Le plus bel exemple est sans aucun doute le cas de *Muhtesem Yüzyıl* (trad. : *Le Siècle Magnifique)* (qui relate l'histoire de l'Empire Ottoman) qui fut le succès télévisuel turc en 2011. Depuis la diffusion de la série, plus de 70.000 plaintes (issues des milieux plutôt islamistes) en 25 jours, ont été adressées au RTÜK (information extraite du site Internet : https://www.ntv.com.tr/turkiye/muhtesem-yuzyila-rekor-sikayet,UJ1TLHND4UOmX6MLL6EmPA, 8 Janvier 2011). Ainsi, la série à était rudement critiquée par certains esprits conservateurs qui la jugeaient « *trop émotionnelle et sexuelle* » pour représenter le Sultan. Comme le président Recep Tayyip Erdoğan, qui manifeste son mécontentement à la figure du Sultan Soliman, représenté comme un homme appréciant l'alcool et manipulé par les femmes de son harem de Topkapi. Dans ce cas, il faut bien noter qu'il peut s'agir de « plaintes organisées ». Par exemple, le département de la jeunesse d'un parti lance un appel à tous ses membres en disant « ... » etc.

De toute évidence, la censure règne donc lorsque sont abordés des sujets à « risques »[80]. Ceux-ci deviennent alors autant de tabous (l'action de l'armée, la question des minorités[81], l'honneur de la Nation), qui s'appliquent à toutes les émissions. Sous l'influence de l'autocensure, le déroulement narratif peut être affecté. Celle-ci s'illustre par exemple en punissant les relations hors mariage, en mettant en scène les actrices qui font toujours l'amour avec leur soutien-gorge, en mariant les personnages qui vivent ensemble, en créant des mères et des pères affaiblis qui auront plus tard des problèmes, en étant d'accord avec le renoncement du citoyen au nom de sa responsabilité dans la sphère privée, mais aussi en limitant la monstration ou la conversation à propos de la vie sexuelle. Le travail sur le terrain confirme quant à lui une tendance plutôt personnelle, soi-disant conformiste, du point de vue normatif adopté par le scénariste comme tel :

> « Vous pouvez montrer des relations malsaines mais il faut les montrer en racontant qu'elles ne sont pas saines. Il y a une institution comme le RTÜK. Je ne suis pas contre le RTÜK, eux aussi sont obligés de faire certaines choses ; mais moi, je suis aussi obligé d'établir un lien de cette façon avec le spectateur. Tout travail soumet une morale en fin de compte. […] On aurait pu écrire une scène au lit… Mais tout d'abord, je n'apprécie pas ce genre de choses. Ça ne me plaît pas d'écrire et de montrer au spectateur ce genre de choses. Qu'ils s'embrassent longuement... Je n'aime pas. Moi aussi je vis dans cette société, je ne suis pas un extraterrestre. Je sais comment ma mère, mon père, mes amis regardent la télévision. C'est une autocensure ? Peut-être. On a coupé la tête d'un homme, puis on l'a mise dans une boîte et on l'a envoyée, c'est ça qui me donne envie. C'est dérangeant pour le RTÜK et le spectateur, mais ça fait plaisir de le faire. La violence est très présente à la télévision. La violence m'attire. Plus que l'érotisme. Mais bien sûr que tu ne peux pas montrer de sang. Ça dépend aussi de l'heure de diffusion et de ce que tu as mis comme signal, déconseillé aux moins de 13 ans ou 18 ans[82], pour la série ».

---

[80] « *Le héros ne peut pas avoir dans sa main quelque chose qui peut inciter à avoir une mauvaise habitude, comme l'alcool. Quand Poyraz a fait une proposition de mariage, il a sauté par le balcon. La chaîne nous a tout de suite envoyé un mot disant que selon RTÜK, le personnage principal ne pouvait pas inciter au suicide. Alors comment faire ? Heureusement qu'on n'a pas eu de problèmes* ». (Çağrı, la réalisatrice)

[81] Au sujet des minorités, les limites de la démocratie turque restent discriminatoires. Cependant, je trouve rarement des exemples de transformation radicale, car tout genre est fondé sur une liste type de personnages qui sont eux-mêmes des stéréotypes sociaux. Même s'il existe des avancées positives en matière de représentation des minorités, nous ne voyons pas les minorités ethniques, culturelles ou sexuelles comme une identité précise : les Kurdes, les Alévies etc. De même, dans les séries turques actuelles, les personnages gays, lesbiens ou bisexuels sont quasiment absents ou peu présents, soit en tant qu'élément de comédie de sous-récits, soit en reproduisant les clichés (personnages kurdes qui font du trafic de drogue, travestis, prostituées, etc.)

[82] *Smart Signs* (symboles intelligents) que nous pouvons voir à l'écran lors de la diffusion d'un programme ou dans les communiqués de presse écrits et audiovisuels. Il s'agit d'un système conçu pour aider les radiodiffuseurs, les parents et la société en général à s'acquitter de leurs responsabilités en matière de protection des enfants contre d'éventuels effets néfastes des émissions. Il informe le public sur deux éléments différents d'un programme : les éléments nocifs possibles du contenu et le groupe d'âge auquel le contenu est adapté. Groupes possibles de contenu

Dans ce contexte, Ethem, le scénariste rédige le scénario selon son ressenti du moment, du message qu'il veut faire passer, mais aussi bien souvent de l'imaginaire et des stéréotypes qu'il accole à l'événement et aux personnes qui y sont engagées. De tels choix ont le plus souvent pour effet de confirmer, et parfois de renforcer le côté normatif de la série. Pourtant, le fait que le secteur soit règlementé en veillant au contenu des scripts, avec des intérêts et des conceptions de la télévision parfois divergents, et en favorisant un certain conservatisme, aboutit à décourager toute nouveauté au sein du récit. « *Il n'y a peut-être pas autant de censure à l'étranger* »[83], dit le réalisateur Ender. Par ailleurs, tous les contenus « abusifs », qu'il s'agisse du vocabulaire, de la sexualité, de la violence ou de scènes d'horreur sont à bannir. Selon Ender, cela représente « *autant de censure* » qui se définit par rapport aux autres séries étrangères, où sont mis en scène « *plein de sang, plein de nichons, plein de sexualité* ». Cela constitue un vrai problème pour le secteur audiovisuel, comme l'explique la réalisatrice Çağrı :

> « C'était plus courageux il y a 3 ou 5 ans. Les sujets étaient meilleurs. Les séries étaient sur une meilleure voie en Turquie. La langue, le sujet et le contenu des séries étaient plus complexes. De nos jours, le résultat en taux d'audience de ces genres de séries est problématique, c'est fatiguant pour les téléspectateurs. C'est à cause du gouvernement au pouvoir, son pouvoir est très intense. De nos jours, on a des produits sans couleurs et faciles à consommer. »

La liste des éléments « à risques » varie bien sûr selon les périodes et le pouvoir en place. Le RTÜK valorise les normes sociales dominantes en mettant en scène des comportements et des attitudes conformes à ce qu'une partie de la société attend. De plus, les deux réalisateur.rice.s voient régulièrement évoluer les politiques de censure et la définition même d'une image obscène, c'est-à-dire l'exhibition de ce qui doit rester hors scène. Sur ce point, Ender, qui s'interroge sur la régression de l'image de la femme dans les médias, s'appuie sur une émission de téléréalité, *Survivor* :

---

préjudiciable : Violence / Peur, Sexualité, Mauvais Comportements qui peuvent être des modèles pour les mineurs (discrimination, consommation excessive d'alcool et de tabac, abus de drogues, actions illégales et langage grossier). Groupes d'âge : Pour tous, 7 ans et plus, 13 ans et plus, 18 ans et plus. Pour les images de ces symboles, voir l'annexe 9.

[83] Il faut noter que dénigrer les séries turques au profit des séries américaines est une tendance générale en Turquie. Les médias critiquent et comparent beaucoup les séries locales à celles des étrangers, surtout celles provenant des États-Unis. Mais, il ne faut pas oublier que cette impression n'englobe pas la totalité des avis de la population turque. Pour plus de détails, voir TUNÇ Ayfer. Her Türkün kullandığı tek yerli malı: Diziler. In *Birikim*, volume 256, 2010.

> « *Survivor*, c'est une réalité de notre vie. Quand vous regardiez *Survivor* il y a deux ans, vous pouviez y voir des femmes qui se baignaient sans cesse en bikini. Regardez l'émission de cette année, aucune d'entre elles ne met un bikini, elles mettent des tee-shirts, on ne montre pas de baignades. Ils ne montrent pas ces scènes. C'est complètement un changement de perception.»[84]

En résumé, les séries feuilletonnantes, comme toutes les émissions, deviennent de plus en plus conservatrices et moralisantes dans leurs propos, si on les compare à celles des années précédentes. Cependant, le numérique devient une opportunité pour les chaînes grand public de développer une offre alternative: des web-séries. Quant à l'absence de contrôle au niveau de la production en ligne, cela a poussé les chaînes à ouvrir des médias numériques comme PuhuTV et BluTV, sans lesquels certaines émissions ou séries n'auraient jamais été diffusées à la télévision. Çağrı, la réalisatrice le confirme en ces mots :

> « De nos jours, on passe petit à petit au milieu du Web. Les grandes agences de production vont aussi faire des séries pour le Web. C'est ce qu'ils pensent faire. 60 minutes... Il y a une énorme censure à la télé mais pas sur le Web. Mais ça viendra aussi bien sûr. » [85]

1.2.2.2 Durée des épisodes

Contrairement à certaines productions occidentales et aux projets de production analogues sur lesquels les équipes travaillent de longs mois, en Turquie, le délai pour préparer un épisode, de la pré-production à la post-production, est d'environ une semaine. Il s'agit d'un travail très intense. En revanche, dans les pays étrangers, la durée peut aller jusqu'à deux à trois semaines pour tourner un seul épisode. De plus, si l'on considère que la durée des séries feuilletonnantes en Turquie est d'environ 120 minutes par épisode, la tâche des équipes techniques est de plus en plus rude, avec des conditions et de travail de plus en plus périlleuses. Les conditions de travail dégradées dans ce secteur sont sérieusement remises en cause depuis quelques années. À ce propos, Nilgün Öneş (2010), le porte-parole de SENDER (l'association des scénaristes), a affirmé que « *les conditions de travail sont devenues exagérément difficiles et les conventions internationales de*

[84] D'un côté, cette perception peut être assez problématique et plutôt sexiste, puisqu'il choisit, comme exemple, de juger la régression de l'image des femmes en réagissant avant sur l'aspect physique des femmes.

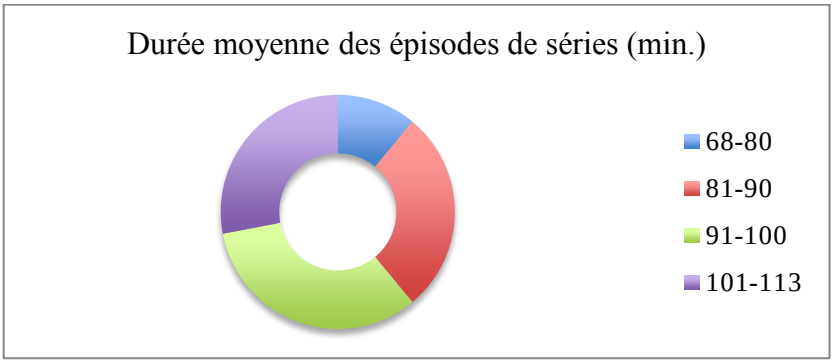
[85] Notons ainsi qu'au début de 2018, comme la réalisatrice l'avait envisagé, le Parlement turc a voté une loi octroyant à l'organe de contrôle des médias audiovisuels le droit de réguler les contenus sur Internet.

travail sont violée. »[86] Au final, tout comme les spectateur.rice.s, les professionnel.le.s de cette industrie se plaignent de la longueur des séries et de la concurrence entre les chaînes de télévision. Ils/Elles souhaitent une réorganisation des conditions de travail des acteur.rice.s, des scénaristes, des réalisateur.rice.s et des ouvrier.ère.s du plateau, conformément à la loi. Ahmet, le producteur exécutif, s'exprime à son tour au sujet de la durée des épisodes :

> « On a eu des manifs pour qu'on réduise la durée des séries à 60 minutes. Mais malheureusement, à cause du système du taux d'audience, plus c'est long, plus vous faites partie de la course. Quand la durée est courte, peu importe si tu es le meilleur, à cause de l'autre série diffusée sur une autre chaîne à la même heure, tu sors de la course plus tôt et donc, tu es vaincu 1-0. Les chaînes qui ne veulent pas prendre des risques veulent maintenir une longue durée. Tu filmes 140 minutes. Ça n'existe nulle part dans le monde !»

Contrairement à tous les exemples américains et européens, chaque épisode dure, avec les coupures publicitaires (dont la durée peut atteindre de deux à vingt minutes), entre 80 et 120 minutes (en 2011). Cette durée augmente chaque année. Autrement dit, d'après Hülya Uğur Tanrıöver (2010: 64-67), ce sont de véritables téléfilms du point de vue de la durée.

Tableau 6 - Durée moyenne des épisodes de séries



Source : Turkish Television Broadcasting, 2011

Le graphique comprend uniquement la durée des séries diffusées sur KanalD, ATV, Fox, Star et SHOW, du 13 au 19 décembre 2010. Ainsi, sur les 36 séries diffusées, une seule a duré 68 minutes, et la plus importante d'entre elles a duré plus de 90 minutes sans les coupures publicitaires. De nos jours, elles sont

[86] Citation tirée d'un article publié en ligne en 2010 par ÇELIK Emir dans *Bianet*. Disponible sur : http://m.bianet.org/biamag/toplum/125966-dizi-calisanlari-90-dakikalik-dizilere-karsi

précédées d'une séquence de résumé[87] de l'épisode antérieur qui peut durer jusqu'à une heure. Enfin, la diffusion des séries débute à 20h00 et se prolonge jusqu'à 23h30. Une seule série occupe donc toute la soirée.

Les séries feuilletonnantes sont des œuvres en devenir qui nécessitent avant tout de garder le contact avec les spectateur.rice.s. Connaissant généralement un grand succès lors des premiers épisodes, elles perdent vite leur audience car, comme nous l'avons précisé auparavant, les producteur.rice.s font tout pour allonger leur durée pour satisfaire les exigences des chaînes de télévision. Pour cela, les créateur.rice.s redoublent de stratégies et de procédés (le plus utilisé est le flash-back qui, dans le récit, correspond souvent aux souvenirs des personnages) à l'échelle de l'épisode. La réalisatrice détaille le processus :

> « Le premier épisode de *Poyraz* dure 90 minutes. Je me rappelle bien parce que je faisais partie des gens concernés par ce sujet, on attendait de nous entre 90 et 95 minutes de tournage. Le taux d'audience du premier épisode atteignit environ la moyenne. Il a augmenté pour le deuxième et troisième épisode. Une fois augmenté, tout de suite un coup de fil [des directeurs généraux des chaînes] disant d'augmenter la durée. […] Pour la deuxième saison, on nous a donné un temps entre 120 et 140 minutes. 140 minutes si possible. On regarde le taux d'audience de l'autre série, alors il ne faut pas filmer en dessous de 130 minutes. Gardons entre 130 et 140 minutes. Et hop, faisons tout de suite un flash-back entre Despina et Bahri. C'est devenu une blague entre nous, dès que le scénario arrivait, on disait « Dites tout de suite à la postproduction de trouver d'anciennes scènes ! […] Notre épisode final de la saison dernière a duré 190 minutes. »

Dès lors, le temps de préparation du projet, ainsi que les impératifs de temps, excluent presque totalement la créativité. Au sujet de ce rythme forcené (la rapidité de la production et le fait de s'adresser à un public large), qui demande aux équipes un travail dur et qui les conduit à produire des représentations de plus en plus stéréotypées de la réalité, le scénariste décrit :

> « On a filmé la première saison en avance. On avait plus de temps. Les épisodes n'étaient pas si longs. Entre 100 et 110 minutes. Là, on est à environ 145 minutes. Et bien sûr que ce n'est plus la même chose, ça ne donne pas autant de plaisir. Le spectateur se plaint de la deuxième saison en général. Une partie en tout cas. Il est très difficile de réaliser quelque chose qui ait une continuité dans ces conditions. Le boulot en soit est un boulot qui

[87] Le résumé de l'épisode précédent, comme un rappel ou une transition entre les épisodes, constitue le prolongement exact de la dernière scène de l'épisode précédent. Ceci facilite en même temps le suivi de la série feuilletonnante, n'obligeant pas les spectateur.rice.s à adopter une posture d'attention soutenue.

> demande de la créativité. Ce n'est pas un *soap opera*[88]. C'est une histoire qui a de la vivacité avec ses scènes, ses dialogues. C'est une série qui demande énormément d'efforts. Et c'est épuisant. Tu ne pourrais pas continuer comme ça. Cette série, elle est écrite en 6 jours et filmée en 5. Quand j'écris, il m'arrive d'oublier le début. »

De ce fait, le plus souvent, les réalisateur.rice.s recourent à des représentations stéréotypées, que ce soit dans la modélisation des relations hommes-femmes, ou dans l'association des personnages masculins et féminins. Ender, le réalisateur remarque que les séries imposent des stéréotypes de personnages et/ou de symboles, limitant plus encore sa créativité :

> « En Turquie, dans aucune série, tu ne pourras maîtriser tant de choses. On est en train de filmer le 62ème épisode, 140 minutes. On les fera rire, mec, tu essaies de donner quoi comme message, fait un film de 90 minutes…Tu ne peux pas présenter quelque chose de significatif et de beau avec 140 minutes. Tant que ce système ne change pas, tu ne peux pas avoir quelque chose de qualité. »

1.2.2.3 *Rating*, mesure d'audience[89]

Les données chiffrées sur l'audience jouent un rôle décisif dans la régulation des relations entre les créateur.rice.s et les chaînes. Compte tenu de l'importance de la publicité, il convient se prendre en compte dans cet état des lieux, l'importance croissante des instituts de mesure d'audience et des agences de conseil en communication et marketing dans l'organisation commerciale du secteur. De ce fait, cette partie de mon étude porte également sur les caractéristiques du système d'audiométrie en Turquie et sur son impact sur la fabrication des séries feuilletonnantes. Dès lors, ces exemples de prise de position semblent susceptibles d'alimenter le questionnement à propos des multiples stratégies adoptées par les institutions (le RTÜK ou encore le système de *rating*

---

[88] Les *soap opéras*, sont comparés à des « bulles de savonnette »[88], *sabun köpüğü* en Turc, semblables aux telenovelas brésiliennes. Il s'agit de séries programmées dans la journée, (*pembe dizi,* c'est-à-dire le « feuilleton rose ») s'adressant aux femmes ; genre pratiquement le plus sexué de tous en raison de ses caractéristiques

[89] Le système de *Rating* ou le système d'audiométrie, qui concerne uniquement les téléspectateur.rice.s vivant en Turquie, est actuellement la technique qui nous renseigne sur l'audience individuelle instantanée dans le foyer (équivalent à l'Audimat en France). Ces données chiffrées, que les médias citent pour représenter le succès d'audience du programme concerné, sont généralement publiées sous trois mesures : *Rating* (audience moyenne ou *average* audience) est l'ensemble des personnes ayant regardé la télévision, en moyenne, pendant la durée d'une émission ou d'une tranche horaire, *Total* (audience en entier/totale) est l'ensemble des personnes qui ont vu toute une émission ou toute une tranche horaire, puis *Share* (part d'audience ou part de marché) est le nombre de personnes ayant vu une émission ou une tranche horaire, comparé au nombre de personnes regardant la télévision pendant le même temps.

en place). Celles-ci construisent ainsi le contexte où se produit la réception dans le domaine de la production des séries feuilletonnantes.

La tendance sociétale est en général montrée par le biais de nombreux outils (audience, études marketing quantitatives et qualitatives, critiques de presse, image des chaînes, etc.). Les publics des séries sont alors considérés comme un chiffre, un comportement, un interprète, un acteur social ou un citoyen. Dans cette même logique, les spectateur.rice.s pouvant être décliné.e.s de façons fort différentes, il devient particulièrement difficile de définir ce qu'est « l'audience », car la réponse à cette question nous amène à superposer plusieurs approches sous différents aspects[90]. Nous allons, dans cette sous-partie, appréhender l'audience comme une valeur prédictive, en tant qu'outil d'évaluation des programmes. Pour ce qui est du terme « audience » dont les définitions varient d'un pays à l'autre, il équivaut au mot turc « izleyici » qui correspond lui-même au mot anglais « viewing ». L'audience définit ainsi le nombre total de personnes à l'écoute, obtenu par une émission ou une chaîne pendant une période ou une tranche horaire précise. C'est pourquoi les études d'audience en Turquie concernent aussi l'ensemble des recherches effectuées sur les publics par d'autres méthodes, pour une compréhension accrue des autres aspects de leurs pratiques culturelles, de leur mode de vie, etc. En Turquie, les décisions de programmation se fondent donc généralement sur une vision essentiellement quantitative du public. En parallèle, la mesure d'audience - qui repose sur un principe (l'audience) et identifie un objet-cible (les téléviseurs allumés, puis les corps-individuels) - est basée en particulier sur le système d'audiométrie. Ce point sur lequel je vais me pencher n'est donc qu'une sous-partie qui vise à montrer l'influence des mesures d'audience, l'un des facteurs sociaux dans la production des séries. En prenant en compte ce facteur, il faut garder à l'esprit la dimension marchande de l'activité télévisuelle (tout comme les intérêts commerciaux du financement publicitaire), et la dictature des chiffres d'audience, tout en partant du marché des consommateurs. En d'autres termes, comme le développe Eric Macé (2006 : 301-302), il faut

[90] Les recherches sur l'audience, qui sont souvent considérées comme la source de réflexions sur le public, portent un intérêt toujours attaché au marché audiovisuel, dans le but de s'adresser au plus grand public. Elles correspondent à une définition plutôt homogène et stable, comme l'affirme Hartley (2002 : 11) : « *le terme audience est employé pour décrire un grand nombre de personnes non identifiables, en général unies par leur participation à l'utilisation de médias. (...) Nommer une audience implique aussi en général de l'homogénéiser, de lui attribuer certains traits, besoins, désirs et préoccupations. L'audience est une construction motivée par le paradigme dans le cadre duquel elle est conçue.* »

prendre en considération : « *les mécanismes d'un marché où ce serait dorénavant la "demande" qui commanderait la programmation de l'offre de télévision* ». Une fois de plus, pour minimiser les risques et connaître un succès public, le taux d'audience (davantage quantitatif) fait partie des stratégies de valorisation du capital dans la production télévisuelle. Pour cela, cette industrie télévisuelle s'est attachée de longue date à connaître les goûts et les préférences des publics, calculés par des institutions publiques et privées (ITO, RTÜK, TÜİK[91], des chaînes de télévision qui font les enquêtes marketing et des études d'audience). Pourtant, en Turquie, comme en France, ces données chiffrées[92] n'éclairent ni les motivations, ni les pratiques des téléspectateur.rice.s dans le détail (Cefaï, Pasquier, 2003 : 35).

En Turquie, depuis le début des années 1986 (notons ici que la première étude quantitative portant sur l'analyse des médias en Turquie, a été réalisée en 1986 sous la direction de Hülya Uğur Tanrıöver et Ayşe Eyüboğlu), le système d'audiométrie (Médiamétrie en France) est devenu un outil quotidien, qui mesure l'audience dans le foyer, soit l'unité d'audience de base de la télévision turque. La montée en puissance des télévisions commerciales, qui sont financées exclusivement par le marché publicitaire, crée un régime concurrentiel. Ceci est régulé par un instrument principal, qui est la mesure d'audience. D'un point de vue organisationnel, pour éviter tout problème d'influence, cette mesure de l'audience audiovisuelle est assurée en Turquie par TİAK (*Televizyon İzleme Araştırmaları A.Ş.*, Comité de recherche sur l'audience de la télévision). Cette société anonyme, fondée en 1992, est cofinancée par les acteurs publics et privés (les annonceurs, les agences de publicité et les chaînes de télévision), qui sont

[91] Au plan national, TÜİK (l'Institut des Statistiques de Turquie, réalisant des recherches à quatre reprises en 1981, 1989, 1997, 2008 et 2013 sur « Pratiques/Tendances culturelles des Turcs ») met en évidence les grandes tendances qui caractérisent les univers culturels des publics en croisant différents critères : socio-démographiques (âge, sexe, profession, taille de l'agglomération), socioculturels (niveau d'instruction, habitudes de fréquentation, centres d'intérêt), socio-économiques (niveau des revenus, d'équipement, dépenses culturelles, etc.) et des données liées à la participation culturelle ou médiatique (fréquences, circonstances, motifs, satisfaction). Malgré tout, les données fournies par le TÜİK ne donnent aucun renseignement qui indiquerait que ces données homogènes sont retenues en fonction de l'âge, du sexe, de la taille de l'agglomération de résidence, de l'activité ou de l'inactivité, du niveau professionnel ou encore de la nature des fictions. Plus souvent, elles sont réparties en deux catégories, les CPS+ et les CSP (segmentation), et les plus massivement utilisées comme l'âge et le sexe, apparaissent peu pertinentes pour l'analyse des goûts télévisuels.

[92] Pour mieux comprendre les enjeux actuels auxquels fait face la mesure des auditoires, il faut donc examiner les instruments qu'elle utilise pour l'obtention de données. Les cas français et turcs, s'ils diffèrent sur certains points, connaissent des questionnements et des difficultés similaires. Pour plus de renseignements, voir MEADEL Cécile. *Quantifier le public. Histoire des mesures d'audience de la radio et de la télévision,* Paris: Economica, 2010.

impliqués dans cet écosystème médiatique. En 1990, TİAK a confié à AGB Nielsen (filiale de la société mère américaine) la mise en place et la gestion d'un panel audiométrique. Ce système fonctionne, comme un peu partout dans le monde, avec un boîtier électronique branché sur la télévision (ce que les Français appellent un audimètre) et installé dans un panel de foyers[93] (nombre de foyers défini et constitué en « panel »). Aussi, le boîtier enregistre en permanence l'activité d'un téléviseur, plus spécifiquement la chaîne regardée, sans apporter d'indications sur les personnes constituant le foyer. Dans les années 1990-2012, ces données sont produites par la société de mesure Nielsen. Notons que, dans les années 2009-2012, la chaîne TRT refuse d'y participer. Cependant, lorsque le responsable de ce système met fin à son accord avec AGB Nielsen, en 2010, elle fait un nouveau compromis avec TNS/Kantar Media, qui s'est ensuite retiré « temporairement » de la mesure en télévision (en 2012). L'année 2011 marque pour sa part une évolution économico-politique du système d'audiométrie. Pendant un an, la mesure de *rating* n'a pas eu lieu, en raison du travail nécessaire sur le système de tarification des stations pour la mesure de l'entreprise de TNS. Ainsi, la différence de méthode et de taille d'échantillon, qui s'opère entre AGB Nielsen et TNS, donne lieu à des débats sur le système d'audiométrie. Plusieurs personnes manifestent leur inquiétude quant à la validité des mesures d'auditoire, d'autant plus que de nombreux changements méthodologiques étaient alors régulièrement introduits dans la mesure de *rating*. TNS a réduit l'échantillon sur lequel la mesure était effectuée : le pourcentage d'AB[94] est passé de 18 % à 10.7 %, et la catégorie socio-économique E, qui représente la classe défavorisée, a été ajoutée. Afin d'être inclus dans AB, la condition a également été reformulée : le capital culturel, auparavant primordial, a été remplacé par le capital économique du foyer. Toutefois, avec ce nouveau système, les régions où l'appareil de mesure (un audimètre) est installé dans un foyer du panel (ce panel est sélectionné en fonction de sa représentativité socio-démographique et de l'équipement

[93] Le panel est censé être représentatif des individus résidant en Turquie et possédant la télévision dans leur résidence principale. À la période Nielsen, à partir de l'année 2005, le panel est composé de 2 201 foyers urbains dans 21 villes et représentait une population de près de 39 millions de personnes. À l'heure actuelle, ce panel est passé de 4 176 (comptant 14, 688 mille individus) foyers équipés d'audimètres à bouton-poussoir dans 40 villes pour 36 chaînes de télévision (16 chaînes rapportées en temps plein, 20 chaînes en temps partiel), ce qui représente environ 57 millions 279 mille individus de 5 ans et plus.

[94] Catégorie la plus aisée de la population, qui comprend les personnes appartenant aux foyers qui présentent un bon niveau d'éducation et de profession (cadres, professions libérales, entrepreneurs, etc.).

audiovisuel des ménages possédant un téléviseur, en ville ou en province) ont été élargies. Le système d'audiométrie comprend désormais des personnes qui vivent dans une région où la population est inférieure à 20.000 habitants. Le système, qui mesure le goût culturel d'une population, est donc devenu incompréhensible et compliqué, ce qui a mis les maisons de production de plus en plus en difficulté (Bulut, 2016 : 88-89). En revanche, cela donne lieu à une circulation plus dynamique, et influence la durée de vie des séries. Plus simplement, la décision de prolonger ou de supprimer une série se fait en fonction de la mesure *rating*, qui pèse donc lourdement sur les gens qui travaillent dans le secteur, les producteur.rice.s, les scénaristes et les réalisateur.rice.s. Ethem, le scénariste, considère quant à lui ce système comme un indicateur primordial pour la programmation télévisuelle en Turquie (largement responsable des contenus télévisuels), qu'il estime trop présente dans la gestion des rapports des scénaristes avec leurs commanditaires :

> « Moi, je veux terminer la série mais ils ne veulent pas la finir. Il ne reste plus grand-chose à dire. Les chaînes prennent leur calculette. Voyons le taux d'audience, allez, encore une saison. En fait, l'histoire est terminée, mais ils essaient encore de faire sortir quelque chose d'un tube de dentifrice fini. »

En outre, malgré la faiblesse de l'échantillon et son inégale répartition, une très grande partie des chaînes et des agences de publicité utilisent ce système d'audiométrie, qui demeure encore la source la plus fiable d'audience en Turquie. Les bilans des chaînes en termes d'audience, faits à partir des mesures de *rating* (concernant des individus âgés de 5 ans et plus, qui résident en Turquie et ont accès à la télévision, quel que soit le mode de réception : câble, satellite ou autre), permettent de comparer le public de la télévision ordinaire, voire même celui de certains programmes exceptionnels. Ce dispositif électronique, qui s'opère seconde par seconde, donne ainsi une indication sur l'intérêt ou le désintérêt du public[95]. Par exemple, il est possible de voir si une intrigue choque le public ou non, ou si l'image d'un nouveau personnage est appréciée ou pas par celui-ci, etc. Le *rating* révèle les attentes et les réactions des spectateur.rice.s qui sont au cœur du processus de production. De même, il donne une idée sur le défaut

[95] Nous avons juste accès aux données *Share, Rating* et *Total* (jour/semaine/mois/année) en ligne sur les sites Internet « Médiacat, Medyatava, Medyafaresi, etc. » ou dans la presse. Les professionnel.le.s de cette industrie obtiennent les résultats des audiences de la veille dès le lendemain matin. Puis, ils/elles travaillent séquence par séquence pour déterminer celles qui ont bien marché et celles qui ont perdu du public. Ils/Elles se servent également volontiers d'autres indicateurs, tels que les taux d'audience de chaque émission seconde par seconde.

d'appréciation des chaînes concernant ces attentes, telles que l'erreur de créneau horaire, la concurrence des programmes des autres chaînes, un thème peu attirant, une mauvaise promotion, mais aussi l'effet d'un changement d'acteur ou d'actrice, un mauvais programme en soi ou qui précède. Ces renseignements sur l'audience sont indispensables à l'établissement des politiques de programmes et à la construction des grilles saisonnières. Le travail sur le terrain confirme aussi cette tendance, qu'Ahmet, le producteur exécutif résume de la façon suivante :

> « Si tu regardes les analyses de taux d'audience, il y a des résultats journaliers et des résultats sur le moment pour des périodes de 15 minutes. Tu peux voir à quel moment la série fait un pic ou a stagné. Comme une échographie du cœur. Quand tu prends comme bases certaines semaines, certains épisodes, certaines scènes, et que tu vois que la série fait un pic toujours aux mêmes endroits, tu t'orientes bien évidemment vers ces moments. Ce n'est pas à partir d'une formule apprise par cœur ou parce que moi je le veux bien, c'est vraiment un calcul mathématique. Par exemple dans la deuxième saison, je ne dirais pas que c'est les relations d'amour mais les relations plus émotionnelles, les relations à deux, qui ont augmenté les taux d'audience. Ayşegül et Poyraz sont devenus inséparables pour les spectateurs. Par exemple, quand on les sépare, le taux d'audience baisse. »

Ou encore, Ethem, qui veut avant tout tenir les publics en haleine, croit que les circonstances de rédaction continuent à s'appuyer sur la demande des spectateur.rice.s. Selon lui, cela engendre un manque apparent de créativité qui fragilise la qualité de production des séries, incomparable à celle des pays étrangers:

> « Il y a un énorme fossé entre ce que tu prendrais du plaisir à faire et ce que tu fais. À l'étranger, il n'y a personne qui te dit "Cet homme est très sympa, écris plus sur lui" ou "Faisons-le pleurer plus à l'hôpital". Nous, on ne fait pas des séries ou de la dramaturgie. Nous, on fait un boulot pour la télévision. Il y a des téléspectateurs, ce sont des clients. Avant tout, c'est une question de vendre un produit au client et non de raconter une histoire. »

Pourtant, on constate qu'en Turquie, comme dans d'autres pays, ces deux aspects sont liés. En résumé, le modèle actuel de la mesure d'audience est caractéristique d'un registre de jugement industriel, car il s'agit davantage d'un statut de consommateur.rice chez les téléspectateur.rice.s. Pour autant, en Turquie, toutes ces recherches[96] (dont le but est d'élaborer des modèles de compréhension

[96] Alors que le CSA produit des données régulières, étant un outil stratégique pour l'ensemble des acteurs de la télévision en France, la publication irrégulière des sondages télévisés (incomplets et mal organisés) du Conseil supérieur de la Radio Télévision (RTÜK) constitue, sur le plan national, une référence loin d'être fiable pour collecter les évolutions des principaux facteurs de la stratification sociale, ainsi que pour élaborer, puis comparer les transformations des modèles de

et d'interprétation des rapports portant sur le public en tant « consommateur.rice.s ») restent encore insuffisantes du fait d'une difficulté à caractériser la posture spectatorielle des publics. Par exemple, dans le cas d'une construction des « usagers en chiffres », les scénaristes comme Ethem expriment avant tout leur manque de confiance vis-à-vis des mesures d'audience. Ils/Elles les considèrent comme des procédés plus ou moins « arrangés », qui n'apportent pas de valeur ajoutée aux engouements et aux modes des spectateur.rice.s. Ceux-ci sont en fait imprévisibles, alors que toutes les décisions qui concernent les scénarios sont précisément prises au nom des publics qui regarderont le programme. Dans l'incertitude de ce qui peut plaire aux publics, Ethem, le scénariste, effectue un travail d'anticipation de ses attentes :

> « En fin de compte, c'est le projet qui définit le spectateur. Chez nous, il n'y a pas vraiment un profil des spectateurs, le profil change tout le temps [fait appel au caractère passager, « volatil » de l'audience turque]. Aux États-Unis, il y a un profil général [un profil des individus ayant ses règles et ses rites en matière d'attentes et de goûts. Savoir pourquoi, comment et avec quel effet celui-ci reçoit les messages émis par les médias est moins mystérieux]. On propose aux États-Unis des séries pour des spectateurs différents sur des plateformes différentes. Les gens à regarder ne sont pas nombreux, mais comme il y a une vente dans le monde entier, ça devient un commerce. Nous, on ne peut pas faire ça. C'est ce qui nous manque. On ne se base que sur des taux d'audience. À quel point est-ce raisonnable ? »

Jugeant la crédibilité des taux d'audience qui sont la seule information disponible, même si elle est imparfaite et relative, le principal problème pour les professionnel.le.s est de savoir ce qui intéresse les gens ou, tout du moins, comment les intéresser. Ceci est remis en question par Denis Mac Quail (1983: 96), lorsqu'il évoque l'industrie télévisuelle qui repose sur une donnée à la fois déterminante et profondément indéterminée : « *c'est la question de l'incertitude sur le public plus que celle du public lui-même, qui se pose en priorité pour les professionnels* ». Dès lors, même si ce flou des données ne permet pas de fournir une connaissance approfondie des publics, toute l'industrie télévisuelle continue à faire confiance à la mesure quantitative traditionnelle nommée « système de

---

compréhension. C'est pourquoi, certaines catégories de jugement des tableaux, les plus liées aux pratiques sociales, nous parlent peu aujourd'hui. C'est la raison pour laquelle d'autres recherches demandées par des institutions privées, s'appuyant notamment sur les enquêtes de marketing, ont ouvert de nombreuses pistes de recherche complémentaires pour mettre en perspective la publicité, la planification des médias, la production ou la distribution de série, etc. Cependant, il est problématique d'accepter ces types de recherche comme étant une donnée, puisque chacun s'appuie sur ses propres objectifs d'action culturelle, et ne dispose pas exactement des données au profit des études des publics.

rating, d'audiométrie ». Toutefois, pour définir les cibles de leurs annonces, les publicitaires ont besoin de connaître de manière aussi précise que possible le profil socio-démographique, les intérêts, les goûts, les attentes et les préférences en matière de programmes des personnes disponibles, selon l'horaire déterminé. Pour cela, les publicitaires utiliseront d'autres techniques de recherche basées sur les caractéristiques socio-démographiques de l'audience. De plus, depuis l'introduction des pratiques liées à l'usage de nouveaux écrans (téléphones portables, ordinateurs, tablettes) et, en parallèle, à la diversification des modes d'utilisation des médias, les recherches sur l'audience au service de la programmation (fréquence, genre, quantité de visionnage, etc.) évoluent constamment. Cependant, d'autres mesures d'audience avec de nouvelles techniques (*NetRatings* et très récemment via les *tweets Twitter TV Rating*[97], qui mesurent l'audience des *tweets* émis en lien avec une émission de télévision) sont mises sur le marché. De plus, avec la croissance du nombre de canaux (sites de *streaming* ou de téléchargement)[98], et en tenant compte des besoins et des désirs de l'industrie télévisuelle et de la situation médiatique actuelle, de nouveaux outils de mesure sont élaborés.

1.3 Une complexité définitoire

Si l'on considère les formes médiaculturelles comme des « constructions », dictées à la fois par les esprits des créateur.rice.s, ainsi que par un contexte politique, culturel ou économique, il faut entendre par là « *l'ensemble des normes, valeurs, paradigmes, représentations, images, récits, idéologies, personnages - historiques ou fictifs - récurrents qui les traversent toutes* » (Macé, 2006 : 14). Certaines études sur les industries culturelles appréhendent donc les séries plus spécifiquement, comme étant un système de représentation. Elles s'interrogent sur l'articulation des rapports de Genre contemporains, animés par les formes d'organisation de la famille, du travail, du religieux ou encore de la politique.

[97] Ce qui évoque le terme de « la télévision sociale (*social tv*) » qui désigne la prise en compte des réactions de l'audience en direct sur les réseaux sociaux. Cette mesure, qui nous permet d'analyser en direct les habitudes des téléspectateur.rice.s observables, ouvre une piste de recherche sur les mutations de ces téléspectateur.rice.s.

[98] Avec le téléchargement via internet ou l'enregistrement via la télévision, il nous est impossible de rater un épisode. Il nous suffit désormais de choisir l'épisode de la série que l'on a envie de voir et ceci nous permet de suivre scrupuleusement chaque série à la mode à quelques heures ou jours près. L'une des pratiques les plus courantes de nos jours pour regarder les séries, bien qu'elle soit illégale, est le streaming.

L'utilisation du terme « série feuilletonnante »[99], à la place de celui plus courant de « série », m'incite à penser que « dizi » en turc (désigné pour toutes les fictions plurielles) n'est plus justement une série, c'est-à-dire un récit fermé sur lui-même (avec un début et un dénouement). Il s'agit d'un mode de narration spécifique à la télévision turque. Sur le plan narratif, elle se rapproche davantage de la forme feuilletonnante, puisque chaque épisode (concernant plusieurs micro-récits) dépend des évolutions narratives du précédent et elle est, en parallèle, gouvernée par une logique sérielle car elle présente une collection d'épisodes qui apportent des informations essentielles au dénouement de l'histoire. Par exemple, tous les problèmes qui constituent le fond des évènements de l'épisode en question sont interrompus de manière à garder en haleine le/la téléspectateur.rice jusqu'au prochain épisode. Je peux évoquer l'inférence que fait Uğur Tanrıöver au sujet des motifs présidant l'apparition de cette forme (2007 : 65).

> « Au lieu d'opter pour une forme proprement épisodique, avec clôture du récit, les scénaristes et producteurs turcs préfèrent le récit continu à coupure épisodique qui laisse en suspens (et/ou suspense) la suite des évènements que le public attend avec impatience. Cela permet d'assurer la fidélité du public et constitue, du point de vue sociologique, un point de repère pour la construction des communautés de spectateurs, telles que définies par plusieurs auteurs. »

Dans ce cadre, le *cliffhanger* (terme anglais désignant un procédé narratif où chaque épisode laisse en suspens des questions qui se résoudront par la suite et fait écho à d'autres qui l'ont précédé) et la récurrence de nombreuses « situations dramatiques types » sont les deux techniques de narration. Elles sont susceptibles de transformer le récit feuilletonesque pour capter une plus grande audience, voire même pour assurer la fidélisation des spectateur.rice.s. Pour cela, la série feuilletonnante se distingue sur certains points (au niveau des micro-récits, de la qualité et de la construction de son rapport aux spectateur.rice.s) du *soap opera*[100]. De ce fait, en fonction de ses spécificités, qui déterminent de plus en plus ces deux formes de sérialisation, il serait juste de définir « la série feuilletonnante » comme

[99] Pour une autre définition de la série feuilletonnante : « *forme hybride entre la série à épisodes autonomes (série) et les intrigues qui se poursuivent d'un épisode à un autre (serial*) » (Buxton, 2010: 5).

[100] Les *soap operas* fonctionnent selon un principe narratif spécifique, où il n'y a que très peu d'action. L'élément dramatique central est constitué par la circulation de l'information. Les réactions et les sentiments des personnages, les manières de résoudre un problème, la mise en œuvre des solidarités, etc. sont pleinement au cœur du récit, tandis que le réalisme social et culturel en est totalement absent. Notons ainsi que les produits de *Yeşilçam*, sur lesquels on va revenir, fonctionnent presque selon le même principe que les *soap operas.*

une formulation mixte qui répondra à l'exigence de mon étude. Pour plus de facilité lexicale, j'utiliserai le terme « série » en le considérant comme un raccourci du terme « la série feuilletonnante », qui désigne toutes les séries plurielles de la télévision turque.

1.3.1 Caractérisations formelles

En tant qu'œuvre véhiculant une certaine vision du monde, chaque récit possède son propre système de valeurs. Le fait de souligner les continuités et de mettre en valeur ce qui offre des garanties, permet à cet univers fictionnel de voir des exemples individuels, des cas suggestifs, des personnages emblématiques (Mehl, 1996 : 229). En effet, le contexte narratif est plus personnel, plus intime, mais également porteur d'éléments typiques de la société turque. La série n'est pas qu'une machine de guerre dont le seul but est d'assurer de grosses rentrées publicitaires, et la diégèse est avant tout nourrie du monde imaginaire, comme nous l'avons remarqué sur le terrain. Le scénariste Ethem explique bien cette situation :

> « C'est un plaisir exceptionnel de faire aimer aux gens un monde que j'apprécie moi-même. En fait, le spectateur a aimé un personnage mafieux qui parle du capital mondial. C'est une chose qui aurait très bien pu être prise comme du n'importe quoi. […] Je me suis créé un monde comme dans *Tehlikeli Oyunlar*[101] à partir de la façon dont les personnages parlent et voient le monde. J'ai essayé de l'introduire dans la série, enfin à ma façon. »

Je peux ainsi dire que cela représente un certain nombre de références et de valeurs communes que partagent les professionnel.le.s des médias et les spectateur.rice.s. Cependant, les récits, qui touchent à la réalité des spectateur.rice.s, évoquent en eux.elles des aspects du monde qu'ils/elles reconnaissent. C'est pourquoi, la réalité exprime le fait que les relations quotidiennes des spectateur.rice.s sont transposées et reflétées dans les séries. En dernier lieu, l'invention narrative est considérée, selon le contexte culturel de formation et de réception, comme un parcours qui s'appuie avant tout sur une formule causale expliquant le tracé présent des frontières de l'acceptable. Par conséquent, le fait de donner un sens aux récits résidant en premier lieu dans la culture, permet de mobiliser au cœur même du contenu la notion de « formule

[101] *Tehlikeli Oyunlar* qui peut être traduit par « Les Jeux Dangereux » est le second roman d'Oğuz Atay (publié en 1973). Le roman prend forme autour de la lutte existentielle du personnage Hikmet Birol et repousse les limites des possibilités narratives à travers de nombreuses techniques et des types d'écriture allant du dialogue au monologue.

» [102], telle que définie par Edgar Morin (cité in Pasquier, 1995 : 19-20). Théoriquement, selon lui, les contenus télévisuels reposent sur un modèle d'écriture formulaire, dont les codes narratifs peuvent être considérés comme une sorte de guide de lecture visant à l'intelligibilité des contenus pour les publics. Ainsi, cette construction formelle permet aux professionnel.le.s de la télévision, mais aussi aux téléspectateur.rice.s, de la reconnaître et éventuellement de s'y reconnaître. Du fait de « ce contrat de communication »[103] et d'une collaboration entre les professionnel.le.s et les téléspectateur.rice.s autour des contenus, la majorité des professionnel.le.s de la télévision est cantonnée à certaines structures. Ces dernières participent dès lors des imaginaires de la production et de leur effectivité. La structure initiale est composée d'éléments hétérogènes (sa structure narrative, son paysage fictionnel, ses formes dialoguées récurrentes, l'organisation de ses décors, un style de mise en scène, le choix d'une thématique, l'emprise des comédien.ne.s sur leurs personnages) organisés autour d'un schéma qu'elle propose et qui assure une transition entre la logique du système de production et la logique des usages.

Les contraintes ici mentionnées ont des conséquences narratives: la mobilisation de certains choix narratifs, de contenus discursifs et de personnages dont les comportements et les actions sont soumis à quelques propriétés intangibles (Jost, 1999 : 106). Les séries qui se construisent sur les formules classiques avec des histoires légères et faciles à suivre, continuent d'être surreprésentées sur le marché audiovisuel turc, par rapport à des séries plus complexes et diverses qui peinent à trouver le succès.

1.3.2 Un genre pluriel

Plusieurs chercheur.euse.s, qui travaillent sur les genres, définis par une liste d'éléments sémantiques (traits, attitudes, personnages, décors ou éléments techniques), pointent leur difficulté à être définis. Les genres relèvent d'abord des conditions sociales de leur formation. Patrick Charaudeau (1997 : 82) précise : « *les genres s'inscrivent dans une relation sociale en tant qu'ils témoignent d'une codification qui peut varier dans l'espace (différences culturelles) et dans le*

[102] Jean-Pierre Esquenazi (2014) utilise également la notion de « formule » pour désigner la structure de la série. Selon lui, chaque série est fondée sur une formule, c'est-à-dire une structure appliquée dans tous les épisodes afin d'assurer la cohérence sérielle.

[103] Le terme est employé par Charaudeau en 1991. « Contrats de communication et ritualisation dans les débats télévisés ». In CHARAUDEAU P. (dir.). *La Télévision, les débats culturels*. Paris: Didier Erudition, 1991.

temps (changements historiques) ». Les séries turques, qu'elles soient d'action, policières ou autre, ont très clairement recours au mélange des genres[104] (on peut en trouver des exemples dans d'autres pays). Dès lors, elles recombinent des éléments appartenant traditionnellement à la logique du mélodrame. Elles empruntent en même temps de nombreux éléments aux codes narratifs des *soap operas*, qui comprennent des personnages en proie à une vie sentimentale mouvementée, où les fausses filiations, les secrets de famille, les haines familiales, les duels, les pièges ou les complots, mais aussi les rivalités de pouvoir, la vengeance et la trahison, sont des sujets de prédilection. Ainsi, le mélodrame traite en général d'un problème de société contemporain, parfois de façon exagérée. On y relève des histoires d'amour au long cours, des histoires de vengeance, des secrets de famille, un bonheur intensément désiré, un excès de sentiments, de haine et de passion, des rebondissements dramatiques traditionnels contrastant avec des éléments appartenant à la logique de la comédie, etc., qui sont toutefois des éléments mélodramatiques de la période de *Yeşilçam*. L'objectif est également d'élargir les promesses du genre pour atteindre un public aussi large que possible, et de construire d'emblée un spectateur modèle pluriel ou des publics au pluriel. C'est pourquoi, les séries produites depuis le début des années 1990 mêlent plusieurs genres, qui se transforment et qui s'hybrident. Autrement dit, en laissant aux spectateur.rice.s, « *non pas un choix entre différents genres de programmes mais entre différents exemples d'un même genre* » (Uğur Tanrıöver, 2003 : 216), les créateur.rice.s ont un certain nombre de possibilités narratives pour diversifier les intrigues, renouveler le genre et créer des sous-genres. Mon travail effectué sur le terrain confirme ce propos, lorsqu'Ethem, le scénariste, fait le point sur cette interférence des genres qui correspond bien à la série *Poyraz Karayel* :

> « Quand une série est mise sur IMDB, on lui donne un genre comme science-fiction ou drame, etc. Une série est caractérisée au plus par deux genres. […] Alors tu dis comédie romantique, ensuite tu coupes la tête de quelqu'un et tu l'envoies dans une boîte. Tu ne peux pas dire de ça que c'est une comédie romantique. Tu as des policiers, des procureurs dans l'histoire,

[104] Les séries pratiquent systématiquement un mélange de genre. Les genres ne se limitent plus de nos jours à un seul genre, voire même n'existent pas dans leur forme la plus répandue. Todd Gitlin appelle précisément cette tendance la « recombination » (1983 : 75) ou le « mélange des genres ». S'éloignant d'un seul genre, les professionnel.le.s de télévision mélangent action, drame et aventure dans une intrigue qui reflète la situation de la société. Les recherches montrent que cette érosion des frontières entre les genres est aussi l'une des singularités de la néo-télévision.

> mais ce n'est pas une aventure policière. Donc c'est "un" genre en soi, propre à la série. »

Par contre, la série policière, telle qu'elle est présentée par le générique[105] qui engage des références, indique que l'on doit s'attendre à trouver des crimes, des policiers, des détectives, ou encore des suspects et une enquête. Plus qu'un genre, *Poyraz Karayel* est ce que l'on appelle une série policière ou un mélodrame, soit une série qui reprend certains codes du genre policier, différent d'une série policière ou d'un mélodrame diffusé en journée[106]. Le producteur exécutif, Ahmet, le décrit de la façon suivante :

> « *Poyraz Karayel* n'est pas une série policière sérieuse, elle n'est pas basée non plus que sur des histoires d'amour comme les films turcs. L'aspect policier est simple. De plus, avec une histoire relationnelle passionnée entre un père et son fils, c'est comme un mélange de tout ce qui correspond aux valeurs de la famille turque. »

Autre point important, le genre mélodramatique est lié au moralisme et suit une ligne de déroulement dramatique ordinaire (la victoire du bien-être), tout en se rapprochant du récit d'apprentissage, qui établit un ordre normatif. Selon Peter Brooks (1995), le mélodrame est un format narratif surchargé d'une émotion basée sur le conflit moral et la polarité, et qui met l'accent sur la transformation des personnages : « *le mal et le bien-être et puis la bonté gratifiante d'une façon, pendant que la fonction principale est de produire des représentations basées sur la moralité.* » Ce modèle narratif dramatique, largement dominant dès le début du cinéma de *Yeşilçam,* est caractérisé par sa tendance à la réconciliation, c'est-à-dire à la résolution des contradictions internes. Dans ce cadre, il faut prendre en considération la proposition de Jean-Michel Adam (1997: 46), qui définit la constitution du récit comme une succession d'événements, une unité thématique, des prédicats transformés, un procès, une causalité narrative et une évaluation finale (morale). Les mêmes tendances de récits moralisants continuent à exister

---

[105] Le générique, accompagné d'une chanson originale a une fonction importante : prévenir les téléspectateur.rice.s en annonçant les thèmes centraux du récit et/ou les particularités du/de la héros/héroïne. Par exemple, à propos de la diversité du ton de la série, Çağrı, la réalisatrice donne un exemple sur la musique de la série: *« j'étais vraiment confuse à propos de la musique de Poyraz. C'est un monde tel qu'il ne peut pas y avoir une seule musique. Il y a de tous les genres dans cette série, ça peut marcher ou non, paraître embrouillé, ou bien le spectateur peut facilement s'y retrouver.* »

[106] Ici, il faut distinguer les séries diffusées en journée de celles diffusées en soirée (prime time). Les séries diffusées en journée ciblent principalement les femmes au foyer, les chômeurs, les personnes âgées et les enfants. Elles traitent de sujets souvent sentimentaux, alors que les séries diffusées en soirée profitent d'un public plus large (jeunes, cadres urbains, etc.).

dans les séries d'aujourd'hui. Cela s'inscrit le plus souvent dans des contextes qui rendent possible une succession parallèle ou une sorte de conformité à l'ordre normatif. Les séries deviennent alors un outil qui légitime l'ordre normatif, ainsi que le système patriarcal structuré de façon autoritaire et hiérarchique. Ce contexte les place de ce fait au cœur d'un certain nombre de normes et de marges prédéfinies par la société. En revanche, comme le décrit Ahmet, il s'agit d'un mélange « *[mais] ce qui correspond aux valeurs de la famille turque.* » Ce discours, qui fait plus ou moins la leçon et qui est assez moralisateur, constitue la base du monde fictif. Une prise de position du côté normatif devient quant à elle davantage manifeste dans les productions télévisuelles, car la grande majorité des séries en Turquie vise à attirer toute la famille. Cette même structure narrative promet d'ailleurs un modèle divertissant, qui peut être regardé en famille. Le succès d'un prime time dépend donc de sa capacité à parler aussi bien aux femmes qu'aux hommes, et aux enfants qu'aux parents ou grands-parents. Le travail du terrain confirme ce souci, comme le détaille le producteur exécutif, Ahmet:

> « Comme ce n'est pas entièrement policier et mafieux, nous avons comme objectif un public qui peut regarder la série en famille avec les enfants. Lorsqu'on est à la maison avec nos grands-parents, nos parents, nos enfants, nos amis et que *Poyraz Karayel* commence, il faut qu'on ne change pas de chaîne et qu'on ait envie de regarder tous ensemble la série en buvant du thé.»

De surcroît, les pratiques télévisuelles changent constamment. Il faut donc savoir s'y adapter. Par exemple, en Turquie, au départ, les drames et les sitcoms grossissaient les rangs de l'histoire des séries, tandis qu'aujourd'hui le genre policier et les séries historiques sont également appréciés. Je peux de même spécifier deux sous-genres : les comédies familiales[107] pour les sitcoms et les mélodrames, et les adaptations télévisuelles de romans pour les drames, les séries policières, ou les comédies, qui sont les séries feuilletonnantes les plus appréciées des spectateur.rice.s. Les adaptations télévisuelles de romans à l'écran ne sont d'ailleurs pas un concept récent, mais elles sont de plus en plus populaires depuis 2005, en Turquie. Citons le remake de *Aşk-ı-Memnu, Fatmagül'ün Suçu Ne ?*

[107] Ce sous-genre des séries renvoie par son appellation à une communauté : celle de la famille. Selon Mutlu, « la population de toute une rue, un quartier, un village, une petite ville, peut à la télévision, constituer une famille ». (Mutlu, 1991 :257)

(trad. : *Quel est le crime de Fatmagül ?*)[108] ou *Yaprak Dökümü* (trad. : *La chute des feuilles*)[109], qui sont des séries adaptées d'œuvres littéraires diffusées lors de la saison 2010-2011. Depuis quelques années, en parallèle de l'adaptation d'œuvres littéraires du patrimoine national, les sagas historiques sous l'Empire ottoman sont en vogue. Quant au genre policier, qui est lui aussi en expansion, il fait son apparition à la télévision avec la série *Arka Sokaklar* (trad.: *les Ruelles*)[110]. L'intrigue se concentre d'un côté sur un commissariat de police et met au centre l'héroïsme de la police turque, et de l'autre, elle évoque la vie privée des policiers, qui sont très souvent confrontés à des problèmes personnels ou sentimentaux. Dans beaucoup de séries policières au monde, y compris les grandes productions américaines, on retrouve la même chose. D'autres exemples, comme les séries *Adanalı*[111] ou *Kurtlar Vadisi* (*La Vallée des Loups*)[112], qui ont connu un grand succès, peuvent être cités dans cette catégorie des séries policières qui se concentrent plutôt sur les personnages. Ces séries locales se distinguent de la nouvelle vague des séries policières turques depuis 2010, comme *Behzat Ç.* (le prénom et le nom raccourci du protagoniste)[113]. Cette dernière s'appuie sur une démarche différente, proposant une base sociale vraisemblable selon des problèmes sociétaux plus souvent politiques, généralement absents des séries turques, et n'échappant pas à l'effort de guerre idéologique.

En outre, après la pause des productions d'hiver, des « séries d'été », plus particulièrement les séries de jeunesse, commencent à occuper l'écran. Parmi elles, seules celles qui ont eu du succès perdurent lors de la nouvelle saison. Ces

---

[108] La série *Fatmagül'ün Suçu Ne ?* (« Quel est le crime de Fatmagül ? ») met en scène une jeune fille, Fatmagül, amoureuse de son amour de jeunesse Mustafa, mais contrainte, à la suite de son propre viol, de se marier à un autre homme afin de sauver l'honneur familial.

[109] La série est produite entre 2005 et 2010. La série qui raconte la vie mouvementée de la famille traditionnelle Tekin, est adaptée du roman du même nom de l'auteur et diplomate Reşat Nuri Güntekin.

[110] C'est une série diffusée à un rythme hebdomadaire entre 2006 et 2018 (malgré quelques saisons d'interruption) sur KanalD (chaîne privée nationale), et composée de 13 saisons, totalisant 476 épisodes de 90-100 minutes.

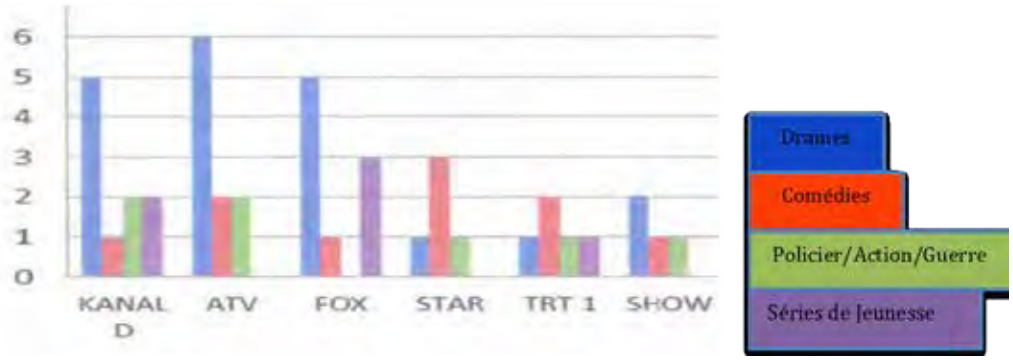
[111] La série créée par Tayfun Güneyer en 2008, a été diffusée par ATV, jusqu'au 2010. La série relate la vie d'un policier, Adnan et ses aventures.

[112] C'est une série culte (comportant 10 saisons et 300 épisodes, SHOW TV, ATV, STAR) qui a été diffusée pour la première fois en 2003 sur la chaîne de télévision Show TV. Elle met en scène les aventures du héros Polat Alemdar, un mafieux qui joue les sauveurs de l'État turc et où il est question du « péril kurde ». En mettant au centre l'État Profond Turc, la série est remarquée par différentes figures de la politique, comme par exemple le vice-Premier ministre, qui a déclaré que lui aussi suivait cette série. La série connaît une suite sous l'autre nom « Kurtlar Vadisi Pusu (La Vallée des loups Embuscade) » sur d'autres chaînes généralistes.

[113] C'est une série diffusée entre 2010 et 2013, adaptée des romans policiers *Son Temas İz Bırakır* (*Le dernier contact laisse une trace*) et *Son Hafriyat (La dernière excavation*), écrits par Emrah Serbes.

dernières années, on constate aussi l'apparition de séries de « guerre », dont le thème est la lutte menée contre le crime organisé national et international, ou le terrorisme. Le tableau 7 ci-dessous (distribution hebdomadaire des genres des 6 chaînes commerciales grand public - 2010), tiré d'une recherche effectuée en 2010, permet de mieux appréhender le paysage des genres en expansion, et témoigne de l'importance accordée aux drames. De même, si l'on constate qu'il n'y pas d'équilibre entre les genres, il faut noter que, dans tous les autres genres de séries, comme les séries de jeunesse ou les comédies, l'action comporte également des caractéristiques mélodramatiques, qui apportent à ces chaînes une « identité dramatique ».

Tableau 7 - Répartition des genres par chaîne (selon les données de 2010)



Source: Turkish Television Broadcasting, 2011, p. 57

Comme nous l'avons déjà précisé, bien que nous ne considérions pas les genres comme absolus, cohérents et déterministes, la fabrication des séries obéit néanmoins à des conventions sociales connues du public et qui priment dans la classification des séries selon les genres. Par exemple, le coup d'État raté du 15 juillet 2016 a généré une situation paradoxale pour les médias grand public. En témoignent la politisation du contenu et la remise en ordre patriarcal à laquelle les séries participent avec un genre précis. Comme l'a noté Uğur Tanrıöver dans l'article intitulé *La success story des séries turques à l'étranger*: « *Depuis un an, on assiste à la création de séries liées à l'actualité, portant sur l'histoire de soldats turcs héroïques qui combattent toutes sortes d'ennemis, la guérilla kurde ou l'État islamique.* »

Par ailleurs, il semble nécessaire de rappeler les effets de l'exode rurale, l'évolution de la place des femmes et ainsi certains éléments mélodramatiques de la période de *Yeşilçam,* qui apparaissent jusqu'alors indissociables, pour revenir

aux caractéristiques des séries turques qui constituent à elles seules un genre à part.

1.3.2.1 Effet de l'exode rural

La culture populaire a connu des transformations considérables sous l'influence des dynamiques sociales et spatiales dues au processus de l'urbanisation. En effet, l'exode rural, les effets de la mondialisation, etc., ont inévitablement eu un impact sur le rôle des industries télévisuelles, ainsi que sur les valorisations effectives, les habitudes, les règles sociales, et les codes symboliques qui s'y rapportent. Dès le début de l'histoire télévisuelle, comme nous l'avons observé, la télévision turque imposait les codes culturels occidentaux aux téléspectateur.rice.s, via des programmes de divertissement, comme certains films ou *soap operas.* De ce fait, la série constitue un objet d'étude intéressant pour comprendre la société qui lui a donné naissance.

Dès les années 1960, de nombreux films commencent à traiter du thème de l'exode rural. À cette période durant laquelle la Turquie était déchirée entre l'Orient et l'Occident, on constate le même récit et le même type d'intrigue[114] dans les films. En réalité, selon Nilüfer Göle (2005 : 160), la Turquie permet de voir comment la tradition et la modernité peuvent coexister dans les pratiques quotidiennes, sociales ou privées. Deux pôles antagonistes se dessinent alors et mettent au centre un dilemme entre les valeurs traditionnelles et modernistes. La première série *Kaynanalar* (trad. : *Les Belles-Mères*) en était une bonne illustration, car elle traitait de la vie quotidienne d'une famille qui a immigré du centre de l'Anatolie à Istanbul, et mettait en scène un père de famille. Nuri Kantar luttait pour préserver ses traditions et les normes anatoliennes, tout en essayant de s'adapter à cette grande ville cosmopolite et aux habitudes « modernes » et « occidentales »[115]. Ce conflit entre modernisation et traditionalisme devient ainsi un moyen de stigmatiser autrui. Cela s'illustre concrètement dans les films des années 1970. L'arrivée du paysan à la ville, ou ici la question de sa survie dans la ville, était plus qu'une question sociale. Les récits de ces productions sont centrés sur la recherche d'une identité, naviguant entre tradition et modernité, religion et laïcité. Cette recherche, elle accompagne un conflit entre, d'une part, les couches laïques, anti-traditionnelles, et influencées par l'Occident qui adoptent les

[114] Ce point sera développé plus tard à travers la définition du cinéma de la période de *Yeşilçam*.
[115] Pour plus de renseignements sur le développement de la télévision turque commerciale, voir la thèse de doctorat en sociologie d'Uğur Tanrıöver (2003).

habitudes des grandes villes et, d'autre part, les couches conservatrices, hostiles à l'occidentalisation, et qui adoptent des habitudes anatoliennes. Des personnages de la classe populaire, qui sont anatoliens, orgueilleux ou innocents, et qui ont parfois de l'espoir et de l'ambition, se mobilisent ou expriment leurs revendications par le biais d'une culture dite « arabesque »[116]. L'arabesque, pionnière de la culture populaire née à partir des années 70 et représentant l'Anatolie, apparaît alors comme une réponse sous forme plaintive contre la transformation moderniste radicale d'un pays et comme une forme de résistance face aux valeurs d'Istanbul (symbole de l'aliénation et de l'acculturation où l'immigrant perd ses valeurs et ses repères), en raison des conditions de vie et, en particulier, des corruptions morales dans les grandes villes imposant un mode de vie occidental. Autrement dit, il s'agit d'une manière de réinterpréter les codes culturels de la ville. Ce sont des productions qui représentent les problèmes sociaux contemporains, les doutes et les difficultés relationnelles dus à l'exode rural. Celles-ci se mettent en place en même temps qu'une révolte des personnages opprimés à travers une dualité autour du mode de vie citadin/villageois. Selon Asuman Suner, cette fixation thématique (qui rend accessible au plus grand nombre des valeurs et des coutumes, portant sur les structures familiales et les relations entre les hommes et les femmes) peut être interprétée comme une réponse à l'inquiétude grandissante autour de la question de l'identité dans la société turque. Surtout par exemple autour de la question de l'identité masculine. Uğur Tanrıöver (2003 : 205) fait appel à l'analyse de Mutlu (1991: 275) sur la série « Belles-Mères »:

> « La famille de Nuri Kantar (traditionnelle) est décrite d'une manière très réaliste, alors que celle de Turgut hakmen (moderne) est caricaturale, rendue risible et ridicule. De la même manière, l'écrasement exagéré de Turgut Hakmen (moderne) devant sa femme constitue, un clin d'œil à l'idéologie patriarcale : « voilà où ça mène la modernité ». »

Les films de la nouvelle génération se focalisent non seulement sur des sujets individuels, mais aussi sur des thèmes collectifs, sociaux et politiques (plus

[116] Le terme « arabesque » trouve ses origines dans la « musique arabesque », qui est une forme musicale considérée comme « inférieure » et se retrouve dans différents produits de culture populaire, surtout ceux diffusés par les moyens de la communication de masse. Pour plus de renseignements sur la culture arabesque, voir ÖZBEK Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* [La culture populaire et l'arabesque d'Orhan Gencebay], Istanbul: Iletisim, 1991.

spécifiquement sur le thème de la survie dans la jungle urbaine), ou sur la question de l'identité (nationale, sociale, religieuse, politique et sexuelle). Contrairement à la tendance d'une partie de ces films, les séries n'abordent pas sérieusement les problèmes de société. Dans les années 1990, elles relatent la vie urbaine (qui désigne notamment la vie stambouliote), qui s'accompagne cette fois-ci d'une valorisation des codes occidentaux. En effet, l'Occident représente encore une culture supérieure, qui suscite l'admiration. Selon Uğur Tanrıöver (2008 : 211), six éléments définissent dans ces années-là la modernité dans les séries télévisées : la laïcité, l'État-nation, les institutions modernes (éducation, industrie, urbanisation, famille nucléaire), le refus du conflit des classes, les droits des femmes, ainsi que le mode de vie occidental.

Dans les années 2000, ces séries comptent parmi les programmes les plus regardés et les plus appréciés, et elles se diversifient afin de plaire à des publics très variés. Lorsque l'on évoque des « publics variés », il est possible de parler d'une nouvelle dynamique au sein de la vie sociale: d'une part, de l'émergence de la bourgeoisie anatolienne conservatrice et, d'autre part, d'une polarisation observée par Nora Seni (cité in Elsa Delaunay 2014: 6) comme telle :

> « L'espace urbain sert de scène à une lutte autour du mode de vie. Le président, Erdoğan, joue sur la dualité entre le "nous", qui concerne les musulmans conservateurs dont la vie est prétendument très austère, et le "eux", qui désigne les intellectuels, artistes, la classe moyenne très occidentalisée. (…). La réussite de ce gouvernement repose sur la gestion des contradictions. Il joue double jeu. »

1.3.2.2 Évolution de la place des femmes en Turquie

Dans cette sous-partie, je vais évoquer brièvement, l'évolution de la condition des femmes. Aborder la série feuilletonnante turque à travers le Genre consiste à se pencher sur les mutations politiques, socioculturelles et culturelles qui définissent la place des femmes en Turquie. Dans les années vingt, après la fondation de la République Turque, le modernisme kémaliste (idéologie officielle fondatrice de la République Turque) se met en place dans le but de créer « *un État-nation laïc conforme au modèle européen* » [117] (Göle, 2003 ; Tanriöver, 2003). L'objectif de la modernisation est d'atteindre le niveau de la civilisation occidentale, considérée par la Turquie comme un indicateur de modernité

[117] Il est à noter que cette laïcité ne consiste pas en une séparation de l'État et de la religion comme en Occident, mais plutôt de « l'absorption » de la religion par l'État sous forme d'une Direction des Affaires Religieuses, qui voit par ailleurs son champ d'action s'étendre dernièrement.

avancée. Ce projet, fondé sur l'occidentalisme s'est accompagné de nombreuses réformes culturelles[118] modernes de type « occidental » (Ahıska, 2005 : 87). Suite aux réformes portant sur les tenues vestimentaires, la langue ou l'alphabet, le modernisme kémaliste tente de créer une nouvelle image de l'homme et de la femme. Comme cela a été mis en valeur dans d'autres travaux (Göle, 2003 ; Tanriöver, 2003), les femmes, qui sont les agents du changement social, selon Tekeli (1996), occupent une place centrale dans les débats liés à la modernisation. Pour cela, elles tendent à devenir la figure emblématique d'une société en mutation. Ainsi, les femmes servent de « symboles » dans la grande majorité des conflits, où les oppositions Islam/Occident, traditionnel/moderne, identité/égalité, privé/public, se cristallisent. Nous pouvons en effet dire que la mutation des femmes est instrumentalisée par l'État.

Dans l'Empire ottoman, la tradition basée sur les lois islamiques (lois de la charia) limite les droits des femmes en mettant l'accent sur le modèle patriarcal, selon lequel les femmes sont reléguées à la sphère privée (foyer et voisinage) et laissent les maris évoluer dans la sphère publique. En effet, la culture islamique, qui met des interdits sur l'espace du privé et donc sur l'espace de la femme[119], est fondée sur le « secret », le « non-dire » (Göle, 2005: 43). Suite aux réformes, les femmes obtiennent une capacité juridique avec l'adoption du Droit civil en 1926. De plus, le dévoilement obligatoire des femmes dans l'espace public[120], hormis dans des cas très isolés, est l'une des décisions les plus importantes pour la modernisation en Turquie. Après les droits civils, censés améliorer le statut des femmes dans l'espace privé et public, diverses lois sont adoptées avec pour objectif la laïcisation de la famille. La polygamie est interdite, le contrat officiel de mariage devient obligatoire, et l'égalité dans le partage de l'héritage et le droit

[118] Par « réformes culturelles », nous entendons essentiellement « les réformes d'Atatürk » (Mustafa Kemal Atatürk, le fondateur de la République Turque moderne). Ces réformes culturelles, qui signifient les nouveaux habitus du personnage idéal de la République Turque, concernent les pratiques suivantes : se cravater, se raser, manger avec fourchette et couteau, danser au bal, se serrer la main, se coiffer, écouter des chansons classiques, laisser les femmes sortir de la maison, etc. (Göle, 2000 : 67)

[119] Notons ainsi que l'oppression et l'exploitation des femmes ne proviennent pas seulement de l'islam. Il s'agit surtout des normes et des règles gérant les structures de la parenté qui contrôlent la sexualité.

[120] À partir des années 1980, ce règlement officiel concernant la tenue vestimentaire des femmes fait surgir une série de discussions, surtout en milieu urbain. Par exemple, comme l'indique Göle (1991: 85-86) dans ses travaux, une double tension se met en place. Ceci résulte, d'une part, de la modernité kémaliste qui impose les modèles occidentaux jusque dans la vie privée, et, d'autre part, de l'idéologie islamique fondée sur une stricte division sexuelle du travail affectant les femmes à l'espace privé.

de divorcer entrent en vigueur. En 1934, les femmes deviennent des citoyennes, et acquièrent une certaine visibilité à travers le droit de vote et d'éligibilité. Toutefois, en 1950, l'exode rural engendre des changements sociaux concernant les rôles et les valeurs. Ainsi, les femmes restent emprisonnées entre les valeurs traditionnelles du système patriarcal et les valeurs modernes. De plus, « *l'idéologie républicaine a en effet "reproduit", à sa façon, le système patriarcal* », comme l'affirme Deniz Kandiyoti (2013 : 78). En effet, le pays connaît un mouvement d'urbanisation très rapide et le mode de vie « moderne », imposé à toute une population (rurale et urbaine), ne s'inscrit pas de la même manière et au même niveau, dans toutes les couches de la population, en raison de différents facteurs, notamment politiques, géographiques et structurels. Les changements sociaux en Turquie n'ont pas non plus affecté les éléments plus remarquables du Genre, notamment la définition du rôle des femmes et de leur sexualité. Ainsi, comme l'indique Uğur Tanrıöver (2015: 120-146) :

> « Leur travail n'était peut-être pas assez "visible" en tant que productrice dans le monde agricole puisque le patriarcat ne le reconnaissait pas. Mais en ville, dans ce monde jugé "dangereux" pour elles, ce travail producteur à l'extérieur a laissé la place aux seuls travaux ménagers. »

En milieu rural, la mécanisation de l'agriculture, l'important exode rural, ainsi que tout le processus d'industrialisation, ont vivement affecté la participation des femmes à la vie active[121]. Selon la sociologue Özbay (1994 : 5-19) dans l'article intitulé « Women's Labor in Rural and Urban Settings » (trad.: Le travail des femmes en milieu rural et urbain), les femmes qui étaient « productrices » en milieu rural sont devenues des travailleuses à domicile dans les zones urbaines. Désormais, elles restent dans leur appartement, et effectuent plusieurs tâches (tâches ménagères, garde d'enfants, élevage). Cela a également été le cas en France et en Angleterre, lors de la période d'industrialisation au XIXème siècle : « *l'entrée des femmes sur le marché du travail n'était souvent qu'une stratégie familiale, une manière pour elles d'assurer leur part habituelle de responsabilités familiales.* » (Scott et Tilly, 1987 :13). Pourtant, il est intéressant d'ajouter à ces transformations la scolarisation croissante des filles ainsi que, plus tard, leur

[121] Il est convenable de se rappeler que le décalage se fait sentir dans tous les domaines de la vie urbaine et rurale, surtout au sujet de la division sexuelle du travail. En milieu rural, différent du milieu urbain, le faible niveau d'éducation, l'organisation du mode de vie paysan et le poids des traditions rendent difficile l'accès des filles, et aussi de la plupart des garçons, à l'université ou à la fonction publique.

participation à la vie professionnelle. La structure sociale, que ce soit dans la famille ou sur le marché du travail, commence ainsi à se redéfinir. Le portrait de la femme turque commence à se transformer et elle devient capable d'orienter son avenir en tant qu'actrice sociale. D'après Şirin Tekeli (1996), les réformes portant sur l'amélioration de la condition féminine étaient des moyens pour atteindre un but, et non des buts à proprement parler. En parallèle, durant cette période d'évolution, le marketing ciblait avant tout les femmes et un profil idéal de « femme moderne » émergeait peu à peu dans les médias. Celle-ci se caractérisait par sa liberté, son dynamisme et sa réussite professionnelle, comme en témoignait le discours majoritairement adopté par les femmes qui ne voulaient pas rester en marge de la demande (Tekeli, 1995: 213). Enfin, au sein de l'espace public, c'est au prix du refoulement de sa « féminité » et de l'effacement de sa personnalité que la femme acquiert sa liberté, arborant des vêtements foncés, des cheveux courts et un visage sans maquillage. Ces rôles sociaux donnés aux femmes conduisent par ailleurs à la destruction de leur identité, de leurs émotions et de leur sexualité (Yaraman, 2003). De plus, selon Yaraman (2003: 9), l'influence des changements juridiques sur la vie quotidienne ne constitue pas une franche réussite en Turquie. Même si les femmes turques sortent de leur sphère traditionnelle, leur image est encore définie par l'idéologie officielle. Elles peuvent par exemple exercer une profession, mais seulement dans la mesure où cette activité ne constitue pas un obstacle à leur devoir maternel. Ce propos tend à être validé par Göle (2005: 82) :

> « La femme kémaliste a certes rejeté son voile, mais c'est pour « voiler » sa sexualité en se forgeant une armure dans la vie publique, en se rendant « intouchable », inaccessible… Aujourd'hui encore, on s'adresse couramment à une femme en l'appelant « sœur, sœur aînée, mère, tante », ce qui, en supposant des relations fictives de parenté, interdit toute relation de séduction avec elle, tout en limitant l'attrait des relations anonymes entre étrangers. »

Malgré ces changements structuraux, les coutumes et les mœurs, empêchaient encore l'émancipation des femmes et leur autonomie, c'est-à-dire que les « *femmes étaient délivrées mais pas encore libérées* » (Yaraman 2003 : 71). Toutefois la visibilité des femmes dans la société se renforce peu à peu. Uğur Tanrıöver (2015 :132) écrit :

> « Parallèlement à ces changements structuraux, la transformation des relations familiales et communautaires a redéfini la place des femmes. Basée sur la famille nucléaire, sans la hiérarchisation traditionnelle des communautés villageoises, cette nouvelle situation a conféré à quelques-

unes une certaine autonomie. Mais elle a ôté à beaucoup de femmes la possibilité de se sentir "utiles" au sein d'une grande communauté et de communiquer avec d'autres femmes. »

À l'heure actuelle, les femmes turques ont des droits formels, même si, comme le soulignent les diverses organisations de femmes autonomes en Turquie, ils demandent à être améliorés. À titre d'exemple, dans l'arène politique, comme dans toutes les fonctions du pouvoir ou des professionnelles de catégorie supérieure, les femmes restent peu visibles. Cela peut s'expliquer par le pourcentage des femmes actives en Turquie, qui est de 28 %, contrairement à celui des hommes qui s'élève à 65,1 %, selon un rapport de l'institut national des statistiques en 2016, qui a recueilli ses données parmi la population des 15 ans et plus (soit 46,3 % de la population turque)[122].

De surcroît, ces dernières années, le parti islamo-conservateur au pouvoir, AKP, a opté pour l'ouverture à une acculturation mêlant un héritage ottoman redécouvert et un Islam redéfini. Il exerce, en même temps, un contrôle encadré dans un sens conservateur, ainsi qu'une forte régulation sociale sur les codes de comportement[123]. La religion, pilier fondamental de la société turque[124], est le fondement de son projet politique et les références à caractère religieux sont une stratégie visant à imposer un conservatisme social. Pour étayer notre propos, on peut citer l'autorisation d'espaces de prière dans les bâtiments publics, la construction de plusieurs mosquées au centre d'Istanbul, ou bien la censure dans l'art contemporain, etc. Cela met en évidence, selon Göle (2005 : 181), « *la manière dont les mouvements islamistes problématisent la construction universaliste de la civilisation occidentale et soumettent à la critique le « mode de vie laïque »* ». Ce contexte conduit à un renouvellement des discours, des pratiques et des règlements concernant les droits en matière de contraception, de politiques relatives à la famille et de Genre. En conséquence, le rôle central des

[122] Le bulletin mensuel des statistiques de 2017 publié par TÜİK (l'Institut des Statistiques de Turquie, le 6 Mars 2018. Article disponible en ligne sur <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id= 27594> (01.06.2018)

[123] Dès l'arrivée au pouvoir du gouvernement AKP, la Turquie se rapproche de plus en plus des modèles d'autoritarisme, limitant de façon croissante les libertés individuelles au lieu de les élargir, ce qu'elle avait pourtant promis de faire en vue d'une admission dans l'Union européenne.

[124] Il est à noter que, malgré la laïcité (inscrite dans sa Constitution depuis 1923 par la force militaire et qui consiste en « l'absorption » de la religion par l'État sous la forme d'une Direction des Affaires Religieuses), l'islam reste toujours le fondement même de l'appartenance nationale turque car tout le système social turc et la culture locale ont des rapports historiques avec l'islam (Bayramoğlu Ali. Islam et politique : Turquie. Conférence sur La Turquie, aujourd'hui demain: 13 Octobre 2009. Disponible sur: https://www.canalu.tv/video/universite_ de_tous_les_savoirs/l_islam_ et_politique_turquie_ali_bayramoglu.5200 (13.10.2016)

femmes dans le travail reproductif et domestique a été réaffirmé en tant que valeur d'État, alors que leur insertion sur le marché du travail a été encouragée de manière contradictoire (la plupart du temps à temps partiel). De la même façon, la question de l'avortement a été abordée à nouveau dans le débat politico-religieux, pour la première fois depuis sa légalisation en 1983. Quant à la sexualité, elle est à la fois policée et unifiée, ce qui rend par exemple sensible le débat sur les unions extraconjugales et les communautés trans et homosexuelles[125], marginalisées, car leur comportement est perçu comme immoral. Tout ceci reste un sujet tabou dans le discours public, et dans une société marquée par un certain conservatisme islamique. Par ailleurs, ce renouvellement du discours donne lieu à la multiplication des formes de consommation « islamiques » de biens et de loisirs (littérature, cinéma, musique, journaux, mode, hôtels et restaurants « sans alcool »), à l'autorisation du port du foulard dans toutes les institutions (dans toutes les professions et dans la fonction publique, y compris la police et l'armée) et à une redéfinition du statut des femmes islamistes actives et diplômées, mais aussi à une reconfiguration de la sphère médiatique (la création de chaînes de télévision islamiques, des femmes journalistes et des présentatrices avec un foulard).

1.3.2.3 Effets de la période *Yeşilçam*

Impossible d'achever cette approche contextuelle des séries feuilletonnantes sans prendre en considération le cinéma de *Yeşilçam,* auquel la plupart des études font référence. Il est essentiel de réfléchir au point de vue exprimé par Hülya Uğur Tanrıöver (2007 : 64-67) : « *les feuilletons turcs héritent leurs caractéristiques narratives et cinématographiques des anciens films turcs, des pratiques de fréquentation des salles et des valeurs socio-culturelles* ». Les années soixante sont considérées comme l'âge d'or du cinéma turc en raison de l'augmentation de la production cinématographique (croissance du réseau de salles, des maisons de production et augmentation du nombre de spectateur.rice.s). À cette période, la Turquie devient l'un des trois pays qui produit le plus de films (comédies ou mélodrames)[126] dans le monde (avec près de trois cent films par an). Comme nous l'avons vu, cette expansion s'explique notamment par des phénomènes sociaux, tels que la migration vers la grande ville et la rapide urbanisation, qui justifient en

[125] À souligner qu'en mai 2013, lors de débats parlementaires, la majorité gouvernementale turque s'est opposée à l'élargissement des droits pour les LGBTI en Turquie.

[126] Très souvent, le fait que ces films soient basés sur la structure mélodramatique (« faire pleurer »), suggérant la différence entre le bien et le mal, la justice et la cruauté, et qu'ils suscitent une certaine catharsis chez les spectateur.rice.s, peut compter comme les clichés de *Yeşilçam*.

partie l'immense succès populaire du cinéma. En effet, les masses d'émigrés en comprennent les dynamiques en se référant à leur propre vie, faisant du cinéma un moyen d'évasion. Ces films sont donc très exploités par le cinéma de *Yeşilçam*. Ils relatent l'exode rural et les conflits provoqués entre ruraux et citadins, la tradition et la modernité, ainsi que la stricte hiérarchie sociale et ses conséquences pour compenser le déracinement des gens d'origine rurale. Les images urbaines désormais devenues de grands écrans font écho à la démesure de la ville contemporaine, tandis que le petit écran porte la parole des normes de la culture urbaine. Ceci se reflète également dans la construction des caractères des personnages. Ceux/Celles qui viennent d'Orient, essentiellement de la classe populaire, sont caractérisé.e.s comme des personnages honnêtes, patriotes, traditionnels, romanesques et introvertis, tandis que ceux/celles de l'Occident, de la classe favorisée, sont ambitieux, arrogants, méchants, égoïstes ou imposteurs. Ce discours péjoratif, qui dévalorise le moderne au profit du traditionnel, est alors plutôt utilisé à travers l'allégorisation des grandes villes (« méchante Istanbul » qui était un prototype dégénéré de l'Occident). Il représente en particulier des femmes « méchantes » ou « fettan »[127] (les femmes maquillées, érotiques, etc.), afin de bien souligner la dualité entre les valeurs « modernes » et « traditionnelles » et au final de favoriser le choix du bon chemin, l'Anatolie. Ce manichéisme, selon Kandiyoti (2013 : 148), était auparavant visible dans les romans turcs qui discutaient du conflit entre l'émancipation « nationale » de la femme et l'impudicité et la corruption portées par l'occidentalisation. La critique de la modernité s'est notamment poursuivie dans le cinéma turc, comme le résume Toy Par (2005: 70) : « *Les réalisateurs qui collaborent avec les écrivains les plus importants de cette époque [Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaflar Kemal, Fakir Baykur et Vedat Türkali, des écrivains réalistes qui se sont penchés sur les problèmes sociaux] tournent des films ayant surtout pour sujet les contradictions vécues par la société à cheval entre le moderne et le traditionnel, dans la recherche d'une identité nationale.* » Le début des années 2000 offre encore une

[127] La femme « fettan » a une place différente dans le cinéma occidental, car elle est très intelligente et obtient ce qu'elle veut. Le contraire s'opère dans le cinéma turc, selon Alin Taşçıyan (In ÖZMAN Melek. *70-80-90 Innocente, Insolente, Séduisante*. Documentaire, Istanbul: Filmmor Production, 2010.). Ce type de femmes n'est pas très commun. On dessine une femme maléfique, on la nomme « fettan », mais en fait, elle ne peut pas obtenir ce qu'elle veut. On place toujours cette femme à l'opposé de la femme idéale.

synthèse entre ce que l'on appelle la nostalgie ou le mythe de *Yeşilçam* et le cinéma moderne[128].

Si l'on tente d'établir un lien entre les productions de films populaires et de séries feuilletonnantes depuis la période de *Yeşilçam*[129], force est de constater que les caractéristiques narratives dominantes se retrouvent aussi bien dans les récits des séries que dans des films populaires. Autrement dit, au niveau de la structure narrative, toutes les séries font encore référence aux motifs de la période de *Yeşilçam*. Ainsi, en regardant la structure du cinéma de *Yeşilçam*, on note tout d'abord que la grande majorité des films réalisés sont faits pour légitimer les institutions dominantes et les valeurs traditionnelles. Cette période classique de *Yeşilçam* met en scène des personnages féminins et masculins, construits sur un modèle patriarcal dans lequel la sphère privée est associée aux femmes et la sphère publique aux hommes. Cela renvoie à la culture islamique qui répond à des jugements socialement répandus, qui revêtent des caractéristiques valorisantes associées au masculin/féminin. De même, cela se retrouve pour les kémalistes, dans les devoirs que doivent exécuter les femmes et les hommes. Ainsi, les femmes représentent à l'époque le visage civilisé de la Turquie en même temps qu'un modèle prêt à sacrifier ses propres ambitions pour accomplir son devoir maternel. Dans les années 60, Dönmez-Colin (2008: 143) classifie les figures de femme dans le cinéma de *Yeşilçam,* selon les catégories suivantes:

> « La femme sexy opprimée et la femme asexuée opprimée, la femme bourgeoise bien éduquée asexuée, la femme asexuée "virile" honnête, connue comme "erkek Fatma" [la Fatma : un prénom de femme qui ne signifie pas "viril", mais plutôt honnête et franc comme un homme] ou encore la mère dévouée, la femme fatale et la prostituée ».

Les personnages masculins au cinéma apparaissent, quant à eux, comme l'exemplaire le plus achevé de l'humanité. Ils sont honnêtes, innocents, courageux, responsables et rationnels. Ils sont également caractérisés par les

[128] De nos jours, le cinéma turc commence à concurrencer les films étrangers et à les dépasser. Fréquemment, certains cinéastes décident de suivre la formule d'Hollywood. Quant au cinéma turc contemporain, cette nouvelle période laisse place à un cinéma plus créatif, personnel et plus conforme aux réalités du jour. Ces dernières années sont aussi celles où le cinéma turc souligne deux tendances : les productions purement commerciales (celles d'un cinéma populaire qui ne cherche qu'à plaire) et le cinéma d'auteur marginalisé (plus souvent reconnu à l'étranger, mais qui ne rencontre pas un vif succès en Turquie). Le premier courant est dominé par la comédie facile et populiste, plutôt que par le fameux mélodrame d'antan. Le deuxième courant est dominé par les cinéastes qui font du cinéma *art-house.*

[129] Voir aussi l'article rédigé par UĞUR TANRIÖVER Hülya sur « Le cinéma turc : analyse d'un succès artistique et commercial ». In MARCOU Jean et TÜRKMEN Füsun (dir.), *Vingt ans de changements en Turquie (1992-2012).* Paris: L'Harmattan. 2013.

signes distinctifs, tels que la puissance musculaire, les plaisanteries vulgaires, la langue répugnante, etc. Dans le cinéma classique, les mêmes stéréotypes sont valorisés avec l'image de l'homme qui repose sur un pouvoir indiscutable, tandis que celle de la femme lui reste largement subordonnée. Badinter (1992 : 18-22) rappelle à ce propos l'une des citations de Bourdieu, selon qui : « *être un homme, c'est être installé d'emblée dans une position impliquant des pouvoirs* ». Les rôles stéréotypés[130] de « femme fatale, vierge, épouse » montrent que l'inégalité entre les hommes et les femmes subsiste encore. En résumé, les femmes sont représentées négativement et leurs rôles sont dans la répétition permanente. Après les années 1980, suite aux transformations économiques et politiques en Turquie, les hommes évoluent et leur désir de vivre en conformité avec les politiques néolibérales est mis en avant. Dès lors, les hommes, qui luttent pour survivre dans les conditions socio-économiques des métropoles, se sont transformés en personnages qui commettent des crimes, qui sont incompétents et incapables de protéger l'honneur de la femme qu'ils aiment, ou bien qui ne peuvent pas satisfaire les besoins de leur famille (Şen Telci, 2011 : 152). À cette époque, dans les années 90, les stéréotypes de représentations des hommes les montrent plus réfléchis mettant en doute leur identité et leur rôle dans la société. De plus, ces hommes conservent des valeurs traditionnelles, suivent les clichés de l'homme honnête et se battent contre les transformations sociales et économiques. Au cœur de toutes les intrigues, ce sont eux qui participent à l'action. L'attention se focalise donc toujours sur les hommes (Abisel, 2005 : 283). Dans ces types de récits, les femmes, qui se soumettent sans discuter aux valeurs masculines, ne semblent pas exister en dehors de leur relation aux hommes (elles sont épouses, mères, fiancées, etc.). La femme idéale est tout d'abord présentée dans le cadre de sa vie privée ou dans le couple. Elle se limite à la figure de la mère passive, vertueuse, modeste, tendre, prête à tout sacrifier, et à renoncer à sa vie pour son mari et son enfant, contrairement à la figure de l'homme qui incarne le pouvoir, la force, l'autorité, l'initiative et la décision. De plus, malgré l'infidélité de son mari, elle l'attend tel « son prince charmant », jusqu'à la fin, car il est fort probable qu'il ait une raison, ou tout simplement car « c'est l'homme, il fait ». Le renversement de la perception de ces personnages idéalisés est important. En

[130] Le stéréotype est proche du cliché: « *Des caractérisations symboliques et schématiques qui s'appuient sur des attentes et des jugements de routine. […] Les stéréotypes ont un côté pétrifié, rigide, qui fixe les choses et le sens.* » (Hoebeke, 2008 : 39)

revanche, les personnages féminins, nettement plus négatifs, se définissent et s'affirment dans la différence. Les femmes sont les tricheuses, elles peuvent facilement avoir une relation avec qui elles veulent, quitter leur maison, se faire avorter et devenir une séductrice, etc. Dans la définition de ces femmes, les mots « froides, battantes, ambitieuses, manipulatrices » gagnent en légitimité. Cette image se concrétise d'ailleurs dans les scènes où elles fument, boivent de l'alcool, s'habillent de façon sexy, mais aussi se maquillent de façon voyante et flirtent avec les hommes. Ce portrait au rebours des valeurs patriarcales, apparaît comme une punition narrative. De ce fait, les femmes ne peuvent jamais bénéficier d'un « happy end », puisqu'elles sont humiliées, punies, voire tuées. Dilek Imançer (2006: 71-72) défend l'opinion selon laquelle toutes les résistances féminines contre les valeurs patriarcales finissent par s'autodétruire, par crainte d'une réaction négative de la part de la société. Le récit met un point final à cette menace par le choix du mari, qui élimine la femme fatale (définie comme celle qui utilise sa sexualité pour manipuler les hommes) et trouve le bonheur avec la femme fidèle. En Turquie, la sexualité se caractérise de la façon suivante, comme l'indique Abisel (2005 :181) : « *en termes d'idéologie sexiste, la mission de la femme est définie à travers la suppression de sa sexualité et ensuite elle se préserve à son homme, sinon la femme sera punie naturellement.* » En fait, les figures féminines et masculines représentées de nos jours dans la plupart des séries, ne reprennent pas nettement celles de *Yeşilçam*, car, dans bien des cas, elles mettent en scène plus d'un personnage féminin ayant un rôle principal, égal ou secondaire au sein du récit. En même temps, les qualités attribuées aux femmes et aux hommes font encore appel aux clichés de la période de *Yeşilçam*. Par exemple, dans les séries, la division sexuelle pour les rôles principaux, et par conséquent la visibilité des femmes, n'est pas la garantie de représentations féminines qualitatives. En ce sens, il convient de s'interroger sur la place dévolue aux femmes et aux hommes dans les séries turques à partir du point de vue évoqué par Geneviève Sellier (2005: 16), dans son analyse sur les films de la nouvelle vague, à savoir : les personnages masculins sont-ils au cœur de l'action/vitesse ? Et les personnages féminins sont-ils les sujets de l'histoire et du récit, ou au contraire des objets pour un sujet masculin ?

1.3.3 Les paramètres du récit

Une série feuilletonnante repose essentiellement sur des événements familiaux (mariage, décès, naissance), qui contribuent à la rendre acceptable et appropriable, dans la mesure où elle concerne ce qui est ordinaire, reconnaissable, et très souvent prévisible en termes de forme et de contenu. Pour autant, même si chaque épisode tourne autour d'une histoire différente, la trame narrative de la série ne change pas. Il s'agit donc le plus souvent de répéter des formules établies, qui sont en principe basées sur la quotidienneté, la simplification et la moralisation. Ce faisant, les séries, en général conçues à partir de l'opposition entre le bien et le mal, illustrent des personnages et des situations auxquels les spectateur.rice.s peuvent facilement s'identifier, afin de s'en inspirer et de faire face aux difficultés de la vie réelle ou au contraire de les rejeter.

Les séries tentent d'être à la fois répétitives et évolutives, et ont des formules « mixtes ». Elles comportent d'un côté plusieurs personnages et de l'autre, des intrigues parallèles. Plutôt que de n'avoir qu'un seul héros bien déterminé et idéal, il s'agit plutôt d'un polycentrisme au niveau des personnages[131] (pas un unique personnage central autour duquel tournent quelques satellites, mais plusieurs personnages clés). Ceci rend possible un grand nombre d'intrigues secondaires, ainsi des relations entre les personnages périphériques. Pourtant, en Turquie, les ruptures sont beaucoup plus nombreuses, selon la volonté d'intégrer au noyau central les personnages favoris, au regard des tendances des téléspectateur.rice.s (issues des données du *rating* ou du web). Dans ce contexte, le récit peut s'achever par un événement plus ou moins imprévisible, qui fait basculer le déroulement habituel de la série. À ce propos, la réalisatrice se plaint d'avoir dû prendre part à un mécanisme qui dépend inévitablement du système de *rating* :

> « Dans les séries étrangères, le début et la fin de la série sont définis. Chaque épisode peut même être filmé par un réalisateur différent sans que la série ne change. Parce que la structure est solide et bien définie. Chez nous, tout peut changer en cours de route. Si les séries pouvaient être planifiées pour une période plus courte, si on me disait de raconter quelque chose en 26 épisodes, je pourrais peut-être dire le début c'est ça, et la fin c'est ça. Peut-être qu'alors une scène d'action d'un personnage n'influencerait pas le taux d'audience. »

En revanche, les séries possédant généralement cette particularité, cela demande davantage une écoute attentive et fidèle, car il devient presque

[131] Mot désignant aussi une figuration de type choral.

impossible de les comprendre si l'on rate tout ou partie d'un épisode. Pour ce qui est de mon corpus, la série *Poyraz Karayel*, selon Sirman et Akınerdem (2017: 212-245), se situe à la frontière de la structure narrative et des deux formules : le mélodrame et le jeu[132]. Dans son écriture, la structure du jeu a été introduite dans la formule mélodramatique, érigée en tant que formule novatrice composée d'éléments hétérogènes. Dans ce cas, l'importance est accordée aux récits parallèles dans lesquels chaque spectateur.rice peut retrouver des personnages ou des qualités auxquels il/elle peut s'identifier. Dans le même esprit, cette formule offre un paysage fictionnel, ainsi qu'un style de mise en scène où chacun.e peut satisfaire sa curiosité envers ceux/celles qui sont d'un univers différent.

1.3.3.1 La famille, au cœur du récit

Les conséquences de la modernisation en Turquie sont considérées comme un processus qui n'a pas eu le même effet sur toutes les structures existantes et les valeurs qu'elles produisent. Cela concerne essentiellement le système de valeurs de la famille qui constitue encore la base de la société turque. C'est la raison pour laquelle l'importance accordée à la structure familiale, qui se manifeste toujours plus dans les séries feuilletonnantes, serait un point de référence à la compréhension du discours des séries qui véhiculent les valeurs socioculturelles. Le récit principal se construit d'ailleurs autour des relations familiales, considérées comme un modèle unique d'existence sociale pour les personnages, et qui apparaissent comme la seule condition du bien-être des personnages féminins et masculins. Dans la diégèse, la famille est un lieu d'amour et de solidarité et, de ce fait, être en conflit avec la famille est à la source de grands problèmes. Dans ce contexte, Hülya Uğur Tanrıöver pointe les récits familiaux, en particulier les séries du *mahalle*[133] (du point de vue administratif le terme signifie « quartier », qui représente la communauté de base qui vient juste après la famille), qui constituent un sous-genre très populaire en Turquie (dans les dernières séries, le quartier commence à perdre de son poids) et qui offrent également « un contexte idéal pour la structure narrative ». C'est-à-dire cette structure donne « *la*

[132] Ici, la notion « jeu », utilisée la première fois par Ien Ang en 1985, fait référence à la capacité critique, à la distanciation et ainsi à la lecture ludique proposée par Tamar Liebes et Elihu Katz (1992: 127) dans sa recherche sur la réception de la série *Dallas.* Aussi utilisée par Pasquier (1999), pour définir la lecture ironique chez les petites fans de la série *Hélène et les garçons*.

[133] Pour plus de détails sur les séries du *mahalle* voir UĞUR TANRIÖVER Hülya. « La Famille, le quartier et la vie communautaire dans les feuilletons télévisés turcs », (Türk televizyon dizilerinde, aile, mahalle ve topluluk yaşamı). In *Anatolia Moderna / Yeni Anadolu*, Librairie d'Amérique et d'Orient. Paris: Eds. Maisonneuve, 2004.

possibilité de passer de l'intérieur à l'extérieur, du privé au public (et vice versa) sans coupure dans l'imaginaire du téléspectateur » (cité par Cilia Martin; 2013). Dans ce cadre, tout un quartier ou un village peut être une famille, ce qui implique que le mot « famille » doive être interprété au sens large. Aussi, ces séries ont pour mission de mettre en valeur les liens et l'amour, ainsi que les sentiments profonds entre les membres de la famille. Ces types de récits montrent alors des représentations genrées qui restent relativement conservatrices, notamment à travers la vision d'une grande famille, qui s'appuie sur une conception du Genre à la fois hiérarchisée et différentialiste. De nos jours, la sacralisation de la famille conserve toute son importance dans les récits. Même les séries policières ou celles basées sur des aventures mafieuses diffusent un discours d'hommage à la famille. Dans ce contexte, le personnage masculin devient le protecteur de la famille, car la violence est souvent revendiquée au nom de la défense des valeurs familiales. De plus, bien que les séries rompent avec la narration traditionnelle en mettant en scène des personnages masculins avec une personnalité obscure, le déroulement de l'histoire s'organise autour d'une stratégie de virilité, nourrie des désirs et des craintes de ces personnages, afin de maintenir la structure familiale. Il est tout à fait vraisemblable d'envisager que ce propos se vérifie dans la construction des valeurs et des représentations sociales, où le patriarcat détient toujours un pouvoir structurant. Nous y reviendrons plus précisément dans la 3ième partie lors de l'analyse transversale.

1.3.3.2 L'amour, au cœur du récit

En parallèle, le cas typique du schéma narratif, se résume souvent en un récit amoureux hétérosexuel, qui débute par la rencontre d'un homme riche (adoptant les valeurs occidentales) et d'une jeune paysanne/pauvre[134] (Erdoğan, 1998 : 265), et qui se poursuit par la mise en scène des différentes étapes heureuses et malheureuses qui jalonnent la relation amoureuse. Le passage obligé que constitue la période de relation sentimentale précède généralement le mariage. Ici l'amour, représentant parfois un moyen de « vivre une ascension sociale », peut également être considéré comme un instrument fait de rapports de force (internes et externes au couple), de dynamiques et de pouvoir. Cette approche est confirmée par Arzu, la blogueuse. Elle considère que, lorsque la série introduit une histoire d'amour,

[134] Dans les nouvelles séries, les rôles dans le couple riche/pauvre peuvent être inversés. Ainsi, les femmes riches abandonnent tout pour l'amour et la vie simple. Il s'agit aussi de femmes qui font carrière et finissent par devenir aussi riches que les hommes.

joue en même temps avec les représentations féminines et tente, en réalité, de normaliser le modèle hégémonique. Leur dépendance d'une relation et ainsi d'une filiation masculine est inévitable:

> « Une femme forte, qui peut vivre sans amour, mais qui fait tout pour son amour une fois qu'elle est amoureuse. Elle peut préférer être seule, malheureuse. Ou il y a des femmes qui changent avec l'amour, pas fortes non plus. C'est là, on tombe dans des stéréotypes, comme dans les films turcs. »

Actuellement, l'un des thèmes récurrents des récits contemporains est la famille en crise. Les séries mettent souvent en récit la crise du bonheur, la dislocation (problèmes de couple, paradoxe de l'amour, solitude), et donc le fait que le bonheur individuel ne peut pas surmonter tous les obstacles.

1.3.3.3 Construction genrée des personnages de séries

La construction des personnages dans une structure narrative, leur aspect physique (façon de marcher, gestuelle, manière de se vêtir, etc.) et les éléments narratifs (selon leur place et leur rôle dans l'action, leurs choix, leurs interactions avec les autres personnages, etc.) sont centraux pour comprendre le discours des séries, et ainsi les formes des représentations. Chaque série possède son propre système de personnages. Sa structure narrative est toujours régie par une domination narrative, qui joue un rôle essentiel dans la répartition des personnages masculins et féminins au niveau de l'espace privé/public, mais aussi au niveau des rôles et des pouvoirs. Pour comprendre cette domination narrative, il faut tenir compte des systèmes de personnages en rapport avec les enjeux sociaux. Puisque la série est « *un produit qui exploite un univers bien connu dont les stéréotypes doivent être reconnus par le public* » (Esquenazi, 2009 : 9), elle se fait fort de préserver les valeurs traditionnelles et patriarcales.

Les séries fonctionnent autour de personnages multiples ; les uns archaïques, les autres « modernes ». Dans les séries feuilletonnantes, la figure de la femme « moderne » (anti-traditionnelle et laïque)[135] est depuis toujours le symbole le plus marquant, car elle incarne le style de vie européen. Désormais, les personnages féminins sont bien plus instruits et libres qu'auparavant, notamment ceux appartenant à la classe moyenne-supérieure. Ils trouvent leur place dans la société grâce au capital économique et culturel plus élevé que les personnages masculins.

[135] La laïcité est un motif dominant, en général toujours visible dans les séries feuilletonnantes. Quelle que soit l'histoire qu'il narre, le scénario ne met jamais en scène des personnages qui portent le voile ou qui pratiquent leur religion.

Ces personnages féminins se montrent de même respectueux envers leur famille, ils sont sincères et non arrogants (contrairement à la manière dont ils étaient caractérisés dans les séries plus anciennes). Par rapport aux années 1990, comme nous l'avons vu, nous observons davantage de personnages féminins qui travaillent, de cas de divorce ou d'amour libre, et plus de mères célibataires sont mises en scène. Celles-ci comme des figures de femmes seules, battantes et fortes, mais elles sont bien souvent masculinisées pour pouvoir accéder à une position principale. Cette perte de féminité est une punition narrative, comme nous l'avons déjà indiqué; est aussi l'une des clichés dans les films de *Yeşilçam.*

Pour ce qui est des personnages masculins dans les séries, ils ne fonctionnent pas toujours selon le registre classique, très souvent ce ne sont pas des personnages hors du commun, mais des personnages ordinaires en proie à des problèmes ordinaires. Par exemple, la série policière, actuellement diffusée *Behçat Ç.*, apparaît comme une série qui renouvelle les représentations de Genre par rapport aux séries policières classiques. Cela s'opère toutefois sur un mode très ambivalent. En soulignant les paradoxes et les absurdités du monde contemporain, la série met en scène des personnages masculins en lutte avec ce quotidien. Dans ce contexte, les hommes ne sont plus caractérisés comme des sujets « exceptionnels », à l'image de *Poyraz Karayel* qui est ainsi décrit par Arzu, la blogueuse : « *ce que j'aime chez Poyraz, c'est que c'est quelqu'un qui n'a pas réussi. Il a des difficultés dans sa relation avec son père, c'est un homme solitaire, un looser en fait, et il se moque de lui.* » Tous ces portraits d'hommes (l'un se révoltant contre un pouvoir ou contre les méchants, l'autre contre les résultats des changements culturels et sociaux provoqués par l'industrialisation et l'urbanisation) mobilisent la violence ou utilisent l'injure sexiste et homophobe. Ils essaient de prouver leur virilité aux autres, ainsi qu'à eux-mêmes. Pour le scénariste, ce sont des anti-héros, comme pourrait l'être Poyraz :

> « Poyraz n'est pas un héros. Il n'est pas Superman. C'est un anti-héros. Tout ce que tu veux voir chez un héros, eh bien, il ne le possède pas. Quelqu'un qui n'assume pas. Il a perdu quelqu'un, il a fait de la prison, il a été accusé à tort, il a détourné les lois, il est tombé amoureux d'une femme. Il n'a rien promis à la femme qu'il aimait et lui a même menti. Le spectateur l'a trouvé sincère et réel. Et bien sûr, il est aussi un père ; c'est ce qui le tient en vie. »

En contrepartie, ces difficultés, ces conflits personnels, familiaux et sociaux qu'affrontent des individus ordinaires, proposent une métaphore de la société

contemporaine. De surcroît, les figures masculines conservent le même statut diégétique, mais chacune sur un mode bien différent. Par exemple, les personnages masculins sont, soit en lutte avec le monde contemporain, soit incapables de retrouver une cohérence d'action, ou désorientés. Parallèlement, ces personnages prennent également en charge des valeurs traditionnellement associées à la virilité, comme le courage physique, l'intrépidité, l'esprit de décision ou le goût du risque. Ou encore, même s'ils sont caractérisés par une masculinité plus ou moins rassurante, ils adoptent très souvent des attributs peu courants comme tels goût pour la cuisine, la poésie et l'expression des sentiments. Ce caractère pluriel appréhendé comme une qualité proche du réel plus que comme un manque de virilité, offre une image alternative, un modèle possible, selon Çağrı, qui pourrait porter en lui un souffle de changement. Ce point est souligné par la réalisatrice, Çağrı :

> « La série présente des hommes faibles... en fait, plutôt des scènes de faiblesse. Il peut y avoir des scènes dans lesquelles on voit des hommes faibles. […] Il y avait des scènes où il ne pouvait pas raconter ses problèmes à sa fille, la solitude de cet homme. […] Le scénario de *Poyraz* m'a donné vraiment envie. Parce que c'était quelque chose de différent, une alternative. Le fait que Poyraz soit en quelque sorte "un looser" et qu'il perçoive la vie avec un sens de l'humour proche du mien. C'est le fait qu'il puisse se moquer de tout qui m'a intéressé. Et aussi le fait que ça raconte une vie au-dessus d'un certain âge, un certain vécu, une fatigue, des situations d'après 30 ans. Il avait une certaine attente, un désespoir, quelque chose auquel je me suis identifiée.»

En effet, les changements économiques, politiques, sociaux et culturels en Turquie, créent des représentations masculines et féminines plurielles, de plus en plus diversifiées. Le récit présente à la fois des figures alternatives et des figures traditionnelles. Nous pourrions à ce propos parler d'une diégèse qui présente l'avantage d'être évolutive en ce qui concerne la caractérisation des personnages masculins et féminins.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours dans l'univers de production, il apparait que la série feuilletonnante est un produit contraint en amont par de fortes injonctions institutionnelles et de redoutables conditions de travail, et en aval par les attentes des téléspectateur.rice.s, désormais formulées explicite.

La forme finale des séries turque est modelée par des tensions entre les exigences du système de production et les demandes symboliques provenant du milieu culturel (Martin-Barbero, 2002 : 185). L'histoire, le marché, l'audience et la politique jouent un rôle déterminant dans la production d'une série feuilletonnante. Les professionnel.le.s se soumettent également aux contraintes qui émanent du milieu professionnel: ainsi de la course contre la montre; rappelons que chaque épisode est tourné en 5 jours avec parfois deux équipes pour satisfaire le/la diffuseur.euse ou le/la producteur.rice qui en change le texte à sa guise. Le fait que les professionnel.le.s de la production soient confronté.e.s à de nombreux obstacles, a également été mis en lumière par les témoignages recueillis sur le terrain: certaines de ces contraintes précipitent les changements et d'autres les freinent. Mais au final, la contrainte peut aussi être source de créativité.

Par ailleurs, les scénaristes négocient avec les réactions des publics, interprètent leurs attentes et leur donnent forme. L'usage des réseaux sociaux et les espaces interactifs, où interviennent les téléspectateur.rice.s se multiplient. Ils/Elles agissent ainsi sur la fabrication de la série et le déroulement de l'histoire par leurs attentes, leurs conseils et leurs refus. La réception des publics « rétroagit » sur la production et contribue à façonner l'offre télévisuelle.

Les échanges entre et avec les téléspectateur.rice.s sont des occasions de partager leurs émotions, leur appréhension des séries, et de confronter leurs interprétations. Cela s'est observé sur le terrain quand Ethem, le scénariste, a été amené à intégrer leurs attentes dans la rédaction:

> « Les personnages changent aussi en cours de rédaction. Tu as un retour du spectateur et quand tu reçois un retour tu écris encore plus. Tu te dis d'écrire 6 scènes au lieu de 3. C'est un processus interactif avec le spectateur. (…) D'autre part, il y a aussi des blogueurs [l'une est Arzu] sur les séries dont j'estime les idées importantes ».

Les téléspectateur.rice.s participent à la co-construction de la série feuilletonnante. Les contraintes de la production favorisent donc aussi une certaine dynamique. Ces nouveaux modes de création manifestent un brouillage

de la partition entre production et réception, réception sur laquelle portera la seconde partie de cette recherche.

2 FORMES ET PRATIQUES DE RÉCEPTION

INTRODUCTION:

LA PRATIQUE TÉLÉVISUELLE AU COEUR DES ÉTUDES DE RÉCEPTION

Les études culturelles constituent l'approche critique qui s'est le plus directement intéressée à la question des publics. Le principe fondateur de la tradition critique anglaise est celui d'un « texte encodé culturellement ». En effet, l'un des pionniers de cette approche, Richard Hoggart (1970 [1957]), défend l'idée selon laquelle la culture populaire ne bénéficie pas de l'importance qu'elle mérite. Dans son ouvrage *La culture du pauvre*, il développe deux hypothèses construites à partir de son travail ethnographique sur les modes de vie et les pratiques des classes populaires. Il y précise que l'environnement socioculturel des individus est une ressource prégnante, qui guide leur réception des contenus médiatiques et qui filtre le sens des messages véhiculés par ces contenus. De même, selon Richard Hoggart, le sens du message effectivement reçu n'est pas forcément conforme à celui du message émis. Dans ce cadre, il met en évidence la capacité de résistance des classes populaires, dont la logique culturelle peut s'inscrire en contradiction avec celle de l'industrie culturelle. Ce constat mobilise un ensemble d'outils empiriques. Contrairement aux premières études de Van Dijk, 1987, Fejes, 1984, Blumler, 1985, etc., dont les thèses se fondent sur un public passif, voire crédule et manipulé, d'autres recherches se sont intéressées, d'une part, à la complexité et aux aspects polysémiques des programmes et, d'autre part, à la relation texte-lecteur, soit à la négociation des messages et à la construction sociale des interprétations.

De surcroît, la pratique télévisuelle est remise en question par la notion même de classes sociales. Cette approche, théorisée ensuite par Pierre Bourdieu (1979) dans *La distinction*, repose sur une frontière entre les cultures légitimes et illégitimes. Il aborde cette question en avançant le terme d'« habitus »[136]. La pratique télévisuelle, telle qu'identifiée au sein des classes populaires, est peu valorisée dans les rapports sociaux, ou encore par les classes moyennes et supérieures, car ce sont des biens culturels destinés au grand nombre et ajustés

[136] Pierre Bourdieu (1979), dans son œuvre intitulée *La distinction : critique sociale du jugement*, définit l'habitus comme un ensemble de produits-pensées, de perceptions, d'expressions, et d'actions, dépendant du contexte culturel et des structures perceptivo-cognitives dont nous héritons de nos ancêtres.

aux publics faiblement dotés en capital culturel. Ici, Pierre Bourdieu, en se focalisant sur les classes sociales, suppose l'homogénéité des pratiques comme des classes sociales et avance l'idée d'une division binaire en « légitime » et « illégitime »[137]. À cet égard, les individus se situent par rapport aux autres, et s'inscrivent durablement dans le monde social, sur un mode à la fois pratique et symbolique. Les études culturelles ont suscité de très nombreuses recherches dans les années 1980. Celles-ci regroupent plusieurs formes de recherches qualitatives dans le souci d'intégrer des perspectives sociologiques et littéraires. Les études portant sur le contenu des médias, en particulier la télévision, ont pris de l'ampleur. À titre d'exemple, l'étude d'Ien Ang (1985 : 94-96) sur les mécanismes du plaisir procuré par *Dallas*, nous montre que l'intériorisation de l'idée selon laquelle toute culture de masse est forcément de qualité inférieure amène les spectateur.rice.s à ressentir un « plaisir coupable » en regardant la série qui souffre d'une image sociale faiblement valorisé, bien que positive aux yeux du/de la spectateur.rice. Ce.tte dernier.ère a alors l'« impression de commettre une faute », en prenant « autant de plaisir à regarder un tel produit ». Cette situation vaut en particulier pour des programmes dits « faciles » ou « populaires » (films grand public, émissions de variétés, divertissements, jeux, etc.). Dans ce contexte, la décision de regarder des programmes grand public ou de privilégier les émissions à contenu culturel peut renvoyer à une conception de spectateur.rice comme un individu totalement déterminé (le sexe, le niveau de diplôme, l'emploi, le revenu, le lieu de résidence et la situation familiale exercent une très grande influence sur les pratiques culturelles). De plus, de nombreuses recherches ont participé au revirement qui valorise le caractère participatif des téléspectateur.rice.s, et ont ainsi introduit la notion d'usage et l'avènement d'une audience « active » et « réflexive ». Pour décrire le comportement du/de la téléspectateur.rice, et surtout pour en définir pour la première fois les contours, le courant de recherche anglo-

[137] Nous ne pouvons pas analyser cette attitude sans faire référence à la relation qui se tisse entre les spectateur.rice.s et les différents genres de programmes télévisés. Il faut donc retracer les contours de la légitimité selon des genres télévisuels pour que cette approche permette une redéfinition des différents degrés de légitimités relatives. En effet, certains modes illégitimes d'appropriation des récits télévisuels peuvent parfois participer à la construction des dispositions de genre, en les réaffirmant ou les reconfigurant. Par exemple, regarder une télé-réalité ou une série télévisée ne correspond pas au même degré de légitimité. De même, les documentaires, qui demandent un effort de compréhension, sont plus valorisés que les émissions de variétés et les séries.

saxon des « usages et gratifications » (*uses and gratifications*) offre une perspective dominante parmi les études sociologiques sur la télévision et les enfants. Il est dès lors possible de réfléchir au positionnement des téléspectateur.rice.s comme étant des « acteurs-utilisateurs », opérant des sélections dans les messages qui leur sont proposés. Dans ce contexte, les recherches d'Umberto Eco (1979) et de Hans Robert Jauss (1982) démontrent les aptitudes à décoder de manière individualisée les messages diffusés par les différents médias, afin d'analyser le « rôle du lecteur ». Dans l'étude de Jauss, la structure multicouche, polyphone et diversifiée des textes, et ainsi des processus de perception, ne reçoit pas l'attention qu'elle mérite. Par conséquent, cette structure complexe n'est pas suffisamment conceptualisée. Si l'on considère que « *les individus dans les sociétés modernes médiatisées sont complexes et contradictoires, les textes de culture de masse sont complexes et contradictoires. Enfin, leurs utilisateurs produisant de la culture complexe et contradictoire* » (Ang, in André Akoon, 1997 : 150), les chercheur.euse.s s'interrogent, de manière plus qualitative, sur les activités des publics. Dans ce cadre, plusieurs chercheur.euse.s recourent à des méthodes qualitatives (entretien semi-directif, ou en profondeur et/ou observation participante), et mettent ainsi l'accent sur la compréhension du comportement des publics. Dans le sillage de ces travaux, les études de réception permettent une meilleure compréhension des liens entre les productions culturelles dites « populaires » en général (cinéma hollywoodien, blockbusters, fictions télévisuelles, séries télévisées, etc.), et les sociétés (sémiotique contextuelle, esthétique de la réception, études culturelles et études de Genre, etc.). Ces études s'appuient sur les recherches ethnographiques et textuelles, toujours autour de la notion d'audience active (Ien Ang, 1985[138]; David Morley, 1986; John Fiske 1987[139]; James Lull 1990; Elihu Katz et Tamar Liebes 1990; ou Sonia Livingstone 1990; Stuart Hall, 1994). En guise d'exemple, David Morley (1986) a abordé la question du contexte domestique et s'est penché sur le rôle de la télévision dans les dynamiques familiales, à travers l'observation

[138] Tel que décrit par Ien Ang, « *les spectateurs doivent être perçus non pas comme un ensemble homogène mais comme un univers constitué par un nombre infini de pratiques et d'expériences*.» (1996: 17-56)

[139] Fiske (1989) souligne également que les significations dans les programmes de télévision ne sont pas seulement axées sur le contenu. Elles sont produites et façonnées avec l'interaction de l'auditoire.

soutenue des pratiques télévisuelles de seize familles d'un quartier ouvrier de la banlieue londonienne. Dans son ouvrage, Lull affirme que la télévision est un support fondamental dans la vie de famille. Les règles élaborées nécessitent de bien définir le moment de réception, comme des « réunions invisibles »[140] instaurant un processus d'interaction et d'échange entre le monde du récepteur et celui du programme. À partir des discours des individus au sujet de la télévision, Katz et Liebes (1990) ont mis en évidence l'impact des appartenances sociales et culturelles sur les décodages. Il est donc également nécessaire de mettre en relation ces discours sur la télévision avec les contextes sociaux dans lesquels ils sont tenus. Quant au travail de Hall (1994) [141], il met l'accent sur l'importance des forces politiques, économiques, et ainsi des rapports de pouvoir et de domination, sur la réception des messages. Hall se concentre sur le sens produit par les individus, ainsi que sur les formes de mise en scène de la négociation des téléspectateur.rice.s avec la proposition télévisuelle ou, en d'autres termes, de la négociation de sens entre ce qui est codé et ce qui est décodé. De plus, à ce sujet, David Morley (1992)[142] met en lumière la relation non linéaire entre la position sociale des téléspectateur.trice.s et la façon dont ils/elles interprètent les messages médiatiques. Pour autant, les études de réception engagent le plus souvent (avec l'analyse ethnographique) toutes les dimensions matérielles, imaginaires et

---

[140] C'est une notion exprimée par Michel Gheude, qui est au cœur de son travail. Selon lui, « *l'image télévisuelle est issue d'un regard collectif. En direct ou en différé, elle est toujours simultanée : regardée ensemble et dans le même temps* » (In VEYRAT-Masson Isabelle et DAYAN Daniel (éds.), Espaces publics en images, Hermès 13-14. Paris: CNRS, 1994. Disponible sur http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15530/HERMES_1994_13-14_275.pdf?sequence=1 (15.12.16.)).

[141] Le texte de référence de Stuart Hall (1980), *Encoding and decoding in the television discourse* (trad.: « codage-décodage ») met en avant la nécessité, pour comprendre la réception, d'analyser simultanément le processus d'encodage (la production) et de décodage (l'interprétation par le récepteur) des messages se rapportant à la fois à la sémiologie et à la sociologie. Selon cette approche, les émissions de télévision constituent un ensemble de sens codifié, et ces sens sont diffusés par les médias aux différents récepteurs. En outre, pour que le discours construit puisse être influent, il doit se transformer en pratique sociale. En fin de compte, si le sens n'est pas reçu, si dans la consommation et dans la pratique le sens n'est pas compris, on ne peut pas parler d'un sens. De plus, Hall parle du sens direct et du sens secondaire des codes. Le sens direct des codes peut être perçu par tous, mais peut donner lieu à différentes interprétations du fait du sens qui leur est donné. Par ailleurs, le sens créé lors du processus de production et le sens reçu lors du processus de consommation ne peut pas être le même. En effet, les spectateur.rice.s ayant des passés, des connaissances ou des expériences fort différents, peuvent interpréter différemment les sens codifiés lors de la production.

[142] L'analyse réalisée par David Morley dans *Television, Audiences and Cultural Studies* en 1992, montre que les différents modèles de décodage ne reposent pas uniquement sur la classe sociale, mais également sur des critères tels que l'âge ou le sexe.

symboliques des individus qu'elles concernent, c'est-à-dire en premier lieu les reconfigurations relationnelles dans lesquelles les téléspectateur.rice.s s'inscrivent. Il s'agit d'études spécifiques sur les façons dont un public en particulier produit des significations spécifiques à partir d'un moyen d'expression donné, et qui mettent également l'accent sur différents moments du processus. Par exemple, le travail de Dominique Bouiller (1997) portant sur un programme précis, privilégie le cadre domestique. Toutefois, la plupart des études de réception véhiculent une logique propre à l'analyse des spécificités de certaines rencontres texte/public, représentées par la société, les classes, les groupes ou chaque individu. Selon Rémy Rieffel (2005), il est nécessaire d'analyser l'expérience télévisuelle dans sa dimension multidimensionnelle, à travers des analyses pluridisciplinaires, car les textes télévisuels font partie de l'expérience sociale et culturelle quotidienne de tout un chacun.e.

Les études sur les séries télévisées ont, quant à elles, acquis une véritable légitimité académique, et ont ainsi ouvert la voie à une analyse de la réception qui s'inscrit dans une "microsociologie de la vie quotidienne" (Corner, 1996 : 23). Dans ce contexte, les études sur la réception des séries questionnent les raisons qui poussent les publics à regarder une série et les spécificités de cette pratique télévisuelle. En outre, certaines études mettent en parallèle l'accent sur la subjectivité des spectateur.rice.s, tout en fournissant une diversité du spectre de réception des séries selon l'inscription socioculturelle des spectateur.rice.s. Calbo (1998) observe, à titre d'exemple, les spectateur.rice.s qui réagissent émotionnellement au sujet des séries en y adhérant plus ou moins, et en y projetant leur subjectivité. Il valorise ainsi l'aspect émotionnel ou intellectuel, et souligne l'importance des signes de l'investissement affectif des spectateur.rice.s en situation de réception. De ce fait, il apparaît que la série n'agit pas de manière uniforme sur les spectateur.rice.s. Malgré la relative dépendance des spectateur.rice.s vis-à-vis des flots d'images véhiculés par la série, il peut y avoir plusieurs lectures d'un même objet. Certaines études démontrent les contradictions particulières auxquelles les spectateur.rice.s sont soumis.e.s, et les stratégies de résistance qu'ils/elles développent. Bien des travaux se sont nourris des apports de multiples disciplines: Sciences de l'information et de la communication, études des médias, sociologie, littérature, narratologie, droit, etc.

Par exemple, dans l'étude menée par Pasquier (1999) sur l'expérience télévisuelle des adolescents, nous voyons formuler, à partir des interactions familiales autour d'*Hélène et les garçons,* qu' « *il y a des manières de télévision, comme il y a des manières de table* ».

Champ de recherche en cours de développement

D'un pays à l'autre, les spectateur.rice.s ne regardent pas la télévision de la même manière, ni dans les mêmes proportions. Comme nous l'avons déjà cité, il convient de mettre en relation la durée d'écoute avec les transformations culturelles, sociales, économiques et politiques qui affectent le pays.

Tableau 3 - Durée d'écoute moyenne (par heure) dans le monde

Pays	**Heure**
Turquie	05:50
Japon	04:41
Italie	04:35
Pologne	04:11
Espagne	04:06
Russie	03:98
Angleterre	03:86
France	03:76
Allemagne	03:68
Brésil	03:61

Source:http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/712624/Turkiye__televizyon_izleme_suresinde_dunya_rekoru_kirdi.html, 3 avril 2017

La Turquie connaît une consommation télévisuelle plus importante que les autres pays. Tous les chiffres le confirment[143]. Selon les dernières mesures

[143] D'autres données encore confirment cette particularité. Selon le sondage de TÜİK, en 2012, la durée d'écoute moyenne de la télévision était de 3,8 heures pour les femmes et de 3,6 heures pour les hommes. La même étude démontrait que près de la moitié des femmes (45,5%) suivaient plus de 4 séries par semaine. Selon les résultats plus récents de TÜİK, réalisés en 2014-2015, sur la répartition des activités (effectuées ou participées) au cours des quatre dernières semaines et en fonction du sexe, nous constatons que, parmi les activités (cinéma, théâtre, concert, musée, bibliothèque, festival, participation comme spectateur.rice.s aux activités sportives, voir les ami.e.s ou les parents, lire un livre, faire un pique-nique, lire les journaux/revues, écouter le radio, sortir à l'extérieur, etc.), regarder la télévision est au premier rang avec un pourcentage total de 94.6 %.

nationales publiées en 2017, la durée d'écoute moyenne par téléspectateur.rice atteint 330 minutes (5h 50min) par jour. Ces chiffres d'audience placent les Turc.que.s parmi les plus grand.e.s consommateur.rice.s télévisuel.le.s au monde. Or, ces données témoignent également d'un autre fait important : la télévision, de plus en plus présente dans la vie de chacun.e, tient une place différente dans les rythmes de vie de la population turque, par rapport aux autres pays.

Depuis les années 1990, la télévision joue un rôle prépondérant dans la vie sociale et culturelle du pays. En Turquie, le processus de modernisation, mené sous la direction d'une élite, repose sur le recours à la culture. La télévision relevant de la culture populaire n'est pas prise au sérieux, les pratiques télévisuelles se situant au bas de la hiérarchie culturelle du pays, en dépit (ou à cause) de la massivité de ces pratiques. De ce fait, les études culturelles et surtout les études de réception en Turquie sont peu développées et sont erronées. Ce constat repose sans doute sur d'autres raisons, telles que l'absence d'archives pour les premiers travaux réalisés avant Internet, l'intérêt tardif des chercheur.euse.s turc.que.s pour cette discipline, en particulier concernant les études en communication proprement dites, ou bien l'hégémonie de l'approche critique dans les études en communication largement dominées par les courants marxistes des années 1970. Cette situation peut également s'expliquer par un manque certain de reconnaissance des outils méthodologiques des sciences sociales de la part des universités qui n'allouent aucun budget pour financer les recherches de terrain, ou par l'absence de données claires et vérifiables provenant de différentes sources, etc. L'inexistence de données précises et systématiques, ainsi que la rareté des travaux de recherche concernant les différents aspects de la culture populaire et donc de la télévision, peuvent aussi être l'une des conséquences des périodes militaires traversées par le pays et de la structure des universités, encore en phase d'institutionnalisation. Le même constat dans d'autres domaines confirme cet argument.

Il y a néanmoins eu un progrès important. Les conditions politiques et sociales ont modifiées la perception de la classe sociale, du sexe etc., et l'attention s'est

---

Selon la même étude, le pourcentage des hommes est de 95.6 %, tandis que celui des femmes est de 93.6 %. En 2016, environ 97.5 % de la population turque possèdent au moins un téléviseur.

davantage portée sur la prise en compte des problèmes quotidiens. Les années 1990 marquent, un tournant en termes d'études culturelles. L'ouvrage de Meral Özbek (1991), sur la culture populaire et la musique arabesque, en est l'un des exemples marquants. Mais si l'on veut prendre en considération les études de réception menées en Turquie, il faut attendre les années 2000. Parmi ces travaux, nous pouvons, dans un premier temps, distinguer deux courants portant sur la recherche du public : l'approche « des usages et des gratifications » et la recherche sur les effets. Quelques-uns concernent la manière dont les téléspectateur.rice.s appréhendent un programme, tandis que d'autres étudient les modalités du visionnage et, en particulier, la fonction socialisatrice de la télévision, cette dernière étant l'objet d'un mode de réception familial. Bien plus ciblés, la plupart d'entre eux s'intéresse à l'influence de la télévision sur les enfants, les jeunes, la structure familiale, la culture, ou encore les choix politiques et les comportements de consommation, etc. Ces études de réception se focalisent généralement sur un seul programme, se restreignent à un public particulier ou bien sont mises en œuvre pour vérifier des hypothèses très spécifiques.

Parmi les travaux consacrés aux études de réception sur les séries, la mise en relation des multiples dimensions, de classe et de Genre, a finalement eu lieu avec la valorisation des « pouvoirs du récepteur » dans les recherches scientifiques. À titre d'exemple, une étude réalisée par Aydan Özsoy (2011), qui s'appuie sur des entretiens avec les spectateur.rice.s de la série *Behzat Ç.*, souligne la place importante de la télévision dans la vie familiale, et le fait que regarder la télévision est une activité qui se fait en famille. Une autre étude, qui porte toujours sur la même série réalisée par Tülay Şeker et Selahattin Çavuş (2011) qui ont choisi le modèle de codification/d'encodage, démontre que les spectateur.rice.s ont une lecture différente de l'objet, du fil conducteur et des personnages de la série. Ces recherches offrent donc des données conséquentes et indiscutables sur les caractéristiques de la réception des spectateur.rice.s en Turquie. Il est également possible de citer l'article « Vadi'de Büyüyen Erkek Çocuklar » (trad: *Garçons qui grandissent dans la vallée*), parmi les études proposant de nouveaux croisements théoriques, ici études de réception et de Genre. Dans cet article, Tanrıöver (2008) met l'accent sur ce que la célèbre série *La Vallée des Loups*

présente pour les adolescents[144]. Pourtant, parmi les travaux récents menés dans le cadre des études de Genre et de médias[145], la recherche conduite par Hülya Uğur Tanrıöver (« Femmes turques et séries télévisées : diversité des lectures, richesse des usages » in *Genre en séries*), auprès des femmes turques sur leurs pratiques télévisuelles, offre d'importantes données sur les caractéristiques des spectatrices en Turquie.

Il en est de même pour le livre intitulé *C'est quoi le média…Tout est mensonge!* écrit par Hakan Ergül, Emre Gökalp et İncilay Cangöz (2012). Portant sur les téléspectateur.rice.s, l'ouvrage problématise l'utilisation des médias et la perception des textes de médias dans les foyers à faible revenu. L'une des sous-sections est consacrée au régime des sexes dans « l'habitus du pauvre ». Le cas des familles en milieu rural, qui sont modestes pour la plupart, est alors pris en exemple. Dans cette partie, où est abordée la relation entre les rôles socio-sexués et les manières de regarder la télévision, les auteur.e.s constatent d'importantes différences dues au genre et à l'âge dans la consommation culturelle des programmes télévisés:

> « La différence la plus saillante est que les émissions de débat et d'information sont regardées plus par les hommes, comparé aux femmes et aux enfants ; les séries télévisées visionnées après les infos et les programmes de jour sont, elles, regardées plus par les femmes adultes. » (Ergül, Gökalp, Cangöz; 2012 :150)

Concernant la pratique télévisuelle, les femmes et les hommes se distinguent par le type d'émissions qu'ils regardent : les séries pour les femmes et les informations télévisées pour les hommes. Ils expliquent cette différence non pas par quelque chose d'individuel, de psychologique ou de volontaire, mais par la structure hiérarchique et inégalitaire du pouvoir masculin. Dans ce contexte, la plupart des chercheur.euse.s fait souvent du Genre une variable clivante[146].

---

[144] Elle se concentre sur les valeurs patriarcales et hégémoniques, le contrôle social exercé par les médias, etc. Après l'analyse du contenu, Tanrıöver conclut que les adolescents de la classe moyenne trouvent des liens entre le contenu de la série et leur vie quotidienne. Ils se socialisent grâce aux messages qui y sont présentés, en bénéficient pour résoudre leurs problèmes et construisent leur identité genrée.

[145] Voir notamment, DANACI YÜCE Özlem & GÜVENLİ Gülsün. « Les feuilletons télévisés turcs, indicateurs d'une société en pleine mutation ». In MARCOU Jean et TÜRKMEN Füsun (dir.), *Vingt ans de changements en Turquie (1992-2012*). Paris: L'Harmattan, 2013.

[146] Ceci implique pour le moins de l'interpréter et l'expliquer avec la pression sociale, le poids de la tradition, des coutumes qui constituent un facteur déterminant de la perpétuation de cette

Ils/Elles avancent ainsi l'hypothèse selon laquelle les femmes s'intéressent plus aux faits divers, aux informations « people » ou pratiques (notamment les questions de santé), alors que les hommes préfèrent le sport (en particulier le football), l'actualité internationale et les questions politiques.

En outre, depuis quelques années, plusieurs travaux universitaires, y compris des thèses de master et de doctorat en communication, se sont attachés à la question du Genre. L'un d'eux, réalisé par Mani (2005), s'appuie sur les messages produits dans les sitcoms et étudie la réception des représentations du Genre chez les enfants. Un autre, celui d'Akyüz (2010), est une analyse du contenu sur l'actualité de la télévision locale à Konya. Kayadelen (2010), pour sa part, se questionne sur la façon dont les femmes sont représentées dans les publicités à la télévision, de 1980 à 2008, afin d'analyser les différentes formes de visibilité et d'invisibilité des femmes. Quant à Koçak (2010), son étude met au centre le Genre présenté dans différentes adaptations d'une série, pendant qu'Erdal (2010), analyse la représentation de la famille dans les séries télévisées diffusées en prime time.

Définir « les publics » de séries

Jusqu'à présent, nous avons vu que « *les mesures d'audience ne nous renseignent pas sur les publics. Elles recensent des comportements sans rien dire des pratiques elles-mêmes, de leur motivation, de leur intensité ou de leur inscription dans l'expérience des individus.* » (Cefaï, Pasquier, 2003 : 35) Olivier Donnat (1998: 115), dans son observation sur la limite de la mesure de l'audimat, garde à l'esprit que « *ce que regardent les spectateurs exprime partiellement une demande mais surtout une réaction à l'offre. C'est là ce que mesure l'audimat et c'est là sa limite* ». Définir ce qu'est la pratique télévisuelle du/de la téléspectateur.rice devient alors particulièrement difficile car la réponse à cette

pratique culturelle, surtout au niveau du sexe. Les hommes, ayant une plus forte participation à la vie professionnelle que les femmes, et se chargeant des dépenses ou du budget, ont dans l'ensemble un mode de loisirs plus actif que les femmes. Ils regardent donc nettement moins la télévision que les femmes. Puisque les femmes n'ont pas accès à l'argent, ce qui fait obstacle aux dépenses à l'extérieur de la maison, elles passent plus de temps à leur domicile et également plus de temps devant l'écran. En revanche, cette politique se reflète aussi sur les horaires de diffusion. Certains programmes diffusés dans la journée semblent plutôt réservés aux femmes au foyer. Ce constat doit être aussitôt complété par la division sexuelle du travail, et au fait que plus les femmes travaillent, plus leur consommation télévisuelle se rapproche de celle des hommes.

question ne peut, encore moins qu'hier, être univoque. Quelle que soit l'échelle d'observation, sa mise en relation avec une diversité de choix (une chaîne, un programme ou une série) risque d'homogénéiser tous les comportements des spectateur.rice.s, de masquer tout choix spécifique de genres et de négliger leur motivation. Pour illustrer notre propos, regarder une série feuilletonnante relève d'un choix, qui n'est pas complètement aléatoire, mais plutôt établi selon des facteurs politiques, cognitifs, motivationnels, idéologiques, textuels, etc. Dans ce cadre, Sonia Livingstone distingue la notion d'« audience » de celle de « public » de la façon suivante : « *Dans le discours populaire aussi bien que dans celui des élites, les audiences sont dénigrées comme insignifiantes, passives, individualisées, tandis que les publics sont valorisés comme actifs, critiques et importants sur le plan politique* » (2004 : 20), ce qui donne une visibilité spécifique aux publics. Le public, en lien avec les objets culturels et les médias, n'est de ce fait pas le simple ajustement d'un produit à une demande préexistante, puisque « *le public est considéré comme capable de donner sens aux médias auxquels il est confronté en tenant compte de ses connaissances sur le média, de ses expériences ainsi que du contexte de sa "rencontre" avec le média* » (Doury, 2011: 158). Ainsi, les récepteur.rice.s réflexif.ve.s et critiques, comme producteur.rice.s de sens et de contenus pouvant même influer sur les productions médiatiques, sont remis en question. Toujours dans cette optique, l'étude de la réception propose d'envisager d'autres variables, en considérant, en premier lieu, la connaissance des publics eux-mêmes, puis leur capacité d'interprétation (et d'appropriation ou de restructuration) dans les conditions de leur action. Il s'agit dorénavant de dresser le portrait des publics particuliers.

À l'heure actuelle, l'émergence des spectateur.rice.s de séries, qui sont connectés, actifs et productifs via les réseaux sociaux, fait que la pratique télévisuelle est désormais en pleine mutation, bouleversant l'habitus de classe, l'habitus générationnel, etc. Les nouveaux médias comme la télévision numérique ou Internet (les technologies actuelles de type VOD (*video on demand*), le téléchargement sur Internet, le visionnage sur ordinateur (*streaming video*)) remettent en question les médiations et les résistances culturelles des publics, telles que les compétences technologiques, informationnelles ou sociales qu'ils développent. De même, en proposant des formes alternatives d'engagement et de

participation, de nouveaux systèmes d'échanges symboliques peuvent être mis en place. « *L'attention au spectateur, à son expérience indissociablement privée et publique, peut dans cette perspective être interprétée comme une sensibilité nouvelle à la dimension subjective de l'action sociale et comme une confrontation des chercheurs avec une "nouvelle" donne, plus incertaine et brouillée* » (Le Grignou, 2003: 5-6). Ce fait est également confirmé par Çağrı, la réalisatrice de *Poyraz Karayel*, qui resitue le rôle des publics de séries en les faisant participer aux phases de création, de production et valorisation de la série. Selon elle, il apparaît évident que le pouvoir se situe aussi bien chez les spectateur.rice.s que chez les créateur.rice.s : « *C'est ce qu'on me reproche sur les réseaux sociaux de temps en temps. Le spectateur dit : "C'est grâce à nous si vous existez, c'est nous qui vous avons créés", le spectateur détient là un pouvoir. C'est un public qui crée et non qui consomme.* » Cela manifeste l'évolution des publics de séries dans leur travail de lecture, voire même par la professionnalisation des publics de séries[147]. En ce sens, on est dans un processus de « consommation » et de « fabrication », ce que Michel de Certeau (cité Eric Macé, 2001: 202), appelle communément « *une autre forme, "dispersée et silencieuse", de production du sens et des représentations* ». Ceci s'inscrit dans une orientation de la recherche, qui propose de nouvelles modalités de visionnage et ainsi de nouvelles formes de sociabilité dans les études de réception. Au vu de ces transformations de la culture à l'ère du numérique[148], la plupart des professionnel.le.s de la production, du/de la scénariste au/à la producteur.rice, suivent les règles de l'industrie et cherchent avant tout à faire de la série une expérience multi-supports. Le terme de « publics » peut donc s'exprimer sous différentes formes et dans divers contextes d'interaction. Les chercheur.euse.s, qui travaillent sur les médias traditionnels ou les nouvelles technologies, recourent à différentes appellations comme, par exemple, les « publics » au pluriel, comme le fait Jean-Pierre Esquenazi (2003)

[147] Par exemple, l'idée développée par Hülya Uğur Tanrıöver, selon laquelle les téléspectateur.rice.s participent d'un « télélettrisme » ou encore d'un « télé-alphabétisation », termes inventés qui correspondent à un niveau de connaissances donnant la possibilité d'une lecture spécifique à ceux/celles qui le possèdent, s'est imposée dans sa thèse de doctorat en Sociologie. Sous la dir. De M.Khellil Université Montpellier III: 2003.

[148] Voir, pour plus de détails, JENKINS Henry (*La Culture de la convergence. Des médias au transmédia,* Paris: Armand Colin, 2013) où il évoque les transformations de la culture à l'âge du numérique et du processus de consommation qui donne naissance aux « téléspectateurs participatifs ».

qui évoque le premier l'existence de « publics » de la télévision. Cette situation conduit les chercheur.euse.s à développer d'autres définitions. Cela est le cas de l'expression de « non-publics »[149] de la télévision, que Jean-Pierre Esquenazi (2002 : 322) définit comme les communautés « *dont les pratiques et les goûts ne sont pas conformes aux pratiques et aux goûts légitimes* », ou de celle de « presque public », que Daniel Dayan (2000: 427-456) utilise pour qualifier la somme de différents types de publics dont la sociabilité varie. Pour ce qui est de cette étude, nous parlerons « des publics » de séries.

Pistes de recherche pour une analyse de réception

Comme nous l'avons vu, les différentes conceptions des publics s'articulent autour d'un vaste champ de recherche. Selon Jean-Pierre Esquenazi (2009 : 3-8), « *en les confrontant, nous découvrirons aussi leurs limites respectives* », car les publics peuvent être conceptualisés indépendamment ou en relation avec le texte télévisuel. Quant à l'analyse de la réception, il est impossible de proposer une synthèse des travaux auxquels elle a donné lieu, tant ceux-ci sont différents. Méadel en fait un résumé explicite en s'appuyant sur les travaux d'Esquenazi (2003) et de Sorlin (1992):

> « (…) Chaque approche, avec son équipement méthodologique, permet d'explorer un pan de la réception, et il n'y a sans doute pas de totalisation possible de l'ensemble des approches ; elles ne sont pas des morceaux d'un tout que l'on pourrait assembler, mais des mondes construits depuis une perspective donnée, autrement dit d'une problématique et d'une méthode » (Méadel, 2009 : 22).

Ainsi, dans cette étude, j'ai privilégié l'entretien dans le cadre d'une observation du contexte d'entretien. Notons toutefois que cette méthodologie, sur laquelle je me suis focalisée dans cette partie, peut être considérée comme le guide de mon parcours empirique dans le cadre balisé d'une étude particulière. Pour Nicole Berthier, le rôle des paramètres, tels que l'environnement matériel et social, le

[149] Par « les publics », Esquenazi entend un rassemblement de personnes qui ont quelque chose en commun (voir ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. Paris: La Découverte, 2009.) Pour plus de renseignements sur la notion des non-publics, qui sont les communautés « *dont les pratiques et les goûts ne sont pas conformes aux pratiques et aux goûts légitimes* », voir ESQUENAZI, Jean-Pierre. « Les non-publics de la télévision », *Réseaux*, volume 112-113, no. 2, 2002. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2002-2-page-316.htm#anchor_plan> (15.12.16.)

cadre contractuel de la communication et les interventions de la chercheuse, tient au fait que l'entretien se construit nécessairement autour d'un rapport social et d'une situation d'interlocution. J'ai mis en avant le processus selon lequel je remonte des publics aux discours[150], puis des discours à leur lecture, processus qui dépasse notamment « *le cadre étroit du face-à-face direct entre un sujet humain et une boîte à images* » (cité in Gil, 2011: 227-228). La première étape est donc de détailler le plus possible les paramètres de fonctionnement de l'entretien: choix du corpus, du lieu, du temps, des spectateur.rice.s, du guide d'entretien. Puis, je préciserai les caractéristiques de ces paramètres, dont certaines doivent permettre la relation de réception que je m'efforce de décrire. En second lieu, après la transcription des entretiens dans leur intégralité[151], je justifierai le choix de la méthode du portrait, qui me permettra d'aborder le cadre théorique, l'analyse transversale des discours, dans la dernière partie.

2.1 Un corpus : *Poyraz Karayel*

Mon parcours débute par la sélection d'un corpus, d'une série à partir de laquelle s'est structuré le déroulement de ma recherche. Parmi les contenus des médias audiovisuels, les séries « qui font parler » ont toujours été considérées comme un objet d'étude privilégié pour saisir les dynamiques du changement de valeurs dans une société donnée. Ainsi, malgré un vaste choix de séries, je devais définir un corpus spécifique dont la configuration serait conditionnée par la nature de la série (contrainte textuelle) et la position sociale des spectateur.rice.s (contraintes normatives/institutionnelles). J'ai déjà précisé mes critères de sélection, comme le genre, la popularité ou la disponibilité de la série, pour effectuer un choix de corpus pertinent. Le choix de la série s'est alors opéré en prenant en compte les critères suivants : la diffusion hebdomadaire d'une série sur une chaîne grand public, l'ancienneté de la série, les taux d'audience importants, l'accès aux plateaux de tournage ou/et la présence des personnes impliquées dans la réalisation (acteur.rice.s, producteur.rice.s, scénaristes, diffuseur.euse.s), et

[150] Puisque cette analyse se situe au niveau des pratiques individuelles des spectateur.rice.s de séries, et plus particulièrement de leurs discours sur ce qui se passe au niveau du récit et du contenu, j'utiliserai l'analyse du discours comme une tentative de pénétrer au-delà des paroles des spectateur.rice.s.

[151] L'intégralité de la transcription n'a pas eu lieu pour l'ensemble des entretiens. Par exemple, tous les sons « euh...» n'ont pas forcément été notés, mais plutôt l'impression d'ensemble que laissait l'entretien.

l'accès aux spectateur.rice.s habituel.le.s de la série. Parmi ces divers critères, j'ai désiré choisir en premier lieu une série dont la popularité est importante en termes d'audience, puisqu'elle détermine l'existence et la survie même de la série. Notons que l'importance de la notoriété de la série est évaluée au regard de la population turque. Pour ce faire, il paraît logique de tenir compte des données fournies en janvier 2015, où j'ai retrouvé très rapidement la liste des 100 émissions télévisées classées selon le *rating*. Ainsi, les premiers épisodes de la série *Poyraz Karayel* font le plus d'audience (celle qui a « plus de succès », comme on dit dans le champ de la production médiatique): elle connaît un bon démarrage. Dans le classement des 100 meilleures audiences moyennes du mois de janvier (14-21-28 janvier 2015) de la saison 2015-2016, elle figure au 2ème rang[152].

Par ailleurs, *Poyraz Karayel* est diffusé en prime time le mercredi soir sur la chaîne KanalD et non sur une chaîne payante, ce qui est déterminant sur la conception d'une série qui doit plaire à toute la famille et séduire le plus grand nombre de spectateur.trice.s. Dans cette liste, il s'agit notamment des séries phares diffusées sur les autres chaînes et dont le succès dure depuis plusieurs années. Elles peuvent être comparées parce qu'elles sont proposées par différentes chaînes sur le même créneau horaire et qu'elles sont construites selon un schéma bien différent issu de plusieurs genres : série historique ou plutôt mélodrame. Intervient alors mon second critère : le choix du genre de série. Parmi les séries classées, les mélodrames ont la vedette. Mais si elle doit être la plus regardée, elle doit aussi être complexe au niveau de la narration et des modèles actanciels déployés, et enfin susciter une forte critique. Cela exclut du corpus les mélodrames et les séries familiales qui se focalisent sur la vie quotidienne et domestique des personnages. Grâce au constat particulier déjà dressé sur le classement des séries au sens matériel et symbolique (les mélodrames pour les femmes, l'action pour les hommes), et souligné dans l'introduction de cette partie de mon étude, j'ai eu l'idée de choisir un genre qui s'adresse potentiellement à un public féminin et masculin, regroupant différentes catégories de publics. Une série a alors plus spécifiquement attiré mon attention. Il s'agit d'une série policière, qui

[152] Voir notamment l'annexe 8 pour l'exemple d'un tableau de *rating* (en ligne) tiré du site Internet : http://www.medyatava.com/rating/2015-01-07

comporte beaucoup d'éléments de comédie : *Poyraz Karayel.* C'est une série feuilletonnante turque policière (plutôt mélodramatique) de *Limon Yapım* (société de production) en 82 épisodes de 130 minutes, diffusée tous les mercredis (parfois rediffusée le week-end) en prime time sur KanalD, de 2015 à 2017.

Tout au début du travail exploratoire, je me suis renseignée sur *Poyraz Karayel,* en échangeant avec mes proches (parents et amis) ou mes connaissances. La notoriété de la série lui a valu un important écho médiatique, en particulier sur les réseaux sociaux. Précisons enfin, qu'au-delà de ces critères, un autre m'est apparu intéressant. En effet, même les personnes qui ne regardent pas souvent les séries disent ressentir un grand intérêt pour *Poyraz Karayel*, généralement à cause du positionnement politique de la série, de sa façon de traiter les personnages principaux et secondaires, ou de sa manière progressiste de construire les personnages principaux ou secondaires. Sur ce point, la politisation accrue des séries dépend également de l'engagement politique de la chaîne. La chaîne, KanalD, sur laquelle *Poyraz Karayel* est diffusé depuis le 7 janvier 2015, est une « grande » chaîne privée à forte audience. Elle peut être considérée comme une chaîne libérale par rapport aux autres chaînes. Mais le groupe de Doğan[153] (auquel appartenait KanalD qui diffusait cette série) l'a vendue en 2017, à un groupe industriel-financier-médiatique proche du gouvernement.

Une fois mes critères établis, j'ai regardé la totalité de la première saison de la série, afin d'en acquérir une connaissance générale:

Poyraz Karayel reprend le nom et le prénom du protagoniste masculin, et signifie successivement « vent du nord » et « l'aquilon ». Ces deux noms peuvent avoir des significations assez connotatives. Il faut néanmoins préciser que ce terme sous-entend certaines qualités comme la rigueur ou le non-conformisme. *Poyraz Karayel* est un policier qui a été injustement suspendu à cause d'un crime qu'il n'a pas commis. Entre-temps, son ex beau-père prend la garde de son petit-fils. Il se rapproche alors du chef de la police pour obtenir la garde de son fils résidant chez son ex beau-père. Il accepte, en contrepartie, de rejoindre la mafia et de travailler avec elle, afin de donner des informations à la police. Pendant ce

[153] Rappelons que le groupe d'Aydın Doğan, grand groupe industriel et de presse, mène une politique assez conforme à son nom, rompant même, par moments, avec la politique générale du groupe, qui a décidé de grandes transformations dans sa programmation composée, quelques années auparavant, de produits beaucoup plus conservateurs.

temps, Poyraz rencontre Ayşegül et tombe amoureux d'elle. Or, il ne sait pas qu'Ayşegül est la fille de Bahri, le parrain de la mafia. Il décide alors de ne pas dire à Ayşegül qu'il travaille pour son père. Par la suite, Bahri découvre que sa fille et Poyraz sont ensemble, ce qui conduit le héros au chaos, car il se retrouve tiraillé entre Bahri, Sinan (son fils) et la femme qu'il aime. À la fin de la première saison, Poyraz réintègre son ancien poste de policier. Le père de la mafia, Bahri, est emprisonné avec les autres membres de son équipe. Ayşegül quitte Poyraz et s'installe en Grèce. Dans la deuxième saison de *Poyraz Karayel*, Meltem Karayel, la soeur de Poyraz, est présentée. Poyraz découvre alors que son vrai père est Adil Topal et que ce dernier est l'ennemi juré de Bahri depuis 30 ans. Dans les épisodes suivants qu'on regarde avec les enquêté.e.s, l'histoire continue comme telle: Adil Topal va empêcher la naissance de son petit-fils. Adil Topal menace Ayşegül et la force ainsi à avorter en échange de la vie de Poyraz. Cela conduit Poyraz et son équipe à se venger d'Adil Topal, qui meurt plus tard dans la deuxième saison. Toutefois, la mort d'Adil Topal ne résout pas tous les problèmes. Le demi-frère de Poyraz, Neşet, remplace son père et commence à vendre de la drogue à l'étranger. Neset a aussi des problèmes psychologiques et ressent un amour unilatéral envers Aysegül. La deuxième saison continue à s'articuler autour de Poyraz et son équipe, qui vont essayer de tuer son demi-frère et qui y parviendront[154].

Il convient également de noter que les épisodes durent environ 130 minutes[155] chacun et que mon temps était compté. Je n'ai de ce fait pas pu effectuer une analyse du contenu de chaque épisode. J'ai malgré tout rassemblé les traits significatifs de chaque personnage afin de faciliter la lecture de leurs portraits. Ceux-ci ne comprennent donc pas tous les traits repérés chez les personnages du corpus[156]. Poyraz, policier rebelle, est divorcé de sa femme Begüm, est aussi le père de Sinan. Ayşegül, médecin, est la fille de Bahri (le parrain), et deviendra la compagne de Poyraz. Begüm, l'ex-femme de Poyraz, est quant à elle la fille d'un riche homme d'affaires, en plus d'être la mère de Sinan et en cure de

[154]Au cours de la troisième saison de la série, le fait que Poyraz ne soit pas apparu depuis deux ans a suscité la curiosité de chacun. Cette saison raconte les aventures de Poyraz avec les entrepreneurs et l'organisation nationale du renseignement. Pour plus de renseignements sur la série, voir le site officiel de la série, https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/bolumler

[155] La série, qui commence chaque mercredi à 21 heures environ, se termine à minuit. En effet, la pratique sérielle dure 180 minutes au total (avec des interruptions publicitaires et l'introduction du résumé de l'épisode précédent au début de chaque épisode durant 30 minutes).

[156] Pour avoir plus d'idées sur les traits physiques des personnages, voir l'annexe 7.

désintoxication pour alcoolisme. Bahri, le parrain, gère ses affaires louches comme un bon père de famille, et est le père d'Ayşegül et de Sadrettin. Pour sa part, Sadrettin, le fils de Bahri, frère d'Ayşegül et mari de Songül, travaille pour la mafia, tandis que Sema, avocate et bras droit de Bahri, a un bon niveau d'éducation et tombera amoureuse de Sefer, avant de souffrir de la maladie d'Alzheimer. Songül, femme de Sadrettin et belle-fille de Bahri, donnera naissance à son premier enfant. Zülfikar, le garde du parrain, n'a pas un bon niveau intellectuel et d'études, même s'il se préoccupe du capital mondial. Il sera tiraillé entre deux amours (ceux de Meltem et de Çiğdem). Concernant Sefer, garde du parrain, il se rapproche de Zülfikar au niveau des études. Il a grandi dans un orphelinat et tombera amoureux de Sema. Puis, İsmail Karayel/Adil Topal, l'ennemi de Bahri, est le père de Poyraz et Meltem. Meltem, la sœur de Poyraz, a un grand don pour les techniques de l'informatique, et tombera amoureuse de Zülfikar. Despina, directrice de la polyclinique où travaille Ayşegül, deviendra la copine de Bahri. Ümran, femme de ménage dans la maison de Bahri et voisine de Poyraz, est également la mère d'un fils nommé İsa. Mete, de son côté, est avocat, ami de Sema, et il tombera amoureux d'Ayşegül. Çiğdem (ce prénom n'est jamais prononcé pendant les entretiens, puisqu'elle joue le rôle d'un modèle. Azra, Miss Monde, le prénom civil de l'actrice, est ainsi toujours évoqué), est amoureuse de Zülfikar. Defne, nièce de Despina, est photographe professionnelle et tombera amoureuse de Sefer. Enfin, İpek, la femme à qui Songül avait proposé de séduire son mari Sadrettin en échange d'argent, tombera amoureuse de Sadrettin.

Comme la série était proposée en continu et que de nouveaux épisodes étaient diffusés chaque semaine, j'ai commencé à regarder tous les épisodes disponibles en ligne sur le site officiel de la chaîne (https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/bolumler). *Poyraz Karayel* comptait alors trente-quatre épisodes[157]. À cette époque, *Poyraz Karayel* était diffusé de façon hebdomadaire à la télévision (le mercredi), et totalisait 24 épisodes pour la première saison et 10 pour la

[157] À noter que le fait de me focaliser sur *Poyraz Karayel* permet une richesse de détails et une mise en valeur de certains traits distinctifs. Le corpus que j'ai étudié porte principalement sur les épisodes de la deuxième saison, étalés sur une période allant de septembre 2015 à début 2016. Pour une présentation détaillée du corpus, voir les résumés des épisodes (que nous avons regardés avec les enquêté.e.s) dans l'annexe 5.

seconde[158]. Plutôt que de négliger la connaissance interne, j'ai pris appui sur le philosophe et chercheur, Jean-Marie Schaffer (1999 : 179-198), qui explique que : « *(...) pour lire un texte de manière critique, nous devons d'abord le comprendre [car] pour comprendre un récit, nous devons d'abord le vivre, le ressentir, nous immerger* ». En m'appuyant sur ces propos, j'ai pris des notes sur le déroulement du récit et sur les caractéristiques générales (portrait physique, psychologique, civil, sentimental/affectif, etc.) des personnages principaux et secondaires. L'objectif premier est de valoriser ce qui est individuel et affectif pour faire des discours sur cette série, un point d'appui, qui nous invite et nous autorise à saisir ce que la série nous promet de trouver à travers des personnages, nous renvoyant ainsi à des modèles culturels, des rôles ou des représentations du masculin et du féminin.

2.2 Durée, heure de diffusion de la série

La série s'insère dans un agenda déjà organisé, en proposant un temps déterminé. Ce temps est à la fois inscrit dans la journée du/de la spectateur.rice et dans celle de la chaîne. Ainsi, *Poyraz Karayel* que j'ai retenu était diffusé le mercredi soir à 20h00, suite au journal télévisé, comme l'est la majorité des séries turques. Chaque épisode occupe 140 minutes dans la grille, en raison des publicités et des extraits du dernier épisode proposés tout de suite après le générique. À la même heure, sur les autres chaînes commerciales grand public, il y a trois autres séries et un jeu-concours. Au moment où s'est déroulée ma recherche, la deuxième saison de la série était diffusée. Le choix de débuter mon corpus le 02 décembre 2015 est lié à la fois au corpus que l'on vient de préciser, *Poyraz Karayel*, mais aussi à la disponibilité des spectateur.rice.s de cette série. Je concentrerai donc mon attention sur un moment, de la deuxième saison, à savoir les épisodes diffusés entre le 02 décembre 2015 et le 31 mars 2016[159]. J'ai décidé de conduire mes entretiens en temps réel, c'est-à-dire au moment même de la diffusion. Puis, j'ai communiqué

[158] Rappelons également que la première saison se compose de 24 épisodes (7 janvier 2015 - 17 juin 2015), la deuxième saison de 38 épisodes (30 septembre 2015 - 15 juin 2016), puis la dernière saison, la troisième, de 20 épisodes (12 octobre 2016 - 1 mars 2017).

[159] Ces dates-ci sont définies en fonction de la disponibilité des spectateur.rice.s. L'enjeu de mon étude concernait l'arrangement du moment de l'entretien car la série est diffusée le mercredi soir. Par exemple, si les spectateur.rice.s, par un empêchement quelconque, ne pouvaient suivre la série ou si l'épisode risquait d'être interrompu par des jours fériés, nous devions décaler notre entrevue à un autre épisode.

avec les spectateur.rice.s (déjà au courant de ma recherche, mais non de façon détaillée) pour qu'ils/elles choisissent un « jour et une tranche horaire » (de préférence le mercredi soir), d'une durée suffisante (2 ou 3 heures au moins)[160]. Cette dernière paraît en effet nécessaire pour voir un épisode dans son ensemble, mais aussi parce que « *pour que cette relation s'instaure, l'élément essentiel est le temps : le temps de la parole de chacun, le temps de l'entretien* » (Rueda, 2014: 177-191), et enfin pour établir une relation de confiance entre les spectateur.rice.s et moi-même. En effet, pour qu'une relation s'instaure entre le/la spectateur.rice et moi-même, j'ai délibérément laissé de côté les débats qui donnent à chacun.e l'opportunité de défendre sa vision de l'univers fictionnel, les controverses ou les interrogations ayant trait à la série ou à d'autres choses pendant une durée suffisante. Cette durée leur a également permis de développer librement leur discours, afin qu'ils/elles se sentent attiré.e.s, absorbé.e.s et entraîné.e.s par la série, selon les scènes ou les situations. À la fin de chaque entretien et avant de partir, j'ai offert à mes hôtes une boîte de chocolats pour les remercier du temps qu'ils/elles avaient consacré à mon travail.

2.3 Présentation des outils méthodologiques

Il convient, tout d'abord, de préciser qu'il s'agit d'une série télévisée, au sens que Jean Bianchi donne à ce type de média : « *Il fait voyager le spectateur à la découverte de lui-même. Il réassure, regarantit les valeurs qui fondent l'échange social.* » (1990: 13) En ce sens, les séries entrent dans l'univers du/de la spectateur.rice et, de manière récurrente, elles deviennent le moyen ou le support du retour sur soi, voire de la plus grande ouverture à l'autre. Dans une optique similaire, les spectateur.rice.s se trouvent confronté.e.s à des tensions liées aux décalages entre leur propre univers et l'univers fictif. Sur ce point, les rapports des spectateur.rice.s aux séries, qui présentent des variantes individuelles, sont alors pensés en lien avec le contexte culturel dans lesquels ils/elles s'inscrivent, qui donnera lieu aux groupements significatifs. Si l'on s'appuie sur un point de vue en études de réception, mon étude rejoint des travaux qui, mettant en avant la méthode des portraits, questionnent la réception genrée de ces phénomènes culturels. Pour établir les traits distinctifs de ma démarche compréhensive, mon attention s'est

[160] Il me semble que la visite à domicile aurait pu être plus longue, en raison des propositions (café, thé) et des conversations sur des sujets qui débordaient le cadre du travail.

focalisée sur les points de vue des spectateur.rice.s et sur leurs manières particulières de définir, puis d'interpréter, les représentations qu'ils/elles rencontrent. Cependant, cette méthode, qui appuie sur des entretiens semi-directifs, nous éclaire aussi sur la construction de ma démarche compréhensive.

2.3.1 L'entretien semi-directif

Pour bien structurer les entretiens semi-directifs et mieux contextualiser les portraits en vue d'une analyse transversale, j'ai tout d'abord construit un guide d'entretien selon les besoins de la méthode et de la construction théorique, tout en répondant à la problématique de la recherche. Notons cependant que, bien qu'il s'agisse d'un guide d'entretien commun à tout.e.s les spectateur.rice.s, chaque entretien n'a pas été conduit de la même manière en raison de l'impossibilité de prévoir un tel niveau de détail pour les interventions, « *mais aussi du fait du gain d'expérience que constitue chaque nouvelle rencontre pour l'enquêteur* » (Gil, 2011: 274). Si d'autres questions ou sujets ont été soulevés lors des entretiens, je n'ai pas limité les enquêté.e.s qui ont ainsi pu partager leurs idées, car j'estimais que cela créait un environnement plus propice et m'offrait davantage de chance de les connaître. Par ailleurs, l'observation du contexte d'entretien, destinée à susciter et à nourrir les hypothèses, consiste notamment à poser des questions ouvertes en s'appuyant sur des repères et des mots-clés, ou sur ce qu'ils/elles montrent ou disent. Plutôt que de prendre des notes qui m'empêcheraient d'avoir un flux de parole naturel, j'ai utilisé un magnétophone [161] lors des entretiens, avec la permission des spectateur.rice.s. Au début des entretiens, pour que cette étude n'empêche pas les personnes enquêté.e.s d'être en confiance et de se révéler au mieux, j'ai éclairé quelques points. Par exemple, je leur ai expliqué que j'écouterais simplement l'entretien pour le transcrire ultérieurement, car cela était plus pratique. Je leur ai assuré que je ne ferais pas écouter les enregistrements à quelqu'un d'autre. En parallèle, puisque le moment où la télévision constitue une expérience dans l'espace domestique, je me suis occupée des conditions effectives de la réception. À cela s'ajoutent les effets du dispositif télévisuel, qui s'attachent à capter émotionnellement les spectateur.rice.s puisque la télévision est avant tout

[161] Le magnétophone rendait quelques-un.e.s timides au cours des cinq ou dix premières minutes, mais au fil de l'entretien, cette tension s'est dissipée. Quand ils/elles ont commencé à parler de leur série préférée, ils/elles ont oublié le magnétophone et ont commencé à avoir un contact visuel avec moi.

l'expérience du plaisir. Jean-Claude Kaufmann (2016) remarque à ce propos que « *le matériau recueilli par entretien ne constitue pas une masse homogène… il y a aussi des sentiments, des bribes d'histoire de vie, des autoanalyses, des réflexions et des tentatives d'analyse sociale, des observations…* ». Pour cela, j'ai notamment procédé à une série d'observations (de la place du téléviseur dans l'aménagement des maisons turques aux rituels qui accompagnent l'écoute, en passant par les comportements, les gestes, la façon de regarder la télévision, ainsi que les réactions physiques et émotionnelles) dans 11 foyers, je les ai reportées sur un carnet de bord [162]. Toutefois, mes entretiens semi-directifs ont été enregistrés pour livrer les discours à l'état brut, afin de rédiger l'échange autour de la pratique qui se produit en situation de réception.

Ce guide d'entretien [163], fil conducteur de mes analyses, s'appuie sur une démarche en trois étapes :

1- Le début de l'entretien (pendant le résumé ou les publicités) est consacré à l'histoire de vie des enquêté.e.s, et à des informations classiques et stratégiques (à propos du déroulement de la vie, de certaines de ses dimensions (professionnelles, familiales) ou de certains moments (enfance, retraite) et de l'organisation de la vie quotidienne (prise en charge des travaux domestiques, loisirs, fréquentations). Il s'agit de mieux connaître les spectateur.rice.s, mais aussi de comprendre précisément les « habitudes » qui accompagnent l'écoute des émissions, c'est-à-dire leurs pratiques, leurs comportements, leurs goûts, ainsi que leurs jugements et leurs envies.

2- Le début de l'épisode se concentre sur la connaissance de leur culture télévisuelle au niveau général (routines et habitudes de consommation, préférences, choix du genre, de la chaîne de télévision, des séries).

3- Lors du visionnage de la série, il s'agit d'approfondir avec les spectateur.rice.s, leur lecture (réception) de la série étudiée (description de la diégèse, perception des personnages, des situations, des relations construites

[162] À la fin de chaque entretien, une fois seule, je notais les éléments qui m'avaient frappé lors de l'entretien. Ces éléments notés m'ont permis d'approcher les transcriptions des entretiens en ayant des éléments pour me souvenir de l'ambiance de l'entretien et les sensations personnelles que j'avais ressenties (hésitations, silence, différences de ton etc. qui accompagnent la parole).

[163] Le guide d'entretien a été utilisé sans nécessairement suivre un ordre préétabli. Les questions étaient évoquées plutôt en tant que relances dans le cadre d'une conversation. Le guide d'entretien est également présenté dans l'annexe 1 et le plan d'observation dans l'annexe 2.

autour de l'image de la famille, du père, de la mère, de la femme, de l'homme, et de leur évaluation).

4- La suite du visionnage de la série, après avoir éteint le magnétophone, est suivie de questions sur les sujets pour lesquels ils/elles éprouvent de la curiosité, ou auxquels ils/elles s'intéressent à ce moment : fonctionnement de la mesure d'audience, utilité de mon travail, etc.

Après avoir clairement énoncé mon objet de recherche et le cadre déontologique de ma démarche (déroulement de l'entretien, respect de l'anonymat, confidentialité, liberté de discours), mes entretiens semi-directifs débutent par des questions sur leur parcours individuel. En deuxième lieu, l'épisode regardé par les spectateur.rice.s déclenche des débats autour des goûts et des opinions de chacun.e. Ainsi, en participant à la reconfiguration de la série, ils/elles expriment leur plaisir ou leur déplaisir et, le cas échéant leur colère, ce qui les conduit à faire de multiples rencontres (avec soi, en soi, avec moi). Lors du processus de réception, chacun.e se questionne et se remet en question pour trouver le sens de sa pratique télévisuelle, ou même de quelque chose qui s'est éveillé en lui.elle, qui l'a interrogé.e. De ce fait, les spectateur.rice.s, qui s'expriment à travers des situations ou des relations qu'ils/elles « aiment voir développées »[164] ou des personnages qui les intéressent, peuvent déchiffrer les relations entre les sexes, les jeux de l'amour et du hasard, mais aussi s'interroger sur l'idéal féminin et l'image du couple (réaffirmant leur système de valeurs, leurs références). C'est dans ce rapport à la série que nous pouvons détecter les valeurs, les normes ou les pratiques, qui sont socialement codées et valorisées comme « masculines » et « féminines », ce qui peut également se jouer dans les pratiques de leur vie quotidienne. Sur ce point, il me semble essentiel d'approfondir la relation que les spectateur.rice.s établissent entre la série - elle-même porteuse de représentations et de normes genrées - et leurs propres expériences et rôles dans la vie quotidienne. En ce sens, il faut souligner que la pratique télévisuelle n'est pas uniquement le lieu de célébration de tel ou tel contenu médiatique, et qu'elle représente également des formes d'engagement pour les spectateur.rice.s, au

[164] Notons toutefois que le jugement sur un plan affectif (j'aime ou je n'aime pas) est plus courant/cité chez les enquêté.e.s, comme on l'observe dans les études sur la réception de Pasquier (1997 : 814), qui met en premier lieu l'expérience émotionnelle et physique car, selon elle « *l'émotion est la matière première des médias de masse*. »

travers de pratiques sociales, culturelles, et très souvent genrées, comme cela est défini par Rieffel (2005:189) :

> « Parler de la télévision n'est pas seulement parler de ce qu'on regarde, de la façon dont on regarde, ou encore de son rapport à la télévision. C'est parler aussi de rapports pédagogiques et de rapports conjugaux à l'intérieur de la famille, de l'occupation des temps de loisir, de l'organisation interne au groupe familial. »

On se tourne donc vers la réception en tant que partie intégrante des pratiques culturelles populaires, dont l'observation participante permet de mettre en lumière la constitution du sens par les publics des séries, mais aussi des publics des séries eux-mêmes. De ce récit - activé par les créateur.rice.s et actualisé par les spectateur.rice.s -, émergent différentes tensions. Cet aspect sera essentiellement approfondi dans la troisième partie, en recourant aux outils du Genre et en étudiant dans le détail les arguments mobilisés par les spectateur.rice.s dans leurs commentaires.

2.3.2 « Échantillon » des spectateur.rice.s de séries[165]

La situation de réception ne peut pas être analysée à partir d'une seule variable stratégique - le fait d'être un.e spectateur.rice régulier.ère de la série -, mais doit également l'être avec d'autres filtres sélectifs, que l'on appelle les variables sociologiques classiques, comme l'âge, le sexe et la classe sociale. Bien que je n'aie pas ciblé une catégorie de la population, j'ai constitué mon « échantillon » en m'appuyant sur ces critères et une relative diversité a été respectée en termes de sexe, d'âge, et de classe sociale[166] ou de « niveau culturel ». Les différences culturelles enrichissent le matériau recueilli dans la mesure où mon intérêt dépend de la personne, de ses connaissances, de ses sources d'émotion et de sa situation.

---

[165] Le terme « échantillon » ne renvoie pas ici à l'acception statistique du terme, il renvoie au corpus. Par ailleurs, je préfère utiliser plus souvent l'appellation « spectateur.rice », au lieu de téléspectateur.rice, car elle se rapporte également aux publics des séries, et afin d'insister sur la notion de « spectateur.rice modèle pluriel », incluant tous les types de consommation liés aux pratiques télévisuelles.

[166] Il me paraît nécessaire d'apporter une précision concernant la définition de la classe sociale des enquêté.e.s. Cette classification ne repose évidemment pas sur des données statistiques relatives aux revenues auxquelles je n'ai pas d'accès. C'est une interprétation que je propose à partir de quatre catégories : quartier, type d'appartement, niveau d'étude et le métier. Je distingue assez aisément ce qui relève de la classe supérieure et de la classe populaire. Pour cette entre deux, la classe moyenne, les catégorisations sont peut-être un peu plus flous. C'est la raison pour laquelle j'ai souhaité distinguer aussi une classe moyenne-supérieure. Pour le profil des enquêté.e.s, voir l'annexe 4.

En revanche, mon « échantillon » ne présente qu'une diversité relative, même si j'y ai à la fois inclus des spectateur.rice.s de la classe supérieure et populaire. Puisque je ne cherche pas à déterminer les profils types des spectateurs de séries, il est préférable de les définir comme des personnes ordinaires[167], qui ne développent pas d'activité institutionnalisée à propos des séries et qui, de même, appartiennent au « régime d'action familier ». Comme l'explique Sansot (1991: 296), il ne s'agit « *plus partir des groupes constitués ou des catégories existantes ; mais des modes de vie que l'on postule comme relativement autonomes et trouvant d'abord leur sens en eux-mêmes* ». J'ai donc utilisé un recrutement par échantillonnage boule de neige[168], qui m'a menée à des personnes appartenant plus ou moins à mes propres réseaux[169]. Ils/Elles ont été recommandé.e.s par des proches (famille, femme de ménage, voisin, amis, etc.). Comme je n'ai pas sélectionné mon « échantillon » dans le but de répondre à une forme de représentativité prédéfinie par des caractéristiques sociales. Le seul point commun qui paraît exister entre ces personnes est qu'ils/elles sont spectateur.rice.s de séries, ce qui n'en fait en aucun cas les représentants de la population des spectateur.rice.s de séries. Comme l'a déjà évoqué Muriel Gil dans sa thèse intitulée « Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique » (2011: 283-284) :

> « Ils ne sont pas ailleurs ni des « profils » déclinant les pratiques des spectateurs selon des catégories préconçues et identiques pour tous, ni des « modèles » de l'expérience de certaines catégories de publics ou de spectateurs « moyens » : ils sont bien des portraits ne représentant que

[167] Le terme utilisé par Jean-Louis Comolli (2004 : 50) pour désigner « *ces hommes et femmes ordinaires sont des personnages en devenir* » dans sa définition de la valeur fondamentale du documentaire.

[168] La technique de la boule de neige a été utilisée pour trouver le/la prochain.e spectateur.rice. Cette méthode permet de construire un « échantillon » avec les participant.e.s enquêté.e.s, tout en cherchant l'enquêté.e suivant.e. Pourtant, il semble nécessaire de m'adresser aux enquêté.e.s de différents horizons en tenant compte de quelques variations. En outre, avec la technique de la boule de neige, j'ai atteint l'enquêté.e suivant.e facilement et l'organisation en termes de temps s'est faite juste avant l'entrevue. J'ai dû proposer une heure fixe (le mercredi soir entre les heures de diffusion de la série ou s'il/elle l'enregistre, le lendemain de la diffusion) la veille de l'entretien, et tous les entretiens ont été faits à l'heure convenue sans délai.

[169] À noter ainsi qu'il était important de rencontrer des spectateur.rice.s en m'appuyant sur mes réseaux sociaux pour créer un climat de confiance mutuelle, avant et après la prise du rendez-vous, dans la mesure où les entretiens, qui se réaliseront au domicile des spectateur.rice.s, me feront pénétrer dans l'intimité de ces spectateur.rice.s et presque dans leur quotidien.

quelques individus, mais exemplifiant la manière dont chacun, construit son activité de spectateur. »

Dans un premier temps, ma sélection s'est opérée à partir de l'intérêt porté à la série *Poyraz Karayel* par les enquêté.e.s sur une période précise (entre décembre 2015 et mars 2016). Parmi eux.elles, j'ai parfois rencontré de « gros consommateur.rice.s » de séries ou des personnes qui se déclaraient fans (accros), mais aussi d'autres qui se considéraient juste comme des spectateur.rice.s de cette série, et qui n'ont tout simplement pas un rapport continu et riche avec les autres séries. J'ai constitué mon « échantillon » avec des gens ordinaires qui regardent régulièrement cette série, depuis plus de six mois (ce qui équivaut à un visionnage hebdomadaire depuis le début de la série). Même si les entretiens devaient être individuels, ils sont parfois réalisés en compagnie de leur proche. Malgré cela, ces types d'entretiens (avec lesquels je me suis confrontée, tout au début du travail, dans deux cas : avec Ertuğrul et Serkan) m'ont permis de saisir d'autres aspects de la rhétorique discursive des enquêté.e.s que je ne pouvais pas interroger dans des entretiens individuels. Les rapports de domination qui existent entre hommes et femmes, qui s'expriment et s'actualisent aussi au sein du couple m'ont montré comment les paroles se gèrent quand le couple est présent et quand un des membres du couple ne l'est pas. Dans ce cadre, il était intéressant de voir comment le Genre travaille dans la situation d'entretien et dans la situation de réception. C'est ainsi que j'ai décidé de réaliser également des entretiens avec des couples. Par ailleurs, grâce à la télévision, qui, en Turquie se regarde à deux ou à plusieurs, j'ai trouvé très facilement des couples. Notons ainsi qu'au sein de mon « échantillon », regarder cette série avec une personne « privilégiée » (conjoint, fille ou fils, frères et sœurs qui aiment aussi la série) est une tendance très courante.

La dizaine d'entretiens semi-directifs menés auprès des spectateur.rice.s, permet d'accéder à une population mixte, à la fois comme une variable explicative des attitudes des spectateur.rice.s et comme une catégorie théorique problématique. La collecte de davantage de données ne fournirait pas nécessairement une compréhension plus détaillée, de nouvelles données n'apportant pas forcément d'informations complémentaires. Donc, les entretiens se sont arrêtés quand la saturation est atteinte et quand les entretiens n'apportent

plus d'éléments inédits aux témoignages déjà recueillis. En tout, j'ai interrogé trois couples, quatre femmes et deux hommes (deux hommes en annexe 6- « Portraits remord »[170]). Les trois couples sont les suivants : Okan-Kuğu, Adnan-Derya, Umut-Irem. Les hommes se nomment : Ertuğrul, Serkan, et les femmes : Neslihan, Zahide, Senem, Merve[171]. Seules les personnes de plus de vingt ans ont été incluses dans l'étude afin de découvrir les réceptions des adultes. L'âge des enquêté.e.s variait de 28 à 52 ans, et représente ainsi une large fourchette. Selon la deuxième variante, qui s'attache au niveau d'éducation, trois catégories ont été déterminés au début de l'étude : les diplômé.e.s de l'école primaire, les diplômé.e.s du secondaire, et les diplômé.e.s d'études supérieures. J'avais prévu de rencontrer des personnes de chaque catégorie. Cependant, au fil de mes rencontres avec les enquêté.e.s, j'ai remarqué que leur niveau de scolarisation était plus élevé que la moyenne turque et que plus de la moitié des enquêté.e.s avait au moins suivi un premier cycle universitaire. Par contre, ils/elles présentent une certaine diversité au niveau de leur parcours universitaire (sociologie, économie, droit), de leur statut professionnel (doctorante, entrepreneur, commerçant, opticien, publicitaire) et de leur situation de famille (célibataire, marié.e, divorcé.e, en couple, avec/sans enfant). Le fait d'avoir ou non des enfants me semblait important car il pouvait affecter les réceptions des enquêté.e.s. Ces enquêté.e.s se trouvaient donc à des moments différents de leur parcours de vie et de leur carrière[172]. Cette étude sous-estime en revanche certains facteurs plus spécifiques de la construction de l'identité culturelle, comme la génération, l'ethnie, la religion. De façon concrète, pour atteindre et choisir le/la premier.ère enquêté.e à interviewer, j'ai tout d'abord contacté ma famille qui a, dans son entourage, des femmes, des hommes ou des couples, ou bien qui m'a suggéré des enquêté.e.s susceptibles de répondre aux critères sélectionnés; après quoi les contacts se sont faits « le fil en aiguille ». Mon premier entretien à caractère exploratoire s'est ainsi déroulé le 02 décembre 2015, avec l'une des amies de ma mère (Neslihan) que je connaissais peu.

[170] Le portrait d'Engin est initialement exclu en raison d'une possible influence de sa fille, professionnelle de l'audiovisuel, tandis que celui de Kaan n'a pas été réalisé en raison du changement d'horaire de la rediffusion.

[171] Pour respecter l'anonymat que je leur ai promis, je ne note ici que les prénoms entiers des enquêté.e.s.

[172] Les détails portant sur les caractéristiques démographiques des enquêté.e.s ont été fournis ci-dessous dans les portraits et dans la partie annexe 4.

2.3.3 L'entretien à domicile

Mon univers de travail comme étant l'espace domestique où s'inscrivent les pratiques, afin d'appréhender correctement la nature de la pratique de réception. Cet espace est également le lieu de manifestation de rapports plus intimes et plus directs au sein de la famille, mais également avec le conjoint, des amis, etc. De même, il devient un espace d'échange ouvert, où peuvent se raconter les « choses de la journée » et où l'on se demande des nouvelles, ce qui contribue ensuite à l'exploration des significations subjectives en réception. Ainsi, l'espace domestique devient un espace social au sein duquel se déroulent les actes du spectacle télévisuel. C'est pourquoi j'ai préféré effectuer tous mes entretiens au domicile des spectateur.rice.s, qui constitue le premier lieu de réception. En outre, les entretiens se sont déroulés à Istanbul et sa province qui, avec une population de 14 657 434[173] habitants, est l'une des plus grandes mégapoles du monde. Cette vaste région urbaine polycentrique, qui m'a permis de trouver des participant.e.s de milieux fort différents, ne peut sans doute pas représenter toutes les régions de la Turquie à elle seule. Notons cependant que chaque quartier ne présente pas le même profil, en termes de classe sociale ou de niveau de vie. Cependant, les quartiers choisis (constitués de pavillons habités par les classes supérieures ou de bidonvilles habités par les classes populaires)[174], qui apparaissent comme des prédéterminations socio-culturelles, m'ont permis d'accéder à un style de vie relativement diversifié, comme l'affirme Letellier (cité in Pires, 1971 :18) : « *Un individu n'est pas nécessairement représentatif quand il représente une moyenne de traits attribués à une population demeurant dans un quartier. Ses traits particuliers font tout aussi bien ressortir les traits généraux.* » Toutefois, en tant qu'étude qualitative, l'une de ses limites les plus importantes de ce travail est l'absence de toute possible généralisation. Les entretiens ont été menés avec un nombre limité de personnes sans prétention à quelque représentativité que ce soit.

[173] Selon les données de TÜİK (Institut des Statistiques de Turquie) en 2016.

[174] Pour mon étude, j'ai effectué des entretiens (avec Serkan et Kaan (dans l'annexe 6) appartenant à la classe populaire ; le premier habitant dans une construction plutôt en bon état) dans des « gecekondu », terme spécifique désignant une forme d'habitat que l'on peut aussi appeler « bidonvilles » pour faciliter le propos. Ceux-ci sont définis, selon une approche architecturale, comme une construction basse et précaire, fruit d'un processus d'auto-construction, indépendamment du statut du sol et de son mode d'accaparement. (Pour plus de détails, voir FLEURY Antoine. De villes en métropoles. Istanbul : de la mégapole à la métropole mondiale. In Dossiers thématiques (types d'espaces), CNRS, 2010. Disponible sur < http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/typespace/urb1/MetropScient9.htm> (01/06/2016)).

Bien que cette méthode m'ait permis d'analyser les données avec une meilleure compréhension, les résultats et les discussions qui s'y rapportent ne peuvent aucunement être généralisés à l'ensemble de la population, même si j'ai rencontré autant que possible des personnes correspondant à différents profils socio-économiques.

Par ailleurs, les séries sont essentiellement « consommées » dans une pièce de la maison[175] ou de l'appartement (composé(e) le plus souvent de 3 ou 4 pièces, avec une cuisine et des sanitaires) la plus utilisée au quotidien, c'est-à-dire dans la salle de séjour qui est le lieu central de l'univers domestique. Mais, le salon, réservé en général à la réception des invités, semble être le lieu des pratiques télévisuelles, notamment en raison de l'absence de salle de séjour (souvent utilisée comme une chambre à coucher pour les enfants) ou de la disposition des différents usages par les membres de la famille. En guise d'exemple, les parents regardent la télévision dans le salon et les enfants dans la salle de séjour. Dans ce cas-là, même si les spectateur.rice.s ont deux postes, j'ai choisi de privilégier le poste principal[176], en général situé dans le salon ou la salle de séjour. Le poste de télévision constitue en outre un meuble à part entière du salon ou de la salle à manger. « *La télévision reste non seulement au centre des activités de la famille, mais aussi « au cœur » du foyer tout au long de la journée et de la soirée. Elle constitue le « 5ème mur » de la maison* », comme l'évoque Uğur Tanrıöver (2015: 131). Les entretiens menés ont été précédés par le partage d'un moment de la vie quotidienne avec les enquêté.e.s. Dès lors, ma présence dans cet espace quotidien, où les conversations et les échanges peuvent avoir lieu plus librement, m'a permis de saisir les échanges relationnels et symboliques. Être installé dans le lieu de la réception télévisuelle qui fait partie de l'espace de vie du/de la spectateur.rice, revient à pénétrer dans l'intimité du/de la spectateur.rice. Dans tous les cas, j'ai eu la possibilité d'observer l'environnement matériel[177] et social de mes hôtes, ainsi

[175] À noter que le terme « maison » est souvent employé en Turquie pour désigner l'appartement.

[176] La télévision n'est pas le seul support de réception de la série. L'écran d'ordinateur, de tablette, ou de *smartphones* accompagne également la mobilité des spectateur.rice.s. Ces écrans « d'appoint » ou parfois second écran, leur offre en même temps de lieux favorisant de nouveaux échanges et ainsi de nouvelles formes de sociabilités.

[177] Comme le précise Uğur Tanrıöver dans son article (2015:130), « *Il suffit d'observer les types d'habitats, la disposition des pièces qui les composent ainsi que les tendances en matière d'ameublement et de décoration de ces maisons pour voir toute l'importance qu'à la télévision pour la famille turque…*»

que l'ensemble des actes domestiques organisés ou réglés dans un rituel assez précis: l'organisation temporelle des activités domestiques dès l'arrivée au domicile, la situation de communication propre à la rencontre, la mise à disposition d'objets et de produits de consommation accompagnant le visionnage de l'émission (cigarettes, boisson, biscuits). Cette configuration permettait d'être plus à l'aise avec la saisie des « actes » dans toutes leur diversité[178] ; actes qu'ils/elles font sans presque y penser, sans qu'il y ait de réflexion et sans intentionnalité. En parallèle, la plupart des foyers étaient constituée de plusieurs personnes (enfants, conjoints, parents), même si ceux-ci n'étaient pas forcément présents. Dans tous ces foyers, l'observation directe sans artefact a été quasiment impossible. En effet, même si je conservais une position neutre vis-à-vis des commentaires, ma présence physique (m'asseoir avec eux, manger à leur table, ou tout simplement participer à l'élaboration d'une vision compréhensible et claire de mon objet d'étude) semblait plus ou moins animer leurs commentaires. La présence lors des entretiens me rendait également actrice, ce qui contribue à modifier l'attention ordinairement apportée à une série. Cela constitue, en d'autres termes, un processus fait de petites influences, de rétentions, de freins et d'incitations, à l'issue duquel les connotations et les définitions sont collectivement produites (Labrecque-Lebeau, 2016 : 41-57). De ce fait, les spectateur.rice.s de séries vont dire ce qu'il est acceptable de dire et non ce qu'ils/elles pensent réellement, même si cela peut varier et la personnalité assumée pendant le visionnage ou au cours de la présentation de chacun.e peut être diverse. D'ailleurs, mon objectif n'est pas de prouver la validité des discours d'entretien ni d'en juger la véridicité.

2.4 Portraits de spectateur.rice.s en questions

La méthode du portrait, inspirée par une tradition plus ethnographique de la sociologie, se réfère aux études connues sous le nom des « récits de vie » ou des « histoires de vie ». Ceux-ci apportent une dimension littéraire à la forme écrite des entretiens, par le biais de descriptions (des traits physiques, des traits de

[178] Comprenons ici que les mêmes contenus pouvaient faire l'objet de lectures très différentes. Comme il existe une grande diversité de contextes de réception, il existe aussi une pluralité de codes en circulation (Dayan, 1992: 141-157). Selon McQuail (1983), les messages médiatiques sont polysémiques et interprétés différemment selon les contextes et les récepteurs culturels.

caractère, des actions) et des agencements de la parole. Étant essentiellement des études sur le portrait sociologique, les premiers travaux s'attachent à rendre compte des pratiques et des représentations individuelles[179]. Ceux-ci apparaissent selon Yves Jeanneret (cité in Wrona, 2012 :9-15) dans les études de réception avec l'utilisation du terme « acteur », qui indique une théorie implicite du portrait. D'un point de vue sociologique, ces portraits présentent le récit des expériences individuelles des spectateur.rice.s-usager.ère.s dans des cycles de vie et des rythmes de la vie quotidienne. Quant à l'ouvrage de Pierre Bourdieu *La misère du monde*, paru en 1993, il rassemble plusieurs études de cas portant sur les portraits d'ouvriers, d'employés, ou de paysans dans les familles, et issus d'enquêtes de terrain. Puis, en 2004, les « profils culturels individuels », ainsi renommés par Bernard Lahire (2004, éd. 2006: 115-207), font apparaître les variations individuelles dans les pratiques culturelles et les goûts des individus. Cela montre que chaque individu vit une histoire particulière, et dispose de savoirs et de capacités interprétatives qui diffèrent d'un individu à l'autre, et de caractéristiques sociales spécifiques. Plus généralement, ces études micro-sociologiques, travaillées dans le cadre d'entretiens, aboutissent assez fréquemment à l'écriture de portraits. Dans le cas de la recherche en sciences de la communication, le portrait s'avère être une méthode adaptée pour rendre compte de ce qui se passe « autour de » la télévision (les pratiques médiatiques), et ainsi de ce que les spectateur.rice.s voient et entendent de l'univers fictionnel. La place centrale donnée aux portraits dans des approches communicationnelles des objets médiatiques sert alors à restituer les étapes qui ont conduit les chercheur.euse.s à spécifier, voire à distinguer leur objet d'étude. Certains chercheur.euse.s favorisent toutefois quelques dimensions qui s'articulent autour d'une problématique précise. En guise d'exemple, Pierre Molinier (2003), en mettant les portraits au centre de sa démarche, rend compte tout à la fois de la situation d'entretien, qui permet d'accéder aux pratiques singulières des individus dans la multiplicité d'actions interconnectées, et des significations qu'il leur prête dans l'acte de réception des DVD de cinéma. Sur ce point, les apports d'Adeline

[179] À partir du développement de l'approche micro-sociale, quand l'usage de la représentation individuelle devient, selon Adéline Wrona, « *un mode de connaissance de l'humain, un outil au service du savoir » (2012, 34),* les portraits sociologiques permettent une peinture du micro-social.

Hérault (2008), Élisabeth Bougeois (2009), Muriel Gil (2011), Julie Renard (2011), Rebecca Arditti-Siry (2012) et Anaïs Aupeix (2013), qui ont elles aussi mis le portrait au cœur de leur travail de recherche, sont précieux.

De surcroît, les portraits, qui font appel à une mise en récit de la situation d'entretien, démontrent le moment de conversion des pratiques locales dans des significations sociales plus ou moins partagées. Nous pouvons de ce fait avancer l'idée selon laquelle ce moment de réception, lors duquel les spectateur.rice.s de séries établissent des liens avec leur biographie, leurs cadres préexistants, leurs relations, etc., est traduite par différents acteurs (dans mon travail, les spectateur.rice.s de séries et l'auteur.e-chercheuse) en objet de savoir. Y. Jeanneret (cité in Wrona, 2012 :14) écrit à ce propos que « ... *tout portrait du social suppose deux mémoires, celle des hommes qui font société et celle de l'interprète qui choisit de les comprendre et le vérifie dûment par l'attention aux formes observables de la communication* ». À ce titre, les enquêtes mobilisent chacune à sa façon un ensemble de pratiques (usages et interprétations) complexes et situées, tandis que le/la chercheur.euse mobilise des compétences d'interprétation. Il ne faut cependant pas oublier que le portrait constitue une proposition interprétative du/de la chercheur.euse, qui fonde son objectivité sur une analyse rigoureuse du discours des enquêtes. Dans les travaux de recherche comme celui-ci, qui s'attachent à l'échelle individuelle du social, la construction du portrait s'effectue à partir d'un travail affectif et cognitif. En effet, il faut que le/la chercheur.euse crée des connexions, imagine, pour ensuite les interpréter à la lumière de son expérience intellectuelle afin de les mettre en relation, alors que chaque portrait se présente comme l'expérience spécifique d'un individu. Le travail de Tamar Liebes et d'Elihu Katz (1990), qui porte sur la réception de la série *Dallas,* montre par exemple que la série se prêtait à des interprétations tout aussi polymorphes. Selon cette étude, dans la série, certain.e.s enquêté.e.s entrevoyaient un retour aux valeurs traditionnelles du couple, pendant que d'autres y percevaient des modèles d'émancipation sexuelle. Cela résulte non seulement du fait que la mise en relation de plusieurs portraits révèle la pluralité des perspectives et des points de vue, mais aussi le travail normatif de chacun, et les logiques du social qui se dessinent.

2.5 Une galerie de portraits

Sur le terrain, il est primordial de bien réfléchir à la façon dont la dichotomie théorie/pratique est vécue, déclinée, incarnée, ou encore remise en cause et travaillée. Partant de ce constat, il faut souligner les problèmes méthodologiques rencontrés au cours de mon travail, lors des entretiens réalisés avec certains spectateur.rice.s. Tout d'abord, le souci le plus important est celui de mon introduction dans l'espace privé, l'intimité des spectateur.rice.s, ainsi que la tension suscitée par ma présence. Cette dernière, comme j'ai pu le ressentir avec mes enquêté.e.s, affecte nécessairement le flux de conversation naturelle. Ma présence et mon implication en observant ce qui se passe, en enregistrant ce qui se dit, en laissant les spectateur.rice.s partager ce qu'ils/elles pensent et ainsi en informant ce qui est dit à propos de la série, participent du dispositif de l'entretien, qui dépasse largement l'enregistrement des discours. En effet, tout au long des échanges, s'exprime le sentiment d'un rapport de force qui s'installe d'emblée entre la série feuilletonnante et tou.te.s les spectateur.rice.s, avec l'attente, la déception, l'admiration, le rejet violent, l'enthousiasme vif, le dégoût, l'irritation. En tout état de cause, la série suscite une énergie très mobilisatrice. Dans ce cadre, ce qui est le plus courant de la part des spectateur.rice.s, soit parler de manière socialement acceptable (ce qu'il est acceptable de dire par rapport à ce qu'ils/elles pensent), et qui revient à donner des réponses censées correspondre aux situations souhaitables plutôt qu'aux facteurs réels, constitue des biais inhérents à l'analyse. Je peux également évoquer les tensions entre les discours et les conduites, comme cela peut arriver dans certains entretiens, notamment lorsque les personnes sont manifestement gênées de communiquer avec moi. Dans ce cas de figure, il ne faut pas nier les tensions, ni les considérer comme des éléments à éliminer de mon terrain de recherche: je dois au contraire tenir compte du biais de désirabilité sociale. Cette attitude est soulignée par le sociologue Erving Goffman (1973), lorsqu'il déclare que toute activité sociale met en jeu une présentation de soi autour de « l'impression » que l'individu crée pour les autres. Ma présence en tant que chercheuse a manifestement perturbé le comportement habituel de certain.e.s téléspectateur.rice.s. Le mutisme d'Ertuğrul est ainsi pointé comme étant tout à fait inhabituel par son épouse. Par ailleurs, le problème le plus important apparu au cours de mon travail, en particulier lors des entretiens de couple, est que,

lorsque les différents membres répondent aux questions posées, ils/elles influencent leurs réponses respectives et interviennent dans les réponses des autres. Les réponses aux questions deviennent parfois l'enjeu de tensions au sein du couple. L'évitement, le silence, la domination de l'un/une par rapport à l'autre sont autant d'éléments à considérer. Même si je ne formalise pas des types de questionnement propres à les faire émerger, afin de mieux saisir des réactions et des positionnements par rapport à leur propre univers imaginaire dont il sera question plus tard, j'interviens au cours des entretiens, essentiellement sur certaines questions relatives à l'épisode lui-même, telles que la perception des personnages se trouvant dans des situations spécifiques, les motifs invoqués de l'appréciation positive ou négative de la série, ou encore les bénéfices retirés et les attentes à l'égard de l'épisode, etc.

J'ai privilégié une démarche monographique qui donne accès aux discours que les spectateur.rice.s ont élaborés en situation d'entretien. Dans ce contexte, « *ce sont les discours qu'il faut prendre au sérieux, non pour ce qu'ils nous disent sur ce qui s'est passé "dans la tête des gens" durant leur exposition aux messages en question, mais pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des activités de comptes rendus en tant que telles, qui sont la réception elle-même et non la trace d'autres phénomènes* » (Bouiller, 2004: 62). Enfin, suite à la transcription[180] des entretiens, j'ai procédé à l'analyse des discours individuels à partir desquels s'effectue la construction des portraits, en tant que lieu privilégié de l'élaboration des discours. Bien que ces discours soient une production apparemment spontanée de quelque chose que je ne peux connaître de façon anticipée, ils sont élaborés dans une situation d'entretien qui porte elle-même sur un objet d'étude. Ils sont cependant développés librement, même si cette liberté reste relative. Cette analyse, qui m'est apparue comme le moyen de contextualiser la rédaction des portraits, m'a progressivement conduite à suivre un ordre spécifique des opérations, même si ces dernières conservaient malgré toute une certaine souplesse. J'ai été présente à

[180] Tous les entretiens ont été faits en turc, puis traduits en français et ensuite transcrits. Lors de la traduction, même si je me suis appuyée sur une aide professionnelle, j'ai rencontré des difficultés concernant l'emploi des formes spéciales (jeu de mots, etc.) et d'expressions spécifiques à la langue turque, qui signifient pour les Tur.c.ques davantage que leur traduction française. Pour faire comprendre les idées et sentiments des enquêté.e.s et pour ne pas perdre ce qui fait la spécificité et la richesse de leur parole, j'ai retravaillé les citations et ai ainsi donné certaines informations complémentaires ou bien j'ai terminé certains propos laissés en suspens. Mes contributions aux citations sont marquées par des crochets à l'intérieur des parenthèses.

chaque étape (de l'observation participante à l'écriture des portraits) de la compréhension, de la discussion et de la mise en valeur des résultats, depuis le moment où le/la spectateur.rice fait part de sa pratique et où je m'emploie à le/la comprendre. Ce processus que le/la chercheur.euse expérimente est expliqué par Paillé et Muchielli (2012 :10) lorsqu'ils évoquent la situation du/de la chercheur.euse :

> « Le chercheur doit mettre sa pensée en action, puiser à ses référents interprétatifs, tenter de nommer ce qu'il a pressenti sur le terrain ou ce qui s'impose à lui au moment où il relit ses notes et ses transcriptions, et, en même temps, il doit se laisser surprendre par ce qu'il a observé ou par ce que l'on a partagé avec lui ».

De l'entretien au texte, ou de l'oral à l'écrit, et tout en rassemblant des phrases et des passages importants dans une visée interprétative, le/la chercheur.euse agit en écrivain (Rueda, 2014: 177-191), ou en « écrivant » en s'appuyant sur sa propre expérience de cet échange, et élabore un discours scientifique. Il s'agit dans le cas présent d'un travail de synthèse ou d'une nouvelle construction à visée interprétative, dont l'objectif est de valoriser les échanges oraux pour faciliter la mise en relation des entretiens entre eux. C'est par exemple sur les rencontres entre le/la chercheur.euse et ses enquêté.e.s, et sur la perception du témoignage où il/elle rend compte d'éléments propres à la situation d'entretien, que s'appuie la formulation des portraits. De surcroît, il/elle est amené.e dès lors à procéder au découpage de certaines séquences du discours des spectateur.rice.s, s'il/elle a le sentiment, qu'au-delà du travail de terrain où il/elle a décidé de prélever certains discours, d'autres résonnent dans leur expérience de vie. Pour résumer, il/elle « *suit une voie qu'*[il/elle] *trace lui-même,* [il/elle] *dessine une trame, un peu comme l'historien « qui découpe l'histoire à [sa] guise »*» (Veyne, 1971 :23). À partir de consignes différentes, il/elle rend en partie « visible » le processus en situation de réception, en voyant des choses qui ne sont pas explicitement énoncées dans le texte. Ainsi, je souhaite ainsi illustrer ce travail individuel pour faire apparaître, suite à l'analyse, les portraits des spectateur.rice.s de séries. Je témoigne ainsi de ma présence dans les portraits à travers un style et une énonciation à la première personne. L'usage du « je », qui renvoie à mon point de vue, également constituer un atout. En effet, je suis amenée à sélectionner, combiner et à décoder les propos

des enquêté.e.s, pour faire apparaître leur regard genré et effectuer mon interprétation suite à l'analyse. Il a donc été nécessaire que j'écoute et relise à plusieurs reprises l'ensemble des notes prises lors des rencontres. Puis, après avoir procédé à diverses lectures ciblées en fonction des résultats émergents, il m'a semblé important de revenir à certaines dimensions de la situation d'entretien. Une lecture horizontale des entretiens (en vue d'établir la relation avec les autres entretiens), succédant à une lecture verticale (tout en gardant leur logique personnelle et spécifique), a ainsi été effectuée. Pourtant, il est toujours possible de reprendre le matériel recueilli, dans le but de trouver confirmation des propos et de renforcer la cohérence entre mes observations (de certaines pratiques reproduites en direct), mes constats post-rencontres et les résultats des entretiens. À titre d'exemple, pour garantir l'intégrité de ceux-ci, certaines expressions gestuelles et mimiques (attitudes corporelles, rires, émotions, hésitations, silences, etc.) ont été ajoutées. Notons cependant que leur signification n'est jamais explicite et qu'il peut ainsi amener à un nouveau « questionnement » pour l'ensemble des entretiens. Cela met, d'une part, en lumière les limites de la technique de l'entretien et, d'autre part, ses imprévus. Dans la construction des portraits, j'ai alors tenté de décrire la manière dont ces pratiques s'observent, et en particulier, d'attirer l'attention sur les révélateurs d'une façon d'être au monde et singulièrement « d'être au Genre ».

2.5.1 NESLİHAN

L'entretien s'est fait le 2 décembre 2015, entre 19h30 et 23h30. J'ai connu Neslihan, 52 ans, professeure d'anglais, par l'intermédiaire d'une collègue de ma mère. J'ai appris de ma mère qu'elle ne ratait aucun épisode de *Poyraz Karayel* et qu'elle avait conseillé cette série à son groupe d'amis. Lorsque je l'ai appelée pour lui demander de faire un entretien sur *Poyraz Karayel*, elle a accepté sans aucune hésitation. Nous avons pris la décision de nous rencontrer le soir de la diffusion du 34ème épisode de *Poyraz Karayel*[181].

Neslihan, divorcée depuis 10 ans, habite à Küçükyalı, un quartier d'Istanbul (habité majoritairement par la classe moyenne) avec sa fille. Elle m'a accueillie

[181] Pour voir cet épisode en streaming : https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/bolumler/poyraz-karayel-34-bolum

avec un grand sourire, de façon très enthousiaste, dans son appartement de 4 pièces. Le salon, relativement grand, se compose de deux parties : une grande salle à manger avec une grande table au milieu, meublée par un buffet (au-dessous un miroir), qui se trouve juste derrière la table, puis un espace où se trouve une télévision de taille moyenne, entourée de deux fauteuils et de deux canapés. Ces deux canapés sont étroitement orientés vers l'axe de la télévision pour que mère et fille puissent bien s'installer en face de la télévision, elle-même positionnée au centre de cette partie et où se trouve aussi une table ronde en verre.

Lorsque Neslihan m'a accueillie dans le salon, la télévision était déjà allumée. Nous avons tout de suite décidé de l'espace où nous allions nous installer. Bien qu'elle me dise qu'elle a l'habitude de regarder la télévision allongée sur le canapé, ma présence fait que, pendant mon entretien, elle regarde la télévision de façon assise. Elle agence tout de même son environnement dans le but de disposer à proximité les objets dont elle aurait besoin (cigarettes, briquet, cendrier, télécommande). Au début de l'entretien, elle n'était pas très à l'aise. Elle était préoccupée par l'idée de bien m'accueillir chez elle, car j'étais une « invitée ». Elle allait de temps en temps dans la cuisine pour m'offrir du thé et du gâteau[182].

Neslihan travaille quatre jours par semaine dans un lycée public. Son travail se termine au plus tard à 15h00. Elle dit avec un petit rire que les week-ends sont consacrés aux tâches domestiques. Les week-ends, elle n'allume pas la télévision dans la journée. L'une des principales raisons pour lesquelles elle ne regarde pas la télévision les week-ends, est que sa fille fait ses devoirs ou travaille pour le concours d'université à la maison[183]. Selon elle, il est fort probable que la télévision la distraie de son objectif. Dans la vie, sa priorité est sa fille. Elle organise sa vie quotidienne en fonction de sa fille. Elle me dit, sans en être parfaitement sûre, qu'elle regarde la télévision environ 15 heures par semaine : «

[182] Quand on regarde notamment la télévision, le fait de grignoter/mâchouiller quelque chose comme des fruits, des fruits secs (noisettes, cacahuètes, pistaches, graines de tournesol, etc.) ou des petits gâteaux généralement accompagnés de thé, comme on l'a vu ci-dessus, est une habitude de pratique télévisuelle. Comme Le Goaziou (1999, 301) l'a noté dans son observation : « *Au moment où les gens « se posent » en effet, notamment pour regarder la télévision, ils s'entourent d'un ensemble d'objets ou de produits destinés à accentuer leur sensation de bien-être et à leur procurer du plaisir : choses à grignoter (bonbons, cacahuètes, carrés de chocolat) ou à boire, cigarettes, magazines, papiers, livres, coussins, couvertures, couettes, etc.* »

[183] L'accès à la formation universitaire en Turquie est centré et basé sur un concours national, organisé chaque année par l'ÖSYM (Centre de Sélection et de Placement des Étudiants) pour sélectionner, parmi les bacheliers, les candidats admissibles à la formation universitaire.

Quand je rentre de l'école, certains jours, j'allume tout de suite la télévision et d'autres jours, je ne l'allume pas. D'un côté, j'écoute la télévision et d'un autre, je joue à des jeux sur la tablette que j'ai entre les mains. » Comme elle a dit, lors du visionnage de la série, elle répond au téléphone, continue à suivre les images en parlant ou joue en même temps à un jeu vidéo sur son *Ipad*. En ce moment, elle joue à *Paradise*[184]. Quant à la relation de Neslihan avec les réseaux sociaux, elle consiste à suivre l'actualité, à lire des articles et à communiquer avec des amis. Bien que Neslihan utilise beaucoup les outils des médias virtuels, elle ajoute qu'elle préfère ne pas regarder les séries sur Internet.

Cette année Neslihan suit 3 à 4 séries. Toutefois, elle connaît les noms des autres séries qu'elle ne suit pas, et sait plus ou moins de quoi elles parlent. Aussi, elle ne se considère pas comme une vraie téléspectatrice : « *Avant il y avait beaucoup de séries populaires. Tous mes amis les regardaient. Tout le monde parlait de ces séries, faisait des commentaires. Moi, je les écoutais de loin. En fait, je regarde des séries depuis un ou deux ans. Je ne suis pas vraiment une téléspectatrice.* » Elle insiste sur le fait que « *un vrai téléspectateur est un spectateur de séries* ». Elle m'explique qu'elle n'est pas une téléspectatrice en disant qu'avant, au lieu des séries, elle regardait des jeux télévisés, des émissions de variétés ou des sitcoms ayant une histoire différente chaque semaine. D'après elle, le fait qu'elle regarde ou non ces émissions dépendait des choix de son ancien mari : « *Avant, je regardais tout ce que décidait de regarder mon mari, même si ça ne m'intéressait pas. Je n'étais pas prioritaire dans le choix. Il préférait regarder des films. Maintenant, si je regarde des séries, c'est peut-être parce que je peux décider seule le soir. C'est moi qui détiens la télécommande* [rires]. » L'usage de la télévision, et plus spécifiquement le choix des programmes télévisuels, a tendance à être l'un des principaux marqueurs de l'identité sexuelle. Neslihan, faisant une distinction entre les séries qu'elle visionne avec les hommes et celles qu'elle est obligée de voir seule, essaie de m'expliquer l'attitude des hommes qui regardent les séries de la façon suivante : « *Un homme tue trois personnes à la fois. Où sont passés tous ces hommes ? Qui est-ce que tu tues là ? Mon amie me raconte que son mari trouve tout cela débile, qu'il n'arrête pas de faire des commentaires et qu'elle n'a plus l'envie de regarder.* »

[184] C'est un jeu interactif en ligne, basé sur la survie sur une île créée.

À l'heure actuelle, lorsqu'elle regarde la télévision, Neslihan choisit ses chaînes et ses émissions avec discernement : « *Je ne veux pas trop regarder ATV, c'est le larbin du gouvernement. Je n'arrive pas à regarder leurs séries, ça ne me parle pas tellement.* » Elle n'oublie pas d'ajouter que les chaînes qu'elle regarde régulièrement sont des chaînes dites d'opposition[185] : « *La prise de position politique des scénaristes influence beaucoup les histoires… Par exemple, Poyraz Karayel est une série kémaliste*[186]*. Il y a beaucoup de sous-entendus politiques et sociaux. C'est aussi cette série qui me correspond politiquement.* » Par ailleurs, à la différence des tendances du public qui aime « *les choses trop dramatiques* », l'action et l'horreur sont les genres qu'apprécie Neslihan le plus. Par exemple, sa mère, qui reste de temps en temps chez elle, ne regarde pas *Poyraz Karayel,* car l'histoire lui paraît trop compliquée à suivre : « *des gens comme ma mère regardent beaucoup la télévision. Ils n'ont rien d'autre à faire, les séries sont tout ce qu'ils ont. Si tu ne regardes pas trois épisodes, tu peux quand même reprendre l'histoire à l'endroit où tu l'as laissée. Mais pour Poyraz Karayel, il faut bien suivre toute l'histoire.* » Tout de même, Neslihan, consciente des enjeux commerciaux des séries, ajoute que ces intrigues, des histoires d'amour, sont nécessaires pour garantir le succès des séries, puisque c'est ce qui compte pour la majorité de la population. Par contre, elle rit en disant que *Poyraz Karayel* regroupe toutes les émotions et qu'« *ils ont mis de tout dans la série* ». Le « *tout* » dont elle parle fait allusion aux diverses histoires d'amour de *Poyraz Karayel* ; un sujet qui se retrouve dans « *les autres séries* » qu'elle évoque. *Poyraz Karayel* est la seule série dont elle regarde tous les épisodes du début à la fin. Elle ajoute que, de temps en temps, elle regarde aussi des séries étrangères comme *Lost*[187] en DVD, ou *House*[188] à la télévision. Mais elle n'apprécie pas tellement les

[185] Les chaînes privées sont celles qui sont considérées comme s'opposant au gouvernement turc. Malgré ce gouvernement, il n'y en a que quelques-unes qui survivent. Sous la répression de l'État, quelques chaînes ont été retirées du satellite, et d'autres préfèrent adopter une stratégie politique plutôt modérée en rapport avec leur ligne éditoriale. Ainsi, ces chaînes, qui représentent une identité idéologique (conservateur, libéral ou plutôt modéré), précisent leur ligne éditoriale concernant l'ensemble des choix des séries. De nos jours, la vente de la branche média du groupe d'Aydın Doğan, qui présentait une ligne plutôt libérale, à une société réputée proche du président turc, est un signe de son contrôle quasi absolu sur les médias.

[186] Partisan de Mustafa Kemal Atatürk, fondateur de la République Turque.

[187] *Lost* (les Disparus), série télévisée américaine, créée par J.J.Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, diffusée sur le réseau ABC, entre 2004 et 2010.

[188] *House,* série télévisée américaine, créée par David Shore, diffusée sur le réseau Fox, entre 2004 et 2012.

adaptations turques des séries étrangères : « *Les scénarios qui sont de nous*[189]*, les séries filmées pour nous sont plus regardées. Ils n'arrivent pas toujours à adapter les remakes.* » D'après elle, des histoires où l'homme et la femme vivent ensemble, des scènes d'amour ou celles où l'on s'embrasse, existent plutôt dans les remakes des séries américaines. Cependant, elle insiste sur le fait que ce genre de séries est aussi vivement apprécié par la majorité de la population : « *Les tabous, les choses que l'on désapprouve intéressent les gens.* » Selon Neslihan, les séries où il y a des couples qui vivent en concubinage donnent aux gens le mauvais exemple. Or, elle ajoute que ce genre de relations trouve sa place dans la vraie vie et que l'histoire « *d'une vie comme la sienne* » serait bien ordinaire pour une série : « *Personne ne fera de notre vie une histoire. Mais il arrive aussi des histoires dans la vraie vie comme celles-ci. Autour de nous, on rencontre des histoires vraies comme celles des séries.* » Au-delà des exemples que Neslihan a vu se passer réellement, elle pense qu'il existe une proportion de vrai et vraisemblable.

Pendant ce temps, nous voyons sur l'écran les bandes-annonces des autres séries. Elle me dit tout de suite : « *Quand je vois les autres séries, au début, je me dis que ça peut être bien. Je regarde un ou deux épisodes, et au troisième, ce n'est même plus regardable.* » Un autre élément important dans le choix des séries, bien qu'elle n'insiste pas sur ce point autant que sur les autres, est la distribution des rôles, les actrices et les acteurs qui y jouent. Elle essaie de m'expliquer certaines séries, dont elle ne se rappelle pas le nom, en faisant référence aux acteur.rice.s qui y jouaient. Elle fait une remarque en soulignant que l'une des principales raisons pour lesquelles elle aime *Poyraz Karayel* est les personnages masculins. Elle est tout à fait capable d'expliquer pourquoi elle préfère un personnage masculin à un personnage féminin. L'aspect comique, en dehors de l'aspect ordinaire des personnages masculins, l'intéresse: « *Par exemple, les gardes, Sefer et Zülfikar. Ces deux, je les adore*. » Mais plus que tout, Neslihan insiste sur le fait qu'elle a découvert *Poyraz Karayel* presque par hasard. Pour elle, regarder des séries est avant tout un support pour des interactions avec les autres, en famille, au

[189] Le « nous » s'emploie dans une perspective générale. On peut y voir une manière de présenter sa propre énonciation comme représentative d'un ordre social plus large, notamment de la société turque.

travail ou ailleurs. De ce fait, la découverte de la série s'est faite de la façon suivante : « *On était avec ma sœur et d'autres personnes, il n'y avait sûrement rien d'autre à regarder à la télé ce soir-là. Ça doit être pour ça qu'on a commencé à regarder. Désormais, on en parle au téléphone avec ma sœur.* » D'un autre côté, l'entourage est aussi un élément important par rapport au fait d'être un.e spectateur.rice assidu.e : « *J'ai une amie à l'école, fan de cette série. Elle me dit des trucs du genre 'j'ai vu la bande-annonce hier soir. Poyraz va être génial, surtout ne rate pas* ». Les « canaux » autres que les médias, notamment les relations familiales, l'amitié ou les relations au travail, sont des sources de satisfaction pour Neslihan.

Quand nous avons commencé à parler précisément de *Poyraz Karayel*, sa première question a été de savoir si je suivais la série depuis le début. D'après Neslihan, les deux saisons sont entièrement différentes l'une et de l'autre : « *En général, les séries perdent de l'audience lors de la deuxième saison, mais là, ils ont changé les personnages, ils ont ajouté des choses. À chaque fois, ils ajoutent une nouvelle action. C'est peut-être pour ça que c'est tellement regardé.* » Aussi, elle insiste à plusieurs reprises sur la différence entre *Poyraz Karayel* et les « *autres séries* » policières. Certes, elle ne range pas *Poyraz Karayel* dans le genre du « mélodrame ». Elle souligne en quoi cette série échappe aux règles du genre et développe cet argument par le fait que les personnages ne sont ni trop gentils, ni trop méchants. Elle donne l'exemple du personnage principal, *Poyraz* : « *C'est un policier, ce qui n'est pas toujours synonyme de faire le bien. C'est un menteur, il ment et il collabore avec la mafia quand ça lui convient. Il n'a pas de bonnes relations familiales, ce n'est pas quelqu'un de stable. (...) Poyraz n'est pas quelqu'un à qui l'on peut faire confiance. C'est un type un peu différent (...). C'est un homme qui lit. Quelqu'un qui est cultivé, pas seulement un policier.* » Elle accentue le fait qu'il ne ressemble pas aux hommes machistes que l'on peut rencontrer dans les autres séries. « *Il n'a rien de machiste. C'est un homme surprenant. Par ailleurs, c'est un magouilleur. Mais ce n'est pas de la mauvaise foi.* » Ce personnage ne fonctionne pas pour autant selon le registre héroïque classique du récit populaire. En fait, elle avoue que Poyraz casse l'image que nous avons de la plupart des séries, et que c'est cette différence qui lui apporte un tel succès.

À première vue, les scènes qu'elle regarde avec le plus d'attention et en silence sont celles de l'un des personnages secondaires Zülfikar[190]. Selon Neslihan, ce personnage reflète le penchant politique de la série. Bien que ces critiques politiques plaisent à Neslihan, le personnage de Zülfikar la rend perplexe. « *Zülfikar met des mocassins à bout pointu, il boit du rakı[191], il écoute des chansons folkloriques, il parle du capitalisme mondial. Il est différent. C'est un ancien officier de police, c'était un homme de gauche auparavant. Maintenant il tue, il extorque de l'argent.* »

Figure 1 - Sema a quitté Sefer juste avant le mariage. Sefer, sous le choc, fait une crise de nerfs et est en train d'enlever sa bague trop serrée. En arrière-plan, Zülfikar murmure : « Il était un homme fort. Comment est-il devenu comme ça ? » (capture d'écran de l'épisode 33, 33'48")

Après avoir visionné cette scène, Neslihan donne son point de vue : « *Elle est absurde cette scène, se couper un doigt. C'est de l'exagération. Je suis dégoûtée. J'aimais bien Sefer mais là, quoiqu'il arrive, on ne se coupe pas le doigt. Si tu es en colère, tu es en colère, c'est tout. Ce n'est pas la peine de devenir un psychopathe !* » Cependant, Neslihan n'oublie pas de me dire qu'elle trouve Sefer très beau, qu'elle est de la même ville que lui. Pendant les scènes de Sefer, la plupart du temps, Neslihan devient très silencieuse et j'observe que les insultes dites par Sefer ne l'irritent pas.

[190] L'un des gardes du parrain de la mafia Bahri, qui est un anticapitaliste et qui souvent se lamente du capitalisme mondial.

[191] Le rakı, qui se consomme surtout le soir entre ami.e.s ou en famille, est une boisson traditionnelle turque alcoolisée et parfumée à l'anis, et nommée familièrement « lait de lion » (en raison de l'anis qu'il contient, le rakı change de couleur et devient blanc laiteux quand on y ajoute de l'eau). Le rakı est une boisson forte et perçue comme plus consommée par les hommes, signe de virilité, même si elle est aussi consommée par les femmes.

Figure 2 - Sema avoue pour la première fois à quelqu'un (à Mete) sa maladie (captures d'écran de l'épisode 33, 131').

Neslihan fait, de plus, remarquer la beauté des actrices. Au moment où elle voit Sema, elle prête attention à l'apparence de celle-ci : « *Cette femme est définitivement plus jolie sans maquillage !* » Neslihan évoque qu'elle est en colère contre Sema parce qu'elle ne dit pas la vérité à Sefer sur sa maladie : « *Ils ont essayé de faire comme dans les films turcs. Elle se montre méchante pour qu'il ne l'aime plus et s'éloigne d'elle comme dans les films turcs.* » De même, ce n'est pas une relation « possible » selon elle : « *L'un n'a pas fait d'études, c'est un orphelin. L'autre est une femme qui parle deux langues étrangères et qui est l'avocate de la mafia.* » Elle dit à plusieurs reprises pendant l'entretien que Sefer est celui qui fait le plus d'efforts dans cette relation. Mais en parallèle, elle note que, si Sema était celle qui n'avait pas voulu se marier, elle aurait tout de même été fautive. Lorsqu'elle essaie d'établir un rapport de causalité, Neslihan le transpose à la vie réelle : « *On aurait rejeté la faute sur la femme. J'avais vu ça dans une émission. Quand l'homme trompe sa femme, on cherche l'erreur chez la femme et non chez l'homme. On blâme la femme.* » Assez rapidement, elle ajoute les expressions « *le bras droit du parrain* », « *celle qui dirige tout le monde* », « *l'avocate* » pour parler de Sema. De plus, elle ajoute qu'elle la trouve dure et distante : « *Peut-être qu'elle est devenue comme ça à force de vivre dans un monde d'hommes.* » Sema va donc incarner, non seulement une image de femme forte, mais aussi de la femme dominante, dont Neslihan dira pendant les publicités : « *En fait, c'est une femme qui se fait écouter, qui donne des ordres à tout le monde. Elle a un air de patron. De ce côté, c'est une femme différente.* » Mais elle remarque peu à peu que c'est justement l'utilisation de ce pouvoir par ce personnage féminin qui représente une certaine différence, un certain changement.

À ce moment, la fille de Neslihan, Esin[192] se joint à notre conversation. Esin aussi trouve Sema excessive, elle pense qu'elle n'est pas élégante.

Figure 3 - Poyraz sauve Begüm qui tente de se jeter du balcon (capture d'écran de l'épisode 34, 34'25").

Neslihan me dit que Begüm agit selon ses instincts de femme : « *Ce n'est pas parce qu'elle adore Poyraz. Elle agit de cette façon parce qu'une autre femme s'intéresse à lui. Elle est jalouse.* » Selon elle, Poyraz n'est même pas coupable : « *Begüm a laissé son enfant, elle a quitté Poyraz. Je ne pense pas que c'est de la faute de Poyraz. La femme est un peu une psychopathe parce qu'elle est alcoolique. Et ça, c'est à cause de son père. (...) La pauvre tout de même. Il faut que Poyraz la soutienne un peu, parce que c'est son ancienne épouse, c'est la mère de son enfant.* » La mise en scène de la faiblesse de Begüm produit chez Neslihan une sorte de compassion. Elle conclut en riant que tout le monde ne peut pas être heureux dans les séries, sinon ce n'est plus intéressant.

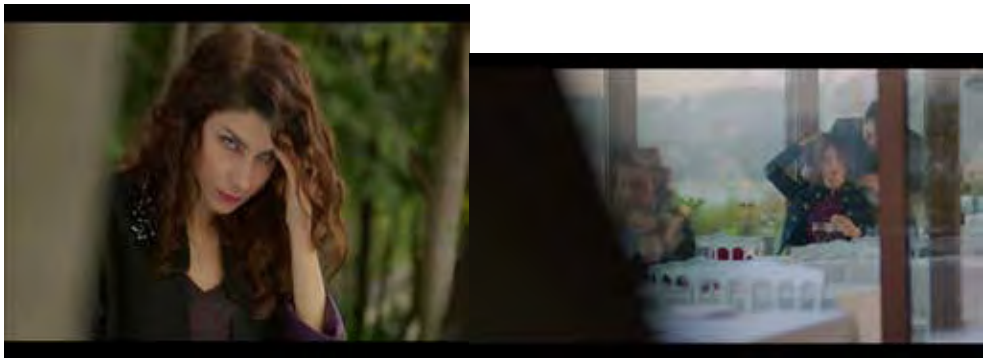


Figure 4 - Sadrettin est au restaurant avec İpek. Songül est en train de jouer un tour à son mari (captures d'écran de l'épisode 34, 34'64").

[192] Elle ne veut pas nous interrompre lorsqu'on regarde la série. Elle participe un peu aux commentaires, mais elle ne lâche pas des yeux son téléphone durant le temps qu'elle se trouve à côté de nous. Pendant ce temps, Neslihan me dit rapidement que sa fille passe beaucoup de temps sur les réseaux sociaux.

Neslihan me dit : « *Il a été attiré par İpek. Mais ce n'est pas la première escapade de Sadrettin.* » Neslihan me parle aussi de la relation de Sadrettin avec sa femme : « *En réalité, il a toujours humilié sa femme. Il ne l'aime pas, je ne l'ai jamais vu apprécier sa femme.* » De même, elle ajoute que Songül est une menteuse, quelqu'un d'immoral qui joue sans cesse des tours aux gens. Et elle continue en disant qu'ils ne divorcent pas, car le père de Sadrettin, Bahri, ne le veut pas. Puis, je remarque une expression de dégoût sur le visage de Neslihan. Neslihan se tourne vers moi et me pose la question : « *C'est une femme très rusée, une friponne, une fraudeuse ! Est-ce qu'il peut réellement y avoir une femme si rusée ?* » Tout de suite après, Neslihan met en cause le côté réaliste de ce personnage : « *Ce n'est pas pour rien qu'on invente ces personnages. Il doit certainement y avoir des gens comme ça pour qu'ils les montrent ici. Mais ils doivent sûrement exagérer certaines choses.* »

Figure 5 - La nièce de Despina, Defne, est en train de calmer Sefer au sujet de Sema (capture d'écran de l'épisode 34, 75').

Neslihan me commente la situation : « *Sefer lui plaît beaucoup. Elle aime son côté machiste*[193]*. Sefer va perdre espoir et va retrouver cette fille (...) On aime les contes. On dit que le plus bel amour, c'est l'amour impossible. Et ces relations sont impossibles.* » De même, elle commence à parier sur des relations amoureuses. En premier lieu, à propos de la relation Ayşegül et Poyraz, elle oppose leur niveau économique et culturel : « *Ayşegül est riche, elle est médecin. Poyraz est un officier de police. On n'a jamais vu un officier de police se marier avec une fille si riche.* » Elle m'expliquera peu après qu'elle n'apprécie pas Ayşegül dans cette relation. Elle assimile le plus souvent l'existence des femmes à

[193] Elle fait des remarques concernant les personnages masculins pour qui les adjectifs comme « macho, machiste » tendent à montrer que ces personnages incarnent une image plus traditionnelle de la masculinité.

leur apparence, et non à leurs qualités : « *Poyraz, c'est quelqu'un de cool. Il n'est pas très beau, mais il a un côté sympathique. J'aurais mieux vu Poyraz avec quelqu'un qui s'habille de façon sportive, quelqu'un de chaleureux, amical, qui aime bavarder.* » Elle pense qu'Ayşegül est une personne distante, froide, comme Begüm, l'ancienne épouse de Poyraz. Cependant, selon Neslihan, cette relation amoureuse ne s'affiche pas à l'écran comme d'autres plus exemplaires. Elle est de ce fait plus réelle : « *Dans les autres séries, les gens s'aiment aussi, mais pas comme eux. Le plus souvent, ils ne sont pas romantiques. Je trouve que c'est différent. Ces deux se disent 'idiot', 'débile'. Je trouve mignonnes leurs disputes, leurs chamailleries.* »

Cette série déclenche par conséquent un discours sur soi et sur son entourage à partir de quelques questions, telles que celles portant sur les relations amoureuses. Ici, la série a un rôle fondamentalement « transitif », elle permet de (re)penser sa propre vie. D'après Neslihan, il peut y avoir toutes sortes d'hommes machistes, qui peuvent être cultivés ou pas. Elle me donne l'exemple d'une amie : « *J'ai une amie, vous ne pouvez pas vous imaginer les types avec lesquels elle sort, je suis ahurie. Ces hommes lui plaisent, même s'ils sont grossiers.* » Elle ajoute en riant qu'elle ne pourrait jamais être avec des hommes si rudes : « *Mais par ailleurs, un homme doit avoir une certaine posture. À vrai dire, je n'aime pas non plus les hommes qui sont des minets.* » Après un temps de silence, elle relance le sujet : « *Je ne suis pas quelqu'un qui cherche du romantisme. Je veux plutôt quelqu'un qui me parle, avec qui je peux partager des choses, c'est mieux.* » Neslihan dit avec des regrets : « *Il y a de l'amour dans toutes les séries, on est les seuls à ne pas avoir d'amour.* » En déchiffrant les relations entre les hommes et les femmes, elle m'offre, tout en se contredisant, son point de vue sur l'idéal féminin et masculin. Durant l'entretien, je découvre ainsi que les personnages Poyraz, Sefer ou Bahri présentent un certain nombre de caractéristiques communes avec son type idéal d'homme.

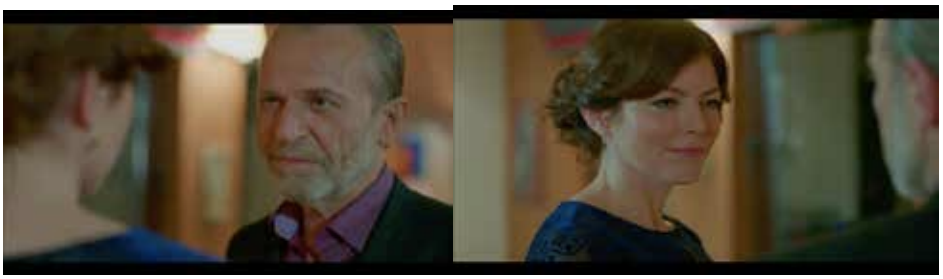


Figure 6 - Conversation entre Despina et Bahri (captures d'écran de l'épisode 34, 93')[194]

Elle trouve Despina très belle. L'amour de Bahri est la preuve pour Neslihan que le bien et le mal peuvent coexister ensemble chez l'être humain. « *Il se fâche contre son fils, il lui dit de bien se comporter envers sa femme, il ne veut pas que son fils trompe sa femme. Il a, en ce sens, des valeurs morales. Ce sont des gens qui peuvent tout faire. Ils ont de l'argent, ils détiennent le pouvoir, mais ils agissent de façon exemplaire sur ce sujet.* » Elle définit « *le père Bahri* »[195] comme quelqu'un qui s'approprie les choses et les maîtrise. Pourtant, selon Neslihan, dans la série, la violence est plutôt utilisée à travers la notion de vengeance ou prouver sa « virilité » parmi les hommes. D'après elle, la construction des personnages autour de l'opposition entre le bien et le mal entraîne la légitimation de la violence au sein de la série. Par exemple, elle est bien consciente que les séries nous montrent une image forte du parrain à travers des oppositions sémantiques (ici en l'opposant à son fils ou Adil Topal « *extrêmement méchant* »), à partir desquelles les personnages sont construits (bon/mauvais, fort/faible, etc.). Elle explique : « *Bahri est aussi un personnage gentil. À certains moments, il tue des tonnes de gens. Pour lui, c'est normal de tuer quelqu'un. Mais vu de l'extérieur, c'est quelqu'un de tendre, comme s'il avait un cœur énorme.* »

Vers la fin de l'entretien, elle me pose des questions tout en émettant une critique sur les mesures d'audimat : « *À une époque, on parlait d'une machine qu'on installait dans certains foyers. Je suis curieuse de savoir comment ils*

---

[194] *Bahri : Certaines choses sont mieux non dites.*
Despina : Mais sans parler, comment on va s'entendre ?
Bahri : Ce sont les ignorants qui s'entendent bien en parlant.
Despina : Alors, les amoureux ?
Bahri : Ils se sont mis d'accord depuis l'éternel. Ils jouissent maintenant d'une meilleure vie.

[195] À noter que le « père » (terme utilisé dans la série, et très souvent employé par les spectateur.rice.s avec qui j'ai eu des entretiens) signifie le parrain dans la mafia ou chef de la mafia. Il désigne toutefois un certain respect.

décident, d'après quoi. On tue quelqu'un, ou il y a de l'amour, le taux d'audience augmente. Il y avait un sketch humoristique qui parlait de ça. ». Elle précise enfin que l'épisode que nous venons de regarder était plus sentimental et romantique que les autres épisodes. C'est pour cela que, selon elle, l'épisode paraissait un peu lent, car il y a en général beaucoup plus d'action dans la série. Au moment où je quitte la maison, Neslihan me dit qu'elle a passé un moment très agréable car, parfois, on aime avoir quelqu'un à côté de soi pour pouvoir faire des commentaires tout en regardant la série.

2.5.2 ERTUĞRUL

Ertuğrul est le cousin éloigné d'une autre personne avec qui j'ai eu un entretien : Neslihan. C'est grâce à Neslihan que je prends contact avec Ertuğrul, qui regarde aussi *Poyraz Karayel* depuis le début. Nous nous mettons d'accord pour nous retrouver le 9 décembre 2015, le jour de la diffusion du 35ème épisode de la série[196].

Ertuğrul, 50 ans, diplômé du lycée, vit avec sa femme, son fils et sa belle-mère à İdealtepe, un quartier majoritairement habité par la classe moyenne. Il avait un magasin d'appareils d'électroménager qu'il a récemment vendu pour prendre sa retraite. J'arrive chez eux vers 20h30, et Gül[197], la femme d'Ertuğrul, m'accueille à l'entrée. L'appartement, qui se trouve au deuxième étage de l'immeuble, est composé de quatre pièces, soit trois chambres et un salon. Quand j'entre dans le salon, je trouve Ertuğrul assis dans un fauteuil à côté d'un grand canapé. Ertuğrul se lève tout de suite pour m'accueillir. Ertuğrul, qui porte des vêtements confortables, me serre la main. La belle-mère, qui se trouve aussi dans le salon, va dans sa chambre, où il y a un autre poste de télévision, « *pour ne pas nous gêner* », dit Ertuğrul. Cette pièce, meublée avec des meubles neufs, est divisée en deux parties. Dans une partie, se trouve une table pour manger et dans l'autre, deux longs canapés, deux fauteuils et une télévision assez large, centrée dans le salon. Je remarque sur les fauteuils divers outils technologiques, comme une tablette et un ordinateur. Cependant, ceux-ci sont éteints. Je m'installe sur le canapé juste en

[196] Pour voir cet épisode en streaming : https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/bolumler/poyraz-karayel-35-bolum

[197] Gül a fait des études à l'université et a travaillé en tant que directrice des ressources humaines. Elle est aussi actuellement à la retraite.

face de la télévision, dans un coin proche du fauteuil où est assis Ertuğrul. Il déplace, dans un premier temps, un petit tabouret se trouvant dans la pièce voisine pour l'amener dans cette pièce et le positionner devant le canapé. Puis, Gül s'installe à ma droite. Durant tout l'entretien, Gül fait des allers retours pour nous apporter, de la cuisine, des choses à grignoter et à boire. Elle avait déjà préparé des thermos de thé que nous allons boire tout au long de la soirée. Alors, Ertuğrul dit avec ses propres mots : « *Les conditions d'un visionnage confortable de la série sont réunies* », avant que la série ne débute effectivement.

Ertuğrul se lève chaque matin vers 9 heures. Il aime préparer à manger : « *C'est moi qui prépare le petit déjeuner.* » Puis, il passe environ une heure à consulter sa page *Facebook* sur Internet en buvant du thé. Il utilise généralement l'ordinateur pour jouer à des jeux comme le bridge ou bien fait des mots-croisés. La télévision reste allumée toute la journée. Ertuğrul sort l'après-midi s'il y a des courses à faire : « *C'est moi qui fait les courses dehors.* » Sinon, après sa « siesta » de l'après-midi, il fait une promenade tout seul. À part cela, il passe le reste du temps à la maison. Ertuğrul avoue : « *moi, je suis la maîtresse de maison et elle, c'est le maître de maison* »[198] car, d'après lui, Gül passe son temps dehors. L'après-midi, avant le dîner, ils/elles regardent la série *Arka Sokaklar*[199], et ils/elles se préparent pour la série du soir. Le rituel de préparation du visionnage de la série leur plaît presque autant que le visionnage lui-même. Comme Gül l'évoque : « *On met nos pyjamas, on s'allonge sur le canapé, on met les cacahuètes au milieu. On se met juste en face de la télévision* [rires]. *On regarde les séries comme si on regardait un film.* » Cette préparation « cérémoniale » garde toute son importance pour le visionnage des films. Quand leur fils[200] est à la maison, après avoir fidèlement suivi les épisodes lors des diffusions initiales, ils/elles peuvent passer une soirée à regarder un DVD en totalité : « *Parfois on regarde des films, on prépare des pop-corn, on éteint les lumières, on met le son.* » Pourtant, ce soir-là, chez eux, le

[198] Le discours d'Ertuğrul est en contradiction avec ce que j'ai observé au cours de la pratique télévisuelle.

[199] Rappelons que *Arka Sokaklar* (les Ruelles) est une série policière, diffusée depuis 2006 sur KanalD (chaîne privée nationale), composée de 11 saisons et totalisant 447 épisodes. Cette série continue à être rediffusée uniquement dans la journée sur KanalD. De nos jours, cette série est encore diffusée sur KanalD (13 saisons). Le 487ème épisode a été diffusé le 21 septembre 2018.

[200] Ils ont un fils qui a 19 ans. Gül me montre tout de suite la photo de son fils, qui fait des études d'Ingénierie Informatique dans une autre ville. Lorsqu'elle montre la photo de son fils, Gül dit que ses cheveux sont blancs « *comme ceux de Sefer* (le personnage masculin dans la série *Poyraz Karayel*) ».

confort proprioceptif n'apparaît pas totalement réalisé lors de mon entretien. Ceci est en partie dû à ma présence.

Ertuğrul regarde plutôt des séries à la télévision et sa femme l'accompagne le soir. Ces pratiques sont souvent collectives, qu'il s'agisse du visionnage des séries ou des discussions qui l'entourent. Contrairement à sa femme (qui regarde les séries avec son téléphone entre les mains), Ertuğrul préfère visionner les séries de façon concentrée : « *Moi, je ne m'occupe pas des autres choses en même temps. Mais par exemple, ma femme, elle joue à des jeux en ligne avec ses amis.* » Ou parfois, les soirs où il n'y a pas de séries, « *je préfère regarder des émissions de sport ou des matchs dans ma chambre.* » De même, lorsqu'il a du mal à s'endormir dans sa chambre, il laisse le poste allumé de façon à être bercé par le son. Il explique : « *Avant de m'endormir, je regarde plutôt les infos, c'est comme une berceuse*. » Et parfois, ils/elles utilisent la fonction « Où tu veux, quand tu veux » de *Digitürk*[201]: « *Si on est dehors, on enregistre l'épisode et on le regarde le lendemain sans les pubs, ou alors on enregistre aussi quand il y a deux séries en même temps sur des chaînes différentes.* » Bref, il regarde deux ou trois séries par semaine. Il regarde *Arka Sokaklar* depuis 10 ans. D'après lui, c'est une série intéressante parce qu'elle suit l'actualité de la Turquie et qu'il y a tout le temps des sujets différents : « *Ils parlent de tous les sujets problématiques de la Turquie. La drogue, le kidnapping des enfants, les abus sexuels, ce qui se passe dans les commissariats ou dans les tribunaux, etc., ces sujets sont vraiment d'actualité. Ça m'intéresse parce que ça parle des choses de la vie quotidienne.* » En parallèle, il ajoute que le monde créé dans les séries reflète la réalité et que « *les spectateurs considèrent ce monde comme normal* ». Et de poursuivre : « *Ça montre la réalité de la Turquie. Un député qui est lié à des histoires de trafic de drogue, on ne pourrait jamais voir ça dans les séries étrangères*[202]*. Mais en Turquie, c'est normal quoi.* » À plusieurs reprises, tout au long de l'entretien, il essaie de décoder les messages et les positions politiques, en interrogeant le rapport des médias avec le pouvoir politique. De même, j'observe qu'il y a chez lui une

[201] Fonction « Quand tu veux où tu veux » de *Digitürk* (le premier opérateur de télévision à péage en Turquie), permet d'enregistrer les émissions choisies afin de les regarder plus tard et aussi un VOD. Elle permet aussi de reprogrammer les soirées « en différé », avec des émissions ou des films de son choix.

[202] C'est plutôt une impression ou une interprétation d'Ertuğrul puisque nous savons que, notamment dans les séries policières américaines, nous rencontrons souvent cette sorte d'intrigues.

grande satisfaction à voir maltraiter et ridiculiser les représentants du monde politique. Mais il ne veut pas faire part de ses opinions sur le sujet : « *C'est le problème de la Turquie la politique. Nous, on voit ça comme de l'humour, infiltré par le sarcasme le plus souvent… Moi, j'ai trop de choses à dire et on n'en finira pas.* » Puis, lorsque je lui fait remarquer la notion de censure concernant les séries, il est sûr qu'il existe un contrôle idéologique portant sur la série : « *Ils devraient faire tout plein de choses, mais ils ne font rien. Mais pour les séries, RTÜK s'en mêle tout de suite. Avant, il faudrait censurer les images violentes, mais pas les scènes d'amour… Le fait qu'ils vivent ensemble sans se marier*[203]*, etc. Ça ne correspond pas à quoi exactement dans une démocratie ?* »

La télévision reste le meilleur moyen pour lui de découvrir de nouvelles séries, de tomber dessus par hasard, « *sinon il n'y aurait rien d'autre à regarder les mercredis* ». Personne ne lui a conseillé de regarder cette série car, en fait, il ne trouve « *pas intéressant* » d'en parler. « *On est trop. Je suis sûr que 7 ou 8 hommes sur 10 regardent Poyraz Karayel.* » Cependant, même si Ertuğrul pense que les séries, en général, s'adressent aux femmes, il n'a aucune gêne à accepter d'écouter cette série en particulier. Pour lui, ce n'est nullement dévalorisant sur la scène sociale puisque, comme il le dit « *c'est un genre télévisuel destiné à un public masculin* ». Ertuğrul suit de très près *Poyraz Karayel* depuis le début. D'après lui, les deux premiers épisodes étaient très importants « *pour comprendre les personnages, pour comprendre qui est là et pourquoi, qui a un lien avec qui, etc.* ». Pourtant, il indique le faible intérêt qu'il porte aujourd'hui à cette série. Il affiche clairement son mécontentement en déclarant qu'il ne veut plus regarder *Poyraz Karayel*. En ce moment, il est frappé par sa lenteur et se découvre, avec stupeur, ennuyé par sa narration. Il détaille : « *Parfois, il y a des choses que je ne comprends pas. Tu as l'impression que les choses deviennent plus claires mais non, une semaine plus tard, ils en sont toujours au même endroit, mais il s'est passé tout plein de choses entre-temps. C'est pourquoi, la semaine dernière, j'ai coupé. J'ai pris l'ordinateur et je suis parti dans ma chambre.* »

[203] Il parle de la série « Bir Kadın Bir Erkek », qui est une adaptation de la série télévisée française « Un Gars, Une Fille ». Le RTÜK a estimé que l'image du couple véhiculée par la série ne transmettait pas un exemple aux jeunes générations. Par conséquent, dans les épisodes suivants de la série, les personnages principaux se marient finalement.

Figure 7 - Poyraz et Sadrettin se retrouvent au milieu d'une fusillade. Poyraz essaie de sauver Sadrettin qui est touché (captures d'écran du résumé de l'épisode 34, 114').

Il me dit que, selon lui, ces deux « *ne s'entendent pas du tout* », et que Poyraz a un « *certain devoir de loyauté* » envers Bahri. Et il continue sur le fait que Sadrettin, qui avant « *se révoltait contre le parrain* » et qui « jouait des tours derrière son dos », a changé : « *Je l'insultais beaucoup avant. Il est coquin ce gamin* [rires]. *Maintenant, il s'est un peu apaisé.* »

Figure 8 - Poyraz est à la polyclinique avec Ayşegül. Il essaie de susciter la pitié d'Ayşegül (capture d'écran de l'épisode 35, 25'10").

Il avoue que Poyraz a fait pas mal de magouilles mais, qu'au début de la série, il a fait « *des choix corrects* » avec Ayşegül. Par la suite, Ertuğrul commence à s'adresser à la personne civile et non plus à l'acteur : « *Mais İlker*[204] *fait vraiment des choses à ne pas faire, il a l'air de fuir face aux choses les plus simples. Après, tu regardes la fin de la série, tout se passe comme le veut İlker, et il la reconquiert.* » Pour lui, Ayşegül est la personne la plus vive de la série, « *elle est mignonne* » et « *elle a de beaux yeux* ». Gül ne trouve pas qu'Ayşegül est jolie.

[204] İlker est le prénom civil de la comédienne (Poyraz). Cette situation, observée dans la plupart des portraits, peut être lue comme un lien de familiarisation avec le personnage et, en même temps, avec la personne civile en question, puisque le monde imaginaire pèse aussi sur le monde réel.

Ertuğrul répète alors sévèrement : « *Et moi, je dis juste qu'elle a de beaux yeux.* » Cependant, Gül demande à son mari de parler franchement : « *Comme si j'allais être jalouse ! Si je pensais que Poyraz était beau, je le dirais, mais il ne l'est pas.* » Donc, chez Ertuğrul, l'appréciation des personnages de sexe masculin se nourrit notamment de leur comportement à l'écran, tandis que celle des personnages de sexe féminin, de leur apparence physique.

Figure 9 - Sema voit Sefer à l'orphelinat avec Defne (captures d'écran de l'épisode 35, 46'52").

Ertuğrul indique ainsi que la relation de Sema et Sefer ne va pas marcher, « *car ils n'appartiennent pas au même monde. Sema est éduquée, Sefer n'a pas d'éducation*. » Ici, selon lui, la différence des classes ne pourrait pas être surmontée par la notion d'amour, puisque le capital culturel joue un rôle essentiel dans sa perception. Plus encore, il insiste sur le fait que ce n'est pas par amour que Sema s'intéresse à Sefer. Il trouve même qu'elle a choisi Sefer pour des raisons strictement pratiques, que c'est par solitude : « *C'est un amour platonique... À cause de la solitude. Elle a vu qu'elle n'avait pas d'autres personnes autour d'elle.*»

Figure 10 - Songül est à l'hôpital avec Sadrettin. Sadrettin parle avec İpek au téléphone. Quand Songül pose des questions, Sadrettin répond : « Ne t'y intéresse pas ! » (captures d'écran de l'épisode 35, 53'28")

Gül réagit devant cette scène : « *Abruti ! Il est poli au téléphone, mais comment il parle à sa femme ! Il y a beaucoup d'hommes comme ça.* » Cependant, Ertuğrul pense que la réaction de sa femme est injuste parce que « *cette femme a pas mal mis les pieds dans le plat*. » Pour lui, Songül a été très naïve et il la décrit comme « *une femme soumise* » dans la première saison, même si les choses ont désormais changé car « *elle est devenue la belle-fille chouchoutée de la maison.* »

Figure 11 - Meltem et Zülfikar sont au restaurant. Zülfikar regarde la robe de Meltem et dit : « Ce n'est pas un peu décolleté ? » (capture d'écran de l'épisode 35, 58').

Sur cette scène, Ertuğrul écrit toute suite une histoire, qui va finir plus tard par ce qu'il a prédit : « *C'est sûr qu'il va y avoir une dispute maintenant. Un homme va venir déranger Meltem, ça va rendre fou Zülfikar et il va montrer son arme !* » Pour Ertuğrul, Meltem est « *un garçon manqué* » et il nous parle de sa coupe de cheveux : « *Quelle coiffure ! Elle n'a jamais mis une robe comme ça de sa vie.* » Puis, il me parle simplement de son attachement à Zülfikar. Il décrit ensuite les qualités de Zülfikar, qui le distinguent des autres personnages : « *Zülfikar est aussi un personnage différent, un homme franc. Il suscite la confiance.* » Il apprécie sa façon de voir la vie, « *le capital mondial, et tout... Un homme comme ça, on en trouve 1 sur 20* ».

Figure 12 - Poyraz crie : « Mon Colonel !... » (capture d'écran de l'épisode 35, 80'41")

Il m'explique que Poyraz se retrouve dans une situation difficile, et que c'est pour cela qu'il s'adresse à son colonel, qui est un guide pour Poyraz : « *Toujours quand il est coincé, il dit mon colonel. Puis, ce colonel adopte un ton didactique très solennel pour prodiguer des leçons de morale à Poyraz.* »

SCÈNE: *Despina et Bahri sont dans la voiture. (épisode 35, 94')*[205]

D'après Ertuğrul, Bahri va renoncer à son amour pour ne pas renoncer à son patriarcat, car « *Bahri ne renoncerait pas à ses principes !* ». Mais il m'avoue qu'il n'est plus la personne qui dit « *Gare à ceux qui ne prennent pas mes ordres comme loi absolue !* ». Enfin, il résume qu'il s'agit des hommes contraints de se soumettre partiellement à un ordre patriarcal. De même, Despina est très naïve et douce. Ertuğrul élabore encore plus son raisonnement, en me citant qu'elle est d'origine étrangère : « *Si vous regardez son nom de famille, vous allez voir qu'elle en a deux. Elle utilise aussi son nom de jeune fille. Un nom gallois ou anglais.* » Cependant, il me fait remarquer que « *l'amour en tant qu'un destructeur* » a eu de l'impact sur Despina : « *Elle était une intello et maintenant elle est plus terre à terre. Elle buvait du vin, maintenant elle boit du rakı* [rires]. *Ils l'ont transformée.*»

SCÈNE: *Songül et İpek se disputent. İpek dit à Songül : « Alors divorcez ! » et Songül : « Ils ne me donneront pas mon enfant ! ». (épisode 35, 118')*

Ertuğrul note qu'il a l'impression que Songül veut divorcer, en réalité parce qu'elle n'aime pas Sadrettin. Il souligne que ça lui est impossible sans la permission de son père, Bahri : « *(...) mais elle veut garder son enfant. Lui, il laisserait l'enfant mais pas son père, parce qu'il pense que l'enfant est son petit-fils.* »

---

[205] Bahri. - (...) Je ne permettrai à personne de vous faire du mal.
Despina. - (...) Pourvu qu'on ne vous fasse pas de mal à vous. C'est horrible de vivre tous les jours avec l'idée qu'on va vous tuer ou vous emprisonner. Vous courez après une vendetta. Je sais très bien que vous n'y renoncerez pas.
Bahri. - Renoncer n'existe pas pour nous, Madame Despina.
Despina. - Alors nous allons peut-être devoir renoncer à d'autres choses.
Bahri. - Comme quoi ?
Despina. - Ce n'est pas à moi de vous donner des conseils.

Pour conclure, en m'appuyant en particulier sur mon observation, il faut noter que Gül était plus bavarde qu'Ertuğrul. Il avait l'air un peu gêné et nerveux au début, mais il est apparu plus à l'aise au fur et à mesure de l'entretien. Du coup, quand je l'ai interrogé, j'ai obtenu des réponses à la fois mesurées et enthousiastes durant lesquelles, à de nombreuses reprises, Ertuğrul s'est adressé à Gül pour lui demander un détail ou lui rafraîchir la mémoire. Ainsi, à la fin de l'entretien, Gül a validé mon avis en disant qu'Ertuğrul n'avait pas beaucoup parlé : « *Ce n'était pas son jour. Il n'a pas fait de commentaires. Normalement, il parle beaucoup pendant le visionnage de la série.*»[206]

2.5.3 MERVE

Mon entretien avec Merve se déroule le jour de la diffusion du 37ème épisode[207], le mercredi 23 décembre 2015, chez son grand-père. Le mari de sa tante étant récemment décédé, elle reste avec sa tante chez son grand-père depuis un certain temps. Lorsque j'arrive dans l'appartement du grand-père, qui habite près des parents de Merve, la maman de Merve m'accueille à la porte. Il y a du monde dans l'appartement. Je rentre dans le salon[208], qui se trouve juste en face de la porte d'entrée, et je me retrouve avec toute la famille, qui mange autour d'une grande table ronde. La télévision est allumée. Le volume est bas, et j'entends comme un bruit de fond sans comprendre ce qui est dit. La famille parle tout en mangeant et la télévision fait partie de l'ambiance. Je m'assieds avec Merve sur les fauteuils qui se trouvent en face de la télévision, de l'autre côté de la table.

Merve, 31 ans, que j'ai contactée par l'intermédiaire d'une amie[209], vit avec sa famille. Merve travaille comme assistante de recherche à l'Université d'Istanbul au département de Gestion Politique, et écrit actuellement sa thèse. Son père est retraité et sa mère avait arrêté de travailler quand elle est tombée enceinte, alors

---

[206] Précisons que ma présence sur l'espace domestique peut perturber nécessairement le déroulement habituel de la pratique, mais dans ce cas, est plus présente dépendamment de mon rôle de chercheuse, puisqu'il se montre en retrait pendant l'entretien.

[207] Pour voir cet épisode en streaming : https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/bolumler/poyraz-karayel-37-bolum

[208] Le salon, qui est de taille moyenne, est composé de deux espaces avec la salle à manger d'un côté et des fauteuils et des canapés de l'autre, et avec la télévision au milieu de ces deux espaces.

[209] Merve avait longtemps insisté auprès de mon amie pour qu'elle regarde aussi *Poyraz Karayel*. Merve avait pensé que mon amie « *aimerait aussi cet amour (de Poyraz et Ayşegül)* ». Elle avait aussi conseillé cette série à d'autres ami.e.s à l'université, avant de me dire en riant : « *mais personne n'a regardé* ».

qu'elle effectuait une carrière académique. Son frère, 29 ans, travaille dans une agence de publicité et il se présente en ces mots : « *J'ai un travail fatiguant et important.* » Bien que son frère ait une télévision dans sa chambre, il ne regarde « *jamais* » les séries turques et regarde seulement des séries étrangères[210] pour son travail. Merve va à l'université dans la semaine, « *4 jours au maximum* ». Elle essaie de sortir de sa maison le moins possible à cause de sa thèse : « *je ne vais pas beaucoup à l'université. En général, je travaille à la maison. Je suis vraiment débordée avec cette thèse.* » Elle nous dit qu'elle ne passe pas beaucoup de temps devant la télévision quand elle est à la maison. Son frère intervient d'un air moqueur en disant : « *Mais oui, mais oui, c'est ça ! Elle est tout le temps devant la télé !* » Merve se justifie : « *Enfin, il n'y pas beaucoup de choses que je regarde. Le week-end, quand je suis dehors, je ne regarde rien.* » Il y a au total trois télévisions dans la maison et celle de la cuisine est pratiquement tout le temps allumée : « *J'allume pour avoir du bruit ou des images en fond quand je suis dans la cuisine* ». Et elle ajoute : « *Je passe aussi beaucoup de temps sur Internet.* » Elle va sur Internet et y cherche de nouveaux renseignements et aussi de quoi renouveler et entretenir sa passion. Elle suit les comptes *Instagram* des acteurs ou actrices de la série et par conséquent, elle connaît des détails sur leur vie privée. « *Au fait, la réalisatrice et Sefer sont ensemble, je crois.* [rires]. *Je connais ce qui est dit dans les tabloïds.* » Merve essaie sans cesse de parfaire sa connaissance de l'univers de *Poyraz Karayel.* Parcourir les différents sites Internet et les réseaux sociaux sont ses principaux moyens. Elle fréquente des sites Internet spécialisés dans l'analyse des séries, et elle est abonnée aux différents profils *Twitter* de la série. En plus, « *je lis toutes les entrées sur Ekşi Sözlük* » [211], une fois l'épisode terminé. D'après elle, ce qui se dit sur les réseaux sociaux, le fait que *Poyraz Karayel* est le sujet le plus évoqué sur *Twitter* les soirs de diffusion, est plus fiable

[210] J'ai une courte discussion sur les séries étrangères avec son frère. Lorsque je lui parle des séries que je regarde, il catégorise tout de suite les séries en « *séries pour femmes* » et « *séries pour hommes* ». « *Good Wife, c'est une série pour les femmes. Grey's Anatomy aussi. House, c'est pour les deux sexes comme Poyraz Karayel. Par exemple, 24, c'est une série pour les hommes.* »

[211] Dictionnaire hypertexte collaboratif basé sur le concept de sites Web, construit sur la contribution des utilisateur.rice.s Cependant, *Ekşi Sözlük* n'est pas un dictionnaire au sens strict ; les utilisateur.rice.s ne sont pas tenus d'écrire des informations vérifiées. Il est actuellement l'une des plus grandes communautés en ligne en Turquie avec plus de 400.000 utilisateur.rice.s enregistré.e.s. Utilisé majoritairement par les jeunes, on peut y trouver toutes sortes d'informations et de commentaires sur des sujets très variés, plus souvent « populaires » Aussi, les avis et les conversations portent sur les séries et permettent de faire vivre la série au-delà de son visionnage.

que les taux d'audience : « *Je ne crois pas vraiment aux taux d'audience. Je pense que c'est mieux de suivre sur Twitter. J'ai un ami qui est dans le milieu informatique. Par exemple, un soir, il avait regardé les données sur Twitter, et Poyraz Karayel était le premier. Les gens qui utilisent les réseaux sociaux regardent beaucoup cette série.* »

Lorsqu'il est l'heure de la série, Merve propose de passer dans le séjour pour avoir une ambiance plus calme, pour que les comportements de sa famille ne perturbent pas le moment de la réception de la série[212]. Là, dans cette petite pièce, il y a juste deux canapés, ainsi qu'une télévision de taille moyenne. Merve s'assoit bien droite, juste au bout du canapé, de façon presque inconfortable, et très près de la télévision pendant toute la série. Et moi, je m'assois en face d'elle pour mieux l'observer.

Dans le générique de la série, une phrase apparaît : « *Les caractères et événements représentés dans cette série étant entièrement des produits de l'imagination, ils n'ont aucune relation avec des personnes et institutions réelles.* »[213] Aussi, dès que le générique se termine, les premiers mots de Merve sont : « *C'est de la censure.* » Puis, elle me fait remarquer que « *cette phrase apparaît depuis l'an dernier, depuis qu'il y a le personnage d'İsmail Karayel et des histoires de drogue liées au député* ». Ensuite, quand je pose des questions sur les raisons qui l'ont poussée à commencer à regarder *Poyraz Karayel*, elle me signale qu'elle n'est pas simplement dans une démarche de divertissement, mais qu'elle est « *une vraie spectatrice de la série* ». Elle a commencé à regarder la série par hasard : « *Tu sais, tu fais n'importe quoi, juste pour ne pas travailler. Bah c'est comme ça que j'ai commencé à regarder.* » Elle a ainsi regardé les 17 premiers épisodes en 3 jours sur Internet.

Merve préfère visionner la série tous les mercredis dans la cuisine, en mangeant et en fumant. La cuisine est son espace à elle car elle fume : « *Chez nous, c'est dans la cuisine qu'on fume. Et moi, je passe mon temps dans la cuisine. Je travaille là-bas.* » Pendant qu'elle est dans la cuisine, ses parents

[212] En passant, je remarque ainsi que l'appartement est aussi composé d'une petite cuisine, d'une pièce de séjour et de deux chambres à coucher.

[213] Nous rencontrons cet avertissement dans d'autres séries policières, plus souvent celles qui relatent les rapports mafia/État, ce qui fait l'objet de discussions en Turquie depuis quelques années.

regardent la même série dans le salon, mais de manière différente. Ses parents la regardent en parlant de tout autre chose. Il n'y a pas de règles, personne n'est contraint au silence. En plus, toute sa famille, « *mon grand-père, mon père, ma mère, et mon cousin qui est à l'étranger* », la suivent régulièrement. Et comme elle est une passionnée de cette série, c'est elle qui leur en a appris tous les ressorts. D'ailleurs, quand Merve a quelque chose d'autre à faire le mercredi soir, « *qui est plus important* », elle regarde l'épisode qu'elle a raté tout de suite le lendemain sur Internet. Elle recherche la bande-annonce car elle aime avoir des attentes vis-à-vis de la série et vérifier comment les événements annoncés se produisent : « *Je consulte Internet le samedi pour voir s'ils ont commencé à diffuser la bande-annonce de l'épisode suivant. Je n'attends pas pour voir la bande-annonce à la télé.* » Ceci se vérifie par ses commentaires lors du visionnage, tels que « *Ici, ça va se passer comme ça* » ou « *Il y avait une scène comme ça* [dans la bande-annonce] ».

Ainsi, quand je lui demande de définir cette série, elle me dit : « *La série Poyraz Karayel appartient à des genres moins évidents.* » Néanmoins, elle donne quelques définitions : « *Ce n'est pas exactement une série policière ou ce n'est pas une série comme ça, enfin, je veux dire avec des intrigues, des petits complots.* » Malgré tout, elle est incapable de la classifier, puis la nommer. C'est aussi une série très rythmée pour elle. Ensuite, elle illustre son propos à partir de la formule des mélodrames turcs : « *Tu sais les séries turques classiques, du genre où une personne est blessée et tu ne sais pas ce qui lui est arrivé pendant cinq épisodes. Il n'y a pas ça. Tout est clair en un épisode. On résout tout ici.* » Du coup, la question du genre - au sens générique du terme - n'est pas essentielle pour elle, car elle regarde des soaps, des policiers ou des séries fantastiques. Elle est intéressée en premier lieu par l'histoire de la série. Ici, l'intrigue la plus importante, et qui garde son intensité dans chaque épisode, est l'amour de Poyraz et Ayşegül. Cet « *amour* », qui est « *proche de nous* »[214], est ce qui est le plus touchant pour Merve : « *J'ai aimé leur amour. C'est naturel. Peut-être qu'il faudrait avoir plus d'amour comme ça* [rires]. *Ce n'est pas comme l'amour d'une série ordinaire, c'est plus moderne. Un amour comme on le vit, et c'est pour ça*

[214] Précisons que « nous » signifie ici des gens « ordinaire s» ou « modestes ».

qu'il est plus proche de nous. Ce n'est pas non plus comme un amour de conte de fées. »

Figure 13 - Sadrettin débarque chez İpek, qui est avec son frère. İpek dit qu'elle est amoureuse (captures d'écran de l'épisode 37, 6'55"-07'25").

Assez rapidement, elle développe son propos avec un discours critique: « *Le mec* [Sadrettin] *est tout de suite tombé amoureux. On dirait qu'il allait de toute façon tomber amoureux de la première fille qu'il allait rencontrer.* » Plus tard, Merve n'arrive pas non plus à comprendre la relation entre Bahri et Despina. Elle pense que certaines relations sont trop forcées et que « *tout le monde n'est pas obligé d'être amoureux* ».

Enfin, quand elle parle du personnage de Sadrettin, elle insiste sur le fait que les personnages masculins peuvent être incarnés de multiples façons: « *Ils ne sont ni très gentils, ni très méchants* », ce qui provoque chez elle des sentiments désagréables dans certains épisodes, ou bien de sympathie dans un autre : « *Au premier regard, tu te dis, c'est un mafieux. Des hommes de la mafia. Mais tu vois ensuite les côtés sentimentaux des mafieux et tu peux les trouver sympathiques.* » Puis, elle passe à l'amitié de Sefer et Zülfikar. D'après Merve, il est difficile d'avoir dans la série « une relation comme ça » entre les femmes. Elle approfondit : « *T'en as un qui a grandi dans un orphelinat, un autre qui est mêlé à des affaires. Et ils se sont retrouvés là. Ils se font énormément confiance… Il n'y a pas un groupe de femmes comme eux !* » Par exemple, selon Merve, dans les premiers épisodes, Sema était un personnage très dominant : « *Elle était toujours très dure, toujours à côté de Bahri et, même si elle était amie avec Ayşegül, elle était loin d'elle.* » Selon elle, c'est la maladie qui l'a rendue sentimentale, car « *elle est devenue plus tendre une fois malade* ». Puis, elle me fait remarquer que Begüm aussi est différente, qu'elle suit une voie différente. Au lieu de se faire aimer, elle continue à être de plus en plus méchante mais, d'après Merve, elle peut

aussi avoir ses raisons : « *Elle a dû faire ça quand elle n'a pas pu obtenir Poyraz. C'est pour ça.* » Du côté de Poyraz, son rôle paternel était exagéré, selon Merve mais, peut-être « *le fait que Poyraz ait été abandonné par son propre père explique cette exagération.* » Malgré cela, elle aime bien le personnage de Poyraz. Pour elle, ce qui apparaît novateur dans cette série est donc le fait de voir à l'écran un homme « inhabituel » et « *difficile à décrire* ». Il est « *un policier qui n'est pas du bon côté. Pourtant, c'est un homme bien… C'est peut-être à cause de cette admiration d'Oğuz Atay*[215] *… ou en ce moment, on a une mauvaise idée des policiers, c'est peut-être aussi pour ça qu'on se dit qu'il n'y aurait pas de flic comme ça* ».

Figure 14 - Ayşegül et Poyraz se prennent dans les bras et se disent des mots d'amour (captures d'écran de l'épisode 37, 81'55").

À un moment donné, Merve demande le silence : « *Attends, regardons ça deux minutes* », avant de rester silencieuse pendant toute la scène.[216] Elle me parle de son ancien petit copain en montrant Poyraz : « *Il ressemble à mon ex* [rires]. Pas sa façon de marcher, mais ses gestes, sa façon de parler… ». Son attachement plutôt lié à la série fait partie selon elle de l'image de son copain, ou plus exactement de l'image de sa relation avec son copain. Elle le justifie ainsi: « *À chaque fois, ses regards et l'humour de Poyraz me font penser à mon ancien*

[215] Oğuz Atay est un écrivain turc. Son roman très célèbre *Tutunamayanlar* (*Les Décrochés, The Disconnected en anglais*), paru en 1971-1972, est l'un des livres dont Poyraz parle à la moindre occasion. Ce livre est basé sur des observations tragi-comiques de la société turque du vingtième siècle, et nous plonge dans un questionnement existentiel à travers les deux personnages masculins Turgut Özben et Selim Işık.

[216] C'est l'une des difficultés de notre terrain, c'est réaliser les 2 tâches en simultanée: regarder et répondre.

copain. » Par contre, Poyraz n'est pas un homme beau pour elle. « *Ce n'est pas un homme parfait, un amant parfait. Il ment, il n'est pas fabuleux, c'est un homme qu'on peut rencontrer dans la vie quotidienne, c'est peut-être parce que tout cela me paraît très réel que je regarde cette série.* » Quant au personnage d'Ayşegül, elle est dominante dans sa relation avec son père, mais « *elle n'est pas comme ça dans sa relation avec Poyraz* ». Merve se met à la place d'Ayşegül : « *C'est cet amour qui m'a attirée, je me suis mise à la place d'Ayşegül.* » Par la suite, elle m'explique que « *cette relation est proche de la vraie vie* » et elle développe à travers un exemple de scène : « *Dans la première saison, il y avait un truc, il invitait Ayşegül chez lui. Il avait préparé des œufs au saucisson ou au jambon, je ne sais plus. Ce n'est pas un personnage très romantique et c'est pour ça que ça me paraît réaliste.* » Puis, elle revient sur la relation entre Bahri et Ayşegül. Bahri est un homme « *dur* » pour elle. Il gère et règle les problèmes de façon rapide et efficace, mais « *il n'a pas le cœur de faire quoi que ce soit à sa fille* ».

Figure 15 - Meltem empêche Bahri de tuer son père (capture d'écran de l'épisode 37, 99'45").

D'après elle, Meltem croit ou veut croire tout le temps en son père : « *Sa fille ne veut pas qu'il meurt. Elle est sensible à propos de son père. Elle dit qu'elle ne va pas le croire, mais elle le croit à chaque fois.* » [217] Et elle ajoute qu'« *elle est quand même naïve* ».

[217] Pour parler des personnages féminins, Merve utilise plutôt le mot « la fille » au lieu de leurs prénoms.

Figure 16 - Les hommes d'Adil font assaut chez Bahri. (Capture d'écran de l'épisode 37, 111')

Dans la scène de fusillade, Merve est tout excitée et se révolte : « *Comment est-ce qu'ils peuvent entrer si facilement ! C'est des mafieux en plus !* »

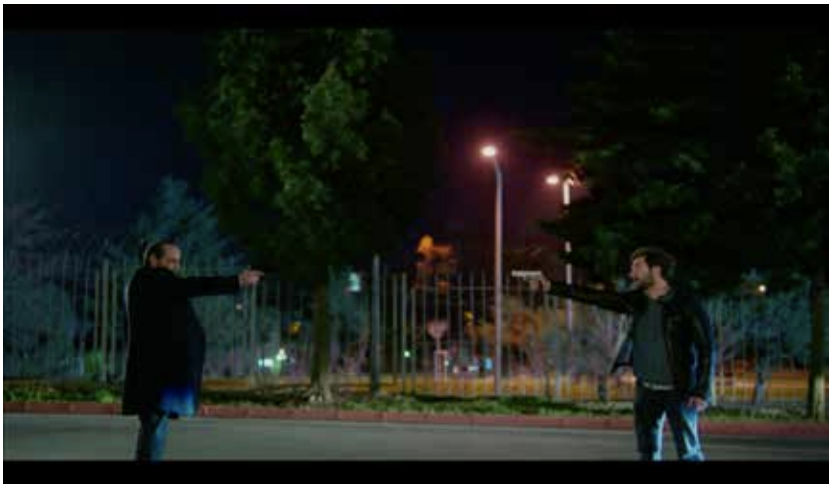


Figure 17 - Poyraz sort une arme et tire sur son père. (Capture d'écran de l'épisode 37, 118'44")

Merve est prise de panique pendant cette scène, elle ne comprend pas pourquoi Poyraz veut tuer son père (excitée), et imagine ce qu'il est censé ressentir : « *Peut-être que ça compterait comme une légitime défense. Mais il aurait pu lui toucher le genou, il n'était pas obligé de lui tirer au ventre. Ouf ! Et imagine que c'est la fin et que ça se termine comme ça ! » Et elle va même jusqu'à affirmer qu'elle se fait du souci « pour l'avenir de Poyraz.* »

Pour conclure, pendant tout l'entretien, elle regarde la série avec une grande attention. Jusqu'au dernier moment, elle regarde l'épisode dans la même posture

assise, le torse penché vers l'avant. Cependant, elle joue sans cesse avec le volume de la télévision (quand le sujet devenait plus délicat, ou quand cela demandait un effort de mémorisation ou de réflexion). De plus, elle demande régulièrement aux personnes qui sont dans le salon de « *baisser un peu la voix* », du fait que la même série y est regardée à un volume très haut. Cette sensibilité à regarder la série de façon concentrée fait que je n'ose pas poser de questions pendant l'entretien. Le plus souvent, je renonce à poser des questions pour ne pas interrompre la scène ou encore, il m'arrive de ne pas avoir de réponse aux questions posées. Pendant une séquence de publicité, nous passons au salon. C'est l'anniversaire de son grand-père et nous nous joignons à la fête. Une fois les publicités terminées, Merve se précipite dans la salle de séjour et dit : « *Mais allez ça commence, passons dans l'autre pièce !* » Vers la fin de la série, le frère de Merve entre dans la pièce et insiste pour qu'ils rentrent à la maison. Merve refuse de l'écouter : « *Non! Ce n'est pas encore fini ! Il va se passer des choses très importantes.* » Elle ne se lève pas avant de finir la série, et nous regardons même la dernière séquence de publicité. Enfin, nous finissons l'entretien par les questions de Merve sur l'examen du permis de conduire, qu'elle doit passer prochainement.

2.5.4 SERKAN

Je réalise un entretien avec Serkan, l'ancien voisin de notre femme de ménage, le 6 janvier 2016 à Sultanbeyli[218]. Les transports en commun ne desservant pas régulièrement ce quartier et la série se terminant très tard le soir, mes parents m'accompagnent en voiture chez Serkan. Bien que la maison de Serkan se trouve parmi les bidonvilles, l'immeuble est neuf. Dans cet immeuble de trois étages, le deuxième étage est habité par Serkan et sa famille, tandis que le troisième l'est par les parents de celui-ci. Serkan, technicien automobile, a 32 ans.

Dès que j'arrive devant la porte, ses enfants (un garçon et une fille) m'ouvrent la porte. L'épouse de Serkan, Songül, qui sort de la cuisine, vient aussi m'accueillir. Je sens des odeurs délicieuses venant de la cuisine. Nous passons tout de suite dans le salon qui se trouve juste à côté de la cuisine. La télévision (allumée mais à bas volume) se trouve dans la salle principale de l'appartement,

[218] C'est un quartier de bidonvilles (*gecekondu*), une banlieue d'Istanbul habitée en général par des personnes appartenant à la classe populaire.

dans la partie salon, avec des fauteuils et des canapés, qui sont tous positionnés de façon à bien la voir. Une table à manger pour 5 à 6 personnes se trouve juste derrière le canapé, dans un coin du salon. Sur les tables basses et sur les murs, je vois plusieurs photos (des photos de Serkan prises pendant son service militaire[219], une photo de mariage de Serkan et sa femme, une photo de Serkan avec ses enfants, une photo de Serkan avec le drapeau turc, des porte-bonheur). Lorsque je m'assois sur le canapé, je remarque un ornement religieux avec des extraits d'écriture sainte, juste au-dessus de la télévision.

L'atmosphère de l'appartement, composé de quatre pièces (deux chambres à coucher, une petite cuisine, une salle de bain), est cordiale. La porte est toujours ouverte à leur famille élargie, surtout du fait de la présence de la mère de Serkan, qui réside dans le même immeuble. Il n'est donc pas étonnant que la mère de Serkan soit venue me voir au début de l'entretien. En attendant l'arrivée de Serkan, qui est allé faire du sport après son travail, Songül est dans la cuisine pour me préparer à manger. Sa belle-mère ne me laisse pas seule dans le salon : « *Elle est habile, notre belle-fille. C'est une vraie femme qui prend soin de sa maison.* » Puis, elle me parle de sa famille, et elle me pose des questions à propos de moi et surtout de ma recherche. Ensuite, elle ajoute qu'elle regarde aussi *Poyraz Karayel*. La belle-mère, qui n'est pas satisfaite de la réponse de Songül, appelle elle-même son fils pour lui dire que je suis arrivée. Cependant, nous débutons une conversation avec Songül. Elle s'est mariée avec Serkan quand elle avait 19 ans, il y a 15 ans. Au moment où elle commence à raconter l'histoire de sa rencontre avec son mari et qu'elle dit qu'ils se sont mariés « *en s'aimant* », la belle-mère reprend la parole. Nous écoutons l'histoire qu'elle raconte : « *Serkan, il était allé*

[219] En Turquie, le service militaire obligatoire s'applique à tous les citoyens de sexe masculin entre 18 et 41 ans. Le service militaire constitue un passage obligatoire pour les jeunes ressortissants turcs, de six mois pour ceux qui sont diplômés de l'université à une année ou plus pour les autres, qui doit être effectué avant leur 38ème année. Dans la culture traditionnelle, le service militaire est, même de nos jours, un élément fondateur du patriotisme, qui prend appui dans l'histoire en tant que gardien du kémalisme (l'idéologie d'Atatürk, fondateur de la Turquie moderne). Pourtant, ce service militaire a une grande influence dans la vie sociale. Les hommes faisant leur service militaire gagnent une respectabilité nécessaire à l'embauche et au mariage. Aussi, le service qui fait de l'homme un « vrai homme turc » est fortement valorisé. C'est pourquoi, il apparaît comme une mesure qui fait partie de la masculinité hégémonique essayant d'imposer, finalement, son pouvoir aux plus faibles pour établir sa propre hégémonie (Selek, 2010: 112-113). En effet, trois conditions peuvent être retenues pour se souscrire à l'obligation militaire pour l'homme en obtenant un « certificat rose » : une maladie, un handicap ou l'homosexualité (qui est peut-être considérée comme un mélange des deux premières). Pour plus de détails, voir SELEK Pınar. *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim, 2010.

à Ordu à une consultation médicale pour le service militaire. Ils se sont rencontrés au village. Mon fils passait par la rue, et elle (en montrant Songül), elle balayait la rue devant sa porte. Il la trouve belle. » Une fois la belle-mère partie, Songül est plus à l'aise lorsqu'elle parle : « *Notre rencontre, les fiançailles, le mariage, tout s'est fait en 4 mois. Ensuite, j'ai attendu qu'il revienne de son service militaire pendant deux ans. Je suis tombée enceinte quand j'avais 22 ans.* » Songül, qui avait quitté l'école après l'école primaire, n'a jamais travaillé. Cependant, elle a toujours voulu travailler dans une usine, mais Serkan ne l'y a pas autorisée. Le foyer est pour elle un lieu de travail. Elle prend en charge actuellement la totalité des tâches domestiques : le ménage, les courses, la cuisine. Elle, qui est soumise à de plus fortes obligations familiales, passe une bonne partie de son temps dans la cuisine. Malgré cela, elle ne se plaint pas des tâches domestiques puisque, comme elle dit, « *ça me fait plaisir* ».

Ils/elles ont deux télévisions, l'une dans le salon et l'autre dans la cuisine. Elle a l'habitude de cuisiner, tout en regardant en parallèle les émissions diffusées dans la journée. Elle me dit d'ailleurs qu'elle laisse la télévision allumée pratiquement toute la journée, même si elle ne la regarde pas de manière continue. Elle déclare ouvertement que la télévision, dans la journée, c'est comme avoir de la compagnie à la maison. Avec Serkan, ils/elles regardent une série pratiquement tous les jours. Chez eux, le poste n'est pratiquement jamais éteint durant la journée et la soirée. Le mercredi, ils/elles regardaient auparavant une autre série, mais Serkan a commencé à regarder *Poyraz Karayel* donc, désormais, ils/elles regardent tous les deux celle-ci. C'est pourquoi, elle est maintenant obligée de regarder de temps en temps l'ancienne série pendant les publicités.

Au moment même où le nouvel épisode (le 39ème épisode[220]) commence, Serkan arrive au foyer. Il est pile à l'heure et coupe soudainement notre conversation. Songül repart dans la cuisine. Il vient s'asseoir sur le bord du canapé, juste à côté de moi. Il accomplit ensuite une série de gestes visant à organiser le moment de la réception.

L'entretien a lieu en présence de sa femme, Songül, qui intervient de temps en temps, sans qu'il n'y ait à aucun moment des signes d'opposition ou de rivalité. À

[220] Pour voir cet épisode en streaming : https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/bolumler /poyraz-karayel-39-bolum

vrai dire, Songül est plutôt invisible lors de notre visionnage. Les activités ménagères peuvent éventuellement conduire Songül à manquer quelques scènes de l'épisode. Inversement, Serkan, qui ne bouge pas de sa place lors de l'entretien, fait de nombreuses demandes à sa femme (« *Donne-moi-ci, donne-moi ça !* »). En dehors de cela, Serkan ne parle pas tellement avec elle. Comme cela a déjà été dit par Songül : « *Tu lui mets son thé et son assiette devant lui, et il part ailleurs. Il ne s'occupe de rien d'autre.* » De surcroît, Serkan regarde l'écran avec une grande attention et connaît tous les détails. S'il rate les détails d'un épisode, il avoue qu'il cherche des informations auprès d'autres spectateurs et qu'il regarde parfois encore une fois sur Internet les scènes qui « *le tracassent* ». Souvent aussi, il en reparle et discute avec ses amis ou il se remémore d'anciens épisodes : « *Par exemple, des amis me racontent, ils me disent que ça s'est passé comme ça. Et moi, je regarde encore une fois à travers ce point de vue.* »

Il débute par une conversation lors de laquelle je prends connaissance de sa vie personnelle. Serkan a quitté l'école sans avoir terminé le collège. Maintenant, il travaille comme technicien automobile, et raconte comment se déroulent ses journées : « *Je laisse les enfants à l'école le matin à 6h00 et après, je travaille jusqu'à 20h00. (...) Le soir, je fais une ou deux heures de sport.* » À la télévision qu'il a à son travail, il regarde plutôt des émissions avec des débats politiques. Lorsqu'il commence à parler de politique, il défend passionnément le gouvernement au pouvoir : « *Pourquoi ces bombes ? On ne parle plus que des petits bateaux du fils de Tayyip*[221]*. Si j'étais président de la République, mon fils aussi aurait des bateaux. Il dépense l'argent pour ce peuple, pas pour autre chose. (...) Quand il y a des réunions, il garde la tête haute. Un homme comme un homme quoi. Moi, je l'aime beaucoup.* » Bien que Serkan soit conservateur et partisan du gouvernement au pouvoir, les informations qu'il me donne montrent qu'il n'est pas tellement extrémiste dans le choix des chaînes : « *Je n'aime pas certaines chaînes, même si elles partagent mon point de vue, parce qu'elles sont trop provocatrices.* » Serkan est curieux de savoir quel genre de séries j'aime regarder. Je lui parle des séries étrangères. Il n'a jamais regardé de séries étrangères, mais il a l'impression que les séries étrangères sont attirantes à leur

[221] « Tayyip » est l'un des prénoms du président de la République Turque (Recep Tayyip Erdoğan). Il est très fréquemment raccourci dans les conversations informelles.

manière, et fait une remarque assez péjorative à propos des séries turques : « *Tu dois trouver tout ça débile. Ce que tu regardes, ça doit être différent.* » Il a, cependant, une série qu'il suit depuis une dizaine d'années : *Kurtlar Vadisi* (La Vallée des Loups)[222]. Spontanément, il commence à me parler de la série déclarant : « *je ne la loupe pas* ». Affichant ainsi une fidélité exclusive à cette série, il me détaille : « *On a des endroits où on se réunit comme la cafétéria. On bavarde. C'est devenu une habitude. On ne se retrouve pas entre amis, mais on se retrouve pour regarder ce film*[223]*. Mais on regarde aussi bien sûr.* » Il l'apprécie car il y retrouve un parallèle avec l'actualité. Il pense même que certaines « *vérités* »[224] ont été découvertes grâce à cette série, qui apparaît pour lui comme un dispositif énonciatif visant à faire émerger la vérité cachée : « *ce qui est dit là-bas, on le vit ici. Ils ont écrit le scénario et les mêmes choses se passent ici. On apprend les vérités, même si c'est obscur. Donc ça existe !* ». En effet, ces histoires sont créées à partir des choses qui se passent dans ce pays, ce qui est tout à fait « normal » et heureusement pas censuré selon lui. Il en est de même pour les scènes de lutte : « *Tu vas voir des luttes et des disputes. Tirer avec des armes, partout. Il ne faut plus prendre ça comme je ne sais quoi. La nouvelle génération, elle peut accéder à tout avec les ordinateurs. Laisse les gens tirer s'ils doivent tirer.* » La série *Kurtlar Vadisi (La Vallée des loups)* est ainsi comparée à *Poyraz Karayel*, en termes d'inventions dramatiques et de rythme : « *Kurtlar Vadisi* et *Poyraz Karayel* ont des points similaires », dit-il. À part leur côté réaliste, il pointe leur rapidité, leur rythme. « *Le truc de Poyraz* » est que cette série prédit ce qui va se passer. Plus exactement, selon lui, le spectateur de la série sait qu'il y aura des surprises : « *Je ne sais pas comment ils ont fait le scénario mais, Poyraz peut découvrir quelque chose qui va se passer d'avance.* »

Après un premier échange dynamique avec Serkan au sujet des séries, je lui demande la place des séries dans sa vie quotidienne. Serkan, se plaignant de ne pas sortir, situe les séries au centre de sa vie sociale : « *On n'a pas de café où aller, on n'a rien à faire. Je participe à des courses de moto pendant mon temps*

[222] Rappelons que la série met en scène les aventures du héros Polat Alemdar, un mafieux qui joue les sauveurs de l'État turc et où il est question du « péril kurde ».
[223] Comme ici, lorsque Serkan, issu de la classe populaire, fait des commentaires à propos de la série, je remarque qu'il utilise souvent le terme « film » au lieu de « série ».
[224] Ici, ce qu'il voulait dire à propos des « vérités », concernait des événements politiques majeurs.

libre. Ou le week-end, le barbecue est toujours dans le coffre de la voiture. Et notre vie sociale… On regarde plutôt des séries. » C'est un spectateur de séries « accro », si bien qu'il essayait de les regarder le plus possible pendant son service militaire : « *je n'étais pas souvent de garde mais bon, je m'organisais par rapport à la série.* » Il m'explique son intérêt pour *Poyraz Karayel* tout d'abord, et pour les personnages auxquels il s'identifie. Certains personnages lui font penser à son histoire individuelle. Leur passé le touche également: « *Ils ont souffert pour en venir là. Par exemple, Zülfikar. L'autre aussi. Dès l'enfance, des orphelins. Ils n'ont pas oublié d'où ils sont venus. C'est peut-être à cause du milieu dans lequel je vis. Je me sens plus proche d'eux.* » Donc, nous comprenons que cette forte proximité résulte d'un habitus qui les caractérise et qui apparaît ici comme un facteur déterminant de la relation affective à la série.

SCÈNE: *Sema quitte Sefer pendant la cérémonie du mariage. Sefer, qui a une crise de nerfs, se coupe le doigt. (Flashback, de l'épisode 33, 50'48")*

La mise en scène de la crise « inhabituelle » produit chez Serkan une sorte de mécontentement. D'après lui, Sefer était quelqu'un de « *mature* », capable de gérer ses émotions, ce qui tend à montrer que Sefer incarne une image plus traditionnelle de la masculinité : « *Du point de vue des hommes*[225]*, ça n'aurait pas dû être comme ça, c'est trop. Il a un peu exagéré.* » Cette réaction exagérée « *ne correspond pas à une attitude d'homme. Il devait garder son sang-froid. Ce n'est pas un homme à fort caractère !* ». Cela signifie, qu'en dépit de la légitimité des ruptures amoureuses et conjugales, la prééminence masculine ne doit pas être déstabilisée. Songül, qui fait des allers-retours dans la cuisine durant tout l'entretien, approuve ce commentaire avec un geste de la tête. Puis, elle insiste sur l'idée que Sema et Sefer ne forment pas vraiment un bon couple. Serkan est très lucide par rapport à cette idée d'incompatibilité évoquée par Songül : « *Elle a de l'expérience car elle est l'avocate de la mafia. Lui, il peut s'adapter à Sema mais*

[225] Lorsque Serkan fait des commentaires sur certains sujets, il adopte un discours binaire sur le Genre qui se manifeste: « *du point de vue des hommes* », « *du point de vue des femmes* ». Sur ce point, nous pouvons parler de l'impact de la position de l'enquêteur.rice par rapport à l'enquêté.e. Comme l'observe Jean-Claude Kaufmann (2016) dans la conduite de l'entretien, on se retrouve dans cette situation : séduction, cordialité, affectivité, provocation.

lui, comment Sema va s'adapter à lui ? Elle peut s'installer à une table où il y a de l'alcool, elle rentre à la maison vers le matin. » Sur ce point, Songül m'offre l'un de ses rares commentaires. Elle pense que Sema est une femme « contradictoire » et souligne certainement le poids social qui fait d'elle une épouse : « [avec une voix plus haute] *elle est impulsive, elle aime donner des ordres… Peut-être qu'elle sera différente une fois mariée, elle sera plus douce. Elle s'occupera de sa maison.* » En effet, Sema, femme active et indépendante, présente un certain nombre de caractéristiques « *différentes* » pour tous les deux. « *Elle a l'air très différente* » pour Serkan. Cette différence, qu'ils/elles attribuent à Sema, indique de façon implicite un certain désaveu de leur part, mais aussi une certaine capacité à accepter qu'elle incarne une image non traditionnelle de la féminité. Finalement, selon Songül, le personnage de Sema, pourrait devenir « un personnage sympathique », à condition qu'elle s'investisse davantage dans les tâches domestiques. Quant à Serkan, il établit un rapport de causalité en attribuant le rôle de « victime » à Sema : « *En fait, elle aussi, elle a souffert pour en arriver là. Sa mère est malade, elle n'est pas bien. Son père était un tireur. Elle aussi, elle a vécu des choses. La haine (en accentuant), c'est la raison pour laquelle elle est là. C'est pour ça qu'elle a travaillé comme avocate là-bas.* »

Enfin, quand je lui demande s'il peut expliquer l'amitié de Zülfikar et Sefer, il répond franchement : « *Les hommes luttent ensemble, ils réunissent leurs forces dans des moments difficiles.* » Cependant, le fait de réfléchir à cette remarque en implique une autre au sujet de l'amitié entre les femmes : « *Quelle femme s'allierait avec une autre femme ? Je parle du point de vue des hommes. Je n'ai pas d'explication là-dessus, si ce n'est qu'ils sont un peu élevés comme ça ou je ne sais pas exactement comment la définir … Il n'y a pas un lien comme ça (instinctif) entre les femmes.* » Bref, il a une vision assez claire de ce que sont les amitiés entre les femmes qui « ne peuvent pas être » comme les amitiés entre les hommes. Il la définit par le mot « *instinctif* ».

Figure 18 - Begüm récupère le téléphone de Sinan, elle ne veut pas qu'il parle à Poyraz (capture d'écran de l'épisode 39, 19'54").

À propos de cette scène, la première chose que Serkan fait remarquer est que la femme fait toujours des erreurs, mais que c'est à l'homme de faire le premier pas. Et quand je lui demande de m'en dire plus, il précise qu'elles sont pardonnées par les hommes car elles sont « *mères* » ou « *épouses* ». D'une certaine manière, Poyraz va pardonner à son ex, Begüm : « *en fait, ils l'ont révélée, ils savent ce qu'elle est. Mais il n'a sûrement pas voulu humilier sa femme… Parce que c'est sa femme, la mère de son enfant à mon avis* ».

Figure 19 - Songül négocie avec İpek et son amant (capture d'écran de l'épisode 39, 38'26").

Après avoir visionné cet extrait, Serkan décrit la relation entre Sadrettin, İpek et le copain d'İpek, et la présente comme une relation gênante qui ne lui plaît pas du tout. En ce sens, il affiche le poids d'une certaine tradition dans sa façon de penser : « *ce qui me dérange plus, c'est le fait qu'İpek est entre deux hommes et que son copain, avec lequel elle vit, approuve cette situation* », bien que Sadrettin trompe sa femme avec İpek. Pour lui, il n'y a rien d'anormal pour un homme

d'aimer deux femmes mais par contre, c'est très gênant de voir une femme qui aime deux hommes. Pourtant, la série est aussi une opportunité d'engager un débat moral et ses convictions morales prédéterminent les réactions. C'est une relation « *qui ne devrait pas exister dans les séries. Comment l'histoire du copain a été révélée, vous avez vu le dernier épisode ? Comment une personne peut permettre ça ? On vit où ? Je pense que ça ne doit pas être comme ça. Il ne faut pas qu'il y ait ça dans la série* ». Ce conflit familial inhabituel pour Serkan nuit à l'esprit de détente domestique, car Serkan souhaite que les personnages fictifs lui apportent des solutions « morales » aux questions qu'il se pose, « *car des séries peuvent devenir des modèles, peuvent inspirer dans la vie* ». Par exemple, selon lui, toute relation d'amour doit se poursuivre avec « un mariage », « *c'est évident que tu vas demander quand est-ce que tu vas te marier, qu'est-ce que t'attends. Tu dis, va te marier, fait des enfants sans tarder. Tu ne vois pas ça dans les films (séries), si l'amour est trop je ne sais quoi, moi je ne regarde pas vraiment. Enfin, je ne sais pas, il aime, il n'aime pas, il l'a quittée. Moi, je n'aime pas ce genre de choses.* » Au fond, « *ce genre de choses* » représente pour lui une démesure au niveau du discours moral. Nous avons, à ce propos, une longue conversation sur le mariage. Le fait que j'aie 30 ans et que je ne sois pas mariée, attire surtout son attention. Je deviens l'interlocutrice et la cible du discours de Serkan. Il développe longuement ce que représente le mariage : « *si tu ne te maries pas, après à 40 ans, tu deviendras trop difficile. Je parle en tant qu'homme, pas en tant que femme. Par exemple, chez nous, divorcer, c'est quelque chose d'honteux, on a été éduqués comme ça. Mais la nouvelle génération n'est pas comme ça. C'est difficile quoi, que Dieu aide tout le monde.* » Il se peut également que ce niveau d'exigence soit encore lié à l'habitus de Serkan qui, en raison de son capital culturel, pourrait juger plus sévèrement la série. Pour lui, quels que soient les bouleversements conjugaux, « il faut que » le devoir familial soit préservé. Songül insiste d'ailleurs sur l'utilité du mariage : « *vous avez un soutien avec vous. Sinon, vous êtes toujours seul(e).* »

SCÈNE: *Ayşegül et Poyraz se disputent (épisode 39, 46'38"-46'53")*

Il m'explique en souriant que, selon lui, leur dispute représente une démonstration d'amour : « *C'est comme ça qu'ils s'aiment. C'est en criant, en se*

mettant en colère l'un contre l'autre qu'ils s'aiment. Si seulement tout le monde pouvait se comprendre comme eux…» Aussi, il est très clair en parlant de la relation de ces deux personnages : « *La raison des disputes est toujours Poyraz. Mais depuis, Poyraz dit la vérité et partage tout d'avance avec Ayşegül. Elle a commencé à le comprendre.* » Apparemment, il analyse cela comme une marque d'importance de la négociation conjugale. Ensuite, il exprime sa proximité avec Poyraz. Il lui attribue des caractéristiques à la fois traditionnelles et actuelles de la masculinité. Il le décrit comme quelqu'un de « *pas un macho et doux* », et attirant par son caractère « *hyperactif* ». Il affirme son admiration en disant : « *il me donne envie de le regarder. Je l'aime beaucoup.* » Il note que Poyraz est également le personnage clé de la série, car « *il lui arrive tout le temps des malheurs* », même s'« *il ne meurt pas* ». Pour cela, il est un peu comme « Polat »[226] qui représente un héros. C'est ce qui fait de lui un homme immortel. Il poursuit : « *s'il n'existe plus, la série aussi n'existerait plus. Donc ils ne peuvent pas le tuer. Il ne mourra pas.* » Par ailleurs, Serkan, qui définit Ayşegül comme ayant « *quelque chose de différent* »[227] , la trouve belle. Il aime surtout le fait qu'elle « *ne peut pas tuer* » quelqu'un qui lui a fait du mal, bien qu'elle ait un père mafieux. Sa tendresse est donc pour Serkan un trait de caractère exemplaire.

Figure 20 - Bahri interroge le mari d'Ümran car il l'a battue (capture d'écran de l'épisode 39, 56'09").

Cette scène produit chez Serkan une légère gêne, qui se traduit par une sorte de rire contenu et contraint. Selon lui, le mari d'Ümran a mérité cela, non pas parce qu'il a battu Ümran, mais parce qu'il a cru tout de suite aux photos qu'on lui a

[226] Le nom du héros de la série *La Vallée des loups.*
[227] Le discours de Serkan est ponctué, tout au long de l'entretien, de l'adjectif « différent », qui apparaît au moment où il est incapable de décrire quelqu'un, plus spécifiquement les personnages féminins.

montrées sans se questionner : « *il l'a mérité, tiens. Il a vu ces photos de sa femme et il ne s'est même pas posé de questions. Si c'était vrai, il l'aurait tuée, et elle, elle l'aurait mérité.* » Pour lui, la série constitue également un espace où il est possible d'apprendre des leçons de vie. Il m'explique ensuite que des scènes comme celles-ci sont déjà vécues dans la vie réelle : « *Où est-ce qu'on en est venu ? Nous, on voit ça comme ça, mais peut-être qu'une femme peut faire ce genre de choses parce qu'elle est jalouse ou je ne sais quoi. Elle peut provoquer son mari. Elle peut inciter son mari à faire un truc violent. Par exemple, à la télé, aux infos, on voit qu'il l'a tuée et c'est toujours l'homme qui est fautif. Il faut aussi se demander pourquoi il a fait comme ça. Pourquoi c'est toujours l'homme qui est fautif ?*» De toute façon, ce que Serkan a l'habitude de voir à l'écran sont des hommes, sans exception, qui sont victimes ou qui incarnent une image d'homme violent.

Figure 21 - Le personnage de Meltem (capture d'écran de l'épisode 39, 67'89")
Figure 22 - Le personnage de Çiğdem (Azra) (capture d'écran de l'épisode 39, 69'95")

L'apparence physique, surtout des femmes, tient une place importante dans la relation amoureuse. De ce fait, Serkan accentue, à chaque occasion, l'idéal physique que représente Azra[228], en dévalorisant la coiffure de Meltem, car elles sont toutes les deux amoureuses de Zülfikar. Pour le personnage de Meltem, il me cite : « *... la fille n'aurait pas une coupe de cheveux comme ça. Mais c'est ce qui correspond à son milieu aussi* ». Puis, il affirme au sujet d'Azra : « *Elle avait le dessus, parce qu'elle est top model.* »

[228] Azra est le prénom civil de la comédienne (Çiğdem). Elle est un mannequin turc, couronné Miss Monde en 2002 en représentant la Turquie.

Figure 23 - Bahri réunit l'homme qui a tué Mete et Despina. Bahri à Despina : - Qu'est-ce que vous ressentez maintenant ? (capture d'écran de l'épisode 39, 87'20")

D'après Serkan (excité), le personnage de Bahri semble d'ailleurs « *plus doux à cause de son amour pour Despina* ». Mais celui-ci essaie tout de même de lui faire sentir ce qu'il ressent, c'est-à-dire l'autorité : « *bah, il essaye de lui montrer ce qu'il ressent. Il la provoque carrément. Il va lui dire de sortir son arme et de tirer, tiens !* » Au fond, pour lui, l'amour, qui « *influence et affaiblit le pouvoir des personnages* », joue un rôle dans la façon d'agir des hommes. Malgré cela Serkan avoue que Bahri « *n'arrêterait pas de tuer* » et il va alors me rappeler une anecdote racontée par celui-ci dans l'un des anciens épisodes pour prouver que Bahri ne changera jamais. Il narre : « *un scorpion voulait passer par une rivière. Le scorpion ne pouvait pas le faire à cause de l'eau. Il pique quand même la grenouille tout en sachant qu'il va se noyer.* » Il continue pour justifier ce comportement : « *Bahri a de grandes raisons de tuer. Son enfant a été tué, c'est pour ça qu'il fait du mal.* » Toutefois, il est « *un bon père* », et a en même temps une image forte du père qui unit tout le monde : « *Il est le père de tout le monde. Que ce soit Sefer ou Zülfikar, ou même l'avocat, il a agi comme un père envers eux. Il les a aidés.* »

À la fin de l'entretien, nous n'avons pas pu voir ensemble la dernière scène de la série, car il était trop tard et que j'avais une longue route à faire. Tous deux m'ont raccompagnée à la porte en m'incitant à revenir les voir « *si j'avais besoin de quelque chose* ». En dernier lieu, je veux bien admettre que je suis parfois surprise par certains exemples qu'il me donne. Non seulement Serkan regarde la série, mais il remet aussi en question toutes les scènes à travers une relation de causalité. Il me pose des questions sur les choses qu'il n'a pas comprises ou il

change dans un premier temps de sujet, puis il y revient sur le ton de la plaisanterie, disant : « *les publicités, il faut qu'ils gagnent aussi un peu non* ». Donc, il est également possible que le discours de Serkan soit en fait la traduction de pensées parfois contradictoires.

2.5.5 ZAHİDE

Je réalise cet entretien avec Zahide, l'épouse d'Ali, qui travaille comme technicien chez l'opticien où exerce aussi mon père. Nous sommes le 13 janvier 2016, le jour de la diffusion du 40ème épisode[229]. Zahide et Ali vivent avec leur fille unique à Soğanlık, une banlieue d'Istanbul, notamment habitée par la classe populaire et moyenne.

C'est un soir pluvieux et, afin de faciliter ma venue, nous nous mettons d'accord avec Ali pour nous retrouver à un endroit où Zahide peut venir nous chercher en voiture. Lorsque nous arrivons à leur appartement, qui se trouve au 4ème étage d'un immeuble dans un quartier ancien, j'entends les sons de la télévision à travers la porte. C'est une maison de taille moyenne. Ils m'invitent tout de suite dans le salon, qui se trouve à droite de l'entrée. Puis, Zahide va dans la petite cuisine, qui se trouve juste en face de l'entrée, pour préparer à manger à Ali. Dans le salon, sur la droite, se trouve une table à manger de taille moyenne et l'espace pour regarder la télévision est situé juste à côté. Il y a deux canapés autour de la télévision : l'un juste en face, l'autre sur le côté. Derrière le canapé qui se trouve en face de la télévision, on voit un grand vaisselier vitré dans lequel sont exposées plusieurs bouteilles d'alcool et des statuettes, qui sont autant d'indices de l'itinéraire, de la psychologie et des aspirations de la famille. Zahide, qui vient de la cuisine avec des cacahuètes et des fruits, m'offre « *du vin fait maison* », dont la bouteille se trouve sur le buffet. Zahide vient s'asseoir à côté de moi, tandis qu'Ali va dans la cuisine pour manger son dîner. Pendant notre entretien, qui dure environ trois heures, Ali aussi se joint à nous.

Zahide, qui a 44 ans, est une immigrée Bulgare. Elle me raconte : « *on est venus ici en 1989 de Bulgarie.* » Bien qu'elle ne rencontre Ali que par la suite, c'est après de longues années qu'ils se marient : « *on n'était pas mariés, mais on*

[229] Pour voir cet épisode en streaming : https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/ bolumler/ poyraz-karayel-40-bolum

était amis. On a commencé à se voir en 92 et on s'est mariés en 2001. » Puis, Zahide et Ali rencontrent quelques difficultés après le mariage : « *une fois mariés, on a eu plus de responsabilités. On n'avait rien de prêt, jamais, rien. On a tout fait nous-mêmes.* » Zahide faisait parfois des dessins (« *je suis une folle de symétrie* ») et, actuellement, son seul travail est de s'occuper de sa fille Berrin. « *En ce moment, je cours après Berrin* », déclare-t-elle. L'activité de soutien scolaire et les activités ménagères sont au centre de sa vie quotidienne.

Zahide commence sa journée en réveillant sa fille : « *je commence le marathon à 6h20 le matin. Je réveille Berrin. Je l'envoie à l'école. C'est obligé. Elle commence les cours à 7h10.* » Zahide a ensuite quelques heures pour elle : « *après, j'ai un vide d'une heure et demie. Je lis un livre ou je bois du café.* » Zahide préfère des livres de philosophie plutôt que les romans d'amour : « *je n'aime pas trop les livres d'amour, plutôt le genre philosophique, je préfère ça.* » Le reste du temps, elle s'occupe de « *faire les courses pour la maison, cuisiner…* ». Elle est à la maison la plupart du temps. C'est pourquoi elle « *cuisine au moins tous les deux jours* ». Elle m'avoue ainsi: « *quand il n'y pas à manger à la maison, ça me rend inquiète, je suis perturbée. Je me sens mal. Quand tu es à la maison et que tu ne travailles pas, c'est une plus grande responsabilité.* » Cependant, bien qu'Ali « *ne s'occupe pas des tâches domestiques parce qu'il n'en n'a pas le temps* », c'est à lui de préparer à manger le dimanche. Elle note : « *il aime ça, il s'y met et il y arrive en plus… En fait, c'est Ali qui m'a appris à cuisiner. Sinon, je ne savais pas, j'ai appris plus tard.* » Puis, elle se plaint de ne pas avoir assez de temps pour faire d'autres choses : « *l'année dernière, j'allais faire du sport, mais plus maintenant. On va de temps en temps au cinéma. Mais on n'a pas assez de temps.* » Zahide passe la plupart de son temps à la maison. Le foyer est pour elle un lieu de travail, tandis que pour Ali, qui est peu impliqué dans le travail domestique, c'est un lieu de repos. Elle dit avec lassitude : « *Ali travaille de façon très intense, y compris le samedi. On est tout le temps à la maison [rires]. Comme il travaille beaucoup, et il est fatigué quand il rentre tard le soir. Il mange, il s'allonge, il mange des cacahuètes la télé allumée, on regarde des documentaires et des séries.* »

Zahide a quitté son travail quand sa fille Berrin a commencé l'école primaire, il y a 7 ans. Zahide n'avait pas l'habitude de regarder la télévision à l'époque où elle

travaillait, et elle ne suivait pas vraiment les séries. C'est depuis quelques années qu'elle a commencé à suivre petit à petit des séries. Cependant, elle n'a jamais regardé une série du début à la fin sans rater des épisodes : « *avant, je n'étais pas beaucoup à la maison, c'était plus le travail. Donc je n'avais pas vraiment un truc avec les séries… Je regarde plus depuis que je suis à la maison.* » Elle aime s'immerger dans un univers. C'est pour cela qu'elle ne regarde qu'une série à la fois. Les livres permettent de rendre cette immersion plus forte. Elle m'évoque ainsi : « *j'ai des périodes où je m'intéresse à certaines choses, puis mes intérêts changent. Soit je m'oriente vers les livres, soit je regarde une série, pas de manière obsessionnelle… Et parfois, ça commence à m'ennuyer et j'arrête.* » Elle regarde surtout les premiers épisodes, voire les « 10 premiers épisodes » des nouvelles séries avec envie : « *en général, les 10 premiers épisodes sont intéressants, ça va vite. Mais ensuite, ça se ralentit. Ça commence à tourner toujours autour de la même chose. (…) Et qu'est-ce qui arrive : ça devient trop long et ça devient ennuyant. Alors on retourne regarder des documentaires ou des émissions de débats avec Ali. Et s'il n'y a rien à regarder, quand je n'aime pas ce qu'il y a, je vais aller lire un livre. Je joue aux mots-croisés ou je fais autre chose.* » Même si elle estime que « l*es séries n'apportent malheureusement rien aux gens* », elle désire que la série lui apporte des solutions. Zahide se rappelle des années précédentes, où il y avait des séries « *différentes* », historiques (comme *Çemberimde Gül Oya*[230]) : « *au moins, on apprenait quelque chose de ces séries. Mais il n'y a plus de séries comme ça.* » C'est le gouvernement au pouvoir qui en est responsable selon Zahide : « *À mon avis, il y a des pressions politiques. Ce que le gouvernement fait, il s'en mêle, il intervient, et la série est détournée.* » Elle souligne avec lassitude qu'elle ne s'intéresse pas à la politique. Elle ne regarde pas certaines chaînes, « *comme Samanyolu*[231]*, c'est trop évident. Mais je regarde parfois pour voir quelles sont leurs actualités.* » Par ailleurs, d'après Zahide, à

[230] *Çemberimde Gül Oya* (La Rose et l'épine, traduit de l'anglais The Rose and the Thorn) est une série réalisée par Çağan Irmak, en 2004. L'histoire porte sur la vie d'une jeune journaliste, qui poursuit le difficile travail d'expliquer à quoi ressemblait la vie en Turquie dans les années 1970, une période où règnait une terreur rampante et meurtrière.

[231] Samanyolu TV (abrégé en STV) était une chaîne privée généraliste turque. Début 2016, la chaîne a été fermée par le gouvernement turc en raison de ses liens avec Fethullah Gülen, qui dirige le mouvement Gülen et qui est considéré par le gouvernement comme une organisation terroriste en Turquie.

part les informations, sa volonté va parfois très loin mais se heurte à certaines barrières : « *il faut quand même savoir à quoi ça ressemble, mais franchement, là, non, je peux pas comprendre comment ça passionne les gens, quoi ! Ce ne sont pas des chaînes sur lesquelles on peut suivre des séries*. » Donc, à propos du choix des séries, la question du genre est essentielle pour elle, puisqu'elle regarde des séries policières. La comédie, comme genre, ne lui plaît « *absolument pas* ». Elle explique d'un ton très décidé : « *je n'aime pas vraiment l'humour non plus. Je suis plus réaliste, je suis carrée sur ça. Je suis fille de militaire* [rires]. *La comédie, ce n'est pas vraiment mon genre quoi.* » Puis, quand je lui demande comment elle a commencé à regarder la série *Poyraz Karayel*, elle me cite explicitement que la relation entre le père et le fils dans *Poyraz Karayel* représente pour elle le summum de la série et de son intérêt : « *Tu sais Poyraz, sa relation avec son fils. Comment il communique avec son fils, ça donne forcément envie de regarder.* »

En premier lieu, nous voyons le générique à l'écran et elle commence à parler de Sema : « *C'est une femme qui est forte en investigation… Sema sait comment contrôler et qui. Elle est aussi l'avocate qui ramasse les pots cassés par ces ordures* [les hommes de la mafia]. » C'est Sema qui incarne pour Zahide une certaine image de la femme forte. Zahide me parle aussi de l'aspect physique de Sema : « *C'est une femme élégante et soignée, mais elle n'utilise pas beaucoup sa féminité.* » Sur ce point, je lui demande ce que représente la féminité. Elle emploie le mot « séduction » et l'adjectif « flirteuse », ou tout simplement par opposition « ce qui n'est pas viril ». Elle la trouve masculine. Puis, Zahide donne l'exemple d'Ayşegül : « *je pense qu'Ayşegül utilise beaucoup plus sa féminité envers Poyraz. Elle est jalouse, elle s'énerve, elle a des sentiments, etc.* » Par contre, Zahide ne me parle pratiquement pas de sa relation avec Poyraz. Elle s'intéresse à la relation d'Ayşegül avec l'enfant, surtout à travers sa fonction maternelle : « *elle a une relation positive avec l'enfant. Par exemple Begüm, bien qu'elle soit une mère, je ne l'aime pas du tout parce qu'elle utilise son enfant.* »

Figure 24 - Sefer joue au foot avec les enfants de l'orphelinat… La nièce de Despina donne un cadeau à Sefer (captures d'écran de l'épisode 40, 10'40").

D'après Zahide, le fait que Sefer s'occupe des enfants de l'orphelinat est une façon de se faire pardonner du spectateur car « *au fond, c'est un homme de la mafia* ». Elle déclare : « *des gens comme ça, ça n'existe pas. Vous pensez vraiment qu'il y a des gens qui font des trucs méchants tout en faisant des trucs bien comme ça ? Je ne pense pas du tout. Ce n'est pas possible !* » Zahide essaie de trouver une logique dans toutes les scènes et elle remet en question tous les personnages pour savoir s'ils sont « logiques » ou pas. Elle précise à plusieurs reprises : « *pour moi, ce qui est le plus important, c'est de voir si c'est logique ou pas.* » Elle s'explique en faisant allusion à sa personnalité : « *je suis quelqu'un de strict, c'est mon caractère. Mon professeur disait : « Si je ne savais pas ce que t'as fait comme études, j'aurais pensé que tu as eu une éducation militaire ». Je n'ai pas de tolérance, s'il faut faire quelque chose, il faut le faire. Je déteste l'expression qui dit que les exceptions confirment les règles.* » Comme ici, elle n'aime pas quand la narration outrepasse certaines « limites » narratives. Par conséquent, les comportements de Sefer ne lui paraissent « pas logiques » : « *d'un côté, il tue quelqu'un sans aucune hésitation, et d'un autre, il aide les orphelins. Une personne ne peut pas avoir ces deux facettes en même temps. Ce n'est pas possible pour elle.* » Zahide est gênée par cette situation car, pour elle, faire partie du monde de la mafia n'est pas quelque chose de « normal », de « bien ». Elle approfondit : « *ce qui me dérange, c'est qu'ils essaient de montrer ces gens qui font ce genre de métiers comme bons. En fin de compte, ce sont des meurtriers. Ils ne sont pas normaux.* » Ainsi, elle m'explique qu'avec la normalisation de ces situations qui ne sont pas justes, petit à petit, certaines choses sont présentées comme acceptables. En plus, *Poyraz Karayel* est une série qui a un public de tous

les âges. Pour Zahide, il faut donc faire attention à certaines choses : « *il y a tout le temps des gens qui sont tués, comme si c'était normal de tuer quelqu'un. Ce n'est pas nécessaire. (...) Puis, on n'est pas vraiment obligé d'avoir des scènes d'intimité physique pour les relations amoureuses. On n'a pas besoin de tout montrer quoi, il faut être un peu décent.* » Alors, elle m'évoque qu'elle n'aime pas tellement « tout ce qui est violence » ou de même « tout ce qui est de l'intimité physique ».

Dès que la scène se termine, Zahide refuse de cautionner ces jeux d'amour : « *par exemple, je n'approuve pas la relation entre Sefer et la nièce de Despina.* » Elle insiste sur le fait que, si la série joue sur le registre des relations amoureuses, elle doit respecter quand même un principe moral. Ici, l'écart de l'âge est un élément important à méditer : « *ça non plus, ce n'est pas beau à voir, montrer à la télé un intérêt pour quelqu'un qui a une si grande différence d'âge.* »

Figure 25 - Ayşegül et Poyraz font un plan pour poursuivre quelqu'un (Captures d'écran de l'épisode 40, 89'20"-90')

Même si les traits de caractère des personnages féminins ne sont pas toujours évoqués dans une optique de valorisation, ils sont identifiables par Zahide, comme ce fut le cas ici, dès qu'ils sont en relation avec les personnages masculins : « *Ayşegül était quelqu'un qui ne voulait pas se mêler de ce genre de choses, qui ne voulait pas se retrouver dans ces histoires… C'est Poyraz qui l'a entrainée. Il a le charme du Diable*[232]. » Elle déclare son admiration en riant : « *il est sympathique. Il est amusant, c'est ce qui le rend attirant.* » Je lui fais remarquer qu'il arrive à Poyraz de mentir, ce à quoi elle répond : « *c'est son métier qui l'y oblige… Mais il*

[232] Expression turque « Şeytan Tüyü » voulant dire qu'une personne est très séduisante non par sa beauté, mais par son caractère.

ne fait pas ça pour manipuler. Ça ne me dérange pas vraiment. » Par la suite, Zahide compare Poyraz et Ayşegül à l'homme et à la femme de nos jours : « *ce sont des personnages dans l'exagération mais vrais, plein de défauts. À vrai dire, je vois Poyraz chez les hommes, et je vois Ayşegül chez les femmes.* »

Nous voyons à l'écran que Songül essaie d'empêcher İpek de dire la vérité à Sadrettin. Zahide proteste vivement contre cette relation à trois en donnant littéralement « chair » aux personnages : « *ces personnages féminins (İpek et Songül) sont des personnages pas corrects. Il n'y a pas d'amour, c'est juste une question d'argent et de profit… Et cette relation… Ça non plus, ce n'est pas correct, ce n'est absolument pas correct. C'est troublant, les gens ne peuvent plus faire confiance aux relations.* » Au sujet de cette confiance : « *quand on s'est mariés avec Ali, j'étais très inquiète, je me demandais s'il allait être dévoué à sa maison ou pas. Je pensais reporter cette histoire de Berrin. Je me disais que je n'allais pas la mettre au monde. Mais aujourd'hui, je ne peux pas le faire sortir de la maison* », avoue Zahide sur un registre personnel. N'étant pas satisfaite des relations d'amour entre hommes et femmes présentées dans la série, puis critiquant sans cesse ces relations, elle me parle du fait que Zülfikar est entre deux femmes et se met à sa place : *« c'est affreux, ce n'est pas bien du tout d'être entre deux femmes. En plus, t'en as une qui est anarchique*, Meltem. » Pendant ce temps, Ali, qui essaie de rester silencieux depuis le début de l'entretien, intervient : « *mais moi, j'aime Meltem. Elle est différente, mystérieuse. Elle essaie de faire des choses. D'un côté, c'est quelqu'un de sentimental.* » Bien que Zahide plaisante sur l'aspect physique de Meltem, « *elle s'habille comme une souillon* », elle admire ses compétences technologiques: « *nous*[233]*, on est un peu loin de la technologie. Peut-être qu'on l'admire parce que nous, on ne s'intéresse pas à la technologie* [rires aux éclats]. »

Mon entretien est parfois interrompu. Pendant les publicités, Zahide va dans la cuisine pour fumer ou pour me faire du café et, à un moment, nous avons une longue conversation hors-sujet avec Zahide, qui me parle de « l'éducation de sa fille ». Aussi, elle se réfère à son passé et en particulier à sa vie quand elle travaillait (elle manifeste de temps en temps une grande frustration de ne pas avoir pu faire d'études sur la peinture). Pour cela, son rapport à la série s'inscrit dans

[233] « Nous » signifie ici les femmes, celles qui ne sont pas douées en technique.

son histoire familiale. Tout au long du visionnage et également par le biais de mon observation, j'ai ainsi remarqué que ses priorités dans la vie domestique provoquait un état de négociation, de façon moraliste, avec le rapport à la série, et de la même façon, avec le reste de son univers personnel.

2.5.6 SENEM

Lors de notre premier contact téléphonique et après une présentation rapide de la recherche, Senem, une ancienne voisine de l'une de mes collègues, n'a pas hésité à me donner son accord pour regarder chez elle le 41ème épisode[234] de *Poyraz Karayel*, le 20 janvier 2016. Senem habite sur la rive asiatique, à Ataşehir, un quartier un peu loin du centre-ville, où il y a de nombreux immeubles.

Lorsque j'arrive chez Senem, qui habite au 7ème étage d'un immeuble dans un quartier ancien, j'entends le bruit de la télévision venant du salon, qui est à gauche de l'entrée. J'apprends que le mari de Senem - ils sont mariés depuis quelques années - est sorti avec ses amis pour nous laisser « seules » pendant l'entretien. Tout d'abord, nous entrons dans la cuisine. Elle me prépare du café et elle me sert des petits gâteaux qu'elle a faits elle-même. Senem aime passer du temps dans la cuisine et cuisiner, « *mais je déteste le nettoyage, on a une femme de ménage qui vient une semaine sur deux* ». Son mari a aussi ses responsabilités : « *Mon mari m'aide pour les tâches domestiques. S'il prépare à manger, il range la cuisine après lui.* » Senem insiste à plusieurs reprises sur le soutien de son mari car, d'après elle, « *il n'y a pas à dire ce n'est pas à l'homme de faire ça* ». Puis, nous sortons de la cuisine spacieuse pour entrer dans le salon qui est de taille moyenne. Le salon est composé de deux parties : la partie à droite où se trouvent une grande table et un buffet, et « *la partie pour regarder la télé* », à gauche, où se trouve un grand canapé juste en face de la télévision. Le reste de la maison est composé de 2 chambres et une salle de bain. L'une des chambres est une chambre de séjour, où il y a aussi une télévision, « *mais on ne l'allume pratiquement jamais* ».

Senem, 36 ans, a fait des études en sociologie, puis a travaillé pendant de longues années dans une agence de publicité. À présent, « *j'ai travaillé pendant 10 ans, maintenant je travaille comme freelance à la maison ou au bureau avec*

[234] Pour voir cet épisode en streaming : https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/bolumler/poyraz-karayel-41-bolum

un associé ». Le monde du travail l'a beaucoup fatiguée, elle s'est éloignée du milieu social et de ses occupations à cause de son travail : « *avant, je faisais du volley-ball, j'étais professionnelle, je faisais pas mal de sport. Mais je me suis éloignée de ce monde à cause du travail.* » Senem, qui aime sortir, va souvent faire du shopping et elle aime aller au théâtre avec sa mère quand elle a du temps libre. Après, elle me parle de sa vie privée. Senem s'est mariée il y a 6 ans et m'explique : « *j'ai rencontré mon mari par l'intermédiaire d'amis communs.* » Ils passent souvent leur temps ensemble : « *quand tu as le même âge, tu as plus de choses à faire ensemble.* » Son mari travaille dans le secteur automobile « *jusqu'à des heures tardives* ». Même que parfois, elle reste seule à la maison, ce qui n'est pas un problème pour elle : « *il y a des femmes qui ont peur de rester seules à la maison, mais moi non… J'ai grandi dans un milieu plutôt cool. Ma mère, elle, était un peu stricte, sévère, c'est mon père qui m'a donné son soutien. Je sortais avec mes amis et rentrais très tard vers le matin…* » Du coup, son travail limite encore son temps libre à peu de choses, même si elle trouve des ressources pour avoir des activités diversifiées qui montrent son indépendance vis-à-vis de la télé. Quand elle est à la maison avec son mari, le plus souvent, ils/elles regardent des films à la télévision car « *il n'aime pas trop les séries* ». Il lui arrive aussi rarement de regarder des séries avec elle. Dès qu'il y a des programmes de sport, ils sont toujours regardés sur la plus grande télévision: « *s'il y a un match, c'est ce qu'on regarde, ça c'est sûr !* » Ils/Elles regardent plutôt des séries ayant un public général sur des chaînes qu'ils estiment comme impartiales. Pour elle, « *il y en a une ou deux sur Fox*[235]*, Star, KanalD* ». Ils/Elles ne regardent pas les chaînes proches d'un certain discours ou parti politique car « *la partialité n'est pas quelque chose dans laquelle on peut avoir confiance* ».

À propos du choix des séries, elle est plus sélective. Elle est désormais capable de procéder à des choix en fonction des satisfactions recherchées : « *une série, ça doit avoir des montées et des descentes. J'aime bien les genres policiers, d'aventure, d'action. Les séries romantiques ou dramatiques ne sont pas trop mon genre.* » Elle aime surtout les genres de fiction, comme elle dit « *peu féminins, les choses sanglantes et violentes* ». C'est d'ailleurs pour cela que sa série préférée

[235] Fox TV, une chaîne de télévision généraliste, associée au *Fox Broadcasting Company* depuis 2007.

est *CSI*[236], qu'elle regarde sur Internet. Elle m'explique ensuite qu'elle aime *Poyraz Karayel,* « *car c'est une série comique mais aussi policière. Je m'amuse de la série et des aventures des personnages* ». Puis la curiosité, l'intérêt et même une certaine passion l'ont gagnée. Comme elle le dit, elle est « *soulagée mais aussi amusée* » en la regardant, car en général, « *à partir du premier épisode d'une série, j'écris tout le scénario, je dis tout ce qui va se passer à mes parents.* » Mais la structure narrative de *Poyraz Karayel* a surpris Senem dans la mesure où « *cette série avance en dehors de mes projections* ».

Senem ne ressent pas le besoin d'établir un lien proche ou de réalité avec les séries qu'elle regarde : « *des maisons luxueuses, des vies comme ça, ce n'est pas vrai. Mais de toute façon, on ne veut pas que ce soit vrai, on regarde les séries pour voir quelque chose de différent de notre vie.* » Ainsi, elle ne prend pas les histoires des séries pour la réalité : « *les maisons dans lesquelles ils vivent, leurs vies… Quand tu regardes les séries en général, ça ne correspond absolument pas à la Turquie. Des maisons trop luxueuses, des choses trop exagérées, c'est peut-être pour ça que ces séries sont appréciées. Les gens voient dans les séries des vies qu'ils ne vivent pas, des conditions de vie qu'ils ne pourront jamais atteindre. Ils satisfont leurs rêves en s'identifiant aux rôles principaux.* » Toutefois, les séries ne peuvent trop s'éloigner de la vraie vie, comme elle dit : « *ça montre aussi ce qui existe. Par exemple, on voit une relation police-mafia, mais à travers une image de famille traditionnelle. Donc on ne se sent pas étranger à l'histoire.* » Cette mise en scène de la famille traditionnelle relève ainsi pour Senem d'une stratégie visant à faire en sorte que chaque spectateur puisse y lire, d'une manière ou d'une autre, sa propre biographie familiale, « *donc il faut que ça soit plus ou moins compatible avec la vraie vie, avec les codes sociaux* ». Du point de vue de Senem, tout événement est accepté comme vrai dès lors qu'il s'inscrit dans les codes propres à la société. Quand je lui demande de m'en dire plus, elle précise : « *elle déclenche un discours sur soi et sur la société sur des questions primordiales, telles que celles de la famille et des relations. C'est pourquoi leurs histoires et leurs sujets sont les mêmes d'une certaine façon.* » Senem continue de se questionner sur la censure et remet en cause les idées qui en découlent : « *il est*

[236] *CSI* (Crime Scene Investigation, trad.: Les Experts) est une série américaine de criminalistique, diffusée entre les années 2000-2015.

absurde de censurer les séries… Je trouve que la censure, c'est n'importe quoi, ça ne sert à rien. De toute façon, ce n'est pas vrai ! » D'ailleurs, selon elle, le spectateur regarde les séries avec une certaine conscience : « *on regarde en sachant que c'est une série. Ça aurait été absurde qu'ils filment autrement.* » En regardant la série, son expérience du visionnage télévisuel s'accompagne d'autres activités ou d'occupations rituelles : « *je regarde distraitement, je fais autre chose. Je tricote. Je fais aussi d'autres activités. Je peins du bois, je fais des puzzles.* » De même, elle profite du temps de publicité pour finir ce qu'elle a à faire.

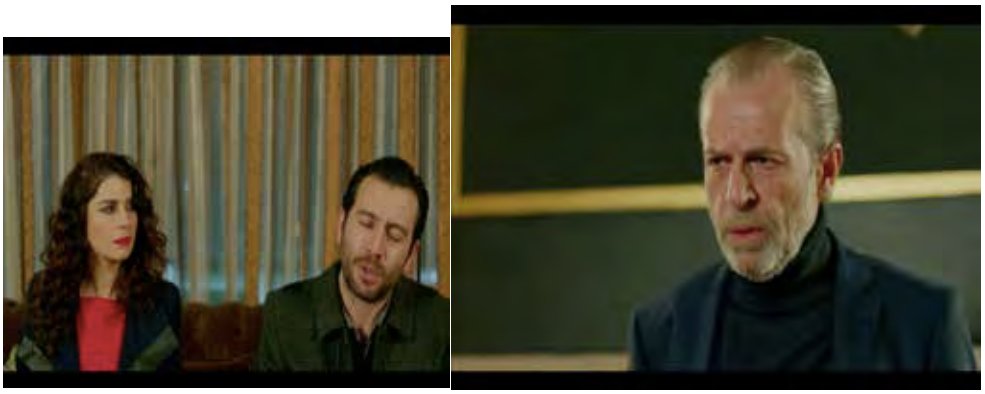


Figure 26 - Bahri voit Songül et Sadrettin en train de se disputer. Bahri : - Sadrettin, c'est qui İpek ? (Captures d'écran de l'épisode 41, 21'48")

Songül veut que son père, Bahri, lui donne de l'argent et la soutienne, selon Senem. Elle développe à ce propos : « *sinon il ne donnera pas son enfant… C'est lui qui a l'argent et le pouvoir. Elle a peur de lui. Bahri peut très bien ne jamais lui montrer son enfant.* » Mais Bahri est tout de même un homme bon, qui a pitié, et pour elle, « *tout le monde doit avoir l'accord du père* ». Puis, elle insiste sur l'idée que Songül obtient ce qu'elle veut d'une façon ou d'une autre : « *elle a obtenu ce qu'elle voulait. De toute façon, elle voulait divorcer, maintenant elle a l'accord de Bahri. Elle a obtenu ce qu'elle voulait.* »

Figure 27 - Sema et Sefer parlent d'avoir un enfant. Sefer : - « un garçon, ça peut grandir tout seul, mais ce que je voudrais le plus, c'est avoir une fille. Elle serait tout pour moi. » (capture d'écran de l'épisode 41, 29')

Elle me fait remarquer que Sefer partage l'idée de la plupart des gens, c'est-à-dire de la majorité de la population. Par ailleurs, Senem n'arrive pas à comprendre l'hésitation de Sema, sur « *fonder la famille* », qui « e*st devenue un personnage faible à cause de sa maladie* ». Elle déclare : « *ils peuvent avoir un enfant. La technologie en médecine s'est développée. On peut trouver un traitement pour que sa maladie ne soit pas contagieuse pour son enfant.* » Sur ce point, elle évoque ses propres idées sur le fait de « *vouloir un enfant* ». Elle énonce : « *avoir un enfant ne change pas vraiment la vie de couple, si toi tu fais des choix intelligents. Je ne voudrais pas que tout dépende de moi. Je voudrais pouvoir garder un temps pour moi.* »

SCÈNE: *Nous voyons à l'écran Ayşegül et Poyraz. Ayşegül est enceinte. Poyraz : « Épouse-moi Ayşegül, soyons heureux. (...) Regarde mon enfant, il est top. Tout ce qui sort de moi est top !» (épisode 41, 85-87.11')*

Senem rit et elle a l'impression que « *Poyraz est exceptionnel* ». Cette « particularité » tient peut-être au fait de proposer de multiples images des hommes, ce que Senem a remarqué : « *il vit comme il veut vivre. Il fait des folies, il peut être drôle même s'il est dans une situation difficile. Il attire tout le temps les problèmes mais il est attirant à sa manière.* » Senem ajoute qu'Ayşegül aussi est drôle. Selon elle, leur amour est difficile et épuisant. Senem me dit : « *j'aime leurs querelles mais on ne peut pas voir ça dans la vraie vie. En fin de compte, c'est une série. Si c'est une série, il faut voir ça comme une série. Si c'est la vraie*

vie, il faut voir ça comme la vraie vie. Pour s'amuser. » Ainsi, pour Senem, plus on regarde les détails de l'histoire, plus on s'éloigne de la réalité. Elle illustre cette situation à travers « une fausse image d'une femme active » mise en scène par le personnage d'Ayşegül : « *Par exemple, Ayşegül, elle est cardiologue. Moi, j'ai travaillé avec des cardiologues. Ils n'ont jamais de temps libre. Ce n'est pas comme ça dans la série, elle travaille comme si elle était praticienne. Ça n'existe pas.* » Ou encore, elle donne l'exemple d'Ayşegül qui est enceinte sans être mariée. Puis, elle explique pour parler de la notion de « réalité », celle qui doit être conforme aux normes de la majorité de la population, qu'« *on ne regarde pas les séries comme si c'était la réalité* ». Dans une autre scène, une phrase prononcée par le personnage de Poyraz (« Un vrai homme ne trompe pas sa femme. Un soldat peut ne pas aimer son commandant mais il reste loyal… Pour le mariage et pour la séparation, il y a des règles. ») la pousse à réfléchir : « *voilà, c'est ce dont je veux parler ! C'est tellement viril ! Mais ça nous montre aussi une réalité. On sait qu'il y a autant de règles, mais ici clairement elles s'adressent aux hommes.* »

Dès que le personnage de Zülfikar apparaît à l'écran, Senem s'exclame : « *Tiens, voilà le capital mondial* », et elle me parle du côté politique et social de la série. Il se peut que cette série ait de l'intérêt pour Senem, « *parce qu'elle met en scène une représentation des figures politiques relativement conforme à l'évaluation qu'ils s'en font* ». Par la suite, Senem me parle de l'amitié entre Zülfikar et Sefer. Cette série décrit, selon elle, « *une amitié indépassable* ». Elle poursuit : « *l'amitié qu'il y a entre les hommes, c'est quelque chose de différent et d'exceptionnel. Ces types de relation n'existent pas entre les femmes car elles ne se retrouvent pas comme les hommes. Par exemple, j'ai aussi des amis hommes, ils se réunissent plusieurs fois dans la semaine, mais les femmes n'aiment pas vraiment se réunir.* »

Puis, je remarque que Senem n'est pas gênée par les scènes violentes comme celles où l'on tue des gens. Elle ne s'est même pas posée de questions à propos de ces scènes. Quand je lui demande la raison de cette attitude, elle explique avec un discours très critique qu'il y a des messages sociaux contre la violence, et que cela lui permet de se rapprocher de certains sujets et de s'informer : « *même si c'est de*

la fiction, on voit aussi comment fonctionnent ces mécanismes. Par exemple, Ümran a été agressée, on lui a dit d'appeler la police mais on a clos l'affaire. »

En dernier lieu, Senem devient plus tendre pendant les scènes avec Sinan (le fils de Poyraz). Pour le décrire, elle emploie des expressions comme : « *oh, tu es à croquer !* » ou parfois « *oh, le pauvre !* ». Par ailleurs, pendant qu'elle regarde la série, Senem ne s'intéresse pas seulement à l'histoire. Elle évalue aussi la série d'un point de vue esthétique : « *les images surprenantes, les paysages d'Istanbul, tout ça c'est très beau. Elle est bien filmée, ça nécessite quand même une grande maîtrise. Ils utilisent des trucs techniques pour faire ça.* » Pendant l'entretien, elle a toujours un œil sur l'écran. Elle essaie de ne pas rater de scènes pendant qu'elle répond aux questions et parfois, elle m'aide à comprendre les scènes que je ne comprends pas. Chaque fois, elle insiste principalement sur un point qui me semble particulièrement marquant : l'érosion de la frontière entre le réel et la fiction.

2.5.7 ADNAN et DERYA

Mon père a entendu par hasard, chez l'opticien où il travaille comme ophtalmologue, une conversation portant sur *Poyraz Karayel*. Il a alors expliqué ma situation à ces personnes, qui ont partagé sans hésiter leur numéro de téléphone pour que je les contacte afin de réaliser un entretien. J'ai contacté en premier lieu Adnan qui travaille chez l'opticien. Lorsque je l'ai appelé pour prendre un rendez-vous, il m'a dit qu'il n'était pas disponible pour le moment car sa famille était venue lui rendre visite pour quelques temps. Nous avons donc reporté la date de notre rencontre et nous nous sommes mis d'accord pour faire un entretien le 3 février 2016. Le jour de l'entretien, connaissant le lieu de travail de mon père, nous nous retrouvons chez l'opticien avant de nous rendre chez lui en voiture. Après qu'il ait fini de s'occuper de quelques clients, nous prenons la route vers 19h30. Pendant le trajet, j'observe qu'il a une ancienne BMW modifiée et je comprends qu'il s'intéresse particulièrement aux voitures.

Sa maison est à Koşuyolu[237] sur la rive asiatique, plutôt située en périphérie d'Istanbul. Adnan, qui vit depuis de longues années à Koşuyolu, partage avec joie tout son savoir sur le quartier. À cause des embouteillages, le trajet dure une

[237] Un quartier d'Istanbul, majoritairement habité par la classe moyenne.

trentaine de minutes. Adnan commence à me parler de lui. Il est diplômé du lycée et il a trois frères qui sont mariés comme lui. Il travaille depuis 14 ans, ce qui est selon lui la raison de ses « *cheveux blancs* ». Nous nous arrêtons une dizaine de minutes en route car Adnan doit faire quelques achats au supermarché avant de rentrer à la maison. Lorsqu'il revient dans la voiture une fois ses achats terminés, il me prie en s'excusant de ne pas poser de questions à sa femme sur sa famille lorsque nous serons à la maison. Il justifie : « *ma femme a perdu ses parents il y a deux ans. Donc j'aimerais bien que vous ne lui posiez pas de questions sur ce sujet* ». Il me dit ensuite que sa femme « *a fait amener* » ses sœurs près d'elle pour s'en occuper. Lorsque nous arrivons à la maison, sa femme Derya nous accueille de manière très chaleureuse et m'invite tout de suite dans le salon. Derya est habillée en jogging, et a préféré mettre des vêtements confortables.

Adnan, 31 ans et Derya, 38 ans, vivent dans un modeste appartement depuis deux ans. Dans l'appartement, la cuisine se trouve juste en face de la porte d'entrée. Un petit couloir à droite de la porte s'ouvre sur deux chambres. Dans le salon, il y a une télévision de taille moyenne sur la droite. Une table de taille moyenne, recouverte d'une nappe en toile cirée, se trouve juste en face de la télévision, et il y a deux canapés de chaque côté de la table. Les canapés, collés contre le mur, sont positionnés de façon à ce que l'on puisse bien voir la télévision. Je m'assois sur le canapé dans un coin près de la télévision. Adnan s'assoit juste à côté de moi et Derya sur le canapé en face de nous.

Tous les deux travaillent six jours par semaine. Adnan préfère rester à la maison durant son jour de congé, tandis que Derya, faisant le même travail qu'Adnan[238], préfère sortir : « *nous n'avons que le dimanche de libre. Moi, normalement, j'aime me reposer à la maison et Derya préfère se promener.* » Adnan travaille plus que Derya en termes d'heures. Cependant, ils se partagent les tâches domestiques. Adnan est responsable de la cuisine et Derya de mettre l'appartement en ordre : « *c'est Adnan qui fait la cuisine. Et moi, je m'occupe de laver le linge, de ranger la maison.* » Ils passent leur fin de semaine à regarder des films turcs et étrangers. Elle déclare : « *pas la semaine dernière mais le dimanche d'avant, on a regardé cinq films. Deux de ces films étaient des films turcs.* » Sinon, peu importe que ce soit au milieu ou en fin de semaine, ils/elles consacrent

[238] Ils se sont d'ailleurs rencontrés sur leur ancien lieu de travail.

une partie de leur temps à regarder des matchs de football. Tous les deux sont de fervent.e.s supporter.rice.s. Le plus souvent, ils/elles préfèrent regarder les matchs chez des ami.e.s qui habitent dans le même quartier, car ils n'ont pas Internet - « ne veulent pas trop l'utiliser » - chez eux.

Une grande photo de voiture juste au-dessus de la télévision attire mon attention. Comme je l'ai aussi remarqué pendant le trajet en voiture, Adnan porte un intérêt particulier aux voitures. Adnan s'explique : « *quand je dis que j'aime m'occuper des voitures, je veux dire que je me suis occupé de ma voiture. Pas vraiment en général.* » Derya aussi avait commencé à s'y intéresser : « *moi aussi je cherche, je regarde. Quand je trouve des photos, je partage tout de suite avec lui.* » Il ne fait que de petites modifications sur sa voiture pour le moment. Adnan me dit qu'il n'a pas une autre occupation que sa voiture, car cela demande du temps et de l'argent : « *on voulait aller faire du sport. Mais quand et comment ? Si j'avais beaucoup de temps et d'argent, je m'intéresserais à divers loisirs.* » Derya rêve d'avoir un appareil photo : « *si j'avais les appareils et le temps, je voudrais bien prendre des photos. J'aime prendre des photos.* » Adnan encourage vivement Derya à faire cette activité, il essaie de « *la faire s'y intéresser* », selon ses propres mots.

Avant que le 43ème épisode[239] de *Poyraz Karayel* ne commence, ils/elles vont tou.te.s les deux dans la cuisine pour me préparer quelque chose à manger. Lorsqu'ils/elles reviennent dans le salon avec du vin et une assiette de fromage, la diffusion du résumé de l'épisode précédent a déjà commencé. Derya ne boit pas de vin avec nous parce qu'elle « *n'aime pas trop l'alcool* », et elle prend des cacahuètes. Adnan, qui n'a pas pu regarder l'épisode précédent à cause des invités qu'ils avaient chez eux, me résume l'histoire à partir des conversations qu'il a eues au travail : « *Adil Topal a tué İsmail Karayel et sa tête mise dans une boîte a été envoyée à Ayşegül…etc.* » Adnan partage avec sa femme une passion pour la série *Poyral Karayel*, qu'ils/elles regardent ensemble chaque semaine. Quand ils/elles ratent un épisode, ils/elles suivent l'histoire grâce aux conversations qu'ils ont au travail ou aux rediffusions du même épisode : « *vous savez, celui-ci, si vous manquez vraiment un épisode, vous devez essayer de vous imaginer ce qui s'est*

[239] Pour voir cet épisode en streaming : https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/bolumler/poyraz-karayel-43-bolum

passé entre-temps, à moins que vous ne demandiez à quelqu'un d'autre, parce qu'il y a toujours quelque chose qui se passe. Et dans Poyraz Karayel, les choses vont beaucoup moins vite. Et puis il y a Ali[240]*. Donc des fois au travail, je lui demande le compte rendu. Il nous fait un résumé, on ne rate pas.* » Derya ajoute que « *de toute façon, il y a des rediffusions. Forcément, on tombe sur une rediffusion plus tard* ». Par la suite, Adnan insiste sur le fait qu'ils ne sont pas de grands spectateurs de séries et précise ainsi de façon condescendante que « *notre vie n'est pas consacrée aux séries. Ce n'est pas comme si 80% de notre vie étaient composés de séries* ». Ils/Elles regardent à peu près trois séries turques par semaine. Ils ne peuvent pas en regarder plus, car « *la durée des séries est très longue* », et car les histoires deviennent « *non crédibles* » au bout d'un certain temps. Pour cela, ils/elles rejettent la majorité des séries pour ne se concentrer que sur une minorité jugée de « qualité ». Adnan indique: « *c'est le problème de nos séries, la durée... Bon, on s'est habitués à la durée mais au bout d'un moment, ils commencent à faire n'importe quoi pour remplir les 90 minutes. Que ça ne dure que 50 minutes !* » Derya évoque le fait qu'à l'étranger, une saison est constituée de 10 épisodes. À ce moment, nous voyons les publicités d'autres séries à la télévision. Adnan et Derya sont gêné.e.s par le fait qu'il y ait tant de séries, et leurs goûts sont rarement exprimés de façon positive, même s'il y a quelques nuances : « *ils font des séries toutes les deux minutes, ça doit être pour ça. En ce moment, dès que la série se termine, ils en sortent une autre.* » Aussi, selon Adnan, cette situation devient plus difficile avec le gouvernement au pouvoir qui se mêle des séries : « *tu dois trouver un scénario tel que le gouvernement ne va pas s'y opposer.* Le type là, Ali Atay, l'acteur de la série, il a bien montré de quel côté il était avec *Leyla et Mecnun*[241]*. Cette série n'a pas continué non plus.* » Bien que la qualité des séries soit importante pour eux, il peut leur arriver de choisir en fonction de l'identité des chaînes. Adnan met un point d'honneur à décider de ne pas regarder les séries de certaines chaînes : « *alors parfois, je ne regarde pas TRT en dehors des matchs. C'est tout ! Mais sois libre un peu !* [en élevant la

[240] Ali est l'un des collègues d'Adnan, qui travaille en tant que technicien. Il est en même temps le mari de Zahide avec qui j'ai réalisé un entretien.

[241] *Leyla et Mecnun (*prénoms féminin et masculin des protagonistes) est une série télévisée de l'absurde comédie turque, créée par Burak Aksak et diffusée en Turquie dans les années 2011-2013 sur TRT.

voix]. *T'es vraiment le porte-parole du gouvernement.* » Dans ce couple, les goûts et les dégoûts s'affichent de façon véhémente. D'après Derya et Adnan, à part les séries, je devrais faire des recherches sur les émissions diffusées dans la journée, surtout sur celles sur le mariage[242], qui ne sont ni regardables, ni acceptables pour eux. Pourtant, leur dénigrement se caractérise par une relative difficulté à critiquer : « *c'est des conneries l'après-midi, parce qu'il faut bien assouvir les besoins du peuple... Tu pètes un câble mais tu continues de regarder. Malgré tout, t'aurais dû traiter ce sujet, c'est un sujet très vaste.* »

Poyraz Karayel se distingue des autres séries qu'ils/elles regardent car « *il faut la regarder avec attention* ». Cela n'est pas le cas des autres. Dès qu'ils/elles s'ennuient, ils/elles zappent un peu : « *on passe à un film... Et s'il n'y a pas de film, on regarde 5 minutes par-ci, 10 minutes par-là. Parfois il n'y a rien à regarder et on suit quelque chose juste pour suivre quelque chose.* » Ils/Elles choisissent en priorité les programmes de divertissement, tout ce qui peut faire « rire ». Les scènes humoristiques de la série sont d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles ils visionnent *Poyraz Karayel*. De plus, au niveau du montage, Derya et Adnan apprécient particulièrement les scènes qui les surprennent : « *ce n'est pas forcément les scènes d'action. Tu te dis que ça va se passer comme ça, mais non, ça ne se passe pas comme ça. Il y a un élément de surprise.* » Au dynamisme de la série s'ajoute aussi le choix d'« acteurs de qualité ».

Figure 28 - La maison de Bahri. Tout le monde s'est réuni au salon. On apporte une boîte. Dans cette boîte, il y a la tête d'Adil Topal. Ayşegül fait un malaise. (capture d'écran du résumé de l'épisode 42, 75')

[242] Comme nous l'avons déjà précisé, en 2017, suite à un décret-loi (en raison du non-respect de la vie privée), le gouvernement les supprime définitivement.

La première réaction de Sema surprend Derya qui dit : « *Sema garde toujours son sang-froid.* » D'après elle, « *c'est une femme qui a toujours été sur ses gardes pour lutter dans la vie* ». Sema paraît forte de loin, selon Derya, mais « *elle a l'air d'être comme si elle allait s'effondrer devant un tout petit problème* ». Elle trouve la source de ce problème dans le fait qu'« *elle a perdu son père* ». Le manque de l'image du père joue un rôle prépondérant dans l'évolution de ce caractère. Elle affirme ainsi : « *on est face à une femme faible, surtout en raison de l'absence du père, soit parce qu'il est mort ou parti…*» Tout de même pour Adnan, son comportement face à sa maladie, son « *refus de continuer à vivre sa vie* », ou bien son « *refus de lutter contre la maladie* », montrent la faiblesse de Sema.

De surcroît, Sema a grandi parmi les hommes et, d'après Derya, elle a été fortement influencée par « *un milieu comme ça* ». Selon elle, c'est pour cela que Sema agit « *un peu comme un homme* ». Cette « *dureté* » est aussi due au fait qu'elle est proche du parrain et que, de ce fait, « *elle ne peut pas avoir de relation intime avec qui que ce soit* ». Pourtant, le fait que Sema tombe amoureuse change tout : « *une fois qu'il s'est passé quelque chose entre Sefer et elle, elle a changé. Elle est devenue plus tendre.* » Par la suite, Adnan émet une critique au sujet de l'apparence physique de Sema : « *elle est belle mais elle s'habille mal. Elle n'arrive pas à marcher.* » Derya insiste aussi sur ce point : « *cette pauvre femme, on lui fait mettre des chaussures à talons, elle n'arrive pas à marcher.* »

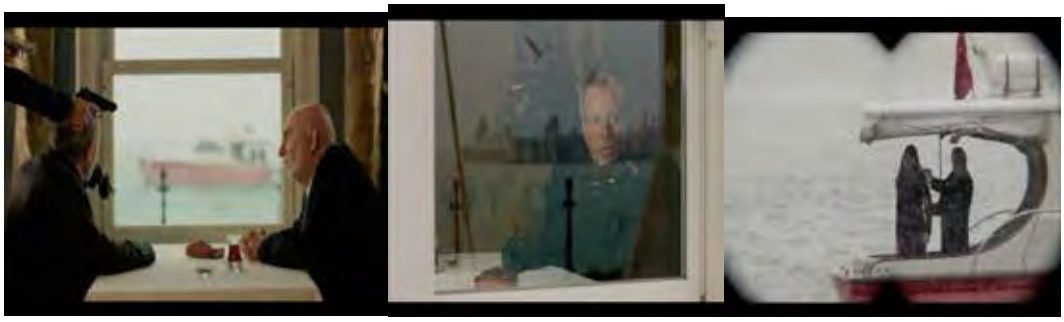


Figure 29 - Les ennemis du parrain Bahri enlèvent Despina afin de le menacer. (captures d'écran de l'épisode 43, 03'52")

Adnan évalue cette scène à travers la relation entre le parrain Bahri et Despina, disant que « *le parrain ne les lâchera plus* ». Pour Adnan, la série, « *ce n'est tout à fait une série mafieuse* ». Il dit que « *normalement* », Bahri est un parrain mais que, « *jusqu'à présent, on n'a rien vu de mafieux de sa part* ». Derya approuve

cela en disant que « *c'est parce qu'il est un homme bien* », car « *il est un père qui a perdu son fils* ». Adnan et Derya sont d'accord sur le fait que Bahri ne possède pas les caractéristiques ordinaires d'un parrain. Pour Derya, la sympathie à l'égard de Bahri est fondée et nourrie par son caractère humain. L'image de ce personnage a fortement évolué au cours du temps : « *ce n'est pas un homme arrogant, qui a un égo. Il n'est pas comme un mafieux. On ne le voit pas tuer. Tu dis, mais comment est-ce qu'il peut être un parrain. Peut-être qu'il l'était avant mais plus maintenant.* » Elle justifie cet argument à travers l'idée que, dans la vraie vie, les parrains ne sont pas « comme ça ». Aussi, plus Bahri apparaît « *humain à travers sa réjouissance et sa souffrance* », plus il devient « *sympathique* » pour eux. De même, pour Adnan, Bahri n'est pas un homme « *dur comme il faudrait l'être* » et « *il a un côté sympathique même quand il est sérieux* ». Pour décrypter le personnage de Bahri, tous les deux emploient des adjectifs tels que « doux », « tendre », « sympathique », « pas dur ».

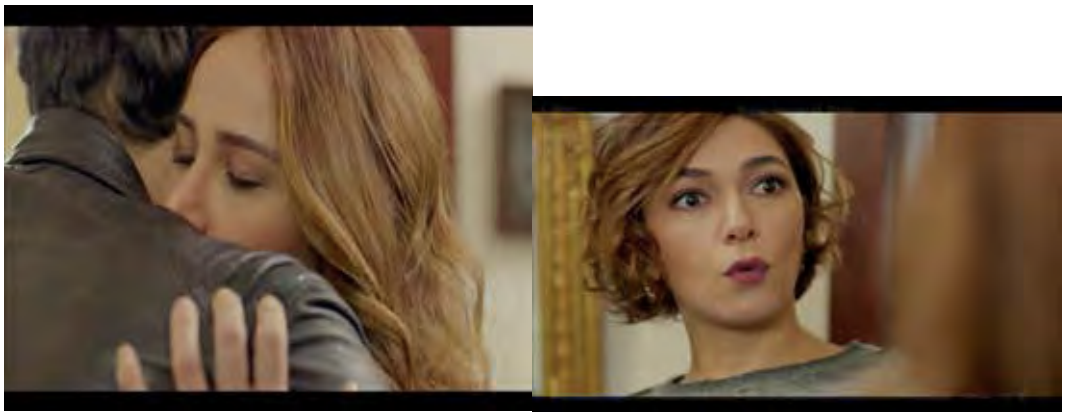


Figure 30 - Begüm se retrouve avec Ayşegül et Poyraz; car son enfant a été enlevé. Quand Begüm voit Ayşegül et Poyraz en train de se serrer l'un contre l'autre, elle dit : « Oh, mais ne vous gênez pas !» (captures d'écran de l'épisode 43, 22'36")

Adnan me dit : « *je ne vois pas Begüm comme une femme qui aime son enfant, mais comme une femme jalouse, qui n'agit pas de façon raisonnable. Elle est pire que tous les personnages méchants. Ce personnage n'incarne pas une image de mère.* » Adnan me parle de Poyraz à travers l'exemple d'un épisode diffusé il y a deux semaines : « *on a fait une demande en mariage il y a deux semaines. Tout le monde voudrait avoir une demande en mariage comme ça. Toutes les filles voudraient ça, non ? Poyraz s'est jeté du balcon.* » D'après Adnan, Poyraz a tout

ce qu'il faut pour attirer les femmes, et toutes les femmes le regardent en se disant « *si seulement j'avais un amoureux comme lui !* ». Derya a une approche plus douce quand elle déclare que « tout le monde voudrait de l'attention, de l'affection ». Spontanément, Adnan fait une remarque sur le fait que certaines scènes intéressent seulement les hommes tandis que d'autres, seulement les femmes. Il explique : *« une table autour de laquelle on boit du raki, ça attire les hommes, et ce que font les femmes, ça attire les femmes.* » Derya approuve l'idée d'Adnan en faisant un signe de la tête et poursuit : « *deux femmes réunies aiment dire des ragots à propos d'une troisième femme. Elles peuvent bavarder de tout, comment elle est, comment elle est habillée, son copain, son boulot, tout.* ». En parallèle, elle avoue que les femmes « *aiment plus regarder les hommes* » dans les séries. Adnan exprime l'idée que, dans les séries, les personnages sont présentés à travers des qualités précises, car les spectateurs « *veulent voir les côtés précis des hommes et les côtés précis des femmes* »[243]. Pourtant, Derya n'est pas tout à fait d'accord avec Adnan, note que « *ça ne fonctionne pas ici pour certains personnages* », que le personnage principal, Poyraz, est d'une certaine manière diffèrent des personnages des mélos habituels. Par exemple, à ses yeux, Poyraz « *est un personnage assez différent, et c'est ça qui le rend intéressant* ».

Derya n'envie pas la relation d'Ayşegül et de Poyraz qui est, d'après elle, une relation épuisante. Derya élabore la thèse selon laquelle « *ils sont aussi un couple dans la vraie vie* », ce qui fait qu'ils jouent « *de façon très naturelle* ». L'intérêt se porte sur des personnes et non des personnages. Elle suppose que Poyraz a un caractère similaire dans la vraie vie. La situation fictionnelle est transposée dans le réel lorsque Derya établit un rapport de causalité, ce qui n'interdit pas bien sûr de se sentir plus ou moins d'affinités avec le personnage: « *je ne pense pas qu'il soit très différent dans sa vie réelle, parce que sinon, il ne pourrait pas jouer de façon si naturelle. Il a l'air tellement cool quand il joue. C'est quelqu'un d'un peu hyperactif, d'un peu joyeux, quelqu'un qui n'a pas l'air de prendre la vie au sérieux. Il a l'air d'être aussi comme ça dans la vie normale.* » Adnan reste silencieux un certain temps, puis essaie de rapprocher « la relation épuisante »

[243] Adnan accentue ici la continuité inter-genre, en se référant à la tradition cinématographique turque. Il accorde de l'importance à une série basée sur un ensemble de situations et de relations avec des personnages présentant des caractéristiques « précises », contrairement aux personnes chez qui la tendance est à un désir de nouveauté, de changement.

évoquée par Derya à travers le personnage de Poyraz : « *en ce qui concerne l'amour, ce gamin, il souffre beaucoup, je le vois. Il essaie de faire des choses, de se dévouer.* » Derya n'approuve pas cette idée car « *c'est à cause de lui. Il fait les choses et après il s'excuse* ».

Un peu plus tard, Derya produit ainsi une série d'interprétations qui rendent également compte d'une fusion entre son propre monde et celui de la série : « *Ayşegül a de très bonnes conditions de vie. Moi par exemple, même si j'avais ses moyens, j'aurais quand même eu une profession, j'aurais fait des études. Mais peut-être que je n'aurais pas travaillé pendant des années.* » Derya nous dit qu'elle ne voit pas vraiment Poyraz travailler dans la série : « *il est flic mais on ne l'a jamais vu faire son métier. Tu dois tout de même avoir des choses à faire ailleurs. On ne l'a jamais vu aller quelque part pour son boulot.* » Derya se plaint ainsi de l'insignifiance des scènes violentes, qui ne servent à rien et qui ne sont pas très crédibles. Elle dit à ce sujet : « *ils tuent des hommes sans arrêt, pour se montrer très virils, je pense. L'autre fois, ils ont tué tout plein de gens dans un endroit comme un entrepôt. Où disparaissent ces gens ?* ». Ce sujet ne dérange pas Adnan : « *si tu fais une série comme ça, je trouve ça normal. Peut-être qu'on s'est habitués aussi.* »

Figure 31 - Sadrettin apprend la vérité à propos de son amante İpek, il donne une gifle à İpek. Sadrettin lui crie dessus : « Mais qu'est-ce que je vous ai fait ! » (captures d'écran de l'épisode 43, 98'45")

Pendant cette scène, règne un moment de silence dans le salon. Selon Adnan, le fait que Sadrettin « *exprime ses sentiments* » le rend plus innocent car, auparavant, cet homme était plus « *chiant* ». Il déclare : « *lui, c'était le mal-aimé de la famille... Il réagissait tout le temps contre son père.* » Je remarque par ailleurs qu'en dépit de l'investissement dont İpek et Songül font l'objet, une scène centrée

sur ces personnages ne suscite pas la satisfaction habituelle. Adnan n'apprécie pas du tout les personnages d'İpek et de Songül : « *je regarderais avec plus de plaisir s'ils n'étaient pas là. Ce serait bien si Sadrettin les tuait.* » Sur ce point, Adnan remet en question les personnes qui regardent « *ce genre de personnages* », en accusant : « *tu sais les gens qui regardent des séries 24 heures sur 24 comme des psychopathes, bah eux…* ». Puis, Derya répond à cette réprobation d'Adnan et développe longuement ce que représentent des relations « *anormales* » et « *malsaines* » dans le monde des séries : « *il se passe des choses si anormales dans les séries. Si tu vois ça comme ça, il ne faudrait avoir aucune de ces relations ou alors, si tu regardes ces séries, il ne faut pas que ça te donne un exemple... Il y a des relations qui sont vraiment impressionnantes. Sa femme se cache sous le lit sur lequel İpek et Sadrettin font l'amour. Il y avait une scène comme ça. Sadrettin ne sait pas que sa femme est sous le lit, mais la fille le sait.* »

Figure 32 - Azra demande à Zülfikar : Est-ce qu'elle t'aime aussi ? (capture d'écran de l'épisode 43, 101:30)

D'après Adnan, « *Azra a tout fait pour Zülfikar, elle s'est mariée pour l'oublier. Non mais tu laisses Azra à Meltem ! Et puis quoi encore?* ». Il affirme ensuite qu'entre Meltem « *qui s'habille et se coiffe mal* » et Azra, Zülfikar doit choisir Azra. Pour Adnan, Meltem n'est pas une figure féminine et, le fait qu'elle commence ses phrases par des mots comme « chef » ou « frère », lui donne un côté masculin. Cet amour, cette situation « *n'est pas son truc* ». Tandis qu'Adnan fait des commentaires sur les personnages féminins à travers leur apparence physique et non leurs caractéristiques sentimentales, Derya parle des hommes à travers leurs relations avec les gens : « *Zülfikar est plutôt une brute, un banlieusard, comme un mec rusé. À mon avis, il faut qu'un des deux côtés soit*

comme Azra. Il faut qu'une des deux personnes soit silencieuse. » Selon Adnan, Zülfikar a aussi un côté psychopathe, même s'il y a des femmes qui aiment ce genre d'hommes.

Figure 33 - Ayşegül va sacrifier son enfant qui n'est pas encore né pour sauver Poyraz. Elle va se faire avorter de force, suite d'une décision prise par le père de Poyraz, Adil Topal. Nous écoutons un monologue de la part d'Ayşegül. Le monologue porte sur ses désirs, l'amour, la maternité. (captures d'écran de l'épisode 43, 113'47"-126'46")

Derya et Adnan n'ont pas de réactions particulières pendant cette scène. Derya évoque, plutôt à mi-voix, que sacrifier son enfant (sa maternité) pour la vie de son amoureux (Poyraz) est raisonnable : « *une fois que tu as dit oui à cet homme, tu dois sacrifier des choses.* » Adnan essaie d'aborder la situation du point de vue des femmes en général, analysant : « *là, il doit y avoir des mères qui s'effondrent en se disant qu'il y a vraiment des pères (Adil Topal) sans remords dans la vie.* » Cependant, pour Adnan, cette histoire a tout de même un côté vrai par rapport à la vie, car « *les gens qui ont écrit ça ont dû voir quelque chose pour l'avoir écrit.* » Après la scène d'avortement, Derya ressent « une bouffée d'émotions » et pense que Poyraz doit passer à l'action. Elle estime que « *Poyraz doit attraper cet homme et le couper en mille morceaux.* »

Par la suite, Adnan se rappelle du film *Babam ve Oğlum*[244] et du fait qu'il n'avait pas pu pleurer : « *Je faisais mon service militaire*[245]. *Tu ne peux pas pleurer là-bas. Personne ne peut avoir les larmes aux yeux, ne peut pleurer au service militaire. (...) En plus, tu es loin de tes parents. Tu es capable de pleurer pour un rien.* »

Dans l'évaluation des relations hommes-femmes dans cette série, la première chose évoquée par Adnan et Derya est de savoir si Ayşegül et Poyraz devraient ou non se marier. Selon Derya, il y a une approche assez différente dans les séries: l'idée qu'un homme marié vivant avec son amante « *juste parce qu'il va avoir un enfant* » vu comme « *quelque chose de normal* » selon elle, mais pourtant l'idée qu'un homme et une femme attendant un enfant vivent ensemble sans être mariés entraîne des réactions au point que « *le gouvernement peut se mêler de leurs affaires* ». Derya est parfaitement consciente qu'il y a toujours un poids du mariage très marqué dans cette demande de voir la famille se former à l'écran. D'après elle, Ayşegül et Poyraz « *ne sont pas vraiment obligés de se marier* ». Derya évalue la situation sur un registre très personnel lorsqu'elle déclare que « *nous non plus, on n'aurait pu ne pas se marier* ». Quant à Adnan, il préfère être mariée : « *je ne pense pas que j'aurais vécu sans être mariée. Mais je ne m'occupe pas des autres qui font le contraire.* »

En dernier lieu, tout au long de l'entretien[246], quelques-unes des relations présentées (particulièrement les relations que les personnages masculins entretiennent avec leur père) semblent pousser Adnan et Derya à réfléchir. Sur ce point-là, selon Derya, c'est la notion de « père », ou selon Adnan, celle de « relation père-fils », qui distingue la série des autres.

2.5.8 KUĞU et OKAN

Ma tante parle de moi et de ma thèse pendant un dîner de famille. L'une de ses cousines éloignées lui dit qu'elle regarde *Poyraz Karayel* avec son mari. Je contacte sans tarder Kuğu et nous nous mettons d'accord pour nous retrouver le

[244] *Babam ve Oğlum* (trad. : Mon Père et Mon Fils) est un film turc réalisé par Çağan Irmak, en 2006. Suite au coup d'État de 1980, elle relate la relation d'un journaliste veuf (qui retourne chez son père dans son village natal, accompagné de son fils) avec son père et son fils.

[245] Adnan a fait son service militaire de 15 mois à Ankara. Il était responsable de la cafétéria. D'après lui, « *c'est là qu'il a appris à faire de la vente* ».

[246] Lors de l'entretien, nous avons eu quelques interruptions. Le père d'Adnan l'appelle et la sœur de Derya (qui habite dans le même quartier) passe à la maison pour y laisser quelque chose.

23 mars 2016 ; jour de la diffusion du 50ème épisode[247]. Bien que je précise au téléphone - par expérience de mes entretiens précédents - que je ne veux rien manger ou boire pendant l'entretien, elle insiste pour m'inviter à dîner. Kuğu, Okan et leur fils vivent dans le quartier Çiftehavuzlar où se trouvent des immeubles luxueux, habités par une majorité de population riche ayant un bon statut socio-économique. J'arrive chez eux vers 19 heures, et leur fils unique İlker, 13 ans, m'accueille à la porte. Ainsi, nous passons la porte d'entrée, et nous retrouvons dans un univers très personnalisé, au décor singulier. Pratiquement tous les meubles sont des meubles anciens, d'antiquaires. Les murs sont ornés de nombreux tableaux. Les double-rideaux et les tapis viennent compléter le décor. Le salon est composé de deux parties avec une salle à manger et un salon, où se trouvent des canapés très chics. Le plus étrange dans ce salon est qu'il n'y a pas de télévision.

Pendant ce temps, Okan prépare le dîner dans la cuisine et Kuğu met la table dans le salon. Kuğu m'invite tout de suite à table pour ne pas perdre de temps. Après avoir dîné tous ensemble, İlker va devant son ordinateur qui se trouve dans un coin du salon. Lors de notre conversation, je distingue qu'Okan est une personne qui a de l'humour, et qu'il est chaleureux et sincère. Il utilise parfois un langage familier, tandis que Kuğu est plutôt sérieuse, polie et courtoise. Elle corrige les mots de son mari pendant tout l'entretien mais, le plus souvent, elle est surprise et amusée par ses expressions. Nous nous asseyons dans le salon en attendant que la série commence. À un moment, Okan va dans la cuisine pour préparer du café et Kuğu descend pour signer quelque chose concernant son travail. Une fois que la série commence, nous passons dans « la salle de télévision », comme l'appelle Kuğu. Cette salle est la plus petite chambre de la maison. Elle est une pièce de l'habitat uniquement réservée à la pratique télévisuelle, et seulement composée d'un petit divan face à un petit écran de télévision et de deux chaises. Contrairement au salon, il n'y a rien sur les murs de cette salle. Ne regardant pas beaucoup et « *ne voulant pas tellement regarder* » la télévision, ils ont trouvé cette « solution ». Je suis surprise par cette petite chambre étroite qui n'est pas confortable. Il s'agit de la plus petite télévision (que l'on trouve dans le

[247] Pour voir cet épisode en streaming : https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/bolumler/poyraz-karayel-50-bolum

coin) parmi celles que j'ai vues jusqu'alors. Elle est ainsi mise dans un petit coin de cette grande maison. Okan nous dit avec humour : « *la télévision est petite mais elle paraît grande pour cette chambre* [rires]. *Ce n'est pas vraiment comme une salle de télé. Nous, on aurait pu avoir une télé dans le salon, mais Kuğu ne veut pas. Elle veut que le salon reste propre.* » Kuğu est une personne qui fait attention à la propreté. Pendant le résumé de l'épisode précédent, elle sort de la chambre pour aller ranger la cuisine. Quand le nouvel épisode commence, elle revient de la cuisine avec un plateau de thé et de café.

Kuğu, 48 ans, a fait des études d'économie et est allée aux États-Unis pour ses études supérieures. Une fois de retour en Turquie, elle a travaillé un certain temps dans une banque. Bien qu'elle ne travaille pas actuellement, elle fait partie du conseil d'administration de l'usine de son père. Elle est élégante, vêtue à la dernière mode et s'exprime de façon choisie. Okan a le même âge que Kuğu. Il a lui aussi fait des études d'économie et son master aux États-Unis. Ils se sont rencontrés et se sont mariés pendant qu'ils travaillaient tous les deux dans la même banque. Okan a sa propre petite entreprise, dont il est le patron.

Kuğu et Okan font partie des gens qui commencent la journée tôt. Après le petit-déjeuner, Okan a la responsabilité d'amener İlker à l'école, qui se trouve à quelques minutes à pied de la maison : « *de là, je passe au boulot. S'il y a du travail à faire, j'y reste, sinon je sors vers 4 heures et demie. On vient à la maison, on mange, on regarde des feuilletons s'il y en a… Voilà.* » Kuğu passe davantage son temps à la maison : « *je tricote. Je vais à un cours de tricot cette année.* » Kuğu est « libre » jusqu'à l'après-midi, jusqu'à ce qu'İlker rentre à la maison : « *je fais ce que j'ai à faire jusqu'à l'après-midi, et après, İlker arrive.* » D'ailleurs, cette liberté se traduit par une mise entre parenthèses de ses obligations familiales, soit de son rôle de mère et de maîtresse de maison. Cette liberté est cependant toute relative. Le week-end, ils vont au cinéma en famille. Okan préfère aller à la salle de cinéma d'un centre commercial pour visionner « *divers films* », bien que ce centre soit loin de la maison. Il justifie : « *il y a plus de films différents. Même que parfois, je vais regarder un autre film pendant qu'eux regardent un film.* » Au cours de notre entretien, j'observe qu'İlker ne quitte pas son ordinateur jusqu'à l'heure du coucher. J'apprends ainsi que « *c'est un jour spécial pour lui* ». Kuğu ressent le besoin d'expliquer la situation : « *c'était sa*

période d'examens, il a fini aujourd'hui. Sinon, il n'a seulement le droit qu'à une heure et demie d'ordinateur. » Plus particulièrement, il semble que Kuğu influence le style de consommation télévisuelle de son fils, notamment en imposant l'usage de certaines règles familiales. Ceci est particulièrement perceptible lorsque Kuğu évoque les documentaires de vulgarisation scientifique, dont elle reconnaît la légitimité culturelle : « *il ne regarde pas vraiment la télévision. Sur ça, j'ai beaucoup de chance. Il ne regarde que des chaînes comme Discovery, National Geographic. İlker regarde de temps en temps des jeux télévisés ou des émissions de compétition.* »

D'après Kuğu, c'est plutôt Okan qui regarde la télévision. Okan ne nie pas; mais me dit : « *je regarde beaucoup la télévision mais pas de façon concentrée. 10 minutes par-là, 5 minutes par-ci.* » Regarder la télévision est pour Okan une activité collective, mais il lui arrive aussi de ne pas regarder : « *en fait, on regarde la télé ensemble. (...) Mais si quelqu'un d'autre a déjà pris la télécommande ou s'il n'y a pas quelque chose qui me plaît, je vais parfois dans l'autre chambre pour travailler sur mon ordinateur.* » Cependant, il ne rate pas les épisodes des séries qu'il suit. Okan note : « *je regarde les séries plutôt sur Internet.* » Par ailleurs, Kuğu n'allume pas la télévision quand elle est seule à la maison, et elle a trouvé une solution pour faire plusieurs choses en même temps : « *j'écoute un livre audio ou, si j'ai raté l'épisode d'une série, je le mets sur mon téléphone. Je ne fais juste qu'écouter un livre audio ou une série.* » Le soir, la télévision est généralement allumée chez eux.

Okan préfère regarder les séries qui portent sur une histoire différente à chaque épisode. De ce fait, il préfère les séries policières où il y a « *beaucoup d'actions et d'aventure* ». Kuğu apprécie plutôt les histoires « *qui portent sur le drame des femmes* », comme elle l'exprime avec ses propres mots. Cela lui permet de voir qu'il y a plus malheureuse qu'elle : « *j'ai eu une vie facile, mes études, etc. Des gens qui sont différents de ceux de ma vie, qui souffrent. Des gens qui ont surmonté des difficultés dans leur vie. Voir ça, voir ce que tout le monde fait, ça me plaît quoi.* » Aussi, Okan insiste sur le fait que ce genre d'histoires est très apprécié. Il décrit ce qu'il entend par intrigues : « *certaines séries se transforment en des histoires trop classiques, romantiques, des histoires d'amour, où il n'y a aucune action. Mais c'est exactement ce qu'aime le public.* » Puis, les hommes et

les femmes recourent, selon lui, certainement à des genres de séries différenciés. Il me fait toutefois remarquer, en adoptant une approche classificatoire: « *les hommes se lassent des histoires d'amour, des intrigues féminines… Toujours les mêmes histoires d'amour, pour les hommes, c'est ennuyant quoi. Que des histoires de couples, de trahisons et de drames familiaux…* ». Tout à coup, Kuğu coupe la parole d'Okan, le détaille: « *ce n'est pas seulement une question de drame, c'est aussi une question de vêtements, de décor, et surtout de maison.* »

Okan, qui regarde aussi des séries de TRT [248], n'a pas une préférence particulière de chaîne. Il aime avoir plusieurs points de vue sur une histoire, explorer un monde à partir de différentes entrées, comme il l'évoque : « *quelle que soit la chaîne, ce n'est pas important.* » Politisé et critique, il n'est pas vraiment dérangé par les émissions des chaînes qui lui sont idéologiquement et politiquement opposées, tant qu'elles ne sont pas trop provocatrices. Au contraire, il regarde ces émissions avec curiosité : « *avec les différentes chaînes de télévision, on peut à peu près se faire une idée de ce qui se passe et de ce qui se dit… Malheureusement, les séries sont devenues politiques, et une série regardée par certains n'est pas regardée par d'autres… Moi, je regarde tout.* » Il estime, au sujet des spectateur.rice.s de le série *Poyraz Karayel*, qu'ils/elles « *sont nombreux à la regarder à cause de son discours politique* ». Mais cet aspect politique n'est pas important pour lui, car il lui arrive aussi de regarder d'autres séries, où « *il y a des prières, du Dhikr, des prières funéraires* ». Il a remarqué que, jusqu'à maintenant, il y a seulement eu une scène sur la religion dans *Poyraz Karayel* : « *Zülfikar par exemple, il est allé au Cemevi*[249] [la maison de culte des alévis] *et il a parlé au grand-père. Normalement, il ne devrait pas y avoir quelque chose en rapport avec la religion mais ils l'ont introduit.* » Bien qu'il y ait un discours opposé au gouvernement au pouvoir, la série porte aussi sur des sujets qui touchent tout le monde. De ce fait, le public ciblé n'est pas limité selon Okan :

[248] Première chaîne de télévision publique turque, TRT est ici décrit comme un « média de droite » de tendance gouvernementale.

[249] *Cemevi* est un mot turc (littéralement « maison de cem »), le lieu de culte des alevis. Les Alévis sont une minorité très importante en Turquie (entre 10 et 20 millions de personnes) complètement hétérodoxe. Pour plus de détails sur les alévis en Turquie voir BOZARSLAN, Hamit. « Les minorités en Turquie », Pouvoirs, vol. 115, no. 4, 2005. MASSICARD, Elise. L'autre Turquie : Le mouvement aléviste et ses territoires. Paris: Presses Universitaires de France. 2005.. FAYT, Thierry. Processus identitaire, stratégies et devenir d'une communauté "chiite" en Turquie et dans l'Union européenne. Paris: L'Harmattan. 2003.

« *ceux qui sont partisans du pouvoir se plaignent aussi de la justice. C'est une série qui est intéressante aussi pour eux.* » Okan pense de la même façon concernant les informations à la télévision. Kuğu a des difficultés à comprendre Okan sur ce sujet. Contrairement à Okan, ce sont les réseaux sociaux, surtout *Twitter*, qui permettent de se faire une juste idée des événements du monde : « *Okan est ouvert à tout. C'est quelqu'un qui ne s'énerve pas beaucoup.* » Mais elle, elle ne supporte pas ces émissions. Elle suit les informations sur *Twitter* : « *les vraies infos sont là [rires]. Ici, ce n'est que des mensonges. J'apprends tout sur Twitter à l'avance. Mais parfois, ils bloquent ou ralentissent Twitter.* »

Pendant ce temps, nous voyons à la télévision le générique de la série. Curieusement, Kuğu et Okan prennent le générique au sérieux. Ils/Elles remarquent les explications en anglais et me posent la question : « *au fait, est-ce que cette série est vendue à l'étranger ? Parce qu'ils passent un truc en anglais, dans le générique, c'est nouveau ça.* » Par la suite, ils/elles parlent du processus de production, de l'utilisation des espaces, des choix ou des dynamiques d'acteurs des séries à travers l'exemple de *Poyraz Karayel*. Quand je leur demande s'ils peuvent expliquer cet intérêt si intense, ils parlent de sa familiarité, et répondent : « *on filme cette série ici, dans notre quartier*[250]*. C'est pour ça, on rencontre parfois par hasard l'équipe de tournage.* » Ils/Elles font état d'un savoir télévisuel et d'un jugement esthétique ou quasi-professionnel sur la facture même de la série. Okan me dit que « *Limon Yapım*[251] *utilise les mêmes lieux pour différentes séries* », pendant que Kuğu qualifie cela de « *tournage qui fait faire des économies* ». Tous les deux font beaucoup de remarques sur le rapport entre le récit télévisé et l'industrie de la télévision. Ainsi, Kuğu continue à établir un rapport de causalité : « *cette série continue grâce aux tournages rentables. On le sait parce que c'est notre quartier. Ils filment une scène sur un trottoir, puis une autre sur le trottoir d'en face, 100 mètres plus loin, et ils montrent ça comme si c'était des espaces*

[250] Le quartier est très important et constitue un point de repère (plus souvent intime) pour les spectateur.rice.s. Rajoutons à cela, le grand succès de certains vieux quartiers d'Istanbul, qui sont redevenus à la mode grâce aux séries comme Kuzguncuk grâce à *Perihan Abla* (1987-1988), Çengelköy grâce à *Süper Baba* (1996-1997) ou encore Samatya grâce à *İkinci Bahar* (1999-2000). Pour plus de renseignements sur ce sujet voir UĞUR TANRIÖVER Hülya. « La Famille, le quartier et la vie communautaire dans les feuilletons télévisés turcs », (Türk televizyon dizilerinde, aile, mahalle ve topluluk yaşamı). In *Anatolia Moderna / Yeni Anadolu*, Librairie d'Amérique et d'Orient. Paris: Eds. Maisonneuve, 2004.

[251] *Limon Yapım* est le nom de la maison de production de la série.

complètement différents. Je sais parce que je reconnais les endroits. » De nouveau, Okan estime qu'il y a peut-être un rapport entre la disparition des personnages, ou l'introduction d'acteurs différents, et la durée de leur contrat : « *j'ai l'impression qu'ils signent pour 5 ou 10 épisodes seulement*. » Leurs énoncés critiques montrent qu'ils/elles savent aussi que les allées et venues des personnages ne sont pas seulement tributaires des nécessités du récit.

Quand je leur demande ce que représente cette série pour eux, ils me répondent clairement que « *c'est la série du quartier, d'ici* ». Pour Kuğu, « *c'est la première série policière que je regarde, mais également, c'est une source de bonheur* ». Son attachement à la série paraît assez différent de celui qu'elle a à d'autres activités. Pour Kuğu, cette série fait partie du « programme complet » de ses mercredis. Elle me dit son plaisir de la retrouver : « *Aujourd'hui, c'est mon jour pour faire le ménage. Et après, c'est le bonheur, comme un programme complet.* » Kuğu, qui ne rate aucun épisode (si jamais elle a raté un épisode, elle le regarde plus tard sur Internet), se qualifie comme « *une spectatrice fidèle depuis le premier épisode* ». Tout lui plaît dans cette série : « *les dialogues, le choix des mots, les passages, les blagues, tout est de qualité. Ça se voit que ça appartient à la plume d'une personne cultivée* ». En définitive, Kuğu, qui est sensible aux vêtements et à certaines petites phrases, extrait une multitude de détails des séries. Elle est quelqu'un qui fait très attention aux incohérences dans les séries, et constate que *Poyraz Karayel* est très fort dans ce domaine : « *c'est tout moi ça, je cherche tout le temps des incohérences. Il y en a ici aussi bien sûr, mais ils trouvent de très bonnes formules pour expliquer ces incohérences. Même si tu te dis, mais d'où est-ce que c'est sorti ça, ils arrivent à te le faire croire.* » Il se peut également que ce niveau d'exigence vis-à-vis de la série soit lié à l'habitus de Kuğu qui, en raison de son capital culturel, peut la juger plus sévèrement et en attendre plus. Cependant, en ce moment, la série lui plaît moins, et elle se plaint de sa qualité : « *la qualité était meilleure dans les premiers épisodes. Les blagues, les conversations, les passages dans l'histoire…* ». Elle pense que cela est dû à la rivalité avec la série diffusée en parallèle sur une autre chaîne à la même heure, et que la valeur d'une émission est tributaire de son succès, comparé à celui des émissions qui lui font face sur le même créneau horaire. Il est important de voir avec quelle autre série celle-ci est en compétition. Elle me cite : « *j'ai*

l'impression que c'est avec l'arrivée de Kara Sevda[252] *qu'il y a eu une baisse de qualité. Je ne sais pas si c'est parce que Kara Sevda est plus populiste ou je ne sais quoi, mais il a un taux d'audience plus élevé que celui de Poyraz Karayel. Je ne comprends pas ce qu'ils essaient de faire, d'attirer l'audience de cette série ou quoi, je ne sais pas.* » Okan, qui est très lucide, lui répond : « *les personnages n'ont désormais plus rien à voir avec le monde de la mafia. Tous les personnages sont devenus plus doux. Soit c'est parce que la chaîne a eu un avertissement, soit parce qu'ils essaient des choses, et qu'ils vont changer de voie si ça marche.* » Cette transformation ou ce changement a aussi eu une influence sur la façon dont Kuğu regarde la série : « *je continue de la regarder, mais je ne m'assois plus en face de façon concentrée. Je l'écoute sur mon téléphone pendant que je fais d'autres choses à côté à la maison.* » Mais malgré tout, elle m'avoue (en insistant) que « *les mercredis soirs, c'est le bonheur* ».

Figure 34 - Sadrettin est avec İpek et Songül dans la chambre à coucher. Tout à coup, il sort son arme et tue Selçuk qui a été kidnappé par İpek et Songül. (capture d'écran de l'épisode 49, 108'54")

Kuğu avoue en riant qu'elle adore parfois Songül : « *elle dit, ne le tue pas Sadrettin, je viens de laver les draps.* » Ce que Okan a donc peu l'habitude de voir dans la série, ce sont des rôles de femmes capables de violence, comme ce fut le cas avec le personnage de Songül, qui incarne à la fois une image de femme violente et de mère : « *Songül est une femme courageuse qui joue des tours à tout*

[252] *Kara Sevda (*trad.: L'amour Aveugle) est un mélodrame turc diffusé en 2015 et 2017 sur la chaîne privée StarTV.

le monde. » Puis, Kuğu questionne ces quêtes sentimentales, qui impliquent chacune à leur manière de nombreux obstacles et détours, toujours au détriment des personnages féminins : « *elle aurait pu être une sacrée femme… Elle a commencé l'université mais elle a quitté l'école quand elle a rencontré Sadrettin. Sinon, elle aurait pu être une sacrée femme.* »

Dès que Kuğu voit Poyraz, dans une séquence où il est jaloux de Begüm, elle est stupéfaite, et réagit face à cette réaction de Poyraz, dont elle trouve qu'il a « *une mentalité démodée* ». Okan définit cette attitude comme « *une réaction d'homme, une réaction juste* ». Kuğu n'a pas l'air contente et Okan ajoute tout de suite « *en général* ». Kuğu est sensible, et elle reprend Okan, puis le corrige : « *C'est ça, en général ! Non mais parce que le mot « juste » n'est pas très juste.* »

Dans la plupart des scènes, Kuğu s'identifie à Despina. Elle est aussi très claire quant à son éventuelle identification à ce personnage, et surtout à certaines de ses représentations : « *c'est une femme élégante, une nouvelle recrue, sensible, attentionnée. Elle attendrit la série. Elle ne ment pas. Tout le monde ment, triche, trahit dans cette série, mais pas elle. Despina ne ment pas. Enfin, c'est une personne saine. Les autres, soit ce sont des gens malsains, soit des langues de vipère.* » Elle précise ce processus en comparant sa relation avec Bahri à sa propre relation avec Okan (en faisant un clin d'œil et en montrant Okan) : « *c'est un couple qu'on peut avoir dans la vraie vie.* » D'après Kuğu, Okan est quelqu'un de cool. Elle me parle de son attachement à Sefer, qui est grand : « *Bien-sûr qu'il n'a rien à voir avec la mafia, mais il aime Sefer parce qu'il crée de l'empathie avec lui.* » Okan intervient : « *Sefer ne ment jamais. C'est un homme qui dit ce qu'il pense. Il est ce que tu vois. Les autres, ils ne sont pas comme lui. Zülfikar, lui, il court après les filles : est-ce que ça va être celle-ci ou est-ce que ça va être celle-là ?* » Kuğu est d'accord avec Okan sur ce sujet : « *Sefer, c'est un mec honnête. Ce n'est pas quelqu'un de superficiel. Il est comme Despina, il est ce qu'il est. Despina et Sefer, ils sont différents l'un et de l'autre, mais ils ne sont pas superficiels.* » Le personnage de Sefer est l'un des personnages masculins que tous deux estiment important. Okan est inquiète à l'idée que Sefer quitte la série : « *si Sefer part, le taux d'audience va baisser. Mais, qu'est-ce qu'on va regarder ? S'il n'y a plus cette série, on a un vide le mercredi.* » Okan affirme même que la série doit continuer à mettre en scène le personnage de Sefer pour garantir le

plaisir de la consommation. Cependant, pour Okan, l'amour de Sefer et Sema, « *ça ne va pas du tout. Culturellement, ils n'ont rien en commun* ». Puis, il n'établit pas le rapport de causalité sur leurs habitus, mais en cherche la cause dans l'apparence physique, plutôt dans la beauté des personnages féminins. Il insiste sur la non-conformité de l'apparence physique de Sefer avec celle de Sema : « *tu regardes cette femme, elle montre quelque chose avec son style, la façon dont elle s'habille, sa coiffure. Elle a un peu le physique que toutes les femmes aimeraient avoir. Et puis, tu regardes Sefer. C'est impossible. C'est peut-être parce qu'elle ne veut pas se marier avec quelqu'un.* » Sema est perçue comme un objectif à atteindre. Quand je lui demande s'il peut préciser pourquoi, il développe son idée : « *Sema, elle n'apporte rien d'exceptionnel à la série… Peu importe si elle y est ou pas. Laisse-la tomber ! Une femme voilée serait plus convenable pour Sefer.* » Sur ce qu'il dit, Okan ne sait plus comment s'expliquer et dit avec indignation : « *il n'était pas obligé de tomber amoureux. On n'est pas obligé de trouver absolument quelqu'un dans les séries.* » Kuğu essaie d'expliquer ce fouillis « autour de la relation hommes-femmes » et déclare: « *parce que c'est ce qui compte, bah ça vise tous le monde. Moi, je suis la relation entre je ne sais qui, et toi tu suis une autre relation. Ils proposent des menus différents. Toi, tu manges un Cheeseburger et moi un Big Mac. Mais au fond, on mange tous au McDo.* » Pour elle, malgré leur présence fugace, les relations amoureuses ont indéniablement un rôle clé dans le succès de la série. Kuğu trouve même finalement normal que l'on ait choisi ces femmes et ces hommes-là pour des raisons strictement pratiques. Elle me dit : «*je crois que c'est pour épicer les choses. Le public consomme tout très vite.* » Okan met un point final aux relations amoureuses en évoquant la relation entre Sadrettin et İpek : « *İpek est un personnage introduit, par exemple, pour que Sadrettin trouve l'amour.* » Il précise que le personnage d'Ipek s'est construit juste pour le personnage de Sadrettin, et que la présence des personnages féminins n'est possible qu'à travers l'amour, qui est notamment une possible voie d'accès à l'autre, ici à Sadrettin.

Figure 35 - Bahri et ses hommes jouent un tour à leur ennemi Adil Topal. Ayşegül participe aussi. (capture d'écran de l'épisode 50, 08'16")

Les morts et les scènes violentes dérangent Kuğu. Elle est surtout surprise de voir à l'écran des femmes violentes et insensibles, comme ce fut le cas pour Ayşegül qui incarnait auparavant l'image d'une femme mue par le désir de maîtriser son destin : « *Au début, elle était contre ce genre de choses. Maintenant, c'est plutôt : 'Tiens, Mete est mort', 'Ah bah d'accord', ou 'Tiens, le procureur est mort', 'Bah d'accord'... Elle fait même partie de l'équipe maintenant. Et ça, ça me gêne. Elle est carrément une assistante maintenant.* » D'après Okan, tout le monde est devenu d'une façon ou d'une autre « mafieux » : « *ils font tous partie du cercle ! Ils deviennent tous des mafieux.* »[253]

SCÈNE: *Neşet demande l'aide de Bahri, mais Bahri est avec Sema. (épisode 50, 31'30")*

Ils/Elles parlent tout de suite de Sema. Okan s'intéresse plutôt à son aspect physique : « *Cette femme, elle a changé la couleur de ses cheveux ou quoi ?* » Kuğu pense que Sema est une femme « *talentueuse* », mais que sa maladie l'a troublée : « *elle n'avait plus les pieds sur terre dans la deuxième saison. Je ne sais pas d'où est-ce qu'ils ont sorti cette histoire de maladie.* » Selon elle, elle est « relativement » affaiblie ou dépendante.

[253] Tout à coup, Kuğu parle de l'aspect physique de l'actrice qui joue le rôle d'Ayşegül : « *elle a subi pas mal de chirurgie esthétique, elle. J'ai vu une ancienne photo d'elle, elle avait un visage très rond.* » À ce moment, Okan montre à Kuğu (qui aime tricoter) le gilet de Poyraz : « *c'est comme si c'était fait par des ordinateurs.* »

Lorsque je leur fais remarquer le manque de solidarité parmi les personnages féminins, Kuğu répond sans hésiter : « *c'est la même chose dans la vraie vie, les hommes et les femmes ont des formes de solidarité différentes* [rires]. *C'est toujours une autre femme qui critique le plus une femme, qui raconte des ragots à propos d'elle. Peut-être que chez les hommes les amitiés sont plus honnêtes, plus claires. Les femmes se voient aussi avec d'autres femmes, mais moins.* »

Figure 36 - Ayşegül et Poyraz se lisent un poème. (capture d'écran de l'épisode 50, 50'91")

Okan me fait remarquer que cette « *histoire de poème* » vient du président de la République Turque, Recep Tayyip Erdoğan : « *D'où vient cette langue ? D'Erdoğan. C'est lui qui a commencé la mode. Lire des poèmes, ça n'existait pas auparavant, non ?* » Kuğu n'aime pas du tout Poyraz. Elle pense qu'il est arrogant et capricieux. Et surtout, sa relation avec Ayşegül « *n'est pas une relation possible* », car « *l'une est un médecin, elle est cultivée, et l'autre, c'est un policier* ». Kuğu est surprise par le fait qu'on ne parle plus de mariage : « *une fois qu'il n'y a plus d'enfant, on ne parle plus de mariage.*» Elle ponctue ici la série d'une manière qui se doit d'être considérée pour la valeur du poids social qu'elle représente. Cependant, Okan me dit qu'ils vont « *forcément se marier* », afin de correspondre aux valeurs morales de la société. Puis, elle exprime explicitement ce processus : « *notre société n'est pas vraiment habituée à l'idée de vivre ensemble sans être marié. À mon avis, c'est un peu difficile chez nous. Chez nous, c'est d'abord la femme qui n'accepterait pas une telle situation. Et l'homme ne voudrait pas se marier tant qu'il n'y est pas obligé. La femme voudrait se marier absolument, elle voudrait se marier si elle va avoir un enfant. Si tu posais la*

question à 100 femmes, tu en aurais 99 qui diraient oui. » Assez vite, dans son discours, il va parler des attentes et des désirs des spectateurs à l'égard de la série, qui offre du « déjà connu ou ce qui en est proche » : « *les gens veulent voir des histoires qui leur sont proches… Les gens cherchent à voir des personnages qui agissent comme eux dans les séries. Ils regardent les séries où il y a ces personnages.* » Enfin, il poursuit : « *c'est la raison pour laquelle le mariage, ainsi que la vie familiale, sont valorisés par le biais de ces personnages-là. Ces types de scènes servent de lieux de conseil, où les individus exposent leurs problèmes conjugaux et recueillent les avis de leurs collègues.* » Par contre, Kuğu n'est pas d'accord avec Okan : « *moi, je pense qu'elle peut montrer ce qu'elle veut. Elle montre ce qu'elle veut, et ceux qui n'aiment pas voir ça, eh bien qu'ils ne regardent pas.* » Kuğu adopte une vision assez claire de ce qu'est le mariage, disant que « *le mariage n'est pas une garantie d'amour ou de bonheur* ». Dès lors, Okan illustre son propos à travers « *tout plein d'histoires* » de ses employés, pour justifier l'idée de Kuğu : « *autour de moi, au boulot, j'entends tellement d'histoires. Là, je suis le seul à être marié. Il y a des jeunes, il y a des vieux. Il y en a qui perdent la tête et qui font n'importe quoi après la cinquantaine. Il y en a qui divorcent à cause de problèmes économiques.* »

Selon Okan, nous voyons des exemples « *extrêmes* » de violence dans cette série, les méchants sont « *trop méchants* ». Aussi, par exemple, il n'était pas nécessaire de voir la scène de l'avortement : « *c'était vraiment du n'importe quoi, un épisode fait juste pour qu'elle ne soit plus enceinte. Ce n'était pas la peine. Déjà que ce personnage d'Adil Topal est problématique. C'est trop tiré par les cheveux, là, il exagère tellement… Comme s'ils exagéraient pour augmenter un peu plus le taux d'audience.* » Okan définit ce comportement comme une manière de « *garder le pouvoir* », mais il note que la violence entraîne la violence : « *De la violence faite par les hommes contre la violence ! Mais attention, ça augmente de plus en plus. Comme une résistance. La violence augmente* [rires].»

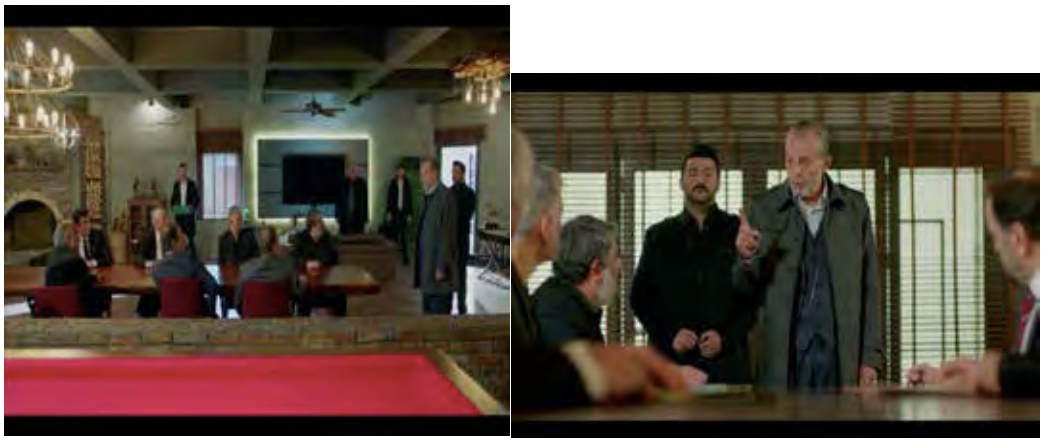


Figure 37 - Bahri a réuni tous ses hommes autour d'une table et hurle : « Allez-vous-en !» (captures d'écran de l'épisode 50, 70'18")

Okan qualifie Bahri de « bon père » : « *ils font des choses mauvaises, mais ce sont des gens bien. Ils aident les bons et font du mal aux méchants.* » Cependant, Kuğu critique cet éloge de la mafia : « *la mafia est montrée sympathique… Ça rend attirant, ça donne envie de choisir la mauvaise voie… Enfin, ça ne me donnera pas envie, moi, ça c'est sûr. Mais c'est montré comme si c'était quelque chose de sympathique.* » Quand je leur demande de préciser quel est le personnage féminin qu'il qualifie de « bonne mère », Okan prend la parole : « *il n'y pas de bonne mère ou une mère et un père corrects dans la série, à part Bahri… Cette série est un peu pour les hommes, mais il n'y pas vraiment de père non plus. Et c'est pour ça que le seul père est Bahri, il est le père de tout le monde.*» Puis, Kuğu m'indique avec un discours critique que les personnages masculins restent massivement représentés : « *il n'y a pas vraiment une bonne mère, correcte. Elles sont toutes mortes. Même que certains n'ont pas de père ou ont des pères méchants. C'est comme s'ils avaient été obligés de se retrouver dans le monde de la mafia parce qu'il y avait quelque chose qui manquait.* » Et elle insiste sur le fait que, même si les scénaristes essaient de nous montrer l'importance d'une famille ou l'image forte du père qu'il faut donner aux familles, ils pourraient mieux faire pour nous orienter.

Dès que Kuğu voit Ayşegül et Poyraz à l'écran, qui se taquinent dans le lit, il demande à Okan d'augmenter le son. Selon Kuğu, même le rapprochement de ces deux « *dans un lit simple* » est montré avec une certaine distance, et elle ajoute : « *Comment est-ce qu'elle est tombée enceinte, on n'en a aucune trace.* » Cela paraît

aussi étrange pour Okan, « *comme si c'était une maison d'étudiants* ». Kuğu dit que cela est montré de cette façon « *pour que des gens d'âges différents puissent regarder* ».

Pour conclure, il est à noter qu'ils/elles suivent attentivement la série jusqu'au dernier moment. Aussi, le fait que les acteurs ne ressemblent pas physiquement à des Turc.que.s, dérange fortement Kuğu : « *la plupart des gens ont des yeux clairs*[254]*. Ça m'énerve. Il y a très peu de Turcs qui ont les yeux clairs. C'est impossible qu'il y ait tant de gens aux yeux clairs au même endroit. C'est une question de stratégie.* » Pendant que Kuğu regarde la série, nous la surprenons parfois en train de compter les gens qui ont les yeux clairs. À la fin de l'entretien, Kuğu, qui m'accompagne jusqu'à la porte, me remercie : « *heureusement que vous êtes venue discuter avec nous de la série. On n'a jamais eu le temps de réfléchir sur des personnages ou des situations.* »

2.5.9 İREM et UMUT

Je me mets en route pour aller chez Umut et İrem que j'ai rencontrés par l'intermédiaire d'amis en commun, le jeudi 31 mars 2016. Ils habitent près de chez moi et je trouve leur appartement très facilement. Ils habitent au quatrième étage d'un immeuble de 5 étages dans le quartier de Bostancı, un quartier majoritairement habité par la classe moyenne. L'immeuble est un ancien bâtiment. Je suis à bout de souffle lorsque j'arrive devant leur porte. Umut m'accueille avec un immense sourire. İrem, qui vient de rentrer du travail, est dans la salle de bain. Je fais une petite visite de l'appartement avant de m'installer dans le salon. Le salon est composé de deux espaces classiques : un espace où se trouvent une grande table à manger et un buffet, et un autre où se trouvent la télévision entourée de deux fauteuils et un grand canapé. Je m'assois sur le canapé qui se trouve juste en face de la télévision. Une table basse est située entre la télévision et le canapé, et la télévision est installée sur une unité entourée de photos. Sur la table basse, il y a un ordinateur qui est connecté à la télévision par plusieurs câbles.

[254] Les yeux bleus ou verts sont appelés « les yeux clairs » en Turc, en opposition aux yeux marrons et noirs.

Umut et İrem ont préféré un jeudi pour notre entretien, car ils/elles regardent la série en connectant l'ordinateur à la télévision et profitent ainsi d'Internet pour sauter les publicités. Leur recours au téléchargement sur Internet apparaît alors souvent comme une alternative moins radicale, qui leur permet de regarder à nouveau les séries à leur rythme. İrem entre dans le salon. Elle porte des habits confortables, me dit bonjour et essaie d'organiser l'installation technique pour projeter la série sur la télévision avec la télécommande en main. Pendant ce temps, Umut est assis à côté de moi. Il laisse faire İrem sans lui donner un coup de main et continue de me parler : « *je n'allais pas regarder l'épisode d'hier, mais on est tombés sur la fin et İrem n'a pas pu s'en empêcher.* » Pendant tout l'entretien, İrem est plus active. Parfois elle intervient sur l'ordinateur ou va dans la cuisine pour nous amener des choses à boire ou à grignoter (chips/coca). C'est İrem qui parle le plus pendant l'entretien, qui dure environ trois heures. Umut n'a pas vraiment hâte de parler et il nous avoue qu'il est celui qui se questionne le moins sur ce genre de sujet.

Umut, 28 ans, et İrem, 31 ans, sont un jeune couple marié depuis deux ans. Umut, qui a fait des études d'ingénierie, a rencontré İrem pendant qu'elle était à Ankara pour travailler. Ankara (capitale de la Turquie) ne plaît pas tellement à İrem et tous les deux s'installent à İstanbul quand ils y trouvent du travail : « *j'étais allée à Ankara pour travailler mais je n'ai pas aimé la ville.* » Umut travaille actuellement dans une entreprise automobile. İrem, qui « regrette » d'avoir fait des études d'ingénierie, travaille comme directrice de projet dans une entreprise : « *L'ingénierie, ce n'était pas mon truc. J'aime plus les choses sociales. Je dirige des projets.* » Bien que tou.te.s les deux travaillent de façon très intense dans la semaine, ils n'aiment pas passer du temps à la maison. Même que parfois, quand Umut doit faire des heures supplémentaires au travail, İrem préfère sortir avec ses propres amis le soir : « *on n'aime pas vraiment rester à la maison. On sort. On vient à la maison, on ne mange pas vraiment le soir. On grignote seulement. On sort, on se promène, on s'assoit quelque part pour boire un café ou un thé. On n'aime pas vraiment la maison, rester à la maison.* » Leurs loisirs sont surtout consacrés à des réunions entre amis. İrem et Umut se voient souvent avec un couple d'amis qui habite près de chez eux et qui suit aussi avec attention

Poyraz Karayel. L'organisation minutieuse de leur rendez-vous hebdomadaire avec la série est également un moment privilégié de leur amitié.

İrem et Umut, qui ne travaillent pas le week-end, ne passent pas beaucoup de temps devant la télévision ou plutôt, ils/elles ne font pas cela consciemment comme le dit Umut : « *Au fait, on ne passe pas vraiment de temps devant la télé. On ne s'assoit pas devant la télé en se disant qu'on va la regarder pendant deux heures.* » Tout de même, leur pratique de la télévision pourrait être considérée comme relativement intensive. İrem ajoute : « *la télé est allumée si on est à la maison.* » Le fait que la télévision soit allumée ne signifie pas pour eux/elles qu'elle est regardée. Lors des diffusions actuelles, ils/elles peuvent également utiliser le poste de télévision comme un fond sonore et visuel, qui accompagne agréablement leur discussion ou leur travail : « *on discute entre nous mais elle est allumée dans un coin. Ça vaut surtout pour les variétés qui ne nécessitent pas une grande assiduité, qu'on regarde d'un œil comme ça. (...) On sait ce qu'on va regarder, on prévoit. (...) On ne cherche pas à tout prix à regarder, sauf si c'est quelque chose de très exceptionnel.* » Quand je leur demande de m'en dire plus, İrem précise qu'elle est concernée par les taux d'audience. Elle explique : « *il y a des émissions qu'on n'aime pas regarder mais on les regarde tout de même, [rires] nous n'avons pas la possibilité d'influencer les taux d'audience.* » Pour İrem, ces émissions sont des « passe-temps » à regarder « une seule fois ». Toujours au sein du foyer, la réception routinière des émissions s'insère dans le flux des activités domestiques quotidiennes, comme l'indique Umut : « *en même temps, on fait le ménage. Au fait, on ne peut pas faire vraiment le ménage. On a une femme de ménage qui vient une fois toutes les deux semaines. Et parfois, c'est İrem qui me dirige. Je fais ce qu'elle me dit.* » Puis, il continue avec orgueil : « *en général, on cuisine ensemble. Moi, je m'occupe plutôt des viandes. On divise les tâches domestiques.* » Leurs activités en dehors de la maison consistent notamment pour Umut à « *faire du sport* » : « *ça fait partie de notre vie. On aime beaucoup marcher, on fait de la plongée, etc.* ». Umut joue aussi au basket-ball et au football. İrem préfère se promener ou passer du temps avec ses amis et, pour elle, « *passer du temps avec des amis » signifie la plupart du temps « sortir pour aller boire un coup* ».

Au sujet de la pratique télévisuelle, Umut préfère regarder des films, tandis qu'İrem préfère les séries. Umut se plaint de ne plus regarder de films « *à cause d'İrem* » : « *avant, je regardais beaucoup de films. İrem, elle, n'aime pas regarder des films. Donc on ne regarde pas beaucoup de films.* » İrem a hâte de parler des séries : « *au fait, on a une série chaque saison qu'on suit de temps en temps.* » Umut, qui regarde plutôt des séries étrangères, intervient: « *il n'y a pas beaucoup de séries que je regarde. Je regarde des séries étrangères. Mais pas beaucoup. Deux au plus.* » Umut fait une distinction entre les séries étrangères qu'ils regardent sur Internet et les séries qu'ils regardent avec la sœur d'İrem. À chaque fois, il décrit une ambiance et des formes différentes de visionnage : « *on regarde les séries étrangères sur Internet. Sinon, on va chez la sœur d'İrem et on regarde là-bas* [rires].» Le plus souvent, ils/elles se réunissent chez des ami.e.s pour regarder des séries : « *on ne regarde jamais en tête-à-tête, toujours chez des gens avec d'autres personnes.* » Sur ce point, pour Umut, la crainte d'apparaître captif est clairement exprimée dans un souci de mettre en scène toutes les occasions d'être là sans y être. Ce souci règne dans son discours. Il note : « *j'accompagne İrem… Je ne m'intéresse pas aux séries autant qu'elle. Je regarde en faisant autre chose sur l'ordinateur, je jette un coup d'œil de temps en temps.* » Contrairement à İrem, pendant tout l'entretien, nous observons une position ambivalente (à la fois d'intérêt et de désintérêt) chez lui à l'égard des séries. Pourtant, İrem, qui n'hésite pas à montrer son attachement à la série, et va expliquer plus en détail certaines choses à Umut, quand il pose la question : « *qu'est-ce qui lui est arrivé ?* » Ainsi, İrem donne toujours le ton et multiplie les interpellations ou les manifestations d'émotion. En parallèle, cette situation apparaît dans la description de leur rapport à l'égard des séries. Cela peut s'expliquer par un défaut de conformité entre l'image qu'il se fait d'une série destinée à un public féminin et l'image qu'il se fait de lui-même en tant qu'individu de sexe masculin. İrem préfère les séries « *qui sont plus intelligentes, qui ont des messages sous-jacents* », tandis qu'Umut préfère les séries « *qui ne tournent pas seulement autour d'une histoire d'amour* ». Puis, mis à part les thèmes de la série, tous les deux accordent plus d'importance à son idéologie et à son message. İrem me dit : « *certaines chaînes ne me plaisent pas. À un moment,*

ils ont commencé à montrer des femmes voilées. Depuis, je trouve ATV[255] *antipathique. Non pas parce qu'ils me dérangent, mais parce que ça me dérange qu'ils montrent des choses comme ça. Ils utilisent le voile comme une étiquette, comme une forme de pouvoir.* » Et elle note : « *d'ailleurs, ces chaînes censurent tellement de choses que ça rend les séries ennuyeuses, les séries censurées d'ATV.* » İrem et Umut trouvent bizarre que certaines scènes de *Poyraz Karayel* soient censurées mais, pour İrem, « ça doit être parce que parfois, ils peuvent insinuer des choses ». Elle détaille : « *Il y a parfois des moments où ils insinuent un discours opposé. Peut-être que tu ne comprendrais pas si tu regardais bêtement, mais ceux qui suivent les actualités peuvent le comprendre. Des graffitis sur les murs*[256] *par exemple.* ». De même, Umut est surpris de voir que dans une scène Poyraz dit : « *on sait comment lire des poèmes mieux que d'autres* », en faisant allusion à Recep Tayyip Erdoğan. Et de continuer : « *en fait, on est surpris par le fait qu'ils disent des trucs comme ça et que rien ne leur arrive.* » İrem est sensible sur ce sujet et me cite : « *c'est absurde ! Ce sont des vérités qui font partie de la vie. Et dire que tout ça ne se fait pas, bien que ça existe. Il y a tout plein de séries sur des chefs de village qui ont plusieurs femmes par exemple. Il faudrait alors aussi censurer tout ça.* » D'après Umut, dans les séries turques, il y a une certaine limite définie par les valeurs acceptées par la société : « *ils ne peuvent pas tout montrer dans les séries turques. Ils montrent ce qu'ils voient dans la société. Dans le remake d'une série étrangère, il y avait un personnage de père qui mourrait, ils n'ont pas pu le montrer homosexuel.* » En effet, İrem cherche la cause dans l'effet des séries, et plus particulièrement à travers des individus appartenant à la classe populaire. Il s'agit encore un phénomène culturel relativement important, qui se manifeste à travers ce style d'échanges : « *peut-être que ça dépend de la culture et du savoir des gens. Ça influence forcément les gens même si on ne s'en rend pas compte. Il y avait des séries sur la religion de STV et parfois, je les regardais pour voir quel message elles donnaient. Ils ne parlent que de la religion… Bien sûr, toutes les séries ne sont pas excellentes et certaines sont*

[255] Une chaîne devenue récemment publique, qui est perçue comme l'un des "médias de droite" également plus proche au gouvernement.

[256] « Des graffitis sur les murs » que nous voyons dans chaque épisode de la série, contient des messages sous-jacents qui inspirent des problèmes sociaux contemporains, mais aussi de la vie politique. Rappelons que ce sont des graffitis que la réalisatrice a créés.

idéologiquement de droite. Et ça me paraissait intéressant de voir ce genre de choses. Il m'arrivait de dire, non, il n'a pas dit ça ! » De la même façon, Umut note qu'il faut mettre à part ces chaînes, en insistant sur le fait qu'elles ont explicitement un message, une morale à nous inculquer, et qu'elles diffusent des messages « *directement* » et non de façon sous-jacente.

C'est İrem qui a découvert en premier la série *Poyraz Karayel*. Voici ce qu'elle dit de ses premiers contacts avec la série : « *j'avais des amis qui habitaient près d'ici, je restais au début chez eux quand je suis arrivée ici. C'est comme ça en fait qu'a commencé l'aventure de Poyraz Karayel. On regardait ensemble des séries. C'est comme ça qu'on s'y est habitués.* » Et Umut a commencé à regarder quand il venait d'Ankara pour voir İrem. Mais c'est surtout lui qui explique que c'est parce qu'il ne voulait pas être exclu du cercle social qu'il a commencé à regarder cette série. Ils/Elles sont clairement plus attachés au contexte de visionnage de la série qu'à la série elle-même. De même, quand il regarde la série seul, il avoue qu'il n'éprouve guère de plaisir. Cela lui permet à la fois de mieux connaître les personnages et de se mettre à leur place : « *ça nous fait quelque chose qu'on regarde ensemble. Il y a ensuite des discussions, on discute à propos de la série. Et comme ça, on a des choses à se dire, ça nous donne un sujet de conversation. Ça me plaît. Je n'aurais pas suivi autant si j'étais seul.* » Donc, *Poyraz Karayel* est devenu un sujet de conversation privilégié et aussi un moyen garanti de passer une bonne soirée. Il leur arrive, lorsqu'ils sont entre amis, de se poser la question : « *on se fait un Poyraz Karayel mercredi soir ?* » İrem se définit ainsi comme « *une spectatrice fidèle* » de la série, et elle ne rate aucun épisode : « *moi, je suis un peu fan. Si je ne l'ai pas regardée dans la semaine, je la regarde le week-end ou dans la semaine. Je passe en vitesse ou, au pire, j'en discute avec mes collègues qui regardent aussi.* » Umut a une méthode différente pour les épisodes qu'il a ratés. Il me dit qu'il a la flemme de regarder et qu'il lit les commentaires faits sur *EkşiSözlük: « je lis les commentaires sur Ekşi Sözlük ; en fait, mon but est de voir les hypothèses formulées par les autres téléspectateurs.* »

Pour İrem, la raison pour laquelle cette série peut être suivie tient aux personnages. Elle accorde davantage d'importance aux énoncés concernant les fonctions des personnages dans la construction dramatique : « *chaque personnage apporte quelque chose à la série. Tu ne t'ennuies pas. Même que les personnages*

secondaires sont plus drôles. » Pour Umut aussi, ces personnages « *correspondent bien* » et il ajoute qu'ils sont originaux et drôles. En effet, les personnages sont très importants pour Umut et İrem, même qu'Umut est « irrité » par certains : « *le dernier mec qui est arrivé, il m'énerve, je peux arrêter de regarder la série à cause de lui. Il ment à tout le monde. Il m'a irrité.* » Puis, İrem m'explique qu'elle n'aime pas les choses qui angoissent, car la série doit au contraire parfois mettre en scène un monde pacifié : « *une angoisse se termine et une autre commence. Ils n'ont pas pu tuer cet homme une fois pour toute. C'était un peu agaçant. Il est mort et maintenant il y a une autre personne à tuer.* » Par ailleurs, l'imprévisibilité de l'histoire est ce qui rend cette série différente des autres séries turques, « *si là on regardait les autres séries turques, par exemple, moi, je pourrais dire ce qui va se passer. Mais ce n'est pas comme ça pour Poyraz Karayel.* »

Spontanément, İrem se souvient avec émoi de certains épisodes comme celui de la mort de l'un des personnages. İrem est bouleversée par la mort de Sefer. Elle a l'impression de connaître certains personnages aussi bien que les membres de sa famille. Elle se renseigne parfois sur Internet à propos d'épisodes ratés ou du devenir de certain.e.s acteur.rice.s. Elle explique alors qu'elle peut consulter Internet pour se rassurer à propos d'une question aussi importante. Elle a commencé à suivre par exemple le compte *Instagram* de l'acteur parce qu'elle ne peut pas y croire : « *quand Sefer est mort, j'ai commencé à suivre le compte Instagram de l'acteur pour voir s'il allait y retourner ou pas, pour voir s'il allait couper sa barbe. Avant, je ne le suivais pas. Au début, on s'est dit qu'on le montrait mort pour faire de la pub. Mais il n'est pas revenu.* » Umut est surpris par İrem en train de citer son attachement à Sefer. Il avoue qu'il n'était pas au courant de tout cela et dit : « *T'as vraiment regardé ?* » Il reprend İrem comme s'il voulait être sûr de me montrer qu'il ne regarde pas la série « *avec autant d'intérêt qu'İrem* » : « *moi, je n'ai pas dit ça, ne dis pas « on » ! Moi, je n'ai fait que regarder.* » Ensuite, elle note qu'elle n'a pas pleuré pendant la scène où Sefer meurt et elle m'explique cela parce qu'elle apprécie ou non de voir : *« quand je regarde des choses sentimentales, je ne peux pas empêcher les larmes. Mais je n'ai pas pleuré lors de la mort de Sefer par exemple. C'était trop exagéré. J'ai l'impression qu'ils avaient trop exagéré les choses. Donc je pense que je*

regarderai ça en accéléré la semaine prochaine. Ils m'ont carrément enlevé l'envie de regarder la série jusqu'au bout. » Umut intervient en disant que « *le groupe s'est fissuré* ». İrem est aussi gênée par cette fissure dans le groupe d'hommes : « *j'aimais les conversations qu'ils avaient ensemble. Ils buvaient ensemble. Ça m'ennuie que le groupe ne soit plus le même.* » Pour tou.te.s les deux, « *il est amusant de voir les conversations d'hommes* », tandis que c'est tout le contraire en ce qui concerne « *les conversations de femmes* » : « *les conversations d'hommes sont plus amusantes. Les hommes se parlent de façon plus drôle entre eux. Ils se posent des questions plus directes. Ce n'est pas comme ça chez les filles. De toute façon, les conversations de filles sont ennuyeuses.* », dit Umut. İrem, partageant la même idée qu'Umut, explique qu'il n'y a pas de conversations de femmes dans la série, car les femmes ne s'entendent pas vraiment non plus dans la vraie vie : « *je ne sais pas si c'est parce que les femmes ne s'entendent pas vraiment entre elles qu'ils proposent des histoires comme ça, mais on ne pourrait regarder qu'un ou deux épisodes de femmes regroupées.* »

Nous voyons à l'écran que *Poyraz et Ayşegül sont assis dans le salon, l'un contre l'autre, dans le noir.* Umut, qui se montre empathique envers le personnage de Poyraz, va alors effectuer une mise en relation entre le personnage principal et son propre monde, et il me dit qu'ils se ressemblent : « *parfois, je pense que je lui ressemble. Je ne sais pas mais, j'aime ses trucs. Quand il fait face à une situation difficile, il arrive à faire de l'humour quand il essaie de surmonter la situation. Mais il ne faut pas exagérer tout de même parce que c'est une série bien sûr. Faire des blagues quand on fait face à des difficultés, c'est comme un mécanisme de défense. Je fais aussi un peu ça.* » Pour İrem, Poyraz, « *en réalité, n'est pas parfait* ». Mais Poyraz a changé pendant la deuxième saison. Auparavant, « *il était plus naïf* », et maintenant « *il est proche d'un personnage méchant* ». Cependant, le fait qu'il soit « *proche d'un personnage méchant* » n'a rien à voir avec son côté mafieux, car « *c'est parce qu'il tue des gens sans défense, sans hésitation* ». İrem m'explique : « *La deuxième saison, c'est comme s'ils se rendaient compte que "Tiens, on est une série mafieuse, mais on a pratiquement tué personne". Alors on va se mettre à tuer sans arrêt. Je pense que la série suit maintenant une voie différente, tandis qu'avant, Poyraz, il essayait de faire des trucs plus corrects.* » C'est pourquoi Umut ne s'intéresse pas à ces

choses (s'entretuer, les trafics de drogue, etc.) quand il regarde la série car sinon, ce qu'il voit ne lui plaît pas : « *si je pense à ça, je suis gêné. C'est mauvais et illégal ce qu'ils font.* » Il dit en critiquant : « *de nos jours, tuer quelqu'un, c'est devenu quelque chose de normal.* »

İrem développe son idée en me précisant qu'elle n'apprécie pas Poyraz : « *parfois, il a des actions absurdes. Dans un épisode, il ne peut pas payer son loyer et il demande de l'argent à Ayşegül. Là, il a lâché son orgueil. C'est ce qu'on attendait de lui.* » Dans ce couple, ce qui est absurde pour elle est qu'Ayşegül détienne le pouvoir économique, mais aussi que Poyraz en profite et la mette hors des normes définies. Cependant, tant que ces « *absurdités* » se font dans un cadre romantique, cela plaît à İrem : « *Le couple Poyraz-Ayşegül est un couple romantique. En fait, je crois que j'aime voir ce que moi je n'ai pas dans mon couple, ce genre de relations. Je ne sais pas quoi, il fait une proposition de mariage, et après, il saute par le balcon. Il fait n'importe quoi.*»

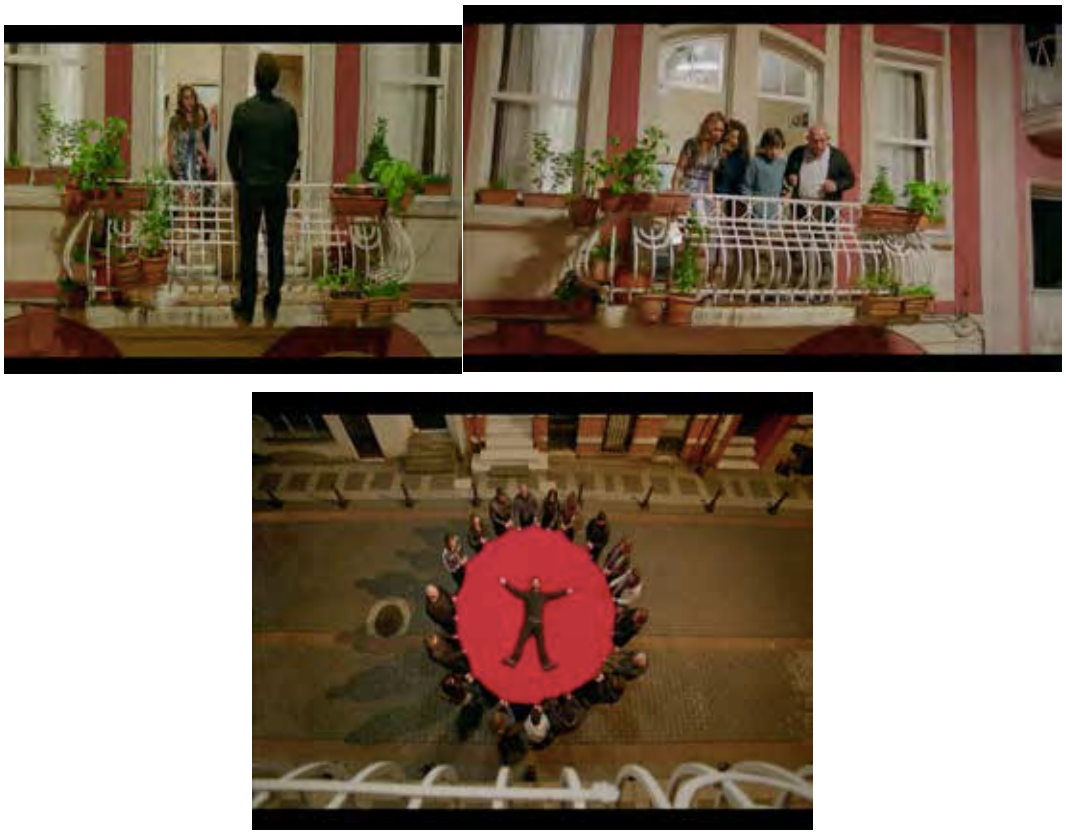


Figure 38 - Poyraz saute du balcon et demande la main d'Ayşegül. (captures d'écran du résumé de l'épisode 50)

Umut est un peu surpris par le discours d'İrem et jaloux : « *Comment ? Il faut que je saute du balcon, c'est ça ?* » İrem devient plus tendre lui répond : « *mais non bien sûr, c'est juste que ça me paraît drôle. Le fait qu'il lise des poèmes, qu'il fasse des discours… Ou la façon dont Ayşegül réagit. C'est ça qui me plaît.* » Puis İrem ajoute qu'Ayşegül réagit mieux que Poyraz face à des situations difficiles et qu'elle a une attitude forte : « *elle défend le bien contre son père. Au fait, elle a un peu changé sur ce sujet en ce moment, mais bon. On commence à penser qu'elle aussi a raison parce qu'on a vu tout ce qui lui est arrivé. Et nous aussi, on a changé de voie avec elle, elle a vécu toute pleine de choses.* »

İrem trouve étrange que Poyraz et Ayşegül, qui étaient « *tête en l'air* », correspondent de plus en plus à la famille turque traditionnelle : « *c'est étrange. On aurait attendu autre chose d'eux. Ils auraient pu vivre ensemble et faire un enfant sans être mariés.* » Sur ce point, Umut évoque qu'il va y avoir « *une fin heureuse* », c'est-à-dire que, « *peut-être que ça se terminera comme les séries turques classiques et qu'ils se marieront.* » Umut se rappelle d'un commentaire qu'il avait lu sur *Ekşi Sözlük* à propos de l'enfant de Poyraz et Ayşegül : « [rires] *ils ont couché dans la première saison et c'est maintenant qu'elle est enceinte ? Ils avaient écrit un truc de ce genre.* » Ainsi, İrem remarque qu'il y a des scènes où ils ont dormi ensemble, mais que l'on en n'a pas montré davantage. Elle établit le rapport de causalité, en disant que les scènes intimes correspondent aux moments où Sinan est chez Begüm : « *ils montrent parfois des scènes où ils sont allongés ensemble quand Sinan reste chez sa mère. Ils n'accentuent pas ces scènes. Comme si c'était juste un instantané de la vie des gens. Ça me donne l'impression que tout se passe à part, mais qu'on ne voit pas.* »

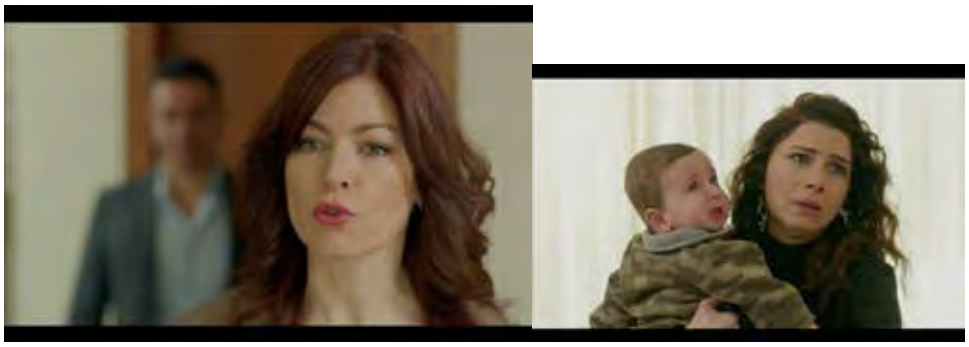


Figure 39 - Despina et Songül se disputent dans la chambre. Despina : « Tu ne peux pas t'en aller comme ça ! » (Captures d'écran de l'épisode 51, 08'33")

Au sujet de cette scène où Despina dit à Songül ce qu'elle peut ou pas faire, Umut dit en riant : « *voilà la figure de mère !* [en souriant d'un air moqueur] » Umut me fait remarquer qu'il y a une certaine transformation des personnages : « *Despina qui, au départ, était contre toutes les histoires mafieuses, maintenant en fait partie. Cette femme sensible, avec le temps, elle a normalisé ces choses. C'est incroyable !* » İrem est d'accord avec Umut et elle développe ce que Umut veut dire par normalisation : « *Despina commence à leur ressembler… En dernier, quand Bahri a tué Adil Topal, elle a dit à Bahri qu'il avait bien fait. Elle commence à penser qu'il a raison et elle dit qu'il a bien fait. Elle a commencé à lui ressembler.* » Selon İrem, une autre femme qui devient de plus en plus « *mafieuse* » est l'avocate Sema : « *Avant, elle ne participait pas aux descentes autant. Elle était plus comme une avocate. Elle faisait aussi partie du coup, mais juste pour surveiller. Maintenant, elle est carrément devenue elle-même une mafieuse... Une femme mafieuse. Comme si bientôt elle allait commencer à se promener avec une arme autour de la ceinture.* »

SCÈNE: *Poyraz parle avec Bahri. Poyraz : « Je n'avais pas l'intention d'écarter Sadrettin. » (épisode 51, 26'48")*

Pour İrem, Poyraz voit Bahri comme son père, « *c'est comme s'il essayait d'être son fils. Il dit mon père, c'est Bahri.* » Umut corrige ce que dit İrem : « *en fait, ce n'est pas son père, il le met à la place de son père.* » İrem reprend la parole en disant que Poyraz se sent proche de Bahri depuis qu'il l'a aidé dans sa relation avec son fils. Or, elle remarque qu'il commence désormais à ressembler aux hommes du parrain. Quand je lui demande de m'en dire plus, Umut parle de son style. « *Une chemise noire, le col ouvert* » sont des signes de virilité, comme l'évoque İrem : « *ces comportements machistes, je ne m'attendais pas à le voir comme ça. Je pensais qu'après une ou deux fois, il renoncerait à ce comportement. Mais il est aussi un peu devenu quelqu'un de redoutable. Il ne s'est pas laissé faire avec sa femme. Au début, il a laissé faire ce que son ex-femme* [Begüm] *voulait mais ensuite, il s'est opposé comme si en fait, il voulait le bien de son fils. Mais on ne sait pas s'il fait tout ça parce qu'il est jaloux ou pas.* » En fait, İrem s'interroge ici sur les caractéristiques de Poyraz et elle le juge

comme un homme qui incarne une image à la fois traditionnelle et moderne de la masculinité. Umut n'est pas d'accord avec cette idée et il insiste sur le fait que, selon lui, c'est l'ex-femme, Begüm, qui est fautive et que Poyraz a raison : « *elle n'a pas non plus été une sainte par le passé. Ce n'est pas une question de jalousie, c'est juste qu'il a peur qu'elle lui cause encore des problèmes.* »

Nous voyons à l'écran que Bahri et Sema parlent de Songül. İrem reste silencieuse durant un moment, puis Umut prend la parole. Il décrit Songül comme une femme qui veut faire un enfant pour continuer à faire partie d'une famille puissante. Selon lui, elle mérite d'être punie : « *elle l'a mérité, elle a trompé tout le monde. Elle a essayé d'en profiter, d'obtenir de l'argent. Il faut savoir où s'arrêter tout de même. Là, c'est trop !* » İrem me fait remarquer qu'on n'insiste pas sur la manière dont ils gagnent de l'argent, ce qui les distingue des mafieux méchants : « *Bahri a du pouvoir, oui. C'est lui qui détient l'argent en fait. Mais on ne le montre pas. On montre des histoires d'argent pour ceux qui sont méchants, par exemple. Les autres mafieux, on les voit en train d'extorquer de l'argent, ils gagnent de l'argent en faisant des trafics de drogue. Mais Bahri et ses hommes, ce sont des mafieux bons et donc, ils ne font pas ce genre de choses.*»

Figure 40 - Begüm, qui porte une robe de chambre rouge, est au lit avec Sadrettin. (Capture d'écran de l'épisode 51, 73'36")

Umut attire mon attention sur « *la robe de chambre rouge* ». İrem me fait une critique de la représentation de la sexualité dans certaines scènes : « *une folle comme ça, on peut la montrer en train de faire l'amour, mais l'autre, elle est innocente, donc on ne peut pas la montrer comme ça. C'est montré comme si c'était seulement les méchantes qui faisaient l'amour. C'est le cliché des séries turques.* » Cependant, İrem avoue qu'elle n'apprécie pas Begüm car elle dresse un portrait différent de la figure de « mère », ou même car elle ne renvoie pas du tout

un portrait de « mère » : « *on peut remettre en question son côté maternel. Elle a utilisé l'enfant pour Poyraz. Elle joue la comédie tout le temps.* » Au fond, selon elle, c'est l'amour de Poyraz qui empêche sa maternité. Par ailleurs, Umut, qui se met à la place de Sadrettin, émet tout de suite une prévision quant au devenir du personnage : « *si on trompe Sadrettin, il va encore une fois tuer tout le monde, à mon avis.* »

Tout au long de l'entretien, İrem était débordante d'enthousiasme, tandis qu'Umut a exprimé ses idées sur le même ton mesuré, parfois avec des phrases courtes. J'ai toutefois remarqué qu'il pouvait se montrer parfois sûr de lui, notamment lorsqu'il répondait à İrem.

CONCLUSION

Les portraits, qui sont la formulation narrative et descriptive d'une observation participante, permettent un accès aux dynamiques à l'œuvre dans la pratique de réception des téléspectateur.rice.s. Les portraits mettent ainsi en relief leur inscription dans le monde social, qui se situe au confluent des deux pôles : « *la macrostructure de l'offre et les micro-processus de décodage individuel* », tels que définis par Rémy Rieffel (2010 :180) dans son travail sur la compréhension des comportements des téléspectateur.rice.s. Les micro-processus relèvent ainsi de ce que Jean Bianchi (1990 : 15) décrit comme une mosaïque de micro-significations instantanées, qui « *finit par dessiner et provoquer un véritable travail du téléspectateur sur lui-même, lequel atteste assez souvent lui-même, au bout du compte, avoir "bougé" par le feuilleton* ». La série entretient en effet un lien étroit tant avec l'imaginaire qu'avec la réalité vécue par les spectateur.rice.s et un certain nombre d'enjeux communs à ces deux univers permet d'expliquer le goût et l'assiduité du/de la spectateur.rice pour la série. Ceci transparaît dans leur routine, leurs habitudes d'écoute, leurs souvenirs les plus anciens associés à la série, l'usage qu'ils ont des écrans, ou encore dans différentes scènes ou situations qui les ont impressionné.e.s dans la série, et dans les déterminations par rapport aux sentiments éprouvés par les personnages notamment féminins et masculins. Aborder la pratique de la série dans son espace-temps de réception au cœur de la vie quotidienne, permet d'accéder aux façons « d'être au Genre » des spectateur.rice.s. Ce point fera l'objet de mon analyse transversale. À partir des portraits individuels, considérés jusqu'ici comme des objets clos, il s'agira, dès lors, de les déconstruire et de mettre en regard ce qui, au sein de chacun d'entre eux, fait sens par rapport à la question du Genre. Qu'il s'agisse en effet des routines et des rituels de réception qui s'organisent au sein de l'espace domestique ou des interprétations auxquelles la série donne lieu, toujours la télévision nous parle du Genre.

3 ANALYSE TRANSVERSALE:

LE GENRE EN ACTION

INTRODUCTION:

LES TENSIONS AU COEUR DE LA DYNAMIQUE DE RÉCEPTION

La situation de réception se trouve en fait à l'intersection de différents univers. L'univers de réception se construit, comme nous l'avons vu plus haut, entre l'univers de la production, des professionnel.le.s de la télévision et l'univers domestique de la réception qu'elle est entre le collectif et l'individuel et qu'elle est évidemment entre le social et le domestique. Ces différents points de tension finalement convergent dans la construction du Genre telle qu'elle s'exprime au niveau de et sur lequel portera la troisième partie.

Le Genre comme principal levier d'interprétation des phénomènes de réception

Je privilégie ici l'approche genrée comme voie d'approfondissement de la réflexion, en étudiant dans le détail les arguments mobilisés par les spectateurs.rice.s qui relèvent de cette problématique. Parler de la pratique des séries révèle en même temps la position des spectateur.rice.s au sein des rapports de pouvoir incarnés par chacun.e. Autrement dit, cette perspective permet de saisir les formes d'inscription de l'ordre du Genre (de résistance et de renversement) et également les dynamiques de sa manifestation dont les spectateur.rice.s se servent pour construire leurs modèles de la masculinité et de la féminité. Leur habitus de Genre [257] contribue à les inscrire dans cet « ordre du Genre » afin d'être cohérent.e.s avec l'image qu'ils/elles souhaitent donner d'eux-mêmes et d'elles-mêmes. À ce titre, les personnages masculins et féminins qui leur offrent des points de repère sous-tendant un discours normatif constituent un outil privilégié pour s'initier aux règles de ce jeu social. Ils/Elles peuvent se structurer autour de modes de reconnaissance et d'appartenance ou, au contraire, de rejet et de discrimination. En somme, ils/elles entrent en correspondance avec l'univers fictif et ses personnages, et puis, ils/elles déconstruisent ou reconstruisent évidemment

[257] On se réfère ici au Genre, qui agit comme catégorie de même ordre que la classe. Pour plus de détails, voir MOI Toril, « Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture », *New Literary History*, vol. 22, n° 4, 1991, pp. 1019-1047.

cet univers; ce qui nous fournira en même temps les signes qui font ou défont le Genre.

La partie intitulée « *La pratique de séries: contraintes et enjeux interprétatifs* » mettra en évidence la pratique télévisuelle des spectateur.rice.s qui fait partie d'un discours de présentation de soi. Ceci se manifeste notamment dans leur déclaration sur leurs choix, parmi diverses activités, de chaînes, d'émissions ou en particulier de séries feuilletonnantes. En deuxième lieu, la partie intitulée « La télévision au centre de la vie quotidienne » consiste à esquisser comment la pratique télévisuelle, qui porte en elle une fonction informative et sociale, s'ajuste ou s'adapte à la dynamique familiale des spectateur.rice.s. En dernier lieu, dans la partie intitulée « Le Genre en réception : un instrument de déconstruction et de reconstruction », des discours des téléspectateur.rice.s sur la diégèse (histoires, intrigues et personnages) et sur les thèmes retenus (les relations affectives, la violence, l'amour, la famille, etc.) seront interrogés à l'aune du Genre.

3.1 La pratique des séries: contraintes et enjeux interprétatifs

L'approbation des spectateur.rice.s accordée à la série s'accompagne tout d'abord d'une sélection en fonction d'un ensemble de critères. Les choix que les spectateur.rice.s opèrent, les jugements qu'ils/elles portent sur la série et sa pratique sont le produit de leur habitus, autrement dit de manières de penser, d'agir et de sentir qu'ils/elles incorporent à travers leur milieu familial, leur éducation, leur sexe, et qui guident les choix de manière non consciente et parfois consciente. De même, je garde à l'esprit que leur propre posture de « spectateurs » et de « spectatrices », située au cœur de mon travail, peut dépasser les variables classiques de sélection et de classification des individus (leur niveau d'études, leur âge, leur profession, etc.), qui semblent constituer un premier groupe de facteurs déterminant le rapport aux séries et l'état des pratiques. En premier lieu, cette pratique est structurée par un travail de présentation de soi et subordonnée à un jeu social de figuration de soi : en parlant d'une série, il/elle fait apparaître quel type de personne il/elle est et quelle position il/elle occupe dans l'espace social. Si cette pratique de la série est un moyen privilégié de parler de soi, c'est aussi l'occasion de marquer une forme d'engagement collectif. Cette fonction identitaire

est également formulée dans la thèse de Raymond et Monique Fichelet et Nicole May (1970 : 2) :

> « Ce qui nous importe dans ce que le spectateur véhicule, ce sont, bien plus que des attitudes ou des représentations "personnelles", les attitudes et les représentations des groupes auxquels appartient ou se rattache la personne. Si c'est bien sur l'individu s'exprimant que porte le recueil de l'information, c'est sur lui en tant que membre de multiples groupes sociaux, en tant qu'expression de sa multi-appartenance, en tant que "modèle" des structures de la vie sociale, que porte l'analyse ».

Donc, ces séries agissent comme les supports d'identité que les spectateur.rice.s souhaitent se donner. Ce faisant, les spectateur.rice.s peuvent développer différentes formes de relation avec la pratique de série, en mobilisant un processus de distanciation plus ou moins actif vis-à-vis des chaînes, des émissions télévisées et des séries en particulier.

3.1.1 Le discours sur la politique des chaînes

Lors des entretiens que j'ai réalisés, quelle que soit l'appartenance sociale du/de la spectateur.rice, je lui ai demandé quelle était sa chaîne préférée. C'est ainsi que Zahide en est venue à penser que *« certaines chaînes»*[258] ont des programmes qui ne correspondent pas du tout à son goût. J'ai ainsi pu observer que la même expression, *« certaines chaînes »,* était employée par la plupart des enquêté.e.s, en référence au contenu politique de l'émission[259]. Ces chaînes désignent pour Neslihan, par exemple, les chaînes à la solde du gouvernement, ou, pour Adnan, les chaînes porte-parole du gouvernement ; d'une manière générale, Senem les décrit comme *« les chaînes proches d'un certain discours »* ou qui sont de tendance religieuse pour İrem[260]. Qu'il s'agisse de Serkan, plutôt de droite, ou d'Okan, plutôt à gauche, tous deux ont une forte propension à les ignorer. En effet, tout ceci montre que connaître les liens existant entre la direction des

[258] Les citations en italique indiqueront les expressions utilisées par les enquêté.e.s.

[259] Cette attitude existe aussi chez les professionnel.le.s de la production. Malgré une bonne communication avec moi, les professionnel.le.s (le scénariste, le/la réalisateur.rice, le producteur) ont davantage de réticences à afficher des comportements ou des habitudes qui pourraient leur attirer des ennuis, de la part des autorités publiques notamment. C'est aussi la raison pour laquelle ne figurent pas dans l'annexe les entretiens effectués avec les professionnel.le.s. Le guide d'entretien pour les professionnel.le.s, entre-autres, est présenté dans l'annexe 3.

[260] *« Certaines chaînes ne me plaisent pas. À un moment, ils ont commencé à montrer des femmes voilées. Depuis, je trouve ATV*[260] *antipathique. Non pas parce qu'ils me dérangent, mais parce que ça me dérange qu'ils montrent des choses comme ça. Ils utilisent le voile comme une étiquette, comme une forme de pouvoir.»* (İrem)

chaînes et le pouvoir politique en place, c'est déjà se faire une idée d'une émission télévisée diffusée par cette chaîne. La ligne éditoriale ainsi que l'image que construisent les chaînes font partie de ce parcours réflexif.

Leur distanciation idéologique et critique est davantage stimulée par les émissions d'informations ou de débats diffusées sur ces chaînes que par les séries. Comme l'a déjà précisé Hülya Uğur Tanrıöver (2003 : 500) dans sa thèse de doctorat, *« même s'il leur arrive de commenter l'approche plus ou moins politique de différentes chaînes, cela ne les empêche pas de regarder le journal télévisé sur une chaîne qui n'est pas conforme à leurs choix politiques personnels »*. Ce faisant, la majorité des enquêté.e.s font des distinctions en critiquant certains types d'émissions, en les catégorisant en « nous » et « eux », en leur attribuant certaines caractéristiques, tout en admettant par ailleurs les regarder. Leur choix des chaînes revêt une dimension informative: Neslihan regarde le journal télévisé *« pour voir comment pensent les autres »*, ou encore, comme dit Zahide, « *je regarde parfois pour voir quelles sont leurs actualités. Il faut quand même savoir à quoi ça ressemble, mais franchement, là, non, je peux pas comprendre comment ça passionne les gens, quoi ! Ce ne sont pas des chaînes sur lesquelles on peut suivre des séries »*. Une distance critique accompagne bien souvent le visionnage de ces émissions. Cependant, pour İrem et Okan, la série gagne une dimension ethnographique au sens où elle produit une visibilité, une compréhension des manières dont vivent les autres, plus souvent membres d'autres groupes sociaux: *« avec les différentes chaînes de télévision, on peut à peu près se faire une idée, de ce qui se passe et de ce qui se dit » (Okan)* ou *« pour voir quel message les séries donn[ent].»* (İrem). İrem juge ainsi les séries diffusées sur les chaînes conservatrices comme trop pudiques ou censurées: certains passages en effet sont floutés, ou enlevés de la série.

Bien entendu, les chaînes façonnent leurs représentations en fonction de leur public supposé. C'est ce que nous observons dans le propos d'Ethem, scénariste, qui l'a signalé à propos de l'émission et de sa destination. Respectueuses de la ligne éditoriale des chaînes, les séries proposent une vision du monde conforme aux attentes des chaînes. Une série se trouve donc également configurée par les stratégies politiques et se trouve éventuellement mise au service des politiques en place. Zahide affirme ainsi : *« À mon avis, il y a des pressions politiques. C'est ce*

que le gouvernement fait. Il s'en mêle, il intervient. La série est détournée », et Adnan le précise : *« Tu dois trouver un scénario tel que le gouvernement ne s'y oppose pas… »,* et enfin, Okan va jusqu'à dire que *« les séries sont devenues politiques ».* La série *Poyraz Karayel* porte certainement un discours politique, selon les enquêté.e.s: « *nombreux sont ceux qui regardent à cause de son discours politique* » (Adnan) ; « *Poyraz Karayel est une série kémaliste. Il y a beaucoup de sous-entendus politiques et sociaux. C'est aussi une série qui me correspond politiquement* » (Neslihan). De surcroît, contrairement à ce qu'affiche la ligne éditoriale de la chaîne, qui vise une audience féminine[261], le discours politique intéresse les femmes et leur plaît tout autant qu'aux hommes. La blogueuse Arzu estime, elle, que *Poyraz Karayel* est implicitement politique, puisqu'elle utilise des symboles détournés, l'humour : *« Il y a beaucoup de critiques dans la série. Le spectateur ne s'en rend pas compte. Il y a une critique de la culture populaire. Ils pensent que c'est de l'humour, ils rient et passent à côté du sujet. »* Mais ce n'est pas ce que nous observons chez mes enquêté.e.s (mis à part chez Serkan, issu de la classe populaire), puisqu'ils/elles reconnaissent à cette série une certaine latitude dans le traitement de la réalité sociale dont il n'est pas fait crédit aux autres séries: « *les sujets sont vraiment d'actualité* » (Ertuğrul) ; « *il y a parfois des moments où ils insinuent un discours opposé. Peut-être que tu ne comprendrais pas si tu regardais bêtement, mais ceux qui suivent les actualités peuvent le comprendre.* » (İrem), etc. C'est le cas de Serkan, issu de la classe populaire[262], n'arrive pas à discerner l'orientation politique des chaînes qu'il regarde. La télévision est, comme le précise Belletante, *« l'une des sources de politisation disponibles pour l'individu, un ensemble d'informations politiques qu'il choisira ou non d'activer dans la construction de son jugement »* (2011 : 36). La réception des émissions se fait donc en fonction de la sensibilité des spectateur.rice.s au contenu, de leur capacité ou de leur volonté de faire usage de leur esprit critique. En ce sens, comme la blogueuse l'a signalé: la série peut

[261] « *Une critique de Zülfikar sur le pétrole à travers des feux de signalisation. Ils ont dit d'enlever ça, que les femmes ne regarderaient pas ça. Mais ça a eu aussi du succès* » (Ethem, le scénariste).

[262] Concernant la définition des classes sociales des enquêté.e.s, malgré leur structure homogénéisant et assez problématique, rappelons que j'avais choisi de la mentionner pour accompagner la description du profil des spectateur.rice.s afin de voir comment cet aspect dialogue avec leur trajectoire biographique.

donner lieu à des récupérations morales[263] aussi bien libérales que religieuses, sous le couvert de l'humour. Rappelons ici la remarque d'Eco, qui apporte une réponse à cette attitude : *« L'humour ne nous promet pas une libération : au contraire, il nous met en garde contre l'impossibilité d'une libération globale, nous rappelant la présence de la loi à laquelle nous n'avons plus raison d'obéir. En cela, il souligne la loi »* (1984 : 8). Les créateur.rice.s, sous le couvert de l'humour et dans le but de toucher un public varié pour des raisons parfois contradictoires, mettent en œuvre une structure polycentrique présentant aussi l'avantage de pouvoir être évolutive. Il y en a pour tout le monde, dans la série, ce qui permet aux spectateur.rice.s conservateur.rice.s de rire aux dépens des libéraux.ales, et inversement.

3.1.2 Le discours sur la « consommation » d'une série

Les modes de réception de la série illustrent la permanence du discours de distanciation des spectateur.rice.s à leur propre pratique, discours qui peut, éventuellement, admettre en même temps un certain investissement. Ce réel dilemme personnel peut s'observer dans les entretiens que j'ai menés, quoi que avec des dosages variables. Si certain.e.s de mes enquêté.e.s (Zahide, Umut, Adnan) se mettent à distance de leur pratique télévisuelle, peu importe leur origine sociale, les spectateur.rice.s que j'ai interrogé.e.s ont en commun de regarder au moins trois séries par semaine (Neslihan, Ertuğrul, Adnan-Derya, Kuğu-Okan, Umut-İrem). Ce faisant, ils/elles établissent une catégorisation des genres télévisuels; ce qui suppose et repose sur une hiérarchisation de ces genres. Comme le montrent Livingstone et Lunt (1994 : 59-64), « *les informations et, par exemple, les soap operas ou les séries d'action ou d'aventure appellent des publics différenciés mais aussi des modèles d'implication différenciés, des modalités critiques d'interprétation variées ».* Donc, il est possible de décrire différents modes d'appartenance à des publics en relation avec différentes modalités d'offres télévisuelles. La légitimité culturelle des pratiques télévisuelles s'actualise dans le choix de certains genres de programmes télévisés. Ainsi, certains goûts télévisuels sont discrètement dévalorisés et n'osent pas s'avouer.

[263] Par « morale », j'entends l'ensemble de valeurs et des principes d'action propres aux individus ou à un groupe d'individus (Foucault, 1984: 32) comme la famille, la religion, les institutions éducatives etc. Voir aussi FOUCAULT Michel. Histoire de la sexualité, tome II. L'usage des plaisirs, 1984.

Cela peut être le cas d'une série, même si ils/elles n'en ont pas connaissance, car ils/elles peuvent la juger de façon explicite et avouer un certain inconfort sur le fait d'assumer le statut de spectateur.rice de séries. Par exemple, Serkan et Kaan, de milieu populaire, n'éprouvent aucune gêne à se considérer comme des spectateurs quotidiens de séries: ils sont même fiers de l'être. Ils n'ont pas honte de beaucoup aimer une série télévisée alors que Umut, de classe moyenne, déclare avoir honte aimer celle-ci en particulier. Il est par ailleurs intéressant de constater que cette polarisation ne dépend pas seulement de l'origine sociale. Elle dépend aussi des contraintes liées à une identité sexuelle, surtout quand il s'agit d'avouer combien la télévision, par le biais de ces programmes récurrents et fictionnels, plus spécifiquement les séries, est entrée dans leur vie. Les hommes (Adnan, Ertuğrul, Umut), et parfois les femmes (Zahide) de la classe moyenne (tenir cette catégorie pour homogène étant en tant que tel assez problématique), déclarent *« moins souvent »* regarder les séries que les autres catégories. Adnan, de la classe moyenne, qui a quelques réticences, déclare: *« notre vie n'est pas consacrée aux séries »,* tout comme Umut, qui admet regarder la série sans chercher à la regarder à « tout prix *»* : *« j'accompagne İrem… je ne m'intéresse pas aux séries autant qu'elle. »* Umut attribue la « faute » à sa femme et, plus tard, il se plaint de ne plus pouvoir de ce fait regarder de séries étrangères[264], dotées d'une plus grande valeur artistique, et globalement plus valorisées que les séries turques. Ce type de remarques est plus courant chez les hommes enquêtés, même chez ceux qui appartiennent aux classes populaires [265] . Dans ce cadre, ce qui devient « menaçant », ce sont les séries turques, celles que les femmes préfèrent et vis-à-vis desquelles les hommes doivent prendre des distances sous peine d'être ridiculisés dans la société de leurs pairs. Des choix qui s'opèrent alors, conduisent à préférer les séries américaines aux séries turques – ce qui est le cas d'Umut. En fait, les hommes entretiennent une relation coupable aux séries turques, due sans doute aussi au fait qu'ils ont intériorisé l'idée que leurs choix télévisuels doivent

[264] Notons ainsi que les chaînes thématiques cryptées, offrant des séries télévisées étrangères (majoritairement anglophones), ne sont pas doublées mais sous-titrées. De ce fait, elles nécessitent une plus grande attention et de la concentration.

[265] *« Tu dois trouver tout ça débile. Ce que tu regardes* [les séries étrangères], *ça doit être différent »* (Serkan).

être compatibles avec la mise en scène sociale des valeurs de virilité[266]. Or, ils classent les séries du côté du féminin. Chaque genre porte en lui des qualités et des particularités censées plaire à l'un ou l'autre sexe. Ceci est déjà pointé par Fiske (1989 : 134) dans son analyse sur la dévalorisation de certains genres télévisuels, tels que les concours télévisés ou les *soap operas,* considérés comme les formes les plus dévalorisées d'émissions télévisées et s'adressant ainsi à un public féminin. Ce genre d'attitude réflexive dans l'appréhension et l'interprétation des séries, surtout mis en œuvre chez les hommes. Ils produisent en général un discours distancié et condescendant à l'égard de la série. Ce qui ressort de mes observations sur le terrain, c'est que, en général, les femmes (sauf Zahide) ont plus de facilité à en discuter, même si nous savons que les hommes sont aussi présents dans la trame des conversations quotidiennes qui circulent dans les réseaux de sociabilité (famille, travail, voisinage, café...). Par exemple, l'un des enquêtés, Ertuğrul, qui s'efforce de construire des analyses élaborées à propos de la série, affiche parallèlement un comportement de spectateur passif pendant le visionnage. En effet, Ertuğrul, comme il le dit, *« ne trouve pas intéressant d'en parler »*[267]. On est là dans un cas de figure très différent de celui des femmes, car le discours de certains spectateurs témoigne de leur peur de compromettre leur identité masculine, et afficher des liens forts avec une série constitue une menace pour cette identité. Pourtant, ces pratiques ne sont pas vécues par Okan, d'origine sociale élevée, comme un facteur de fragilisation d'identité. Okan n'hésite pas à mentionner son inclination pour cette pratique: *« s'il n'y a plus cette série, il y a un vide les mercredis. »* Il ne se cache pas et reconnaît regarder d'autres séries, tout en soulignant leur utilité sociale. Cette dernière justification l'autorise à regarder la série, non sans manifester un regard très critique.

Les femmes, sauf Zahide, la plus kémaliste et la plus asexuée, en revanche, quelle que soit leur origine sociale, affichent plus facilement un lien fort avec la

[266] A titre d'exemple, le frère de Merve catégorise les séries en « *séries pour femmes* » et « *séries pour hommes* ». « *Good Wife, c'est une série pour les femmes. Grey's Anatomy aussi. House, c'est pour les deux sexes comme Poyraz Karayel. Par exemple, 24, c'est une série pour les hommes.* »

[267] Notons que, malgré cette manifestation plus distanciée, sa femme m'a précisé à la fin de l'entretien : *« ce n'était pas son jour. Il n'a pas fait de commentaires. Normalement, il parle beaucoup pendant le visionnage de la série. »* Je comprends qu'il se joue dans sa pratique relativement intime une réticence à s'affirmer, quelque chose qui relève de la sentimentalité féminine et qui menace sa propre identité masculine, vis-à-vis de moi, en tant que chercheuse.

série. Le fait de ne pas avoir une série à regarder crée chez Neslihan un manque, que Kuğu évoque ainsi : « *les mercredis soirs, c'est le bonheur* ». Cependant, cet aveu se fait au prix de tout un travail rhétorique[268] visant à montrer que leur manière de regarder est bien différente de celle des publics de séries. Par exemple, les séries sont investies différemment selon les générations. Ceci apparaît surtout comme un facteur influant sur la profondeur ou sur l'intensité de leur consommation. Concernant le fait d'assumer justement le statut de consommateur.rice télévisuel.le, Neslihan, adopte une position ambivalente à l'égard de la série, qui marquerait bien les différences entre elle et le public prétendument mystifié des personnes plus âgées : *« mais je ne suis pas comme ma mère, qui regarde tout le temps la télévision. Ils sont vieux, ils n'ont rien d'autre à faire, les séries sont tout ce qu'ils ont. »* La relation aux séries des spectateur.rice.s est, en général, proportionnelle à leur relation à la télévision : ceux/celles qui regardent plus la télévision sont plus attaché.e.s aux séries. À cet égard, pouvons-nous dire que ceux/celles qui passent plus de temps dans l'espace domestique, regardent plus de séries. Évidemment pas. Dans ce cas, la trajectoire biographique est assez déterminante dans ces discours qui expriment l'idée que la pratique de série est une activité concurrente à d'autres activités estimées plus intéressantes ou plus importantes (travailler, lire, sortir, etc.). Zahide, femme au foyer, qui affirme qu'elle n'a pas le temps de suivre plusieurs séries et qui aime s'immerger dans une seule série, partage ses loisirs entre différentes activités, et a tendance à choisir des programmes culturels.

Malgré tout, j'observe qu'il y a un antagonisme entre les hommes et les femmes à propos de la télévision. La pratique télévisuelle instaure un clivage au sein du foyer, en termes de choix des programmes et de maîtrise technique des objets. En premier lieu, « détenir la télécommande » [269] est un révélateur du statut des différents membres de la famille et aussi un élément clé dans la compréhension de l'inscription des rapports de force, des conflits, des compromis

[268] Le terme « rhétorique » est employé pour souligner ici un double regard porté sur la pratique de séries des enquêté.e.s. D'un côté, les spectateur.rice.s affichent leur pratique, mais aussi s'inscrivent aussi dans une stratégie discursive.

[269] Pour plus de détails sur la maîtrise de la télécommande, voir GOURNAY (de) Chantal et MERCIER Pierre-Alain. « Le coq et l'âne : du zapping comme symptôme d'une nouvelle culture télévisuelle », *in Quaderni,* « Les mises en scène télévisuelles », n° 4, 1988, pp. 95-113. Disponible sur <https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1988_num_4_1_1878> (15.12.16.)

dans la dynamique familiale. Dans ce cadre, les travaux de Richard Hoggart (1970) sur la culture du pauvre mettent en lumière une corrélation entre la culture familiale et la culture populaire dans laquelle le père joue un rôle déterminant dans le choix des émissions télévisées. C'est l'idée que l'on retrouve dans la réponse d'un spectateur : selon le père de Kaan, par exemple, dès qu'il n'y a rien à regarder, *« la télécommande appartient aux femmes ».* Dans la majorité des cas, dans la famille, c'est l'homme, c'est-à-dire le père, le mari ou le fils, qui détient la télécommande, ce qui est effectivement assez déterminant dans le choix des programmes. Senem, de la classe moyenne-supérieure, qui déclare d'ailleurs : *« s'il y a un match, c'est ce qu'on regarde, ça, c'est sûr ! », et* Songül (épouse de Serkan) est obligée de regarder la série préférée de son mari. Neslihan aspire finalement à ce que l'absence de son mari lui permette d'être libre de choisir: « *avant, je regardais tout ce que décidait de regarder mon mari, même si ça ne m'intéressait pas. Je n'étais pas prioritaire dans le choix. Il préférait regarder des films. Maintenant, si je regarde des séries, c'est peut-être parce que je peux décider seule le soir. C'est moi qui détiens la télécommande* [rires]. » Cette réalité peut être constante quels que soient les milieux sociaux. À ce sujet, le portrait de Kaan (disponible en annexe 6), en particulier, révèle une autre manifestation des rapports de domination: *« on avait un frère au service militaire, c'est lui qui mettait la chaîne, Flash TV, et les commandants le laissaient faire. On a dû regarder cent épisodes. On regardait ce que regardait la personne au plus haut dans la hiérarchie. Il y avait des histoires de cycle. On n'y peut rien. »* Ces rapports de pouvoir et de contrôle s'observent à travers les différents types d'émissions dans d'autres espaces fortement masculins, comme au service militaire, où la hiérarchie est importante et où c'est la plus gradée qui choisit la série regardée par tout le groupe de soldats.

Cependant, la prééminence masculine qui s'exerce dans le choix des émissions, n'est plus le cas chez Okan-Kuğu, de la classe supérieure: *« mais si quelqu'un d'autre a déjà pris la télécommande*; *je vais parfois dans l'autre chambre* », puisqu'il *« regarde les séries plutôt sur Internet* » dit, Okan. Donc, l'utilisation récurrente des « nouvelles » technologies modifie les pratiques et le rapport à certains produits culturels. Il est possible de parler d'un autre dynamique au sein des modalités diversifiées de consommation (individualisée ou partagée). En ce

sens, il faut s'interroger aussi des formes contemporaines des hiérarchies culturelles. « *(...) que faire lorsque les rapports de force entre les cultures (...) se transforment et que l'on a du mal à savoir exactement ce qui est devenu légitime pour certains mais encore contesté par une partie des consommateurs les plus légitimes, ce qui était très légitime et qui l'est moins (...) ?* » (Lahire, 2003: 42)

3.1.3 Le discours sur la hiérarchisation des séries

Plus encore, selon différents aspects, bien que la pratique télévisuelle se situe dans des pratiques peu légitimes, elle se présente comme une pratique collective socialisatrice mais souvent invisible (ou pouvant être qualifiée comme une pratique féminine), ce qui évoque enfin l'idée de « redoublement hiérarchique » à expliciter. Ce dernier a en effet mis en évidence le caractère heuristique de l'emploi du genre en pratiques télévisuelles, car il révèle comment la hiérarchisation des séries se construit aussi en référence à la hiérarchie symbolique du Genre[270].

Quant à mon étude, les spectateur.rice.s reconnaissent leur éventuel engouement pour « certaines séries »... mais Neslihan connaît aussi très bien les séries qu'elle déclare détester! Ceci s'accompagne en filigrane de l'estimation du contenu des séries – à travers la reconnaissance de leur qualité ou liée à la préférence des stars qui y jouent (Neslihan et Adnan) – et des modes d'appropriation de certaines séries, catégorisées suivant que leur sujet est « léger » ou « profond ». Les choix des spectateur.rice.s résultent d'une relation à la fois aux contenus proposés et à la mise en forme de ces contenus. Par exemple, les séries qui demandent moins d'efforts de réflexion sont *« illégitimes »* aux yeux de Neslihan. Les séries plus légères seraient plébiscitées par les personnes plus âgées, qui ont plus de mal que les autres à s'orienter dans les trames narratives complexes. Ces séries sont aussi considérées comme liées au féminin, associées en fait au sexe féminin, du fait de la position de ce type de programme dans les grilles de télévision : diffusées dans la journée, et, ce qui est plus important encore, elles sont davantage regardées par les femmes au foyer, en général celles

[270] À ce sujet, les études sur les genres littéraires constituent une bonne ressource pour comprendre la hiérarchie symbolique du Genre. Pour plus de renseignements, voir PLANTÉ Christine, « Introduction », *in* PLANTÉ Christine (dir.), *L'épistolaire, un genre féminin?* Paris/Genève : Honoré Champion, 1998.

d'origine populaire. Hamidiye, mère de Kaan, femme de ménage, en constitue un exemple : *« j'aime les émissions pour femmes, qui traitent des problèmes et des histoires des femmes »,* celles qui correspondent justement davantage à la vie quotidienne de cette spectatrice, qui y trouve ainsi une certaine familiarité. D'autre part, la plupart des enquêté.e.s (Ertuğrul, Okan, İrem, Neslihan, Senem, Merve) dénoncent les intrigues qui se répètent, les histoires qui se finissent toujours bien, celles dont ils/elles peuvent prévoir le déroulement à l'avance. La meilleure série est une série qui a une histoire dont le suspense est considérable. De ce fait, *Poyraz Karayel* n'est *« pas exactement une série policière, enfin, je veux dire avec des intrigues, des petits complots »* (Merve). De plus, İrem et Kuğu accordent plus d'importance à leur message : il s'agit de séries *« qui sont plus intelligentes, qui ont des messages sous-jacents »* (İrem) ; dans lesquelles on peut apprécier *« les dialogues, le choix des mots, les passages, les blagues de bonne qualité »* (Kuğu). Le rythme de la série est un paramètre plus souvent évoqué chez les spectateurs (Serkan, Eruğrul) et aussi chez les spectatrices (Merve, Neslihan, Senem) qui préfèrent une série *« très rythmée »*. Ils/Elles fondent leurs rapports aux séries sur des références aux trames narratives complexes. Ces séries mettent en scène des personnages multiples dont les personnalités sont ambiguës et changeantes, et proposent une narration complexe, décrite par Güvenli et Danacı Yüce (2013 : 109-123). En tant que telles, elles utilisent *« l'intégration d'une certaine complexité dans ces éléments : utilisation des flashbacks, rêves, récits parallèles, surréalisme, références aux textes littéraires ou autres »*. C'est dans ce contexte que *Poyraz Karayel* se distingue de l'offre télévisuelle ordinaire. Tout aussi important est le discours général selon lequel une série peut constituer une forme de capital culturel en soi, à la condition qu'elle soit symboliquement légitimée: *« ce n'est pas la même chose que de regarder une autre série »* (Neslihan) ; *« c'est pas juste une série ! »* (Merve). Cette valorisation ne concerne pas toutes les séries. C'est particulièrement visible dans les discours des spectateur.rice.s qui mobilisent les catégories du féminin et du masculin pour décrire, hiérarchiser et évaluer leurs pratiques de séries afin de conserver un certain entre-soi. Même si tou.te.s mes enquêté.e.s assument le discrédit de la pratique des séries, ils/elles le retournent de façon offensive et positive pour requalifier cette pratique particulière. Ils/Elles illustrent et mettent en évidence les

multiples stratégies de distinction à l'œuvre. Pour Ertuğrul, *Poyraz Karayel* est une série qui est destinée à un public masculin: *« on est trop. Je suis sûr que sept ou huit hommes sur dix regardent Poyraz Karayel. »* Là, il s'agit d'une distinction qui définit des pratiques légitimes et illégitimes sur la base de critères de Genre. Peut-être son statut de spectateur masculin consommant une série « féminine » le conduit-il à adopter une position ambivalente à l'égard de la série en question. Dans ce cas, nous pouvons parler d'un clivage de Genre parmi les différents genres[271] de séries qui contribue à rendre une série acceptable et « appropriable ». Cependant, les données chiffrées concernant la consommation des séries (le pourcentage des femmes est de 92.0 %, tandis que celui des hommes est 80.6 %)[272] nous montrent que les séries attirent aussi les spectateurs masculins: penser que les séries visent d'abord les femmes est de moins en moins vrai. Il s'agit d'un effet de déclaration. En témoigne une plus grande diversification des productions de séries télévisées comme l'apparition de nouveaux genres de séries criminelles et policières, ou celles qui sont remplies à outrance d'action.

Par conséquent, les femmes assument aisément leur goût pour les mélodrames (Kuğu apprécie plutôt les histoires « *qui portent sur le drame des femmes*) par exemple, tandis que les hommes revendiquent plus la consommation de séries policières ou d'action, en y voyant une marque de distinction: « *Les hommes se lassent des histoires d'amour, des intrigues féminines… Toujours les mêmes histoires d'amour, pour les hommes, c'est ennuyant quoi. Que des histoires de couples, de trahisons et de drames familiaux…* », déclare Okan; tout comme Umut qui préfère les séries « *qui ne tournent pas seulement autour d'une histoire d'amour* ». Les genres supposés s'adresser de manière privilégiée aux femmes (les drames de famille ou les séries de jeunesse), sont de fait considérés de moindre valeur que ceux qui s'adressent aux hommes. Ces choix sont d'autant plus affirmés que l'on est de sexe masculin. Comme nous l'avons vu, les spectateurs comme Ertuğrul, Umut, Adnan, Okan se montrent plus sélectifs dans

[271] Ici, on peut se référer à la définition élaborée par Joan Scott (1988 : 125-153) dans « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », qui ainsi précise que *« le genre est une catégorie de pouvoir, et, dans le cas présent, il fonctionne comme "signifiant" de la légitimité que chaque cercle de lecture construit et s'attribue ».* Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num_37_1_1759 (14.12.205)

[272] Ce rapport intitulé *enquête et études sur les tendances télévisuelles* publié par RTÜK en 2009 est disponible sur https://www.rtuk.gov.tr/rtuk-arastirmalari/3726/1984/2009-yili-kamuoyu-arastirmalari.html

leurs choix. Il est intéressant de noter que les spectatrices issues de la classe moyenne, comme Neslihan et Zahide, ou de la classe moyenne-supérieure, comme Senem, déclarent également leur goût pour les séries d'action, d'horreur, policières, et les scènes sanglantes et violentes, etc. Précisons que cette attitude de Zahide est plus visible que chez d'autres: « *je n'aime pas vraiment l'humour non plus. Je suis plus réaliste, je suis carrée sur ça. Je suis fille de militaire [Elle rit]. La comédie, ce n'est pas vraiment mon genre, quoi.* » Dans ce propos, nous voyons clairement la valorisation de la classification genrée des séries, en particulier du genre masculin associé au genre des séries d'action. Cela peut aussi lire comme une forme de résistance face au discours patriarcal qui hiérarchise ainsi goûts et pratiques.

3.2 La télévision au centre de la vie quotidienne

Les itinéraires[273] individuels et collectifs, avec tout ce qu'ils impliquent de pratiques, mais aussi de modèles de réussite sociale, d'aspiration à des projets pour chaque individu, sont configurés par un ensemble de rituels organisés, selon un certain ordre des choses, réglé par le temps et mené de manière à en retirer un bénéfice particulier, qui relève de motivations variées. À cela s'ajoute la pratique télévisuelle individualisée et privée, ou, à l'inverse, celle qui fait figure de pratique familiale ou encore amicale. Bien d'autres facteurs liés à la pratique télévisuelle, surtout des séries, prennent place à l'intérieur de l'organisation de la vie quotidienne. Je montrerai ainsi, chez chaque spectateur.rice, une reconfiguration à la fois des modalités de visionnage et des formes relationnelles que catalyse la télévision, en particulier la série.

J'évoquerai notamment, pour introduire cette partie, le cas des enquêté.e.s chez qui cette pratique des séries, et notamment de *Poyraz Karayel,* se manifeste dans leur manière de structurer leur mode de vie, dans la gestion du temps. Ce qui s'exprime de leur pratique télévisuelle à travers leurs réceptions, est particulièrement restreint, puisque cette pratique ne se limite pas à ce que je peux observer lors de mes séances à leur domicile. Cependant, je peux tout de même

[273] Les itinéraires personnels que j'appelle aussi « trajectoire biographique », peuvent être considérés comme le vécu, les étapes, les rencontres, les apprentissages, etc. qui marquent le parcours individuel de la pratique télévisuelle et qui s'accompagnent d'autres évènements de la vie des spectateur.rice.s, même si ces événements n'ont pas un rapport direct avec ces pratiques.

considérer ces moments partagés comme un indicateur de leur relation à la télévision.

3.2.1 La télévision : personnage principal du foyer familial

La télévision, en Turquie, comme nous l'avons vu, est regardée régulièrement et a une présence quotidienne dans de nombreux foyers. Dans une séquence de la série, le personnage de Poyraz souligne d'ailleurs l'importance accordée à la télévision dans la dynamique familiale turque :

> « Famille... Ecris bien. La plus petite structure de la société composée de la mère, du père, de l'enfant et de la télévision s'appelle la famille nucléaire. Dans le modèle de la famille turque, selon l'ordre d'importance, le rôle principal est au père. Ensuite, peu importe l'âge, vient un garçon. Ensuite, la télévision, les produits blancs, les meubles, les porte-manteaux, les penderies, les rideaux, les assiettes, les bols, les verres et enfin les mères viennent en dernier. » (saison 1, épisode 2, 18'20")

Dans des foyers où je me suis rendue, en effet, il y avait au moins deux postes, et le poste principal se situait toujours dans la salle principale du domicile, le salon ; le deuxième poste était placé soit dans la cuisine, soit dans la chambre des parents. La répartition des postes dans l'espace géographique du foyer déterminait tout un ensemble de configurations d'autorité. Par exemple, ce que j'observe dans mes entretiens, c'est que les meilleures places appartiennent aux parents et que les plus jeunes se replient sur le deuxième poste, comme chez Merve ou chez Kaan. De même, dans les foyers où les hommes imposent le choix des émissions, les femmes ont tendance à s'adapter ou à se replier sur le deuxième poste, dans la cuisine ou dans la chambre.

L'aménagement est toujours à peu près le même (à l'exception de l'appartement de Kuğu et Okan, et de celui de Kaan[274]) : le salon, la plus grande salle de l'appartement, est divisé en deux parties, une partie où se trouve une table

[274] *« Une fois que la série commence, nous passons dans "la salle de télévision" »,* comme le dit Kuğu. Cette salle est la plus petite pièce de la maison, une pièce de l'habitat justement réservée à la pratique télévisuelle, composée seulement d'un petit divan face à un petit écran de télévision et deux chaises. Contrairement au salon, il n'y a rien sur les murs de cette salle. Ne regardant pas beaucoup et *« ne voulant pas tellement regarder »* la télévision, ils ont trouvé cette *« solution »*. Je suis surprise par cette petite chambre étroite qui n'est pas confortable ; la plus petite télévision (que l'on trouve dans le coin), par rapport à celles que j'ai vues jusqu'alors, est mise dans un petit coin de cette grande maison. D'autre part, chez Kaan, même si le salon dans ce bidonville n'est qu'une petite pièce où il n'y a évidemment pas de salle à manger, la place de la télévision est la même que dans d'autres milieux sociaux.

à manger et une partie réservée à la pratique télévisuelle. Donc le poste est placé dans la pièce qui est à la fois le lieu où l'on mange et où l'on se tient en dehors des repas. Dans ce cas, elle est intégrée à l'intimité familiale, à toutes ses routines domestiques. Cette pièce, dans laquelle le poste occupe une place centrale, est toujours entourée par des meubles (fauteuils et longs canapés) positionnés de façon à bien voir le poste. Celui-ci, comme un élément du décor du salon, est intégré à la pièce grâce à des nappes et des photos de mariage chez Serkan, ou les portraits des enfants chez Zahide. Contrairement au domicile de ces enquêté.e.s, cette ambiance n'a pas pu être aussi facilement observée chez Kuğu et Okan, issus de la classe supérieure, puisque leur téléviseur se trouve dans la plus petite pièce de l'appartement, pour assurer un accès limité à ce téléviseur. De ce fait, la télévision est allumée pour regarder des programmes précis à des heures précises[275]. Nous observons la même situation, dans la thèse du doctorat rédigée par Hülya Uğur Tanrıöver (2003 : 487), dans une famille intellectuelle turque immigrée en France : *«* [la maison], *agréablement décorée, ne comportait pratiquement pas de signes typiques de la "maison turque" : là non plus, il n'y avait pas de téléviseur. La télévision "à la turque" existait bien, mais "cachée" du regard des autres ».* Même si tout change depuis quinze ans, comme les téléviseurs, par exemple, qui sont plus esthétiques, l'emplacement de la télévision reste toujours le même.

La pièce où se trouve le poste est soit la cuisine, soit, en général, le salon ; et cette pièce semble avoir un usage multifonctionnel. Cet espace de réception télévisuelle est en même temps un espace consacré à la détente, au repos, notamment les soirs pour les spectateurs (Ali, Serkan et Umut) qui rentrent du travail ; c'est un espace où l'on prend le repas, un espace de travail (pour Merve et Senem), un espace de discussion (pour le couple İrem et Umut), un espace d'activités selon les occupations rituelles de la famille (Senem). Pour la plupart de mes enquêté.e.s, l'instant où le téléviseur est allumé correspond à leur arrivée au

[275] Dans cet exemple, le contrôle sur la télévision est beaucoup plus souvent exercé par Kuğu que par Okan. Ceci peut signifier qu'il existe des fonctionnements moins antagonistes et surtout une prééminence masculine moins forte dans ce milieu aisé. Mais pourtant, il faut souligner que la maîtrise de l'intérieur par les femmes est aussi un élément de structuration du Genre: les hommes maîtrisent ce qui relèvent de l'espace public, les femmes ce qui relèvent de l'organisation domestique. C'est la raison pour laquelle, la structuration de l'espace domestique est en général fondée sur la prééminence des femmes.

domicile. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un acte purement réfléchi : allumer la télévision est le premier acte, plus souvent conditionné par l'habitude, et est souvent signalé dans le discours des enquêté.e.s : *« je l'allume dès mon arrivée. »* À chaque fois, je me retrouve dans la même ambiance : devant le téléviseur allumé mais à bas volume dans la salle principale de l'appartement, dans la partie « salon » : c'est comme un fond sonore et visuel. Ils/Elles le regardent ou non, et bien souvent ils/elles le regardent distraitement, en même temps qu'ils/elles pratiquent d'autres activités : les repas, le travail scolaire, les tâches ménagères, tout cela se fait devant elle. Dans tous les cas rencontrés, j'observe que ce ne sont pas vraiment les spectateur.rice.s qui regardent la télévision, mais c'est plutôt la télévision qui se coule dans le rituel de chaque foyer : *« le poste est allumé si on est à la maison »* (Umut-İrem, Neslihan, Senem) ; on entend aussi des phrases de ce type : *« le poste est allumé si je suis dans la cuisine »* (épouse de Serkan). Elle est allumée un grand nombre d'heures dans la journée, parfois même en permanence. Elle accompagne la vie quotidienne, comme fondue dans ses rythmes. Ainsi, lorsque Ertuğrul a du mal à dormir dans sa chambre, il laisse le poste allumé. De même, pendant son service militaire, Serkan s'organisait par rapport à la série. Même si son espace ou son usage change, les discours convergent pour faire de la télévision un personnage principal de la vie quotidienne.

3.2.2 Ritualisation de l'écoute

Pour appréhender correctement la nature de ce spectacle télévisuel, il est donc nécessaire de décrire au préalable certains « arrangements » produits par les spectateur.rice.s en fonction de leurs visées. Ces arrangements apparaissent le plus souvent sous forme de négociations qui se fondent implicitement ou explicitement sur les habitudes rituelles et rythmées des individus. Cependant, les activités et les occupations quotidiennes de chacun.e durant la journée et la soirée, comme l'arrivée au domicile, la préparation du repas, le repas et les tâches ménagères (en général pour toutes les femmes), le soutien scolaire à l'enfant (pour les femmes, Zahide, Neslihan et Kuğu), les appels téléphoniques, les sorties, entrent en concurrence avec le temps télévisuel. Dans l'unique but de mettre fin à cette concurrence, les émissions elles-mêmes, par leur structure temporelle et leur

durée, configurent aussi la temporalité de ces spectateur.rice.s. Les programmes sont, progressivement, conçus dans certaines tranches horaires, qui correspondent en fait, d'après Modleski (1982), au rythme de vie et à la construction de l'espace et du temps de chaque membre de la famille, en particulier des femmes au foyer. En ce qui concerne le rythme, la forme de certaines émissions (dans son analyse, il s'agit des *soap operas*) suscite l'attente (attente des enfants qui vont rentrer de l'école, du mari qui va rentrer de son travail, attente de la cuisson d'un plat, etc.), comme je l'ai observé chez presque tou.te.s les enquêté.e.s.

Quand le nouvel épisode de *Poyraz Karayel* débute, Serkan rentre de la salle de sport, arrive au domicile juste à l'heure et trouve sa femme qui cuisine pour lui. İrem essaie de connecter l'ordinateur à la télévision, devant Umut, qui s'installe sur un canapé en face de l'écran. Merve, toute seule en attendant la série, mange et fume, tandis que sa famille regarde la même série dans le salon, où personne n'est contraint au silence. Adnan et Derya préparent ensemble le dîner avant de prendre place devant l'écran, tout cela en jetant de temps à autre un œil sur la télévision ou en écoutant le bruit venant de la pièce voisine. Concrètement, la coordination des conduites suit différentes voies, et est plus souvent gérée et organisée par les femmes. Quel que soit le mode de répartition des tâches (qui dépend également des habitudes prises au sein du foyer), la coordination des activités s'effectue toujours, dans ce type de situation, par rapport à une contrainte de temps majeure : l'heure de début de la série. Ici, la télévision ne gêne pas, ne heurte pas ou ne bouscule pas le déroulement habituel d'autres activités quotidiennes. Au contraire, cette pratique télévisuelle est coordonnée avec d'autres activités, en raison de son caractère routinier. Malgré cela, le temps disponible peut également constituer une ressource. Les interruptions publicitaires servent, pour Neslihan, à vérifier que tout va bien dans la cuisine et à téléphoner en cas de nécessité. Senem, elle, finit ce qu'elle a à faire (les vêtements à tricoter, le bois à peindre, des puzzles à compléter, etc.). Pour Zahide, c'est un moment de repos pour fumer, pour préparer du café ou pour se pencher sur l'éducation de sa fille, qui constitue l'une de ses tâches domestiques. Parmi les téléspectatrices, celles qui ont le statut de « mère » ont plus de responsabilités dans la structuration temporelle de la vie domestique quotidienne, et ce sont elles qui montrent le plus souvent *« une disposition naturelle pour les dossiers tels que la garde d'enfants,*

l'éducation, l'environnement », etc. comme l'ont affirmé Alexander et Anderson (1993 : 527-545). C'est le cas pour Zahide, qui n'exerce pas d'activité professionnelle, pour Neslihan, enseignante dans un lycée et qui vit seule avec sa fille, pour Kuğu, qui n'intervient pas trop dans la vie professionnelle. Elles sont toutes soumises à des obligations familiales, telles que les activités ménagères, qui doivent être faites avant de pouvoir regarder la série, ou aux contraintes du monde domestique, comme la charge des enfants, qui demeure fondamentalement un rôle assigné aux femmes, au premier plan de leur vie quotidienne. Et cela, premièrement, parce que, *« quand tu es à la maison et que tu ne travailles pas, c'est une plus grande responsabilité »,* explique Zahide. C'est ainsi que les mêmes conditions, dues à leur rôle de mère et de maîtresse de maison, opèrent chez Kuğu et Neslihan, en raison du temps passé *« à l'intérieur du foyer ».* Même si, par exemple, Zahide et Kuğu ont la possibilité de regarder la télévision toute la journée sur leur lieu de travail qu'est justement le foyer, la télévision n'est pas omniprésente dans leur vie quotidienne. Elles sont plus sélectives au sujet de l'écoute télévisuelle. L'épouse de Serkan, issue de la classe populaire, fait exception cependant : pour elle, en effet, l'écoute télévisuelle accompagne les tâches ménagères. Nous observons que la réception télévisuelle peut se faire conjointement à l'accomplissement d'un certain nombre de tâches ménagères ou d'autres activités. À la différence des autres spectatrices (Merve, Derya, Senem et İrem), ainsi que de certains spectateurs qui prennent en charge certaines activités domestiques, les « mères » négocient réellement avec leurs obligations pour préserver le moment de la consommation de *Poyraz Karayel*.

L'expérience du visionnage télévisuel est entrecoupée de nombreux déplacements, comme nous l'avons vu, généralement au détriment des femmes. Tout se passe comme si les rapports entre hommes et femmes, qui sont en grande majorité régis par des règles relatives aux structures familiales, affectaient significativement la pratique télévisuelle. Chaque jour, la télévision est regardée selon un schéma comportemental. Le changement de tenue dès l'arrivée au domicile ou la transmission d'objets (aliments à grignoter, cacahuètes, carrés de chocolat, boissons, cigarettes, coussins, couvertures, etc.) constituent quelques exemples de ces rituels. Ainsi, pour regarder la télévision dans de bonnes conditions, ou, selon les mots d'Ertuğrul, pour que « *les conditions d'un*

visionnage confortable de la série [soient] réunies », il faut produire un environnement qui soit propice à une activité focalisée sur la réception de la série ou tout au moins organisée autour de celle-ci. La femme d'Ertuğrul, Gül, est manifestement plus attachée au contexte du visionnage de la série qu'à la série elle-même. Elle le résume ainsi : *« on met nos pyjamas, on s'allonge sur le canapé, on met les cacahuètes au milieu. On se met juste en face de la télévision* [Elle rit]. *»* C'est aussi ce qu'observe Le Goaziou (1999 : 300), dans son étude sur l'évolution des modes de vie en France, chez les téléspectateurs : *« les positions du corps qu'ils adoptent alors sont particulièrement désinvoltes et relâchées. Ils sont allongés, assis ou avachis sur le canapé, les jambes repliées ou bien posées sur l'accoudoir, sur un pouf ou sur la table basse. »* Lors de ce rituel de préparation, la contribution des femmes aux tâches ménagères et la répartition des tâches entre les sexes se fait souvent au détriment des spectatrices. Même si le rituel de préparation du visionnage de la série est aussi important pour les deux sexes, ce sont toujours les femmes qui s'activent pour mettre en place le nécessaire : Gül apporte de la cuisine des gourmandises à grignoter et des thermos de thé qu'on va boire tout au long de la soirée ; Zahide vient de la cuisine avec des cacahuètes et des fruits, et m'offre du vin fait maison ; İrem apporte à boire ou à grignoter ; Kuğu revient de la cuisine avec un plateau de thé et de café, etc. La complémentarité ou la combinaison des tâches domestiques et de la pratique télévisuelle est alors perçue comme un compromis domestique ou familial, parfois très normatif au niveau du partage des rôles socio-sexués, ce qui limite d'une certaine manière leur pratique, notamment celles des femmes, à la différence des spectateurs masculins, qui sont plutôt immobiles pendant toute la soirée, notamment dans les familles où la femme ne travaille pas à l'extérieur; les spectatrices quittent le lieu, reviennent ou interrompent très facilement l'activité de réception. Et finalement, la division sexuelle du travail est perpétuellement reproduite en pratiquant la télévision, particulièrement chez Serkan, issu de la classe populaire. Songül prend en charge la totalité des tâches domestiques, puisqu'elle *« est habile »* et que *« c'est une vraie femme qui prend soin de sa maison »,* comme le dit sa belle-mère. Cette soumission consentie aux assignations de genre, y compris par l'épouse (Songül), est aussi visible dans la préparation du moment de la réception télévisuelle, avant que son mari s'installe :

« tu lui mets son thé et son assiette devant lui. Il ne s'occupe de rien d'autre » (Songül). Cela constitue une image typique et traditionnelle de la division sexuelle des rôles, avec une femme (ici celle de Serkan) se consacrant au monde domestique, à la maternité, au bien-être de ses proches et non à sa formation ou à sa carrière (elle a renoncé à étudier et à travailler à cause de son mari, qui ne le lui a pas permis). Notons que tous les milieux sociaux ne sont pas concernés de la même manière et que je n'ai pas été témoin des mêmes comportements lors de mes visites[276]. Pourtant, nous pouvons dire que le fait que les femmes exercent en même temps plusieurs activités en situation de réception peut évidemment s'expliquer par le résultat d'une division du travail dans l'espace domestique qui s'effectue surtout au détriment des femmes.

3.2.3 Modes d'écoute et de « consommation »

Il faut rappeler que, même si l'espace est conçu pour que l'attention soit littéralement accaparée par l'écran, l'« exposition physique » des téléspectateur.rice.s à la télévision n'est pas le seul phénomène à prendre en compte. L'activité de réception télévisuelle peut être pratiquée consciemment, avec/ou sans activités parallèles, ou avec des degrés variables d'attention. Toutes sortes d'événements, qui peuvent surgir et interrompre l'activité de réception

[276] Senem, représentante de la classe moyenne, est tout à fait contre cette mentalité et remet en question l'injustice ménagère. Elle refuse cette idée selon laquelle « ce n'est pas à l'homme de faire ça » : selon elle, l'homme aussi peut prendre part aux tâches domestiques. La nécessité de « partager » le travail domestique est également reconnue par Adnan et Derya : *« C'est Adnan qui fait la cuisine. Et moi, je m'occupe de laver le linge, de ranger la maison. »* Je l'ai vu encore chez Kuğu et Okan, issus de la classe supérieure, âgés de 40 ans. Quand j'arrive chez eux, en effet, Okan est en train de préparer le dîner dans la cuisine et Kuğu est en train de mettre la table dans le salon. Cela devient même pour Umut, de la classe moyenne, âgé de 30 ans – et qui participe à la préparation du repas – comme une qualité importante. Les pratiques changent plus ou moins, d'une génération ou d'un milieu social à l'autre, mais la mentalité patriarcale reste structurante. Pour Ertuğrul par exemple, à la retraite et âgé de 60 ans environ, la sortie de sa femme semble inverser les rôles : *« c'est elle qui est le maître de maison. »* Cela n'est pas dû à une autorité maternelle, mais, au contraire, à l'absence de son épouse dans le foyer. Et les règles domestiques dues à cet absentéisme sont mises en place par Ertuğrul, toujours dans un esprit de négociation relativement établi, pratiqué parfois en présence de son épouse. Je peux donc dire que les hommes et les femmes partagent les travaux domestiques, suivant leur emploi du temps, leur disponibilité et leurs dispositions pratiques. Dans ce flux des activités quotidiennes domestiques, faire des courses ou cuisiner les dimanches est plus souvent souligné par la plupart des enquêtés masculins et considéré comme une qualité précieuse. Cette remise en cause est ponctuelle et semble tout de même être un élément révélateur de la domination masculine concernant l'organisation et la direction, tout en rappelant ainsi que les hommes s'occupent des travaux « extérieurs » et les femmes des tâches « intérieures » et que, selon ce schéma, si les valeurs dominantes voient les hommes à l'extérieur, dans des activités « économiques », alors il revient aux hommes de faire les courses, d'effectuer les paiements, etc.

télévisuelle (tâches ménagères, lecture de magazines, conversations), témoignent de nouvelles organisations, d'une restructuration de la vie quotidienne et engendrent de nouvelles stratégies de réception. Parmi les enquêté.e.s, j'observe ce phénomène généralement chez les femmes. Kuğu, quand elle rate un épisode, ne se trouve aucunement mise hors jeu puisque, pendant la journée, confie-t-elle, *«* [elle] *l'écoute sur* [s]*on téléphone pendant qu'*[elle] *fai*[t] *d'autres choses à côté à la maison ».* Elle suit assez bien la série « à l'oreille » sans maintenir en permanence le contact visuel avec l'écran. Cela lui permet d'exécuter une tâche domestique pendant qu'elle écoute. Dès lors, l'observation de comportements tels que l'écoute flottante ou l'écoute focalisée de la série traitée ici ne nous permet pas de conclure, de manière déterminante, à la distinction d'un modèle d'écoute à faible ou forte implication, mais au moins à la présence d'une certaine diversité des pratiques d'écoute. Pour Umut, les émissions télévisuelles ne demandent pas forcément une grande concentration, en tout cas pas de manière continue. Mais il jette quand même un coup d'œil sur l'écran *« en faisant autre chose sur l'ordinateur ».* C'est du moins la façon dont il exprime sa relation distanciée à la télévision. Par contre, quand les hommes souhaitent absolument regarder un programme précis, leur niveau d'attention et/ou de concentration est beaucoup plus élevé. Par exemple, si la série n'est pas intégralement suivie, ils trouvent l'épisode moins compréhensible et moins intéressant. C'est pourquoi Adnan avoue qu'*« il faut le regarder avec attention »,* plus spécifiquement pour cette série. Et le même comportement s'observe aussi chez Senem, qui a l'œil sur l'écran, et chez Serkan, qui la regarde attentivement afin d'accorder une attention suffisante à de nombreux détails, ou encore chez Merve, passionnée, assise sur le bord du canapé lors de l'entretien, et qui s'enthousiasme, s'irrite de tout et accepte plus difficilement d'être interrompue, en me disant à chaque fois : *« attends, regardons ça deux minutes »* ; de même chez Ertuğrul, qui préfère visionner les séries de façon concentrée, contrairement à sa femme, qui *« joue aux jeux en ligne avec ses amies ».* Pratiquer une autre activité, domestique ou sur Internet, en même temps qu'on suit la série, est une attitude que l'on rencontre plus souvent parmi les femmes. Sans forcément suivre attentivement la série, car, *« d'un côté, j'écoute la télévision et, d'un autre, je joue aux jeux sur la tablette »,* affirme Neslihan. Cette attention partagée, qui est plus souvent observée chez les femmes, qui regardent

de temps en temps ou plus encore leur téléphone, me conduit à une hypothèse selon laquelle la télévision constituerait pour les femmes un second écran. En effet, la relation aux émissions télévisées est le plus souvent caractérisée par une attention partagée et une écoute combinée chez les femmes; contrairement aux hommes, qui ont une écoute plus silencieuse, puisqu'ils sont physiquement passifs, immobiles et se concentrent sur l'objet de toute leur attention.

Des événements peuvent également surgir, qui bousculent le déroulement habituel de leur quotidien et les empêchent regarder leur programme. Umut et İrem, qui regardent en général la télévision avec leurs amis, chez eux, n'ont pas pu le faire cette fois-ci car *«* [ils] *dev*[aient] *accueillir de la famille »*. Pour la même raison, à cause d'un repas familial, Adnan et Derya n'ont pas pu regarder le dernier épisode diffusé. Dans ce cas, comme Serkan, quand ils/elles ratent un épisode, ils/elles *« cherch*[ent] *des informations auprès d'autres spectateurs »* qu'ils connaissent, au travail par exemple, ou recourent à des rediffusions du même épisode. Dans ce cas, les canaux de la communication non médiatique, les échanges entre ami.e.s ou entre famille (Senem dit « tout ce qui va se passer à mes parents. ») gagnent de l'importance. De plus, cela va du simple commentaire au « rattrapage » des épisodes ratés qu'ils/elles se racontent et cela prend même la forme de séances collectives d'écoute de rattrapage, dans certains cas. C'est un point important sur lequel je vais revenir plus tard à propos de la dimension socialisante des séries. De ce fait, les échanges entre ami.e.s, constituant un véritable levier d'informations, peuvent aussi faciliter l'appropriation de la série, et notamment l'insertion du/de la spectateur.rice dans une série, surtout si le récit est complexe. Dans d'autres cas, les usages technologiques (Internet, télévision numérique, etc.) permettent aux spectateur.rice.s de s'affranchir des horaires de diffusion en recourant à des stratégies de rattrapage pour maintenir leur rituel. Les nouveaux médias comme la télévision numérique ou Internet offrent en effet des opportunités de consommation qui concurrencent la télévision du direct. L'utilisation des sites Internet permettant de regarder une émission en ligne s'amplifie chaque jour. C'est le cas pour certain.e.s spectateur.rice.s quels que soient leur origine sociale ou leur âge. Merve, tout comme Okan, regarde l'épisode qu'elle/il a raté le lendemain, sur Internet ; Ertuğrul enregistre l'épisode dès qu'il est dehors ou *« quand il y a deux séries en même temps sur des chaînes*

différentes » : il le regarde alors le lendemain sans les publicités ; Umut et İrem préfèrent regarder la série en connectant l'ordinateur à la télévision depuis Internet *« afin de sauter les publicités ».* Ces pratiques d'écoute en différé présentent donc également l'avantage de suivre la série sans le « parasitage » des tunnels publicitaires.

Comme le rappelle Fiske (1989), l'investissement est en effet un processus dynamique, qui appelle toutes sortes de paratextes secondaires/tertiaires (comme la lecture des articles parus dans la presse écrite et audiovisuelle) et s'accentue avec les réseaux sociaux (les sites Internet, les blogs ou les forums concernant tout ce qui touche à la série[277]). De cette façon, les téléspectateur.rice.s mobilisent les réseaux sociaux considérés comme une source d'information, pour accéder aux commentaires ou critiques sur le devenir des personnages, les dénouements souhaités, la forme artistique et technique de la série, etc. İrem, par exemple, enrichit régulièrement son contexte de réception des séries et se renseigne très souvent sur Internet sur le devenir de certains personnages, soit parce que le suspense est insoutenable (*« Quand Sefer est mort, j'ai commencé à suivre le compte Instagram de l'acteur pour savoir ce qui allait se passer, pour me rassurer »).* Merve fréquente aussi des plateformes en ligne spécialisées dans l'analyse des séries (forums, blogs et plateformes d'échange), afin de recueillir l'avis d'autres téléspectateur.rice.s qui commentent l'évolution du récit. Selon Merve, abonnée à des profils *Twitter* de la série, *Poyraz Karayel* est le sujet le plus évoqué sur *Twitter*, dont les données sont plus fiables que les taux d'audience[278]. Ce point est confirmé par le producteur exécutif, Ahmet, qui parle de cette forte tendance adoptée par ses publics de séries :

> « Les gens s'approprient vraiment la série sur les réseaux sociaux. Surtout quand on regarde le jour où le nouvel épisode va être diffusé, la série fait partie des sujets les plus commentés sur Twitter dans le monde entier. »

Très souvent, Internet – à travers des forums ou des sites officiels, des pages de fans sur Facebook, *Twitter* et *Instagram* consacrées aux séries – permet un dialogue plus direct entre les publics et les créateur.rice.s, dont certain.e.s vont

[277] C'est à partir des années 2000 que des sites ou des blogs dédiés aux séries ont créé l'outil idéal pour se rassembler, s'organiser ou s'exprimer et, plus important encore, pour partager une passion.
[278] *« Je ne crois pas vraiment aux taux d'audience. Je pense que c'est mieux de suivre sur Twitter »* (Merve).

directement discuter avec les spectateur.rice.s[279]. De surcroît, ces outils vont permettre à la série d'orienter son contenu pour faire en sorte qu'elle soit plus intéressante pour leurs téléspectateur.rice.s, plus conforme à leurs attentes. La dimension interactive est peu citée parmi mes enquêté.e.s. Seules Merve et İrem, les deux femmes qui ont une forte affinité à l'égard de la série, déclarent qu'elles utilisent les réseaux sociaux de façon intensive. Pour les autres, la relation avec les réseaux sociaux est plus intime et plus personnelle. Umut complète la réception de la série avec la mise en place de données en ligne. Il privilégie les avis du public, en disant qu'il consulte Internet pour se rassurer à propos d'une question *« importante »* : *« je lis les commentaires sur Ekşi Sözlük; en fait, mon but est de voir les hypothèses formulées par les autres téléspectateurs.*[280]*»* En somme, nous voyons combien sont fortes l'implication et l'expertise des téléspectateur.rice.s, même si les plus âgé.e.s sont plus en retrait de cette pratique.

3.2.4 Besoins, motivations, satisfactions

Fiske et Hartley (1994) reprennent la formule de Schroeder (1986 : 1-37), qui présente la culture médiatique comme évasion, la caractérisant comme *« self-reflexive escape ».* Celui-ci rappelle que *« la négociation-interaction-échange du processus de communication fonctionne elle-même comme une composante du divertissement, nous reliant, nous les téléspectateurs, à travers le message, à la réalité de notre culture, et allégeant nos épaules du fardeau de l'individualisme isolé ».* Pour qu'une série fonctionne comme support de négociation-interaction-échange, il faut qu'elle offre aux différentes personnes un certain nombre de garanties. Ce que nous observons, dans les discours que nous avons saisis, c'est que les spectateur.rice.s choisissent, parmi les séries disponibles, la plus conforme à

[279] Les spectateur.rice.s ne cessent de peser sur les événements par leurs exigences et leurs conseils. Le discours des publics de séries porte sur toutes sortes d'éléments scénaristiques et de mise en scène, toujours insatisfaisants à leurs yeux et qui parfois crée du mécontentement. Le scénariste et la réalisatrice s'en plaignent : *« Tu peux voir les réactions des spectateurs scène par scène sur Twitter. Mais j'ai un peu pris mes distances en ce moment* [Il rit]. *Dès qu'il y a quelque chose qu'ils n'aiment pas, tout de suite des insultes. Mon profil est fermé en ce moment »* (le scénariste) ; *« On recevait des critiques sur les réseaux sociaux comme "Cette femme ne peut pas filmer des scènes d'action, pourquoi vous lui faites filmer ça..."* [Elle rit]. *Parfois les spectateurs peuvent être vraiment sans pitié »* (la réalisatrice).

[280] Ceci est aussi observé dans le propos du réalisateur : *« On a tué un personnage, Sefer, et on entend des choses comme "je ne regarde plus parce que le barbu est mort" ou "vous avez pu faire ça à Ayşegül, alors je ne regarde plus", on voit ces réactions sur les réseaux sociaux, sur Ekşi Sözlük. »*

leurs attentes émotionnelles (le plaisir, le partage d'expérience de visionnage ou des émotions, des informations, des appréciations et interprétations, etc.). Le choix d'une émission révèle surtout un certain type de motivation prenant en considération les « fonctions » de la télévision, notamment celles de divertissement, d'information et de socialisation.

En premier lieu, comme le déclare Tisdell (2008 : 52), tous les médias de divertissement s'engagent principalement pour le plaisir des spectateur.rice.s. Or, les réactions de ces dernier.ère.s sont plus complexes que l'imagine cette supposition. Notre série pourrait être rattachée à des pratiques décrites comme un moment de détente, un rituel apaisant et/ou réconfortant, (*« la série des mercredis soir »* [Kuğu], *« soulagée mais aussi amusée »* [Senem], etc.). Ces attitudes peuvent être lues comme un soutien répondant à un besoin: il peut s'agir de rompre la solitude, d'un moment de répit, et de temps en temps d'une aide à la vécue par les conseils et les solutions proposées dans la série, etc. Zahide regarde la série pour avoir des solutions à des questions du quotidien, tandis que Kuğu la regarde pour *«* [s]*e vider le cerveau ».* Il s'agit aussi pour Kuğu d'aménager quotidiennement un moment de pause ou de rupture dans le flux des activités obligatoires d'une mère de famille. D'autre part, les femmes se forgent une opinion sur elles-mêmes et sur autrui à travers la représentation des personnages et des problèmes auxquels ils sont confrontés. Pour Kuğu, motivée par le désir de se rapprocher d'autres vies, d'autres personnes; cette pratique de série est vécue comme un élargissement de son expérience, tandis que pour Senem elle est vécue comme un rêve en lui faisant découvrir des univers inaccessibles et inconnus. Dans les deux cas, *« les gens aiment voir ce qu'ils n'ont pas »,* comme le dit Senem. Cette pratique de série peut être décrite en effet comme l'oubli de soi et le rappel de l'existence d'autres mondes, d'autres possibilités, voire de la partie du monde qui se situe hors de l'expérience personnelle.

3.2.4.1 Apprendre par la télévision

Pour certain.e.s, la série, plus qu'un loisir, est un lieu où ils/elles prennent connaissance de certaines réalités. Certaines scènes sont intéressantes à leurs yeux car elles font écho à d'autres discours, notamment informatifs. Lorsque Zahide explique sa relation à la série, elle parle de son désir de trouver des éléments

alternatifs aux informations, que les séries historiques lui apportait d'apprendre des choses en les regardant : *« au moins, on apprenait quelque chose de ces séries ».* Ce discours informatif est mis en avant plutôt par des enquêtées féminines. Par exemple, les séries contenant des scènes de violence peuvent servir de modèle comportemental à certains individus, selon Senem: *« Même si c'est de la fiction, on voit aussi comment fonctionnent ces mécanismes. Par exemple, concernant le thème de la violence, il s'incarne ici par le biais d'un secret de famille autour d'Ümran et son mari. C'est celui de la violence faite aux femmes. Ümran a été agressée, on lui a dit d'appeler la police mais on a clos l'affaire. »* Dans son étude sur *Hélène et les garçons*, Pasquier accorde un intérêt particulier à la dimension éducative d'un programme, à l'importance d'attirer l'attention des publics sur des questions d'actualité, de les sensibiliser à certains problèmes, et surtout de leur transmettre des valeurs, des modèles de comportement. Pasquier souligne, dans l'étude de la réception de la série « collège » par les adolescents, que *« l'utilité sociale est enracinée dans des communautés culturelles : un programme peut être plus utile à certaines personnes qu'à d'autres (âge, sexe, classes sociales) »* (1997 : 822). C'est dans le discours des parents éduqués que nous nous observons une attitude ambivalente, voire négative au sujet de la consommation de leur enfant. La télévision est un objet de distraction majeur pour elles. Neslihan nous dit : *« je n'allume pas la télévision dans la journée »,* car elle se soucie de l'avenir de sa fille. Cette pratique réglée s'observe aussi chez Kuğu, spectatrice d'une origine sociale élevée, qui est contente que son fils ne regarde que des documentaires, plus valorisés que les séries. Le contrôle est plus important dans les familles aisées que dans les familles populaires, et des adultes, comme Serkan et Songül également parents, regardent eux-mêmes beaucoup plus la télévision que les autres. Mais c'est dans les foyers où les parents ont un certain capital culturel (comme Zahide, de la classe moyenne, qui a eu une éducation militaire kémaliste) que l'idée de limiter la place de la télévision dans la vie familiale et surtout dans celle des enfants est la plus courante, car c'est là que la télévision est le plus souvent perçue comme concurrente ou contraire à d'autres formes d'éducation et d'accès au savoir.

Puis, *« la périphérie de la télévision est prise en main comme une ressource informative* […] *des normes, des valeurs, des manières, des rôles sociaux et*

l'apprentissage de l'identité individuelle » (Jessor, cité par Uğur Tanrıöver, 2008 : 82). D'une certaine façon, la série devrait fonctionner comme un rite d'initiation à l'apprentissage des rôles sexuels[281] ; mais pour certain.e.s dans le respect de certaines normes morales. Neslihan appréhende la série comme une source de renseignements, surtout sur les relations amoureuses et conjugales. Selon elle, *Poyraz Karayel* met en scène des modèles de sentimentalité qu'on peut, à bien des égards, caractériser comme « *non traditionnels »,* voire comme des modèles négatifs. Selon Zahide, la série doit respecter quand même un principe moral, puisqu'elle s'adresse un public de tout âge: *« On n'est pas vraiment obligé d'avoir des scènes d'intimité physique pour les relations amoureuses. On n'a pas besoin de tout montrer, quoi, il faut être un peu décent... les relations qui ne sont absolument pas correctes. C'est troublant, les gens ne peuvent plus faire confiance aux relations* [...] *comme ici l'écart de l'âge est un élément important à méditer. ».* Pour le producteur exécutif de la série, au sujet de la mise en scène des personnages ou des situations, ce qui importe, est de trouver le bon équilibre entre le discours conservateur et le discours progressiste :

> « Nous n'avons pas un quota, nous ne sommes pas conservateurs. Il peut y avoir aussi une prostituée, un enfant peut avoir une maman qui travaille dans une boîte de nuit minable, mais, ce qui important, c'est de ne pas traiter le sujet de façon irritante, méchante, vulgaire. Il faut y trouver une histoire dramatique qui peut servir d'exemple. »

Par conséquent, puisqu'il s'agit de transmettre des comportements jugés exemplaires aux spectateur.rice.s, les séries proposent en général des schémas narratifs propres à en faire des pratiques *« réconfortantes »* (Eco, 1994). D'ailleurs, pour que la série puisse être regardée en famille, il faut qu'elle ne comporte pas d'éléments qui soulèveraient des objections d'une partie de l'audience comme des images à caractère sexuel, des scènes trop sanglantes, un langage vulgaire, etc. Pour Umut : *« ils ne peuvent pas tout montrer dans les séries turques. Ils montrent ce qu'ils voient dans la société. »* C'est là, un point de vue qui intéresse Serkan, d'origine sociale défavorisée (*« il faut aussi se demander pourquoi il a fait comme ça. Pourquoi c'est toujours l'homme qui est*

[281] Il faut citer les études de Janice Radway (1984) effectuées sur les lectrices de romans sentimentaux « à l'eau de rose » qui s'appuient sur différentes formes de lecture et d'usages, ainsi que sur la fonction informative à travers l'apprentissage des rôles sexuels avant de parvenir à la constitution du couple.

fautif ? [...] *Comment une personne peut permettre cela ? On vit où ? Je pense que ça ne doit pas être comme ça. Il ne faut pas qu'il y ait ça dans la série. »)*, ou lorsqu'Okan en parle au nom des individus des classes défavorisées: *« ces types de scènes servent de lieu de conseil où les individus exposent leurs problèmes conjugaux et recueillent les avis de leurs collègues. »* Pour Serkan et Okan, la série fournit les modèles de ce que signifie être un homme ou une femme, un succès ou un échec, être puissant ou impuissant. Ce faisant, selon les deux, les personnages ou les situations fictifs peuvent apporter des solutions aux questions qu'ils se posent, notamment un repli sur des positions moins revendicatives et plus traditionnelles à l'égard des femmes. Par exemple, pour répondre aux exigences de la masculinité hégémonique[282] définie le discours populaire, la série met en avant certains éléments comme la nécessité de fonder un foyer et le préserver, les vertus de l'amour conjugal; et elle valorise certaines étapes, qui doivent être franchies par les hommes : les rites de la naissance, circoncision, service militaire[283], travail et mariage. Un monologue de Poyraz survenant dans l'épisode 7 de la deuxième saison de la série est en ce sens très révélateur : *« Un vrai homme ne trompe pas sa femme. Un soldat peut ne pas aimer son commandant mais il reste loyal… Pour le mariage et pour la séparation, il y a des règles »,* ce qui va être commenté et complété ainsi par Senem : *« C'est tellement viril ! Mais ça nous montre aussi une réalité. On sait qu'il y a beaucoup de règles, mais ici elles s'adressent clairement aux hommes… »* Autrement dit, la masculinité hégémonique en Turquie correspond aux pères de famille hétérosexuels dépendant des valeurs traditionnelles, et les protègent, et si nécessaire se battent pour ce qu'ils ont. La question de l'honneur de la famille,

[282] Le terme d'hégémonie est ici préféré pour faire référence à une situation qui n'est pas figée au regard du Genre et voire notamment selon le milieu social. Selon Connell et Messerschmidt (2005 : 838-846), c'est dans la tension vers l'accomplissement de son modèle normatif que se situe le caractère « hégémonique » de la masculinité. C'est pourquoi la mise en pratique de cette tension produit une pluralité d'expressions du masculin qui participent à renouveler cet idéal tout en hiérarchisant aussi bien les masculinités. Connell, dans *Masculinities,* dit que « *la masculinité hégémonique est une « configuration de la pratique de Genre qui incarne la réponse acceptée à un moment donné au problème de la légitimité du patriarcat.* »

[283] Le service militaire est une institution à travers laquelle la masculinité hégémonique se renforce. Tout au long de ces étapes, la masculinité est instituée comme étant le pôle opposé de l'univers féminin. L'articulation entre militarisme (et nationalisme) et constructions du Genre est un autre objet d'étude pour répondre à la question suivante : comment le genre façonne-t-il les idéologies militaristes et nationalistes, qui, en retour, dessinent et nourrissent les rôles de genre ? Voir, pour plus de détails, SELEK Pınar. *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul : İletişim, 2010.

abordée à travers le statut personnel de la femme, qui est encore un point de vue dominant dans la culture turque, est souvent traitée dans les séries. C'est aussi une référence implicite à l'islam et à la sexualité des femmes en tant que la dépositaire de l'honorabilité de l'homme vis-à-vis des autres hommes. Le discours de Senem ne contribue ni à renforcer ces attentes, ni à les délégitimer. Tout comme Senem, la plupart des enquêté.e.s, comme nous allons voir, ont simplement conscience de ces attentes qui existent autour des formes d'expression de ce modèle hégémonique de masculinité.

3.2.4.2 Échanger, discuter et argumenter

La plupart des enquêté.e.s regardent attentivement *Poyraz Karayel*, puisqu'ils/elles savent qu'ils/elles auront à en parler avec leurs ami.e.s, leurs collègues et leur famille le lendemain. Cette dimension collective est essentielle dans la relation à la série, et ce quelle que soit la classe sociale. Chez mes enquêté.e.s, l'impulsion pour regarder la série a été donnée par quelqu'un d'autre. La sœur de Neslihan la conseille, İrem la propose à son mari, Engin (voir l'annexe 6) fait savoir que c'est sa fille qui lui a recommandé la série, etc. Pasquier (1999 : 21) précise en effet que la série *« anticipe et produit toujours du collectif ».* Le/La spectateur.rice est surtout sensible à l'avis de quelqu'un dont il/elle est proche. Cet avis peut en général être paraphrasé de la façon suivante : *« Toi qui aimes X, tu devrais regarder Y. »* C'est ce qui est défini par Lazarsfeld et Katz (2008) comme l'influence des médias qui dépend en réalité des opinions préexistantes et du réseau de relations interpersonnelles (telles que les collègues, les amis, les voisins…). C'est exactement ce que font les plateformes de VOD, comme Netflix, qui, par une analyse des données, propose à chaque spectateur.rice les séries et les films qu'il/elle pourrait aimer (en définissant même des probabilités en pourcentage).

L'intégration des séries dans la sociabilité opère de façon différenciée. İrem et Umut la regardent *« avec un couple d'amis qui habitent près de chez* [eux] *»,* Ertuğrul avec son épouse, qui l'aide à se remémorer les épisodes précédents ; Engin, chez sa fille, avec qui il partage un moment convivial. La pratique collective de la série apparaît donc prédominante, ce qui pèse à Umut. C'est parce que *« la télévision est devenue un support central aux interactions*

interindividuelles quotidiennes » (Pasquier, 1997 : 815). Umut, qui n'était pas très attaché au départ à la série qu'il la pratiquait très peu, la regarde désormais régulièrement depuis qu'il s'est senti exclu de cette *«* communauté interprétative *»* (Liebes *et al.,* 1992 : 125-144): « *ça nous fait quelque chose qu'on regarde ensemble. Il y a ensuite des discussions, on discute à propos de la série. Et comme ça, on a des choses à se dire, ça nous donne un sujet de conversation. Ça me plaît. Je n'aurais pas suivi autant si j'étais seul.* », déclare Umut.

La dimension relationnelle que permet la série semble donc centrale, y compris au niveau des relations comme celles entre père et fille, mari et femme, voisins ou amis. Par exemple, en raison de la multiplication des chaînes et de l'augmentation du nombre des séries (ce qui produit un phénomène de *« démassification »* [Neveu, Le Grignou, 2017 : 4]), Neslihan, qui ressent le besoin de parler de cette passion avec d'autres personnes, se plaint de ne plus parler des séries au travail: *« avant, on en parlait plus à l'école. Aujourd'hui, il y a trop de séries, tout le monde regarde quelque chose de différent »;* ou encore *« on aime avoir quelqu'un à côté de soi pour faire des commentaires en regardant la série. »* Cette dimension de l'échange de commentaires pendant la pratique de la télévision est présente dans tous mes entretiens. Neslihan, Derya, İrem et Kuğu aiment parler en regardant la télévision. Adnan et Serkan expliquent qu'ils aiment parler de la télévision avec leur entourage. Les échanges entre collègues, ou les interactions ordinaires en milieu familial ou amical, facilitent l'appropriation de la série. Ces échanges, qui peuvent se dérouler avant, pendant ou après le visionnage, répondent à différents besoins. Les spectateur.trice.s sont plus nombreux.ses, comme nous l'avons déjà vu, à m'annoncer que, en cas d'épisodes ratés, ils/elles s'informent auprès de leur entourage : amis, collègues, voisins. Entre les spectateur.rice.s, la circulation de l'information fonctionne à plein. En somme, tou.te.s les enquêté.e.s sont fortement socialisé.e.s, mais cette caractéristique peut prendre diverses formes. Même si c'est rare, il est possible d'entendre parler d'hommes se réunissant pour regarder une série ensemble, comme s'il s'agissait là d'une expérience masculine privilégiée. Le rendez-vous hebdomadaire de Serkan avec *La Vallée des Loups* au café est également un rituel masculin (qui peut rappeler les réunions au service militaire les écoutes collectives dans les casernes), le café devenant un lieu de reproduction des valeurs masculines: *« C'est une série*

qu'on regarde entre copains, on a des endroits où on se réunit comme la cafétéria. » Dans ce cas, la pratique des séries crée des espaces homosociaux où les hommes se construisent et négocient leur place vis-à-vis des autres[284]. Toutefois, quel que soit le mode de réception privilégié, pour les spectateurs, la série engendre nécessairement des discussions, ce qui va influer éventuellement sur la réception de la série. Pour Adnan, l'épisode précédent est reconvoqué par de fréquentes discussions autour des dernières péripéties au travail le lendemain, ou, pour Kaan (présenté en annexe 6), avec la participation des voisins qui lui rendent visite et qui s'associent ainsi à la conversation, etc. Par conséquent, réfléchir à la pratique de la série correspond à un processus social qui ne peut être appréhendé que sur une temporalité longue, à travers les multiples espaces sociaux auxquels participent les spectateur.rice.s.

3.2.4.3 Accéder à sa propre réalité

« La première grande réussite du genre sériel, c'est d'être parvenu à nous proposer des mondes fictionnels qui réussissent à partager notre intimité » (Esquenazi, 2009 : 8). Le réalisme de la série télévisée est ici déterminant. Paradoxalement, en dépit de sa forme « fictionnelle », certain.e.s spectateur.rice.s de la série *Poyraz Karayel* font en effet comme si ce qui était mis en scène à l'écran relevait de la vie réelle: « *comme on le vit »,* dit Merve ; *« ce qui est dit là-bas, on le vit ici »,* affirme Serkan ; *« ça montre ce qui existe »,* selon Senem. Comme nous le verrons, plus loin, la série rend intimes les personnages, en fait des proches; *« censés nous ressembler par leurs défauts »,* observe Engin (présenté en annexe 6). En effet, soulignons que les attentes de réalisme[285] se sont révélées toujours plus fortes au fil de mes entretiens. Ce point est aussi souligné dans le propos de la réalisatrice :

[284] À ce point, nous pouvons même parler de l'homosocialité, terme qui désigne, les relations sociales entre personnes de même sexe. Cette notion a été utilisée pour la première fois par Eve Kosofsky Sedgwick, pour saisir les logiques de la construction masculine en interaction. Selon Bourdieu (1998 : 203), la masculinité est construite dans les jeux sérieux de compétition que les hommes engagent les uns avec les autres, puisque la masculinité a une structure compétitive qui produit la distinction et les hiérarchies non seulement par rapport aux femmes, mais aussi par rapport à d'autres hommes.

[285] Ici, le réalisme, comme l'écrit Jean-Pierre Esquenazi (cité dans Sepulchre 2011 : 206), *« ne constitue qu'une procédure parmi d'autres pour évoquer symboliquement le réel. Elle consiste à proposer (ou prétend proposer) une représentation globalement exacte d'un monde réel, tout en insérant une structure narrative inventée ».*

> « Le spectateur n'apprécie pas les choses auxquelles il ne croit pas vraiment. Il compare ce qu'il voit avec sa propre vie […]. Je ne dis pas qu'il faut absolument un monde semblable, mais simplement que le spectateur cherche à établir un lien, une réalité qui puisse aussi trouver sa place dans ses propres rêves et désirs. »

Ainsi, le monde fictionnel de la série établit un rapport de réciprocité avec le réel, parce que, comme l'écrit Coulomb-Gully (2012 : 16) : « *L'imaginaire [...] ne constitue pas un continent autonome car, toujours, la fiction nous parle du réel.* » David Shields (2016), l'écrivain américain, ne le dit pas autrement lorsqu'il parle de la « faim de réel » qui caractériserait notre époque. Dans d'autres cas, même si *« la série dispose du temps nécessaire pour donner un tour réaliste à ses prises de position, dont elle développe les implications par une dramatisation de la vie quotidienne »* (Livingstone *et al.,* 1993 : 145-157), la pratique de série peut pourtant susciter de l'insatisfaction chez les spectateur.rice.s, notamment, lorsque la narration dépasse certaines limites et revêt un caractère invraisemblable, « irréaliste » en fait. Pour les spectateur.rice.s, certaines scènes sont *« trop invraisemblables au bout d'un certain temps »* (Adnan et Derya) ou ne sont *« pas logiques »* (Zahide). Ou encore, le principal reproche que Neslihan et Merve adressent à la série est de ne pas montrer la vie « telle qu'elle est ». Ils/Elles comparent le monde tel qu'il est avec le monde tel qu'il devrait être. Quand les spectateur.rice.s comparent les séries à leur vie, c'est pour « tester » plus le réalisme des séries que la conformité de leur vie aux modèles télévisés. Dans ce sens, ils/elles se livrent à une critique pragmatique[286]. La plupart des enquêté.e.s ne sont pas dupes de ce monde enchanté. La série est prise pour ce qu'elle est : une production faite pour la télévision. Nous trouvons des jugements exprimés en termes esthétiques ou savants et, en même temps, avec plus ou moins d'expertise, de longs commentaires sur la manière dont la série est réalisée, concernant le scénario, le jeu des acteurs, etc. Tou.te.s sont parfaitement conscients que *Poyraz Karayel* est une production obéissant à des formules narratives, à des manipulations textuelles et à des conventions esthétiques; en fait à des conventions du genre. Les questions de casting, la structure dramatique, les

[286] Liebes et Katz définissent la critique pragmatique de la manière suivante : *« Procéder à une critique pragmatique, c'est percevoir la nature et les causes de sa propre implication vis-à-vis des dimensions sémantique (thème, message) et syntaxique (genre, formule) du récit »* (1992 : 138).

particularités narratives, les choix des jours de diffusion ou la « disparition » subite de séries ou de personnages en raison d'une chute des taux d'audience sont loin d'être des secrets pour eux/elles. Kuğu et Okan parlent des lieux de tournage et des enjeux stratégiques qui marquent la production ; Merve, İrem et Adnan savent aussi beaucoup de choses sur la vie civile des personnes qui incarnent les personnages[287]. Neslihan mesure les enjeux commerciaux de la série, en disant, *« ceci dépend certainement des taux d'audience. »* Cette capacité de parler des séries en commentant le choix des dialogues ou la construction des épisodes, les considérant comme un « genre », une « formule », une « convention », un « schéma narratif », un « thème », un « message » ou même un « sujet », signale leur compétence par l'accès aux dimensions sémantique et syntaxique définies par Liebes et Katz (1992 : 127). Mais même s'ils/si elles savent que ce n'est qu'une série, cela ne les empêche pas de jouer avec les personnages, de s'imaginer dans les situations racontées par les intrigues. Nous pouvons alors parler d'un « réalisme émotionnel ». Selon ce concept, utilisé par Ien Ang (1989) dans son travail sur la réception de la série *Dallas*, nous pouvons dire que, même si les spectateur.rice.s sont conscient.e.s que la série est une fiction, ils/elles trouvent réels les sentiments et les émotions qu'ils/elles éprouvent et identifient dans la série. Notons que presque toutes les femmes ont l'air de plus s'intéresser à ce qui se passe en dehors de la série, comme nous l'avons vu, du fait de leur faculté plus développée à utiliser les réseaux sociaux.

En outre, le double phénomène d'infiltration du réel dans la fiction et de la fiction dans le réel est à la base du glissement qu'opèrent les spectateur.rice.s en parlant de la série : de la série, on passe à la vie réelle, et l'on ne revient parfois plus à la série ; les thèmes s'entrelacent avec d'autres thèmes de conversation. Comme l'observent Liebes et Katz (1992 : 125-144), il y a toujours un aller-retour entre la capacité référentielle du/de la téléspectateur.trice et la capacité critique du/de la téléspectateur.trice, puisque « *les séries contemporaines ne constituent pas des fictions réalistes mais visent un réalisme fictionnel* » (Glevarec, 2010,

[287] Nous pouvons voir en cela l'importance accordée à l'intertextualité (renvoi ou référence aux discussions entendues ou tenues, aux informations ou aux critiques lues sur les réseaux sociaux, dans la presse ou sur d'autres séries) par des spectateur.rice.s qui donnent du sens aux produits télévisés. Comme le remarque Pasquier (1999), en référence à Fiske, *« la signification d'un programme particulier est construite à travers des modalités complexes. Elle suppose ce que John Fiske appelle des "textes secondaires" ».*

235). Donc, le réalisme de la série n'est qu'une condition de ses effets de réel. D'ailleurs, la télévision met en scène la vie sociale par ses fictions inspirées de situations réelles, et qu'elle s'est toujours trouvée impliquée dans les débats sur les valeurs ou la morale (Mehl, 1996 : 237). Parmi les enquêté.e.s, c'est plus souvent les femmes qui discutent de ce qu'elles désirent et de ce qu'elles regrettent[288]. Il est intéressant d'observer cette dimension transitive chez les femmes, à travers la relation qu'elles nouent avec les personnages et les situations de la série, relation qui n'est pas sans effets sur elles, mais toujours par des éclairages ponctuels, des recadrages successifs. À d'autres moments, la série sert de déclencheur de discussions, un événement de la fiction pouvant rappeler un vécu similaire. Dans ce cas, *« en s'immergeant dans un monde fictionnel très éloigné du sien, le spectateur ne cesse de trouver des points de contact réels ou fantasmés entre la diégèse et sa propre réalité »* (Chambat-Houillon, 2015 : 119-138). En somme, les figures et les intrigues de la série rencontrent au moment opportun telle expérience lointaine et oubliée de la vie du/de la téléspectateur.rice. Telle spectatrice se rappelle les événements qu'elle doit organiser: *« Quand je vois ça dans la série, je me rappelle les événements que nous devons organiser au club. »,* affirme Neslihan, telle autre pense à son ancien compagnon: *« Chaque fois, les regards et l'humour de Poyraz me font penser à mon ancien copain. » avoue* Merve, etc. Zahide rapporte la série à une expérience privilégiée: *« Les gens ne peuvent plus faire confiance aux relations* […]. *Quand on s'est marié, avec Ali, j'étais très inquiète, je me demandais s'il allait être dévoué à sa maison ou pas. »* En effet, certaines relations entre personnages lui rappellent un événement notable de son histoire personnelle. L'intérêt suscité par la série dépend aussi, en général, des sources d'émotion des téléspectateur.trice.s, de ce à quoi elle les fait penser, ou tout simplement de leur situation présentée. Par exemple, Senem fait retour sur son propre vécu, sur celui d'un désir d'enfant, et montre une tendance à rapprocher les problèmes des personnages avec sa propre situation: *« Avoir un enfant ne change pas vraiment la vie de couple. Si toi tu fais des choix intelligents. Je ne voudrais pas que tout dépende de moi. Je voudrais*

[288] À cela s'ajoute la difficulté de gérer ces allers et retours permanents entre série et expérience personnelle dans les entretiens puisque nous avons très souvent l'impression d'être hors sujet. Comme le définit Bouiller (1988), dans les styles de relation à la télévision, *« s'il y a un véritable récepteur, c'est ce poste, ce terminal, l'autre, appelé aussi téléspectateur est toujours ailleurs ».*

pouvoir garder un temps pour moi. » Dans ce contexte, on peut supposer que le « réel » devient le vraisemblable, surtout dans l'imaginaire des femmes, ce qui pourrait se réaliser, et même ce que l'on souhaiterait voir se réaliser. La proximité ou la similitude des situations mises en scène dans la série avec leur propre monde permet aux enquêté.e.s d'adopter une position de spectateur.rice à la fois impliquée et distanciée, et c'est en cela que la série trouve sa justification. C'est ensuite qu'intervient un double processus de comparaison et d'identification réelle ou désirée, qui institue les divers types de rapport entre la série et les spectateur.rice.s. C'est « *là où ce qu'ils/elles nous disent avec leurs propres mots à propos de leur vie provient de leur bagage culturel, qui fonctionne comme un filtre en toutes les circonstances de réception* » (Labrecque-Lebeau, 2016 : 41-57). Autrement dit, chacun.e essaie de comprendre la série, d'y adhérer ou de la juger en la confrontant constamment à soi. La plupart des enquêté.e.s, établissent une correspondance directe entre une série, des personnages, des situations précises et leur propre vie: *« autour de nous, on rencontre des histoires vraies comme celles des* séries *»*, affirme Neslihan; ou encore *« l'important, c'est qu'il soit quelqu'un comme nous, il peut être tout ce qu'il veut tant qu'il est crédible »*, dit Engin; *« j'ai des amis qui sont comme Zülfikar dans la vraie vie. Parfois, quand je le regarde, il me fait penser à ces amis »*, déclare Kaan; etc.

3.3 Le Genre en réception : un instrument de déconstruction et de reconstruction

Chaque spectateur.rice apporte en regardant la série la totalité de ses croyances et de ses normes, de ses représentations, de ses habitudes, de ses expériences personnelles, de ses savoirs. Il/Elle utilise celles-ci comme un instrument pour saisir le sens de la série. Ce faisant, il/elle n'hésite pas à jouer à s'essayer dans des modèles différents de ce qu'il/elle est ou de ce qu'il/elle souhaite être. Ainsi, le Genre qui se décline de multiples façons au fil des entretiens. Les personnages masculins et féminins qui les intéressent et les situations ou relations que les spectateur.rice.s aimeraient voir se développer rende visibles les représentations de Genre qui régissent la série à leurs yeux. Leur attachement aux personnages ou, au contraire, leur rejet de certains personnages se traduisent par une évaluation normative de l'apparence physique du personnage (le personnage en tant que

corps), mais aussi des comportements, résumés à quelques traits caractéristiques des personnages (les personnages comme rôles fictionnels). Les spectateur.rice.s catégorisent les personnages en leur attribuant des caractéristiques tant masculines que féminines, pour les inscrire dans le champ problématique des normes sexuées.

3.3.1 Le choix dans la diégèse. L'articulation de l'identité du Genre

Dans cette partie, il s'agit de comprendre quelles sont les caractéristiques associées aux intrigues et aux personnages masculins et féminins, puis d'analyser comment ces caractéristiques sont agencées dans la réception de la série.

Une série feuilletonnante relate à la base une histoire dans laquelle les personnages sont confrontés à des problèmes (résoudre un mystère, surmonter des obstacles, trouver un coupable, etc.) mais aussi une histoire seconde, qui relate leurs difficultés privées ou personnelles (mettre en avant les conflits personnels, familiaux, sociaux auxquels ils/elles sont confronté.e.s). La blogueuse, Arzu, insiste sur la dimension polyvalente de la série *Poyraz Karayel,* qui aborde des sujets qui concernent tout le monde, en visant un public très vaste, issu de milieux variés. Au niveau narratif, la série passe d'abord par le crible normatif des professionnel.le.s de la télévision. La diégèse est, selon le scénariste de *Poyraz Karayel*, conçue « *d'après ce qu'[il a] vu, regardé, lu, senti et ce qu'[il a] voulu voir !* ».

Cependant, l'intrigue prend le plus souvent une tournure conventionnelle, visant à susciter des émotions chez les spectateur.rice.s, puisque la série « *déclenche un discours sur soi et sur la société sur des questions primordiales, telles que celles de la famille et des relations. C'est pourquoi leurs histoires et leurs sujets sont les mêmes d'une certaine façon.* » (Senem). Ce sont des conventions narratives attendues par la plupart des enquêtées. Kuğu envisage notamment ce changement comme une stratégie pertinente qui suppose une forte soumission aux structures narratives « *plus populaires* »[289], par crainte de perdre l'audience déjà établie: on met un peu d'amour aussi, puisque toutes les autres séries ont ce côté, selon Kuğu. Neslihan reconnaît la volonté des scénaristes d'y introduire des éléments d'intrigue amoureuse pour garantir le plaisir de la consommation; *« pour que la série ait plus de succès* ».

[289] Par « populaire », nous entendons que c'est le cas des séries purement distractives, et même parfois simplistes, fondées sur des personnages stéréotypés et des intrigues prévisibles.

Ce point de vue est aussi développé du côté de la production. Durant la scénarisation, Ethem, le scénariste, a dû rester finalement proposer un récit qui n'échappe pas aux conventions narratives: *« l'histoire d'amour n'a jamais été ma source de motivation principale.* […]. *Ils nous ont dit qu'il fallait qu'il y ait de l'amour ».* De la même façon, ces choix sont considérés par Çağrı, réalisatrice, comme *« un abus émotionnel »: « la mise en scène de relations de causalité trop forcées sous-estime d'une certaine manière les capacités, les exigences et les goûts de ce public auquel* [les auteur.rice.s de ces séries] *s'adressent. »* Nous avons pu vérifier cette hypothèse auprès de femmes qui revendiquent de regarder *« une histoire compliquée »* (Neslihan), ou une histoire dans laquelle *« il y a des montées et des descentes »* (Senem), *« où il y a plein d'action »* (Kuğu). Comme nous l'avons déjà précisé, les femmes valorisent des séries qui recourent à des trames narratives complexes et dévalorisent des séries purement distractives et très simples à suivre, fondées sur des histoires aux morales tranchées. En d'autres termes, parce qu'elles sont plus « lettrées » que les hommes, selon l'idée développée par Hülya Uğur Tanrıöver (2003).

Cependant, le producteur exécutif, Ahmet développe une approche binaire. Il décrit ce qu'il entend par *« intrigues féminines »* en mentionnant deux thèmes principaux : la vie familiale et les relations amoureuses: *« ce qui intéresse les femmes, c'est l'amour d'Ayşegül et Poyraz, un amour passionné, les conflits entre Ayşegül et l'ex-femme de Poyraz, la relation entre père et fils »*; et par *« intrigues masculines »:* le foot, notamment [on appréciera la richesse des univers ici mentionnés]. Adnan résume ainsi avec l'idée selon laquelle certaines scènes intéressent seulement les hommes et d'autres seulement les femmes : *« Une table autour de laquelle on boit du raki, ça attire les hommes, et ce que font les femmes, ça attire les femmes. Des trucs comme la jalousie, ça attire plus les femmes. »* Cette approche binaire que l'on retrouve dans l'explication du producteur exécutif et aussi de la plupart des spectateurs n'est pas tout à fait le cas puisque les femmes ont tendance à se rapprocher des positions masculines : elles aiment les intrigues amoureuses mais en manifestant plus de distance critique à leur égard.

Les personnages principaux sont porteurs de la dynamique du récit. Ils jouent un rôle essentiel, non seulement du fait de l'attachement qu'ils suscitent chez les spectateur.rice.s, mais aussi sur les plans affectif, cognitif, pragmatique et moral.

Outre le personnage principal, les personnages secondaires jouent un rôle important dans la compréhension de la représentation situationnelle incluant les multiples voix dans les scènes. Ainsi, İrem précise que *« chaque personnage apporte quelque chose à la série ».* Ce point est aussi souligné par Çağrı, réalisatrice : *« la plus grande chance de "Poyraz Karayel", en tout cas pour la première saison, était d'avoir des personnages secondaires* […]. *Il y avait différents types de personnages, c'est une des raisons du succès de la série. »* D'autre part, comme l'a précisé Eco (1994 : 15), les personnages secondaires peuvent jouer un rôle important dans la dialectique innovation-répétition, *« donnant l'impression que la nouvelle histoire diffère des précédentes, alors qu'en fait la trame narrative ne change pas ».*

Les personnages servent à débattre de l'amour, du couple, des relations entre les hommes et les femmes. Pour cela, il faut prendre en considération la définition proposée par Tröhler et Taylor (1997 : 35) du personnage comme *« lieu multiple et souvent contradictoire où se manifestent des désirs et des angoisses : un lieu de pouvoir, certes, mais aussi un lieu de résistance.* [Le personnage] *engage des processus de va-et-vient constant, des "négociations"* [...] *entre les normes et leurs critiques, entre l'idéologie dominante et ses transgressions possibles à une certaine époque ».* Dans ce cadre, le personnage est aussi défini comme *« un élément complexe qui appartient autant au texte qu'au "hors-texte" qui est développé par l'auteur, mais surtout construit par l'acte de lecture »* (Sepulchre, 2011 : 149). Cette complexité propre à l'acte de lecture engendre de la part du/de la spectateur.rice en réception une attitude qui le/la pousse à chercher un ancrage qui s'avère conforme à ses normes d'évaluation en matière d'appréciation des personnages masculins et féminins. Cela se traduit par la construction d'un rapport de familiarité intime avec les personnages, puis par une relation émotionnelle aux personnages qui conduit à les trouver « sympathiques » ou « antipathiques ». J'ai observé que ces rapports avec les personnages ne sont pas seulement appropriés, reproduits et négociés, en tant que tels, mais qu'ils sont aussi resignifiés. Les enquêté.e.s sont tout à fait capables d'expliquer pourquoi ils/elles préfèrent un personnage plutôt qu'un autre, et peut-être ces personnages sont-ils leur motivation première pour regarder la série avant même l'intrigue. C'est sans doute parce que *« les gens s'intéressent aux personnes peut-être plus*

qu'aux intrigues » (Sedes [1950], cité par Jost 2005 : 25). L'admiration, surtout de la part des femmes, pour les personnages masculins de la série est constatée par Adnan (*«Poyraz a, par exemple, tout ce qu'il faut pour attirer les femmes, et toutes les femmes le regardent»*), et se retrouve chez Neslihan au moment où j'apprends que l'une des raisons principales de son goût pour cette série est le personnage masculin: « *les gardes, Sefer et Zülfikar. Ces deux, je les adore*. ». Puis, Derya avoue que les femmes « *aiment plus regarder les hommes* » dans les séries; à ses yeux, Poyraz « *est un personnage assez différent, et c'est ça qui le rend intéressant* ». Tout en prenant en considération les discours des enquêté.e.s, nous pouvons saisir que le personnage qu'ils/elles peuvent aimer ou qui leur sert de modèle de vie est presque toujours un personnage masculin. C'est particulièrement visible chez les femmes. Et si cette prééminence des choix de personnages masculins est forte, c'est peut-être aussi qu'il est plus facile d'observer des personnages masculins qui mènent le jeu dans le récit ou tout simplement qu'il existe des dominations narratives, ou justement parce que les personnages féminins sont moins intéressants même chez certains personnages masculins cantonnés à des rôles secondaires. Cette tendance semble aussi confirmée par le point de vue d'Ender : *« Les histoires concernant les femmes ne marchent pas. Peut-être que la femme n'aime pas la femme non plus* [Il rit]. *La femme apprécie l'actrice dans un second rôle dans la société, dominée par les hommes. Parce que le second rôle, c'est elle. »* Néanmoins, Arzu, la blogueuse, indique que pour la deuxième saison la série met en scène des personnages féminins plus marqués mais dans un schéma narratif moins valorisé, surtout autour de l'axe des relations amoureuses. En revanche, notons que les hommes enquêtés, toujours dans le souci de présentation de soi à travers leur discours sur la série, ne déclarent à aucun moment admirer des personnages féminins. Dans ce cas, la dissymétrie est révélatrice des rapports de domination.

Notons toutefois que chacun.e des spectateur.rice.s expose ses arguments sans parvenir à rallier l'autre à son point de vue. Chacun.e des enquêté.e.s procède à des identifications partielles: ils/elles se sentent parfois très proches de certains personnages, puis s'attachent à d'autres. Il s'agit notamment d'une fluidité des personnages puisque les personnages peuvent évoluer au cours du récit. Par exemple, « *dans un épisode, tu les adores et, dans un autre, tu les détestes* », note

la blogueuse, Arzu. En cours de série, les personnages peuvent être incarnés de multiples façons, pouvant être positifs, négatifs, etc.: « *d'un côté, il tue quelqu'un sans aucune hésitation, et d'un autre, il aide les orphelins.* » (Zahide); « *ils ne sont ni très gentils, ni très méchants* » (Merve) ou encore « *au premier regard, tu te dis, c'est un mafieux. Des hommes de la mafia. Mais tu vois ensuite les côtés sentimentaux des mafieux et tu peux les trouver sympathiques.* » Dès lors, il ne s'agit plus d'un simple attachement à un personnage, mais également d'une identification à certaines des qualités qu'il incarne. C'est pourquoi, comme l'affirme Esquenazi (2010 : 35): « *l'identification avec un personnage n'explique rien. C'est l'univers fictionnel tout entier qui est la source de l'attachement. L'affection jamais démentie pour les méchants récurrents des différentes séries ne s'explique pas autrement.* »

3.3.2 Le corps: objet et agent de la domination masculine

Sur le plan de la création, la composition - au sens de jeu d'acteur - des acteurs et actrices est aussi déterminante pour le succès de la série. Par exemple, il faut que chaque personnage de la série offre une cohérence forte et soit rapidement identifiable, selon Çağrı, la réalisatrice: *« la beauté et la popularité sont importantes dans le choix de l'acteur* [...] *On voudrait probablement voir telle actrice à côté de tel acteur. Cette personne peut apporter de la tendresse au sujet. Ça peut mieux correspondre aux goûts des Turcs »* C'est pourquoi elle m'explique qu'elle évite *« des personnages trop occidentaux, trop froids, des locaux trop typés ».* L'apparence physique joue un rôle important dans la caractérisation des personnages féminins et masculins, et a donc fait l'objet de nombreux commentaires. Cependant, l'attention que Kuğu porte aux yeux des acteur.rice.s met en doute l'aspect réaliste de la série, disant qu'*« il y a très peu de Turcs qui ont les yeux clairs et que c'est impossible qu'il y ait tant de gens aux yeux clairs au même endroit ».*

3.3.2.1 Le corps désiré

Les commentaires sur les personnages féminins, généralement faits par des hommes, Okan, Ertuğrul, Adnan, mais aussi par une femme, Zahide; mettent l'accent sur l'apparence vestimentaire et physique. Okan, issu de la classe supérieure, insiste sur les manières de s'habiller, pour le personnage de Sema.

Même s'il se dit fasciné par son haut niveau culturel: *« Tu regardes cette femme, elle montre quelque chose avec son style, la façon dont elle s'habille, sa coiffure. Elle a un peu le physique que toutes les femmes aimeraient avoir. »* Dans le même ordre d'idées, il trouve que Sema fait fonction d'objet décoratif à côté d'un homme et qu'elle a été choisie pour des raisons strictement esthétiques, car, d'après lui, *« Sema, elle n'apporte rien de spécial à la série* […]. *Peu importe si elle y apparaît ou pas. Laisse-la tomber !* [...] *Une femme voilée serait plus convenable pour Sefer. »* Dans une relation amoureuse, le personnage féminin semble donc fortement marqué par son apparence physique. Cela peut se traduire aussi par le constat selon lequel le corps des femmes est là pour constituer en quelque sorte le « décor » [290] de la série.

De même, les personnages féminins sont réduits à des stéréotypes comme en témoigne le regard très méticuleux porté sur les tenues vestimentaires. Sema, pour Zahide et Serkan par exemple, a un style vestimentaire moderne et élégant- *« c'est une femme élégante et soignée »* (Zahide), ou encore *« une apparence extrêmement féminine» (Serkan).* Ceci crée une familiarité entre les spectateur.rice.s et les personnages de la série et qui se manifeste par des critiques légères, de petites remarques affectueuses. Lorsque Sema porte des chaussures à talon, Adnan va s'exclamer : *« Elle est belle mais elle n'arrive pas à marcher. »* D'ailleurs, les femmes qui ne sont pas considérées comme suffisamment désirables, par Zahide, Ertuğrul, Adnan et Serkan, au regard de l'injonction à la beauté et à la séduction qui les caractérisent, endurent des commentaires négatifs sur leur apparence. Les remarques d'Ertuğrul *(« Quelle coiffure ! »*), de Serkan (*« Elle n'avait pas sa coupe de cheveux comme ça »*), de Zahide *(« Elle s'habille comme une souillon »*) et d'Adnan *(« Elle s'habille et se coiffe mal »*), à propos du look « racaille » de Meltem (tee-shirt, jean ample, baskets) et de son crâne rasé, qui dénotent une masculinité populaire et juvénile, montrent donc bien comment

[290] Par là, on peut se référer au test de Bechdel (créé par l'auteur de bande dessinée Alison Bechdel en 1986, dans le sillage des *gender studies* américaines), qui utilise une méthode pour mettre en lumière la sous-représentation de personnages féminins dans une œuvre de fiction. Cette méthode, nommée *« sexy lamp test »* par Kelly Sue DeConnick, se propose de mettre à l'épreuve un récit dans lequel des personnages féminins apparaissent en établissant le constat suivant : *« Vous pouvez remplacer votre personnage féminin par une lampe sexy et l'histoire fonctionne toujours fondamentalement »* (BECHDEL Alison. *Dykes to Watch Out For*. Ithac : Firebrand Books, 1986. Source Internet : http://sequart.org/magazine/34150/the-bechdel-test-and-a-sexy-lamp-detecting-gender-bias-and-stereotypes-in-mainstream-comics/, 2013).

ils/elles assimilent l'existence des femmes à leur seule apparence. En plus, l'apparence *« inhabituelle ou différente »* (Zahide) de Meltem envoie des indices plus complexes à décrypter sur les identités sexuelles, ce qui rend sa lecture difficile pour ces enquêté.e.s. Par exemple, Serkan a de la difficulté à « gérer » cette figure féminine, « *nettement plus « masculine » dans ses tenues comme dans son comportement* » (Sellier, 2007 : 121) et Serkan la caractérise comme « différente »[291]. Ceci peut être lu comme une réticence des spectateur.rice.s à faire face à cette figure absente de leur univers représentationnel, associant par exemple le pouvoir de Meltem à quelque chose de dangereux et redoutable, ou comme une attitude contrebalancée par des éléments qui renvoient à la fluidité de leurs conceptions de Genre. Nous pouvons évoquer ici la théorie du regard de Laura Mulvey (1975) [292], d'après laquelle le cinéma hollywoodien réduisait les personnages féminins, contrairement aux personnages masculins qui sont au centre de l'action, à un corps sexuel, objet de ce regard, contribuant à l'identification facile pour les spectateurs et aussi les spectatrices. Ce modèle féminin, Meltem, va être consolidé par d'autres marqueurs typiquement masculins évoqués par Zahide: rejet de la mode vestimentaire, indifférence à l'égard des relations sociales. Même si l'intelligence technique et scientifique de Meltem est admirable aux yeux de Zahide, ce goût pour la mécanique est clairement, pour elle, un goût masculin. En somme, ce personnage féminin indépendant est traité comme une « marginale » ou une « atypique », mais pas comme d'autres personnages qui répondent simplement aux critères de la féminité. Ce personnage

[291] Ces personnages féminins représentant des femmes marginales qui ne se conforment pas aux normes de la féminité (loin des stéréotypes de femmes qui tiennent leur rôle d'épouses, de mères, pour qui le foyer reste l'essentiel) ne sont pas caractérisés comme *« différents »,* sont remis en question par İrem et Kuğu, les femmes plus réfléchies et raisonnées, autour de la définition des rôles féminins et masculins, des enjeux du couple, des limites de la liberté sexuelle, etc.

[292] Le fameux concept de *« male gaze »* (littéralement « regard masculin ») est utilisé par Laura Mulvey (1993: 18), à partir des codes narratifs et filmiques du cinéma hollywoodien, pour mettre en lumière la dynamique des rapports de pouvoir à travers des personnages types et des modèles. Il y explique que: « *dans un monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir de regarder se partage entre l'homme, élément actif et la femme, élément passif. Le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence*. » C'est pourquoi les producteurs, auteurs et réalisateurs masculins intègrent une femme dans l'un de ces rôles traditionnellement réservés aux femmes, et créent ainsi une connivence avec un spectateur toujours supposé masculin. Pour plus de détails, voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (trad. : Plaisir visuel et cinéma narratif, in *CinémAction, volume 67*). *In Screen* (16), 3, 1975, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings.* New York : Oxford University Press, 1999, pp. 833-844.). Disponible sur < http://www.composingdigitalmedia.org/f15_mca/mca _reads/mulvey.pdf> (15.12.16.).

féminin finit par être toujours présentes dans les discours des enquêté.e.s, en se révélant des personnages déterminants des constructions masculines au sein de l'ordre du Genre. « *Ni flirteuse ni séductrice* » (Zahide), ce *« garçon manqué »* (Ertuğrul) est articulé sur un seul axe : à travers le corps moins désiré.

La trame narrative établit un équilibre en donnant davantage à voir une opposition entre les deux personnages féminins: la première se montre « virile » par l'ensemble de ses attributs, la seconde est résolument coquette et séduisante. Comme ici, le récit place en face de Meltem une femme valorisée en apparence par les hommes, Azra[293]: *« elle avait le dessus, parce qu'elle est top model »,* affirme Serkan ; *« non mais tu laisses Azra à Meltem ! Et puis quoi encore ? »*, déclare Adnan. Au fait, ces deux personnages féminins sont deux faces différentes d'une conception de Genre. Le recours à des représentations de Genre conventionnelles est un moyen de rendre le monde plus lisible. Meltem, qui échappe aux canons de la beauté si contraignants à la télévision comme dans la série est moins conforme aux normes de beauté en vigueur, ne serait plus une menace pour Azra, du point de vue de Serkan et Adnan.

C'est d'abord par le corps que le personnage de Meltem doit être validé. Meltem portant une robe dans une scène, redevient désirable et retrouve enfin sa féminité. Ceci sert également aux ressorts narratifs classiques du mélodrame: ordre/désordre/restauration de l'ordre. D'ailleurs, nous ne serons donc pas surpris d'entendre plus tard par Ertuğrul: « *c'est sûr qu'il va y avoir une dispute maintenant. Un homme va venir déranger Meltem, ça va rendre fou Zülfikar et il va montrer son arme ! Quelle coiffure ! Elle n'a jamais mis une robe comme ça de sa vie.* ». Par exemple, ces personnages féminins, tantôt virils comme Meltem, ou tantôt extrêmement féminins comme Begüm, ne sont pas aimés parce que l'une est transgressive et l'autre stéréotype. Le corps devient ainsi le lieu où la performance prend vie, Butler (2005). Impliquées dans les dynamiques de pouvoir, ces représentations des corps féminins, mettant en jeu les frontières (formelles, culturelles, juridiques) de l'acceptable au sein de certains traits de caractère, participent généralement d'un imaginaire patriarcal. Begüm, constamment érotisée, portant « *la robe de chambre rouge* » marqueur de

[293] L'actrice qui tient le rôle d'Azra est un top model dans la "vraie vie" et a été élue Miss Monde.

sexualisation du corps féminin, incarne une femme méchante[294], selon les dires d'İrem. Pour elle, le traitement de ces personnages féminins méchants est très caricatural, assez proche de celui des méchants dans les anciens films turcs (de *Yeşilçam*). Puisque Begüm fait état de sa sexualité, elle n'est pas non plus une figure de la mère de famille idéale[295]: *« Elle est pire que tous les personnages méchants. Ce personnage n'incarne pas une image de mère »,* dit Adnan. Cependant Kuğu se plaint du caractère répétitif de ces scènes, puis du manque de naturel des comédiens en train de s'embrasser. Tout comme le fait İrem, le principal reproche adressé vise la question de la liberté des mœurs. Selon İrem, les personnages de la série sont présentés comme ayant une vie sexuelle, non montrée à l'écran, certes, mais néanmoins évoquée dans les dialogues. Cela signifie, selon İrem, qu'une femme vivant librement sa vie sexuelle constitue une menace permanente par sa capacité à perturber l'ordre dans la famille. Notons ainsi qu'il est impossible pour Çağrı, la réalisatrice d'intégrer dans leurs histoires des sujets tabous : *« Mais il n'y a pas de sexualité. Les acteurs aussi questionnent ça. C'est très important pour eux de pouvoir intérioriser l'histoire. »* De nos jours, même voir à l'écran des baisers échangés est impensable.

La sexualité, étant l'un des enjeux du Genre, est un point d'observation des processus de hiérarchisation des rapports entre les sexes. Les corps féminins, dès

[294] Le terme « méchant » n'est pas employé dans le sens « naïve » ou « enfantine »; renvoie plutôt aux attributs moraux des personnages. Il fait référence à l'usage des méchants « ordinaires » décrit par Jost (voir entre autres JOST François. *Les Nouveaux Méchants*. Paris : Bayard, 2015). Les méchant.e.s sont différent.e.s des méchant.e.s du cinéma qui sont aisément reconnaissables avec leurs habits sombres, leur allure de « durs » etc. Au cours de la série, chaque personnage devient, à sa façon, mauvais. Donc, nous pouvons dire aussi que ces méchant.e.s « *ne sont pas monolithiques : ils ne sont pas méchants partout, dans toutes les sphères de leur vie privée et publique.* » (Jost, 2015: 278) Ces méchant.e.s « ordinaires » dont les spectateur.rice.s parlent, peuvent se définir en fonction de certains critères. D'un côté, ces personnages ont une famille (au contraire les « super-méchants », n'ont aucune attache familiale connue. Dans ce cas, dans *Poyraz Karayel*, les ennemis de Bahri, par exemple, peuvent être désignés comme « maîtres du Mal ») mais de l'autre, ils agissent pour servir leurs intérêts personnels, et leurs motivations sont, en général, bassement matérielles, c'est-à-dire, ont une personnalité égoïste, cynique, violente, menteur. Pourtant, ils évoluent au long des saisons et ceci engendre, de la part des spectateur.rice.s, un accord momentané (Jost, 2015: 218). Selon Jost, « *si la méchanceté revêt de multiples formes, dans les séries, il est bien rare qu'un héros méchant, c'est- à -dire un personnage autour duquel s'organise l'action, ne soit pas, à un moment ou un autre, un meurtrier*. » L'intérêt suscité pour la méchanceté d'un caractère (dans le *soap opera*) est aussi observé par Pasquier (1999) chez les petites fans de la série *Hélène et les garçons*. Elle note, à cet égard, qu'elles préfèrent les personnages féminins méchants mais puissants.

[295] Par l'adjectif « idéale » associée aux femmes, on définit une forme parfaite, idéalisée de la féminité ou de ses processus de construction sociale. Cette figure féminine se caractérise par la fonction maternelle, la passivité, la vertu, la modestie, la tendresse et par la personnalité prête à tout sacrifier, et à renoncer à sa vie pour son mari et son enfant, représente une asexuelle.

lors, deviennent le lieu d'expression de rapports de domination au cœur desquels le consentement est central. Selon Foucault (2004 : 217-221), le corps docile doit assurer la fécondité réglée du corps social, doit être un élément fonctionnel de l'espace familial[296]. En outre, nous pouvons dire que la sexualité des femmes est encore placée sous la surveillance du patriarcat qui oppose la sexualité coupable à la sexualité honteuse[297]. Ce regard se traduit dans la réception des personnages féminins.

Une séquence introduite dans un épisode sur l'avortement a laissé certain.e.s professionnel.le.s de la télévision perplexes : une scène d'avortement qui casse les conventions narratives, aurait pu susciter des réactions négatives auprès des spectateur.rice.s, selon Ender, le réalisateur:

> « Il y avait une scène d'avortement, je m'étais trompé à propos de cet épisode. En plus, c'était écrit de manière assez lourde. Il y a eu un taux d'audience très élevé. J'avais pensé que les papas et mamans, les bonnes femmes portant le voile changeraient de chaîne. Mais, d'après ce que j'ai compris, on est une société très perverse, (il faut souligner le sexisme d'Ender lui-meme) à cause de toutes ces oppressions. On est pervers en ce qui concerne la sexualité, la violence. Ils ne peuvent pas réaliser leurs désirs dans la vie quotidienne car il y a des lois. Ça leur plaît de voir ce qu'ils répriment dans les séries… Ils aiment regarder tout ce qu'on cache, tout ce dont on évite de parler dans la vraie vie. »

Il confie avoir été étonné de n'avoir entendu aucune réaction[298], alors qu'il n'aurait pas dû jouer avec un sujet aussi délicat et intouchable selon les codes sociaux. C'est pourquoi, malgré les tabous, les spectateur.rice.s sont ambivalent.e.s aux yeux du réalisateur. D'après lui, une série est aussi appréciée parce qu'elle propose un univers que l'on ne souhaite pas voir se réaliser, peut-

[296] Il fait état des corps surveillés et observés pour former des corps dociles, en relation avec le corps social, l'espace familial et la vie des enfants. Pour plus de détails, voir FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir,* Paris : Gallimard, 2004, pp. 217-221.

[297] Rappelons que la culture turque, la virginité doit être intacte jusqu'au mariage. C'est pourquoi le « namus » (désignant l'honneur de la femme pour la famille) doit être protégé par elle, mais aussi par les hommes pour que l'honneur de la famille soit assuré. Ceci est souvent traité comme sujet de beaucoup de séries et de films turcs. Dans certains cas, quand une femme est violée, elle doit sauver l'honneur de la famille pour sauver la famille. Cela pourrait être soit un meurtre d'honneur (être fusillée par le frère) ou un mariage avec la personne qui l'a violée. Les femmes finissent par épouser leur violeur afin de sauver leur honneur.

[298] À l'égard de cette scène, Kuğu et Derya montrent une réaction négative. Derya ressent « une bouffée d'émotions...*Poyraz doit attraper cet homme et le couper en mille morceaux* »; « *c'était vraiment du n'importe quoi, un épisode fait juste pour qu'elle ne soit plus enceinte. Ce n'était pas la peine. Déjà que ce personnage d'Adil Topal est problématique. C'est trop tiré par les cheveux, là, il exagère tellement… Comme s'ils exagéraient pour augmenter un peu plus le taux d'audience.* », affirme Kuğu.

être parce qu'il est tout simplement impossible à réaliser ou parce que les personnages ont des comportements tentants mais difficiles à tenir en société.

Nous l'avons vu chez İrem (la plus diplômée) et Kuğu (mieux dotée en capital culturel), qui veulent voir dans la série une certaine liberté de ton entre hommes et femmes. D'autre part, la manière dont est décrit l'aspect physique d'un personnage féminin dépend du sexe des personnes enquêtées, de son habitus du Genre. Comme l'expliquent Connell et Messerschmidt (2005: 848), les femmes reproduisent une position asymétrique dans l'ordre patriarcal, tout en assumant une attitude « docile » face au pouvoir du modèle masculin hégémonique que cet ordre patriarcal impose. Zahide, fière d'être fille de militaire, manie la même rhétorique de mise à distance à travers son discours sur la description des personnages féminins. Auprès de ces enquêté.e.s, le rôle du corps féminin semble toujours soumis à certaines normes de beauté qui tendent à reproduire les schèmes de pensée hégémoniques et ainsi certains stéréotypes patriarcaux de la féminité.

Les personnages masculins dans les entretiens ne sont jamais évoqués au nom de considérations physiques. Donc, ils ne se caractérisent pas d'abord par son physique. Les hommes enquêtés, d'ailleurs, ne parlent pas de l'aspect physique des personnages masculins. Ils évoquent plutôt de leurs caractéristiques morales. C'est peut-être plutôt en raison du choix de la série. Ainsi que l'écrit Laura Mulvey, « *selon les principes de l'idéologie dominante et les structures psychiques qui la soutiennent, le personnage masculin ne peut endosser le rôle d'objet sexuel.* »; au fait, les personnages masculins sont « moteurs » des actions.

3.3.2.2 Le corps en action

Comme nous l'avons vu, les hommes parlent volontiers de l'aspect physique des personnages féminins. Alors que, à l'inverse, ils tiennent un discours de dénégation systématique à propos de la séduction des personnages masculins. Les femmes, elles, se sentent attirées par certains personnages masculins. Poyraz plaît tout d'abord aux femmes parce qu'il est séduisant. Poyraz incarne un modèle *« exceptionnel »* (Senem), se comportant de manière *« amusant, c'est ce qui le rend attirant ».* Les personnages masculins sont préférés parce qu'ils ne sont *« pas beaux mais charismatiques »* (Neslihan), *« personnage(s) assez différent(s) »*

(Derya). Le *« charme du diable*[299]*»,* voilà ce qui plaît à Zahide. Dans leur description, les femmes se réfèrent également à la masculinité hégémonique (Connell, 2005)[300], alliant capacité de séduction, goût du dépassement et charisme. Par exemple, Sefer présente un certain nombre de caractéristiques communes au type d'idéal masculin de Neslihan, qui, n'aimant pas les *« minets »,* préfère *« son côté machiste ».* Elle fait des remarques concernant les personnages masculins pour lesquels les adjectifs comme *« macho », « machiste »* tendent à montrer que ces personnages incarnent une image plus traditionnelle de la masculinité, qui contribue à définir ce qui les rend séduisants. C'est la raison pour laquelle le machisme n'est pas pour elle un défaut. Le personnage masculin, décrit par Neslihan, se construit par référence aux modèles dominants de la masculinité en termes d'idéaux hégémoniques. Cette approche est aussi celle de la blogueuse Arzu :

> « Sefer, c'est un macho mais il ne force personne, aucune femme à faire quoi que ce soit. Mais ça te surprend qu'un type comme lui ne fasse pas grand-chose. Par exemple, je ne l'ai jamais vu se mêler de la manière dont s'habille Sema. En fait, il l'aime telle qu'elle est. Et elle, ce qu'elle aime chez lui, c'est qu'il est un homme auquel on peut faire confiance. Et j'apprécie ça. La confiance, c'est ce que je cherche aussi. »

Ainsi, un personnage masculin n'est jamais aimé uniquement pour son physique. Les enquêtées disent aimer deux choses. Par exemple chez Sefer ou Zülfikar : le fait qu'ils soient des personnes à qui on peut faire confiance: *« Zülfikar est aussi un personnage exceptionnel, un homme franc, il suscite la confiance* » (Ertuğrul) et qu'ils aient une histoire familiale difficile: *« T'en as un qui a grandi dans un orphelinat, un autre qui s'est mêlé à des affaires* » (Merve). Ce sont des personnages qui souffrent et qui, en même temps, luttent contre de nombreux problèmes. Leur impact normatif traverse les parcours biographiques de ces personnages masculins. Ce faisant, pour la plupart des enquêté.e.s, les hommes doivent avoir une certaine posture. Devenir un homme implique en effet des qualités particulières attribués par exemple au personnage de Sefer : un

[299] Rappelons que l'expression turque « Şeytan Tüyü » signifiant qu'une personne est très séduisante, non par sa beauté mais par son caractère.

[300] Rappelons que la masculinité hégémonique se définit comme *« la configuration des pratiques de genre qui garantit (ou qui est utilisée pour garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes. »* (Connell, 2005 : 79)

homme est quelqu'un *« qui ne ment pas* […], *un homme est un homme »* (Okan), *« un homme doit gérer ses émotions »*, ou encore « *garder son sang-froid.* » (Serkan)[301]. Serkan, issu de la classe défavorisée, évoque explicitement une approche binaire qui oppose sexe masculin et sexe féminin, faisant de l'attribut biologique la référence principale pour hiérarchiser les relations entre hommes et femmes. Ceci crée chez lui une représentation régulatrice qui servira le maintien des logiques de la domination au sein d'un ordre patriarcal (*toutes les femmes ou tous les hommes sont censé.e.s agir de telle ou telle manière...)*. Cette déclaration, sous couvert des personnages, est structurée par un habitus de Genre, dans lequel il concourt significativement à fixer des modèles normés de Genre, attribuant une plus grande valeur à ce par quoi les hommes se différencient les uns des autres.

Les dynamiques de la série se concentrent moins sur ce que les personnages masculins ne devraient pas faire que sur ce qu'ils peuvent faire. Toutes les spectatrices les aiment pour ce qu'ils font. Ce qui motive les choix féminins, c'est la capacité de ces hommes à se sortir de situations qui ne sont pas à leur avantage. L'admiration des femmes pour Poyraz est due aux actes héroïques qu'il accomplit. Cet héroïsme n'est pas bien accueilli par tous les spectateurs: seul Serkan, issu de la classe défavorisée, affirme que *« Poyraz peut découvrir d'avance quelque chose qui va se passer ».* D'après Adnan, Poyraz a tout ce qu'il faut pour attirer les spectatrices, toutes les femmes le regardent en se disant : *« Oh si seulement j'avais un amoureux comme lui ! »,* « *après, tu regardes la fin de la série, tout se passe comme le veut* [Poyraz], *et il la reconquiert.* », affirme ainsi Ertuğrul. Nous constatons aussi que les positions, systématiquement critiques, des téléspectateurs puisent toutes dans le même fonds argumentatif : Poyraz représentant une masculinité marginale[302], menace leur masculinité. À la fin du récit, *« c'est comme si on avait réussi uniquement grâce à Poyraz »,* dit Ertuğrul. Les spectateurs se moquent de Poyraz, qui incarne un modèle fondé sur l'héroïsme. En effet, Poyraz, qui a été témoin du meurtre de son fils, fait justice

[301] Au bout du compte, dans un épisode ne se conformant pas exactement à l'horizon d'attente de Serkan, Sefer, *« un homme à fort caractère »,* apparaît comme un homme incapable de contrôler son affectivité et ses désirs, ce qui *« ne correspondrait pas à une attitude d'homme »,* selon Serkan (en particulier quand Sefer se coupe le doigt après une crise de nerfs à cause de Sema qui le quitte lors du mariage et quand il pleure).

[302] C'est R. Connell (2005: 77-81) qui parle pour la première fois des masculinités « marginalisées » pour le décrire par rapport à la masculinité hégémonique à cause, par exemple, d'un handicap physique ou en raison de l'appartenance à un groupe socialement défavorisé ou minoritaire.

lui-même en se battant pour venger cette mort. C'est une attitude valorisante aux yeux des spectatrices (*« Poyraz devrait passer à l'action »,* Derya), comme le prévoit Adnan.

En somme, ce que nous retenons dans les discours à la fois des spectateurs et des spectatrices, c'est que Poyraz est celui qui maîtrise réellement les événements. Nous pouvons même comprendre que c'est *« un corps qui bouge, un corps qui est efficace, un corps dans l'action »,* à la différence du corps-objet. Les femmes, objets du désir masculin, comme nous l'avons vu dans leur description, servent plutôt d'accessoires à la trame narrative. Auprès des spectateur.rice.s, les personnages féminins ne sont pas déterminants dans le récit, ils ont un rôle actif mais discret. Par exemple, dès qu'Ayşegül participe à l'action dans la trame narrative, Zahide fait cette remarque : *« C'est Poyraz qui l'a entraînée. »* Nous pouvons dire que, si ces personnages féminins ont un rôle actif, c'est plus souvent *« à cause d'un personnage masculin »*, Begüm punit son ex-mari, Meltem venge son père, etc., condition observée par la plupart des enquêté.e.s. Aussi, même si ces personnages féminins ont un rôle relativement actif à un moment donné, ce que la plupart des enquêté.e.s retiennent, c'est leur vulnérabilité (qu'elles soient alcooliques, dépressives comme Begüm, ou cyniquement manipulées comme Despina). Les personnages féminins sont réassignés à un rôle féminin traditionnel et ont l'objet d'une reprise en main patriarcale.

3.3.3 Masculinité hégémonique: incontestée à la marge, mais structurante

C'est Poyraz qui est *« le personnage clé de la série »* (Serkan). Alors, qui est vraiment ce personnage masculin ? *« C'est un père, un mafieux, un policier, un truand, un looser. Il a mille facettes »,* me répond le scénariste. Ceci se traduit aussi dans les propos de spectateur.rice.s. Poyraz est porteur de toutes les émotions, selon Neslihan. Il devient, aux yeux de Merve, un père de famille donnant toujours dans l'exagération, c'est-à-dire qu'il est plus attaché à son fils que ne le serait un homme dans la « vie réelle ». Ces éléments sont suffisants pour que Serkan le décrive comme « *pas un macho,* [il est] *doux* »: En fait, Poyraz n'incarne pas la figure d'un héros positif, des hommes infaillibles, courageux, forts. La figure des héros positifs est depuis longtemps abandonnée pour des

figures de personnages ordinaires (hommes fragiles, contradictoires, vulnérables, etc.). Poyraz a des faiblesses, il a des traits finalement peu valorisants aux yeux des spectateur.rice.s. Pourtant, dans l'univers de ces dernier.ère.s, la faiblesse ou l'échec ne sont pas des fautes, ni même des défauts (ce fût le cas des caractéristiques des *soap operas*). *« La façon dont le héros masculin s'incorpore au féminin sans rien perdre de ses prérogatives masculines suggère que la domination symbolique du masculin* (Bourdieu, 1998) *s'exerce encore très efficacement dans l'espace public de la production culturelle »* (Sellier, 2005 : 28). Ainsi comme le dit Senem: « *il vit comme il veut vivre. Il fait des folies, il peut être drôle même s'il est dans une situation difficile. Il attire tout le temps les problèmes mais il est attirant à sa manière*.» Une autre caractéristique commune et frappante, évoquée par les enquêté.e.s à propos des personnages masculins, mais qui, n'est pas valorisante pour les personnages féminins, est leur fragilité et leur vulnérabilité[303]. Les spectateur.rice.s considèrent Poyraz comme *« un homme qui incarne une image à la fois traditionnelle et actuelle de la masculinité »* (İrem), ce qui signifie pour Kuğu et İrem que Poyraz incarne une forme de déstabilisation de la prééminence masculine. Cette forme de déstabilisation renvoie de même à l'idée d'un « déséquilibre structurel » définissant le patriarcat, ainsi que la possibilité de le modifier, voire de le corriger, avec une normalisation narrative pour une reproduction des normes genrées. Par exemple, dans la scène où Poyraz apprend que son ex-femme a une liaison avec un autre homme, il lui dit : *« Ne le vois pas, je ne veux pas qu'il traîne autour de toi. »* Cette réaction est perçue comme *« démodée »* (Kuğu) et *« machiste »* (İrem): *« ces comportements machistes, je ne m'attendais pas à les voir comme ça. Je pensais qu'après une ou deux fois, il renoncerait à ce comportement. Mais il est aussi devenu quelqu'un de redoutable. Il ne s'est pas laissé faire avec son ex-femme,* Begüm. *Au début, il lui a laissé faire ce qu'elle voulait, mais, ensuite, il s'est opposé, comme s'il voulait le bien de son fils. Mais on ne sait pas s'il fait tout ça parce qu'il est jaloux ou pas… »* Cette tendance à dominer, à soumettre, est surtout vue par les spectatrices comme une reproduction de la mentalité ancienne concernant les identités sexuées. Les hommes au contraire (les maris de Kuğu et d'İrem), la trouvent

[303] Par exemple, Poyraz est *« un homme romantique et sentimental,* [mais], *d'un autre côté, il est ferme »* (Engin, dans l'annexe 6).

« normale » (Okan) ou *« raisonnable »* (Umut). Par exemple, quand Okan la définit comme *« une réaction d'homme, une réaction juste »,* sa femme Kuğu, conteste le choix de cet adjectif « juste ». Notons que ce type de discussion dans le couple entre mari et femme s'observe plus fréquemment dans les couches sociales mieux dotées en capital culturel. Par contre, lors de l'entretien avec Serkan, moins doté en capital culturel, Serkan donnait des réponses qui se déclinaient souvent au pluriel tandis que sa femme se réfugiait dans le mutisme.

Poyraz est perçu comme un personnage qui ne se laisse pas déstabiliser. C'est une qualité que les spectateurs apprécient particulièrement chez les personnages masculins. Cela étant dit, les personnages masculins ne sont jamais remis en question dans leur masculinité, même s'ils sont qualifiés de *« différents »*. Par exemple, Poyraz ne correspond pas au code de la masculinité, selon lequel l'homme doit être performant au travail et gagner de l'argent: « *parfois, il a des actions absurdes. Dans un épisode, il ne peut pas payer son loyer et il demande de l'argent à Ayşegül. Là, il a lâché son orgueil »,* dit ainsi İrem. Ce faisant, elle exprime avant tout une déception face à la remise en cause de l'ordre sexué, dans la série, qui lui semble très éloignée de la réalité sociale. Sa déception révèle une intériorisation des valeurs hégémoniques en matière de codes de la masculinité. De manière générale, le personnage ne cherche pas à conserver sa façade de mâle viril. Il défie le schème patriarcal. Pourtant, même si sa façon d'incarner la virilité suscite certaines interrogations chez les enquêté.e.s, Poyraz fait l'objet d'une forte valorisation narrative, car il dispose de qualités intellectuelles et humaines. Cela semble rejoindre la réflexion de Christine Castelain-Meunier (2005) qui considère que, lorsque la masculinité est mise en danger, les hommes adoptent des conduites afin de garder et de consolider leur position dominante. Elle l'appelle des « masculinité défensive ». L'un des constats récurrents est que les caractéristiques « plus humanistes » mises au premier plan dans la description des personnages masculins offrent une forme de compensation positive pour les représentations masculines. Face à ces déstabilisations, Umut allègue que certains hommes se réfugient de plus en plus dans l'humour, étant un élément de séduction, qui manifeste tout à la fois une forme majeure de précarisation et une forme de résistance masculine aux changements. Cette qualité, qui apparaît très souvent dans les critères évoqués par les hommes, vient en tête de leur argumentation. Par

exemple, Umut aime parler du personnage de Poyraz qui a la capacité d'ironiser sur des problèmes: *« quand il fait face à une situation difficile, il arrive à avoir de l'humour. Faire des blagues quand on fait face à des difficultés, c'est comme un mécanisme de défense. »*

De plus, les scènes du personnage de Zülfikar, au-delà de leur caractère comique, figurent parmi les scènes plébiscitées par Ertuğrul. Même s'il se réfugie dans une incarnation virile, Zülfikar n'est pas pris au sérieux : il est tourné en ridicule, ses revendications passant pour des pulsions passagères. Sur ce point, Neslihan souligne qu'il apparaît rarement comme méchant même s'*« il tue,* [s']*il extorque de l'argent »,* parce qu'*« il est différent »,* parce qu'il n'est pas pris au sérieux, risible.

On peut ainsi observer une modification, un jeu avec des conditions de masculinité, mais toujours sous le couvert de l'humour. Autrement dit, la série, jouant sur les représentations masculines, produit d'autres profils masculins, « nécessaires » à l'identification et à la construction des masculinités hégémoniques. En parallèle, nous observons que ce renouvellement de l'image de la masculinité contribue à faciliter chez les spectateurs l'identification à ces personnages, car ceux-ci, par-delà leurs faiblesses, réussissent à faire rire. De surcroît, ceci ne risque pas de compromettre leur masculinité puisque le rire n'est pas considéré comme un signe de féminité, voire la faiblesse alors que les larmes, par exemple, sont une émotion plus compromettante.

3.3.4 Les femmes, facteurs d'ordre et de désordre

La figure féminine qui attire l'attention de Zahide et de Serkan est le personnage de Sema, placée au poste de commandement. Sema, décrite par Serkan comme une «*femme indépendante* », répond à toutes les caractéristiques masculines. Elle est immergée dans un univers masculin, et ne présente pas la plupart des traits féminins. Zahide va jusqu'à affirmer qu'elle est une femme *« masculine ».* En effet, Sema exerce son métier d'avocat dans la mafia. Ceci est aussi souligné par la réalisatrice : comme l'explique Çağrı, *« de ses cheveux jusqu'à la façon dont elle se tient, elle n'utilise pas* [sa féminité] *dans le monde des hommes. Tu représentes Sema comme le bras droit de Bahri, elle a ses propres valeurs, elle a des limites ».* Le personnage de Sema incarne des traits

réputés: par exemple en se vouant davantage à son métier et à sa carrière plutôt qu'à la famille. Sema, aux yeux de la réalisatrice, est donc obligée de « se » masculiniser. Serkan décrit ce personnage en disant qu'elle mène une vie assez libérale, autrement dit qu'elle adopte un mode de vie masculin: *« elle peut s'installer à une table où il y a de l'alcool, elle rentre à la maison vers le matin. »* Sema incarne un modèle de féminité « contradictoire », selon Serkan, puisque cette féminité respecte les codes du monde masculin pour survivre dans ce monde viril. En effet, si les personnages féminins sont entrés dans l'espace public, entourés d'hommes, ils le doivent à l'abandon de leur « féminité » afin de ne pas menacer l'ordre du Genre. Sema agit *« un peu comme un homme »* (Derya). C'est une battante, selon Derya, « *c'est une femme qui a toujours été sur ses gardes pour lutter dans la vie.* » Zahide la décrit comme une femme puissante qui gère les hommes de la mafia, *«* […] *qui ramasse les pots cassés par ces ordures* [les hommes de la mafia] *»* que Zahide caractérise comme des hommes maladroits, voire *« infantiles »,* qui ne savent pas se débrouiller tout seuls. C'est pourquoi Neslihan trouve à Sema un air de patron: « *Sema règne en maîtresse sur toutes les décisions prises au sein de la mafia.* » Sema incarne donc aux yeux des enquêtées une figure d'autorité grâce à une totale maîtrise des codes masculins. De toute façon, une femme qui vit dans le monde de la mafia ne peut pas être autrement, selon Neslihan[304]. Elle est dure et distante selon Derya et Merve: *« elle était toujours très dure, toujours à côté de son père, Bahri ; même si elle était amie d'Ayşegül, elle était loin d'elle. »* (Merve); *« elle ne peut pas avoir de relation intime avec qui que ce soit. »* (Derya). De ce fait, elle incarne une figure presque déshumanisée si on la compare aux personnages masculins. Cette asymétrie entre les figures féminines et masculines, peut être aussi lue comme une punition narrative, selon laquelle les femmes subissent. Sema est présentée de prime abord comme froide, se transforme, au cours de la saison étudiée en amoureuse éperdue et en femme psychologiquement instable à cause de sa maladie. Son apparente froideur est ainsi contrebalancée par une fragilité psychologique, ce qui ajoute une dimension à son personnage et en fait un personnage féminin au profil de victime. Cette nouvelle facette du personnage permet aux spectateur.rice.s une autre

[304] « *Peut-être qu'elle est devenue comme ça à force de vivre dans un monde d'hommes* » (Neslihan)

modalité d'identification, de l'ordre de la compassion. Il semble surtout qu'être indépendante avait comme conséquence au bout du compte la faiblesse et la dépendance: c'est « *un personnage faible à cause de sa maladie* », selon Senem; « *elle est devenue plus tendre une fois malade* », dit Merve; « *elle n'avait plus les pieds sur terre dans la deuxième saison. Je ne sais pas d'où est-ce qu'ils ont sorti cette histoire de maladie* », déclare Kuğu; son « *refus de continuer à vivre sa vie, refus de lutter contre la maladie* » est l'un des signes de faiblesse pour Adnan. Ce qui se joue à travers cette série, ce sont les personnages féminins « négatifs ». En parallèle, les sentiments à l'égard de ces personnages féminins négatifs sont parfois plus nuancés. IIs/Elles questionnent le plus souvent la mise en jeu de la méchanceté des personnages féminins qui veulent le pouvoir économique et luttent pour l'obtenir. Par exemple, la plupart des femmes enquêtées expliquent qu'elles ne parviennent pas à décider si Songül est une femme forte et indépendante ou si, au contraire, elle représente une énième victime de la société patriarcale.

Cette femme impulsive, adepte de la vengeance, incarne tout ce que la blogueuse n'aime pas dans la représentation des femmes à la télévision, mais qui la fascine pourtant. En ce sens, les femmes ont de l'admiration pour cette femme méchante. Ce modèle féminin le moins conventionnel est celui qui a le plus souvent attiré les femmes téléspectatrices. Nous faisons l'hypothèse que ce consensus est dû à la rareté de figures de femmes rebelles à l'autorité dans les séries. Par contre, on note chez les hommes, à l'égard de cette figure féminine, une réaction de rejet total. Adnan, qui n'apprécie pas du tout Songül, qu'il juge comme étant un personnage féminin marginal et un immoral, ajoute : *« Je regarderais avec plus de plaisir si elle n'était pas là. »* Le rejet total de cette représentation de femme peut être lu comme une attitude défensive des hommes qui cherchent à se protéger de cette figure féminine, perçue comme « source de désordre » et d'affaiblissement du pouvoir masculin dans la relation de couple. En définitive, la révolte permanente de Songül est plus appréciée par les femmes enquêtées que par les hommes.

En somme, les téléspectatrices semblent préférer les personnages révoltés aux personnages dociles. Un personnage féminin *« innocent, loyal et très passif »,* conforme à une représentation plus conventionnelle de la femme, n'emporte pas

l'adhésion des femmes d'aujourd'hui. C'est ce que j'ai observé au cours des entretiens : personne ne prononce le nom du personnage Ümran. Occupant relativement peu d'espace dans l'intrigue, ce personnage représente une femme issue de la classe populaire, dépeinte dans des rôles traditionnels. Les représentations de femmes rebelles et violentes occupent une place importante dans la trame narrative, au détriment des femmes ordinaires. Dans leur description des relations entre personnages féminins et masculins, les spectateur.rice.s s'intéressent plus aux ambivalences, paradoxes et contradictions de leur représentation. Plus que de simples inversions, nous constatons que les personnages aux personnalités complexes et évoluant beaucoup au cours des épisodes font plus réfléchir le/la spectateur.rice. Cette approche est également évoquée au niveau de la production. Le scénariste, Ethem, souligne que la série ne valorise pas l'importance de se conformer aux normes et qu'elle montre l'échec de la vie privée associée au rôle maternel extrêmement normé et à une image consensuelle de ce que serait, aujourd'hui, une « bonne » mère :

> « Mais, d'autre part, il y aussi une femme au foyer, une femme emprisonnée dans ses tâches domestiques, Ümran. C'est une parodie. Elle est coincée dans ce monde. »

Ce faisant, le scénariste indique qu'il tente de faire évoluer les représentations genrées qui circulent dans les séries, qui voient cohabiter des figures hégémoniques et des figures alternatives du féminin. Mais en fin de compte, le scénariste restaure l'ordre social. Il utilise les ressorts narratifs classiques du mélodrame – ordre-désordre-restauration de l'ordre – en mettant en scène le personnage d'Ayşegül, qui représente une femme désirant avoir une famille[305].

> « Ayşegül n'avait pas l'intention de devenir mère. De toute façon, on n'a jamais pris comme base des personnages féminins classiques. Devenir mère n'est pas le seul but d'une femme. Une femme qui manipule des hommes dans le monde de la mafia, c'est ça qu'ils vont regarder. On ne regarderait pas une femme traditionnelle, notre spectateur ne regarderait pas. »

[305] La famille, comme modèle de parentalité légitime, est donnée en exemple aux spectateur.rice.s, *« toujours présentée comme un modèle unique d'existence sociale et comme la seule condition du bien-être pour les individus »* (Danacı Yüce, Güvenli, 2011). Elle est au cœur de toutes les solutions, et implique ici la « normalisation » des personnages féminins. C'est-à-dire que la conformité d'Ayşegül à ce modèle construit et valorisé dans un contexte précis se fait en lui attribuant un rôle d'épouse dans la structure familiale, ce qui correspond à une structure caractérisée par sa conformation patriarcale basée sur une stricte division de Genre.

3.3.5 Réification des valeurs patriarcales et recomposition marginale de l'ordre du Genre

Examinons ici plus en détail certaines dynamiques de Genre qui opèrent à travers des relations interpersonnelles dans la réception des enquêté.e.s. En ce sens, la remarque de Hamon est tout à fait juste : *« C'est* [...] *différentiellement, vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage »* (Hamon, 1972 : 99). C'est dans les situations relationnelles (qui font évoluer les personnages) que les spectateur.rice.s assistent à une recomposition de l'ordre du Genre et in fine à la réification des valeurs patriarcales. Par exemple, dans leur appropriation de la série, à peu près tou.te.s mes enquêté.e.s privilégient la succession des péripéties, et plus exactement de péripéties en lien avec la violence et l'amour. Ce faisant, leur discours évoque diverses formes de manifestations (rapports entre hommes et femmes, désir d'enfant, camaraderie, famille, amour, etc.), surtout présentes chez les femmes enquêtées.

3.3.5.1 La violence, preuve de la virilité

Tous les personnages masculins et féminins au cœur de l'action s'articulent autour des intrigues mafieuses. De ce fait, il est inévitable que le poids de la violence soit ressenti par beaucoup de spectateur.rice.s. Parmi les enquêté.e.s, les femmes sont plus sensibles que les hommes aux scènes violentes. Quelques-unes avouent même qu'elles changent de chaîne ou zappent, *« à cause »* des images agressives, violentes, angoissantes. D'autres, même si elles manifestent leur désappropriation, montrent moins de réactions de résistance : elles ne détournent pas la tête, ne changent pas de sujet mais font preuve d'une forme de tolérance face à un épisode peu satisfaisant. Neslihan trouve ces scènes toutes exagérées et absurdes. Tuer des hommes sans arrêt devrait signifier quelque chose dans le récit, sinon ce n'est qu'une façon de se montrer trop viril pour Derya. Si dans le récit, la violence apparaît comme une méthode qui consiste à punir des personnes malhonnêtes et de mauvaise foi afin de les remettre dans le droit chemin, elle apparaît aussi comme une preuve de virilité. Les femmes considèrent la violence comme un élément contribuant à la construction du modèle dominant de masculinité, qui renvoie à l'ordre du Genre. Les hommes expriment une forme

d'acceptation face à cette exagération de la violence : *« On voit la violence sans arrêt »,* selon Serkan ; *« on est dans la normalisation quotidienne de la violence », ou encore « de nos jours, tuer quelqu'un, c'est devenu quelque chose de normal »*, observe Umut, et *« c'est une chose à laquelle on s'est aussi habitué »* (Adnan). Pour les hommes enquêtés, faire partie du monde de la mafia nécessite de mettre au jour ses codes virils. Ainsi, le personnage de Sefer apparaît sous les traits d'un homme agressif, ce qui est acceptable pour certains, parce que, *« au fond, c'est un mafieux : il fait partie du monde de la mafia grâce à cette agressivité »* (Kaan, voir l'annexe 6). Le récit met en exergue la violence qui relie la virilité et l'action violente, le tout étant alimenté par des dynamiques nationalistes et militaristes. Il construit ainsi des masculinités propres à valoriser un discours de la force et de la domination. Ceci se nourrit de situations jugées comme « acceptables » et « rationnelles » par les téléspectateur.rice.s permettant de justifier et de normaliser l'utilisation de l'action violente. İrem ajoute que, de toute façon, *« Bahri et ses hommes, ce sont des bons mafieux.»* Même s'ils font de mal à quelqu'un, leurs intentions ne sont jamais coupables. Des causes « acceptables » et « rationnelles » trouvent leur réponse dans une polarisation du bon et du méchant qui vise à normaliser l'utilisation de la violence, tout en faisant référence aux propositions morales considérées comme déterminantes dans la caractérisation des bons[306] : Bahri, selon Derya, a de bonnes raisons pour tuer (*« c'est un père qui a perdu son fils »*). Derrière l'idée des « bons », et à travers la distinction entre les bons et les méchants, se cache la référence aux liens familiaux et affectifs. Les bon.ne.s ont, presque toujours, une relation affective (familiale, amicale, etc.) dans laquelle les personnages trouvent refuge et sécurité et pour laquelle ils se battent. Au contraire, pour les spectateur.rice.s, *« le méchant principal »,* qui agit en fonction de son seul plaisir, en commettant des crimes bien planifiés et en choisissant consciemment le mal, est qualifié de *« trop méchant ».* Dans ce cas, toute représentation de la violence se cache la référence à son impact persuasif sur les spectateur.rice.s,

[306] L'image du père autoritaire, dans son articulation avec les signifiants *« doux », « tendre », « sympathique », « pas dur »,* qui étaient pourtant des adjectifs évoquant plutôt la féminité et la maternité, apparaît à l'issue de ces entretiens comme un des principaux traits autour desquels les qualités attribuées à Bahri prennent forme dans la bonne masculinité. C'est la raison pour laquelle Bahri diffère des autres parrains. La bonne masculinité se définit de manière relationnelle, dans l'interaction avec d'autres masculinités marginales, déviantes –par diverses dualités – comme, dans le cas de Bahri, une incarnation du bon père de famille.Le « bon père » rachète le « mafieux».

puisque « *ce sont des gens bien. Ils aident les bons et font du mal aux méchants.* » (Okan)

3.3.5.2 Les relations affectives: une normalisation narrative pour une reproduction des normes genrées

La série parle beaucoup de la vie privée, si nous entendons par là le fait que le cœur des récits concerne souvent des affaires familiales et amoureuses. C'est une des caractéristiques principales de la série télévisée feuilletonnante classique, qui est valable pour toutes les séries familiales. En ce sens, le cadre familial, amical ou amoureux, dans lequel sont situés les personnages fictifs devient un enjeu narratif propre à la série afin de préserver et rassurer l'audience traditionnelle. Par exemple, les relations amoureuses représentant les principaux aspects d'une *wishful identification*[307], souhaitée par les spectateur.rice.s (Hoffner et Buchanan, 2005 : 325), jouent indéniablement un rôle clé dans le succès de la série. C'est pourquoi le fait que de nombreux arcs narratifs soient axés sur les relations affectives est aussi une stratégie commerciale assumée par les créateur.rice.s. Cette structure de narration dominante est expliquée par Ethem, le scénariste :

> « Dans la deuxième saison, je ne dirais pas que c'est les relations d'amour mais les relations plus émotionnelles, les relations à deux, qui ont augmenté les taux d'audience. Ayşegül et Poyraz sont devenus inséparables pour les spectateurs. Par exemple, quand on les sépare, le taux d'audience baisse. »

Kuğu a pu souligner l'utilité narrative des relations affectives, qui permet de révéler des différences entre les modalités d'expression féminines et masculines et de montrer qu'il y a maintes perspectives sur la façon d'aimer: *« Bah, ça vise tous les individus. Moi, je suis la relation entre je ne sais qui, et toi tu suis une autre relation. Ils proposent des menus différents. Toi, tu manges un Cheeseburger et moi un Big Mac. Mais au fond, on mange tous au McDo. »* Neslihan se sent, sans surprise, émotionnellement vulnérable face aux relations amoureuses. Sa propre expérience amoureuse lui confère un esprit critique face aux pratiques ainsi mises en scène. Ayant vécu des échecs dans sa vie privée, elle raconte sa vie, qui n'est

[307] La *wishful identification* (« identification désirée ») peut être définie comme le désir d'être ou d'agir comme le personnage. Cette réflexion concerne aussi une admiration, une volonté compulsive d'être pareil aux autres, comportant un effacement du personnage dans le normatif : *« Nous voulons être comme eux, ou nous les désirons ou sommes amusés ou effrayés par eux »* (Wickham, 2007 : 91).

pas très heureuse : bien qu'*« il y* [ait] *de l'amour dans toutes les séries, on est les seules à ne pas avoir d'amour* ». Neslihan développe ainsi un mode de lecture critique aussi bien syntaxique que sémantique, insistant en fait sur l'impossibilité radicale d'une réussite amoureuse durable : *« Tout le monde ne peut pas être heureux dans les séries, sinon ce n'est plus intéressant. On dit que le plus bel amour, c'est l'amour impossible. »* Nous trouvons aussi cette approche dans le propos du scénariste : *« En général, ce que veut voir le spectateur, ce sont des amants qui ne peuvent pas se réunir. C'est vraiment au top des attentes. »* En revanche, la plupart de mes enquêté.e.s aiment surtout détailler les différents types de sentiments (entre couple, entre mari et femme, entre père et fils, entre mère et fille). C'est particulièrement visible chez les femmes : le mécanisme de reconnaissance et d'identification[308] est nettement plus exprimé par les femmes – quelle que soit leur classe sociale, qu'elles soient dotées ou non d'un capital culturel élevé: il s'agit là d'une identification cathartique au travers d'histoires qui ont trait aux relations amoureuses, notamment. Dans ce contexte, les spectateur.rice.s participent à la souffrance manifestée par les personnages féminins. L'expression de l'identification apparaît comme un clivage fort dans la distinction entre les sexes. La surreprésentation des personnages féminins dans le rôle des victimes, peut aussi expliquer ce clivage. Il apparaît qu'aimer se conjugue souvent avec prise et abus de pouvoir. En valorisant les relations amoureuses, la série rappelle les spectateur.rice.s aux valeurs traditionnelles. Par exemple, les femmes enquêtées idéalisent plus souvent les personnages féminins qui sacrifient tout leur amour, mais ce faisant, ces spectatrices acceptent que ces femmes ne jouent qu'un rôle mineur et valorisent les valeurs patriarcales.

3.3.5.3 La camaraderie masculine, opérateur de dévalorisation des relations entre femmes

Une grande partie du plaisir des spectateur.rice.s semble trouver sa source dans la fine description d'une « puissante » solidarité masculine, plus spécifiquement entre deux hommes, Sefer et Zülfikar, incarnant une fidélité totale en amitié. Presque toutes les femmes enquêtées soulignent l'aspect réconfortant des modèles

[308] Pour plus de détails sur l'identification cathartique, voir JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception,* Paris : Gallimard, 1978, p. 165.

incarnés par les personnages masculins, puisque ceux-ci sont toujours présentés entourés de dévouement, d'affection, de solidarité: *« une relation particulière, difficile à avoir »* (Merve) ; *« une amitié indépassable. Cette amitié qu'il y a entre les hommes, c'est quelque chose de différent »* (Senem) ; *« plus honnête, plus claire »* (Kuğu) ; *« fondée sur la confiance »,* selon Neslihan. Le discours est le même du côté d'Arzu, la blogueuse. Elle décrit la relation entre Sefer et Zülfikar comme *« une sorte d'homo-érotisme, une forme de confraternité »,* tandis que la réalisatrice parle d'un « amour sublime » :

> « En fait, l'amour sublime se reflétait à travers l'amitié de Zülfikar et Sefer. J'avais beaucoup aimé l'idée, aussi. L'un est nationaliste, l'autre alévi. Deux pôles bien distingués […] Quel est le problème des hommes ? De quoi ils parlent entre amis ? Ces sujets sont plus présents dans la série. »

Il s'agit là d'un lien incroyablement romantique, ce qu'Irène Théry appelle la « camaraderie », qui est effectivement différente de l'amitié, de l'amour, de la solidarité intergénérationnelle. Cette camaraderie, souvent dépeinte dans les séries, est ainsi définie par Irène Théry : elle *« s'accompagne d'un type de comportements et d'une gamme d'émotions spécifiques cimentées par les efforts collectifs, les risques partagés, les objectifs communs »* (citée dans Chalvon-Demersay, 2000 : 21-38). Sefer et Zülfikar, *« un qui a grandi dans un orphelinat, un autre qui s'est mêlé à des affaires. Et ils se sont retrouvés là »,* explique Merve, et *« luttent ensemble et réunissent leurs forces dans des moments difficiles »,* affirme Serkan. Cette relation entre les hommes est considérée comme « naturelle », *«* instinctive *»* pour Serkan, relation qu'il n'imagine pas entre les femmes: *« Je parle du point de vue des hommes. Je n'ai pas d'explication là-dessus, si ce n'est qu'ils sont un peu élevés comme ça, ou je ne sais pas exactement comment la définir* […]. *Il n'y a pas de lien comme ça, instinctif, entre les femmes. »* Tout comme les hommes, les spectatrices déclarent que ce lien ne fonctionne pas entre les femmes : *« Les femmes ne s'entendent pas vraiment entre elles »* (İrem) ; *« l'amitié qu'il y a entre les hommes, c'est quelque chose de différent et d'exceptionnel. Ces types de relation n'existent pas entre les femmes car elles ne se retrouvent pas comme les hommes.»* (Senem), ou peut-être que *« c'est toujours une autre femme qui critique le plus une femme, qui raconte des ragots à son propos »* (Kuğu); ou encore *« les conversations d'hommes sont plus*

amusantes. Les hommes se parlent de façon plus drôle entre eux. Ils se posent des questions plus directes. Ce n'est pas comme ça chez les filles. De toute façon, les conversations de filles sont ennuyeuses » (Umut) ; *« Deux femmes réunies aiment dire des ragots à propos d'une troisième femme »* (Adnan). La mise en scène de cette camaraderie masculine « exaltée » aux yeux des spectateur.rice.s, s'opère par une dévalorisation des relations entre femmes. C'est là un cliché imposé par le discours patriarcal selon lequel les femmes ne peuvent pas être solidaires. En somme, ce qui est sûr pour tou.te.s, c'est que les hommes et les femmes mettent en œuvre des formes de solidarité différentes, structurées dès lors au profit d'un discours axé sur la dévalorisation de la solidarité féminine et, au contraire, sur la valorisation de la solidarité masculine. Ceci relève de clichés aussi courants et graves qu'intériorisés, par les spectateur.rice.s, comme par les professionnel·le·s, comme nous l'avons vu chez la réalisatrice, qui parle d'un amour sublime. Le seul commentaire dissonant sur ce sujet est celui de la blogueuse, Arzu. La mise en avant de la solidarité entre femmes, dans une scène où elles boivent un verre ensemble, ce *« qu'on ne voit pas souvent dans les séries »,* lui semble important concernant cette polarisation[309]. En outre, parmi les spectateur.rice.s, personne ne parle des binômes mixtes, puisque la série ne présente pas d'amitié entre homme et femme, ce qui pourrait être interprété comme une amitié fondée sur une grande tension sexuelle.

3.3.5.4 L'amour, pour la stabilité et l'instabilité du couple aux dépens des femmes

Les relations amoureuses sont au cœur des discours recueillis et sont diversement appréciés. Certaines relations amoureuses sont ressenties comme *« forcées »* (Merve) et *« obligées »* (Okan) au sein du schéma narratif, justement pour faire avancer la ligne narrative, mais n'apparaissent pas « naturelles »: *« il n'était pas obligé de tomber amoureux. On n'est pas absolument obligé de trouver quelqu'un dans les séries »*, dit Okan; *« tout le monde n'est pas obligé d'être amoureux »,* précise Merve. C'est pourquoi la série met en scène des femmes qui ne semblent pas exister en dehors de leur relation avec les hommes. Pour Okan, *« İpek est un personnage introduit pour que Sadrettin trouve*

[309] Précisons que, actuellement, il est impossible de voir à l'écran une telle scène en raison de la censure imposée par RTÜK.

l'amour »; ou selon Merve, « *on dirait* [Sadrettin] *que allait de toute façon tomber amoureux de la première fille qu'il allait rencontrer.*» : le personnage d'İpek occupe provisoirement une place laissée vacante, un personnage féminin choisi qui traite de la vie sentimentale de façon accessoire.

La série n'offre pas directement un rêve-projet amoureux, qui mettrait en avant un même modèle de relation *« pure »,* définie par Giddens (2004 : 10) comme une *« relation de stricte égalité sexuelle et émotionnelle, porteuse de connotations explosives vis-à-vis des formes préexistantes du pouvoir tel qu'il était traditionnellement réparti entre les deux sexes »,* mais donne à voir de façon différente diverses relations mises en scène, révélant – et pointant – un rêve-projet amoureux latent dans le cadre amoureux. Par exemple, un couple se trouvant dans un schéma narratif tel « une femme entre deux hommes » est mal perçu par Adnan, Serkan et aussi Zahide qui considère une telle situation comme *« affreuse ».* Ce couple représente un cas d'instabilité complète en amour pour elle. Ce propos est interprété d'une autre façon par la blogueuse, Arzu, qui exprime une certaine lassitude à l'égard de ce type de couple incarnant une nouvelle fois une relation de pouvoir au profit des hommes :

> « Zülfikar allait et venait entre deux femmes, c'était absurde. J'ai vraiment détesté regarder ces épisodes. […] Le fait qu'une femme fréquente deux hommes ne me dérange pas autant que ça, mais par contre ça peut être gênant pour le public. »

« Le public en général » représente ici un public respectueux des valeurs patriarcales, chez qui s'impose l'impact normatif de l'ordre du Genre. De fait, « une femme entre deux hommes » gêne beaucoup plus Serkan[310], du milieu populaire, qui vit une masculinité plutôt classique et ne questionne pas les valeurs patriarcales. L'habitus de classe et l'itinéraire personnel sont déterminants dans cette perception des rapports de Genre. En parallèle, les infidélités impliquent toujours des personnages féminins « méchants », mais pas des personnages masculins. Chaque infidélité est une leçon de morale, l'occasion d'avertir des dangers représentés par les femmes méchantes. C'est la raison pour laquelle le fait qu'un personnage masculin trompe sa femme, tel « un homme entre deux

[310] *« Ce qui me dérange le plus, c'est le fait qu'İpek se trouve entre deux hommes et que son copain, avec lequel elle vit, approuve la situation »* (Serkan).

femmes », n'est pas aussi gênant pour Serkan, puisqu'il est « attiré » par İpek et que Songül, femme méchante, ne risque pas grand-chose.

À la lumière de tous les entretiens, chaque configuration amoureuse dont parlent les enquêté.e.s est envisagée comme un mode relationnel fait de rapports de domination (internes et externes entre deux personnages), de dynamiques, de pouvoir bien sûr, mais aussi d'impuissance (de faiblesse). Une fois que les personnages sont engagés dans une relation amoureuse, leur transformation est inévitable. Cet effet de l'amour sur les personnages, notion pleine de contradictions pour chacun d'entre eux (*« le fait d'être amoureux change les personnages »,* selon le scénariste) est au cœur des discours des spectateur.rice.s: « *une fois qu'il s'est passé quelque chose entre Sefer et elle, elle a changé* », précise Adnan ; *« il y a une certaine transformation des personnages »,* affirme Umut. D'après les hommes enquêtés et l'épouse de Serkan, cet effet peut être positif puisqu'il aide les personnages à progresser, en particulier les personnages féminins: *« Sema est devenue plus tendre »,* selon Adnan; *« elle est impulsive, elle aime donner des ordres... Peut-être qu'elle sera différente une fois mariée, elle sera plus douce. Elle s'occupera de sa maison.»* selon Songül, épouse de Serkan. Les personnages féminins les plus appréciés, comme Sema et Meltem, semblent d'ailleurs s'humaniser au contact de l'amour, selon l'avis des hommes enquêtés, puisqu'elles trouvent le bonheur et ainsi: leur féminité.

Mais cette transformation des personnages féminins n'est pas tout à fait la bienvenue, en particulier pour Arzu, la blogueuse qui déclare: *« Sema a changé avec son amour. Qu'elle tombe amoureuse, d'accord. Mais elle aurait dû être solide face à sa maladie. »* La réalisatrice, les deux spectatrices Derya et Kuğu partagent ce point de vue: *« on est face à une femme faible [...]. Elle a l'air d'être comme si elle allait s'effondrer pour un tout petit problème »* (Derya). Il s'agit là d'une structure narrative dominante depuis de la période de *Yeşilçam*, avec des représentations de figures traditionnelles. Les personnages féminins subissent un processus de normalisation, comme nous allons le voir, dans la sphère privée, professionnelle, affective et cette fois subordonnée aux normes masculines. Toutes ces personnages féminins, Sema, Ayşegül, Meltem et Despina, seront traitées plus tard dans leur dépendance à une relation ou une filiation masculine. Cette observation qui est confirmée par Çağrı, la réalisatrice:

> « Tu introduis un personnage féminin révolté et tu te retrouves avec un amour destructeur. Tu promets un personnage intelligent et tu le transformes en débile. Le spectateur peut distinguer cela. Parce que le spectateur se l'approprie. C'est comme ça que tu as fait aimer Sema et quand tu la transformes en quelqu'un d'autre, le spectateur se sent trahi. »

Ce processus de normalisation a été aussi saisi par les spectatrices. Le Genre apparaît ainsi comme un « *appareillage par lequel se produisent simultanément production et normalisation du masculin et du féminin* » (Butler, 2004). Leur discours est lucide quant à la dimension traditionnelle de la série sur tout ce qui touche aux rôles sexués, en particulier ceux des personnages féminins. La manifestation du tempérament des personnages de femmes révolté dans leur vie ne fonctionne pas dans l'amour. Cette transformation causée par la relation amoureuse les frustre dans leurs aspirations et les entraîne dans l'autodestruction. Alors que les spectateur.rice.s identifient le personnage d'Ayşegül, présenté en début de saison comme une femme indépendante et autonome, celle-ci se détache peu à peu de ce modèle et se transforme au cours du récit en femme rêvant de fonder une famille. Elle est victime de son amour. Les figures masculines d'autorité au contraire conservent leur aura patriarcale. Cette observation est confirmée par Çağrı, la réalisatrice, qui précise : *« Ayşegül ne lâche plus les semelles de Poyraz… Ça me fait pitié aussi. Mais dans la série, on ne remet pas vraiment en cause toutes ces choses. »* En plus, il y a un prix à payer pour l'autonomie: l'autonomie de la femme engendre pour elle une malédiction, conséquence de la transgression du rôle féminin traditionnel. Ainsi Sema représente femme puissante, quand les hommes sont absents de sa vie privée et change radicalement lorsqu'elle est amoureuse. Autant l'existence de femmes fortes paraît réaliste à Derya, autant la transformation de ces personnages la dérange. Par exemple, dans une scène, l'expression des aspirations de Songül finit par être tournée en dérision et elle commence à se poser une question : « J'avais des rêves, que sont-ils devenus ? » Cette question semble tarauder Kuğu: *« elle aurait pu être une sacrée femme… Elle a commencé l'université mais elle a quitté l'école quand elle a rencontré Sadrettin, sinon, elle aurait pu être une sacrée femme. »* Kuğu questionne les quêtes sentimentales du personnage de Songül. Elle accentue l'importance de cette scène, qui montre l'accès des femmes à une identité

autonome par les études, qui lui permet de se définir autrement que par l'amour et le mariage. Le récit ne fait pratiquement jamais allusion à la vraie nature de leur travail, ni à leur réussite professionnelle. Quant aux questions sociales ou aux conditions de travail, elles ne figurent qu'en tant que 3e ou 4e sous-récit. Pourtant, nous observons que ces sujets sont souvent évoqués par les femmes. Derya, qui ne voudrait plus travailler, est plus sensible aux conditions de vie représentées dans la série. Cette réflexion concerne, chez Derya, les problèmes relevant justement de sa vie professionnelle. Cela permet à Derya par exemple, de réfléchir aux différentes stratégies de résistance dans son propre combat[311]. De son côté, elle revient sur son envie d'acquérir un bon niveau d'éducation et découvre l'importance d'une ancienne frustration qu'elle croyait dépassée à travers la description des styles de vie transgressifs des personnages. En fait, ce personnage féminin montre à Kuğu qu'il est impossible de conjuguer vie familiale et carrière professionnelle et de conserver son indépendance tout en respectant l'ordre social. Rappelons que dans l'islam et ainsi dans la culture traditionnelle, l'ordre social est fondé sur l'opposition des espaces intérieur et extérieur et plus particulièrement sur l'interdit posé sur la famille. Il rappelle que la femme a d'abord la mission d'être épouse et mère et que c'est son devoir le plus sacré. S'agissant du personnage de Songül, l'amour est vécu sur le mode du sacrifice de soi, puisque le destin malheureux des personnages féminins autonomes apparaît comme une fatalité. Le personnage de Songül, décrit ainsi par Kuğu, brosse le portrait d'une femme qui ne vit pas la vie qu'elle a choisie, qui est écartée de son travail, opprimée par son mari, et d'une manière punie, mais résiste et élabore des stratégies pour retourner les rapports de force à son avantage.

Par contre, si l'amour ressenti par le personnages masculin, est perçu de façon positive par les spectateurs: *« il ne renoncerait pas à ses principes ! [...] Bahri est plus tendre »,* c'est à cause de son amour, selon Serkan pourtant attaché à l'affirmation de la virilité de ce personnage. Le discours est le même du côté de la production. Ahmet, le producteur exécutif, valorise le pouvoir du personnage masculin en lui attribuant des qualités *« le père Bahri montre son amour avec sa*

[311] « *Ayşegül a de très bonnes conditions de vie. Moi par exemple, même si j'avais ses moyens, j'aurais quand même eu une profession, j'aurais fait des études. Mais peut-être que je n'aurais pas travaillé pendant des années.* » (Derya)

frime et son caractère possessif. C'est un sentiment de possession naïf. Despina se laisse aller à cet amour. » En somme, il est intéressant de noter à ce sujet que ce sont en général, parmi mes enquêté.e.s, les jeunes et les femmes, ou encore les hommes d'âge moyen, qui ont le plus raisonné sur l'amour. L'amour a un visage différent pour chacun.e[312], comme nous l'avons vu, mais il respecte la plupart du temps un même principe moral : il se réalise dans des solutions traditionnelles au profit des hommes.

3.3.5.5 La famille, structure organisatrice de la société

La série met en scène des aspects de la société beaucoup plus ordinaires à travers une proposition morale : la famille ou l'accomplissement féminin dans le couple. *« On voit une relation police-mafia, mais à travers une image de famille traditionnelle. Donc on ne se sent pas étranger à l'histoire »* (Senem). La mise en scène de la famille relève ainsi pour Senem d'une stratégie visant à faire en sorte que chaque spectateur.rice puisse y reconnaître, d'une manière ou d'une autre, des problèmes familiaux étant les mêmes par tou.te.s. C'est une façon d'installer les spectateur.rice.s dans une temporalité fondée sur le principe d'un retour à des éléments familiers *« déjà connus ou proches »,* comme l'indique aussi Okan. Dans les intrigues mafieuses, la structure dominante qui organise le sens du récit vise à souligner les valeurs familiales, que ce soit dans le monde de la mafia ou dans la vie privée de chaque personnage. C'est ainsi que la mafia se présente comme la forme idéalisée d'une famille élargie, unie par des relations d'affection, de chaleur humaine et des liens d'attention réciproque. La valeur de la loi-mafia est donc structurée par un attachement purement moral, généralement familial.

[312] Notons que l'amour entre deux personnages de la série appartenant à différentes classes socio-économiques est aussi un discours central dans les entretiens que j'ai menés. Rappelons que cette différence de niveau socioculturel (une fille riche/un garçon pauvre, et vice-versa), avec sa réplique clichée « nous appartenons à deux mondes différents », fait partie de l'histoire culturelle et est utilisée dans la période de *Yeşilçam*. Dans ce contexte, l'amour se présente comme un moyen de *« vivre une ascension sociale »* non au profit des personnages féminins mais plus souvent au profit des personnages masculins. Sema, charmante femme cultivée, *« diplômée de la Sorbonne »* (Arzu), *« femme qui parle deux langues étrangères »,* selon Neslihan, préfère la simplicité de Sefer, qui *« est orphelin, n'a pas fait d'études ».* Ce clivage socioculturel, évoqué en général par les femmes qui ont un bon niveau d'éducation (comme Kuğu et Neslihan), représente un véritable enjeu de conquête, notamment pour les personnages masculins, pourvu que l'éducation joue un rôle prépondérant dans la construction des personnages. C'est pourquoi Ertuğrul, faisant référence à l'indépendance de Sema, avance l'idée selon laquelle le choix de son époux vise essentiellement à mettre fin à sa solitude. C'est un amour totalement fondé sur des intérêts pragmatiques de la part de la femme.

C'est pour cela que l'enfant, en général le garçon , est au centre des négociations de force, tout comme « avoir un garçon » est signe de pouvoir pour les hommes, et de capacité à se conformer aux attentes de la société concernant la virilité. Quant au rapport entre l'enfant et l'identité masculine, Çağrı remet en question les signes négatifs venant détruire l'image de la virilité dominantes dans la culture turque : *« le fait que Sadrettin n'arrive pas à se faire accepter par son père, qu'il n'arrive pas à réussir, qu'il n'arrive pas à avoir d'enfant en fait un homme impuissant. »*

Certain.e.s spectateur.rice.s participent à l'idée que les deux personnages centraux, Ayşegül et Poyraz, ont de très bonnes raisons pour s'opposer à la logique familiale et montrent des résistances qu'ils/elles opposent à cette injonction sociale. Bien qu'ils ne soient pas montrés comme constituant un couple « typique », leur quête de l'amour est présenté comme si l'amour était un sentiment que l'on s'attend à trouver dans le cadre familial et qui est indissociable du contexte familial. D'ailleurs, le couple Ayşegül-Poyraz *« correspond de plus en plus à la famille turque traditionnelle »* (İrem). Fondamentalement, pour İrem, l'attrait de ce couple ne tenait pas à sa capacité à incarner dans la série la promesse du mariage et de la fondation d'une famille: « *c'est étrange. On aurait attendu autre chose d'eux. Ils auraient pu vivre ensemble et faire un enfant sans être mariés.* » *« Ayşegül et Poyraz ne sont pas vraiment obligés de se marier »* (Derya), l'idée qu'un homme et une femme attendent un enfant, vivent ensemble sans être mariés entraîne des réactions au point que *« le gouvernement p*[ourrait] *se mêler de leurs affaires* »[313] . En effet le fait qu'un homme et une femme attendent un enfant, vivent ensemble sans être mariés est désormais une situation impossible à voir sur les chaînes publiques comme TRT, voire sur plusieurs autres chaînes. C'est au moment où les repères moraux se brouillent, où les références légitimes se dispersent que le feedback de la société constitue un élément de choix en matière de mœurs et de modes de vie. C'est pourquoi İrem analyse que *« se marier, vivre heureux et avoir des enfants, tel est l'avenir déjà écrit de ce*

[313] Comme la fiction, qui est considérée comme un poste d'observation privilégié de la constitution des imaginaires et des représentations sociales du Genre (Coulomb-Gully, 2012), il faut prendre en considération également la caractérisation de la série dans un double contexte : celui de la production audiovisuelle et du médium de diffusion, et celui du contexte sociopolitique ou historique du pays ou de l'époque.

couple ». Comme chez Senem, qui donne comme exemple le fait que la femme est enceinte sans être mariée, ce qui maintient une séparation très nette entre le monde de la vie réelle et l'univers fictionnel. En Turquie, où l'image de la famille est fortement renforcée par les dynamiques politiques, actuelles; elle est toujours, dans l'imaginaire, constituée d'un père, d'une mère et d'un enfant, ce qui fait dire à Okan que, même si on ne voit pas une famille « légitime » à l'écran dans cette série, *« on l'imagine ! Parce que notre société n'est pas vraiment habituée à l'idée de vivre ensemble sans être mariés. À mon avis, c'est un peu difficile chez nous »* (Okan). Tou.te.s suggèrent une solution qui est à interpréter à la fois sur le plan syntaxique et sémantique: le mariage est donc une fin. « Une fin heureuse » signifie pour Umut un mariage comme dans les séries turques classiques: Pour Serkan[314], le mariage permet finalement à l'individu de continuer d'exister car il représente la continuité. Dans ce cas, il s'agit aussi d'une référence au modèle de l'union complémentaire entre homme et femme véhiculé par la tradition religieuse. Cependant, les femmes enquêtées qui sont mariées n'appréhendent pas *« le mariage comme une garantie d'amour »* (Kuğu), contrairement aux hommes mariés. En gommant toute référence à leur vécu individuel, elles échappent à l'idée que le bonheur des personnages dépend de ce modèle patriarcal.

Comme nous l'avons vu, « constituer une famille » est toujours encadré par des normes, variables selon l'époque, la sphère sociale mais également le sexe auquel les personnes appartiennent. Montrer une famille à l'écran repose d'abord sur les personnages féminins, puisque la maternité est un attribut féminin. Comme le dit Okan: « *chez nous, c'est d'abord la femme qui n'accepterait pas une telle situation. Et l'homme ne voudrait pas se marier tant qu'il n'y est pas obligé. La femme voudrait se marier absolument, elle voudrait se marier si elle va avoir un enfant.*» Ceci est confirmé par le scénariste, qui se réfère au statut attribué à la femme dans la société turque, comme « mère » ou « épouse », puisque *« les femmes portent la possibilité des désirs ordinaires, d'hommes ordinaires, qui est de former une famille et d'être pères ».* De la même manière, dans le cinéma de *Yeşilçam,* la maternité peut être considérée comme une valeur sociale attribuée

[314] *« C'est évident que tu vas te demander quand tu vas te marier, qu'est-ce que t'attends ? Tu dis : "Vas te marier, fais des enfants sans tarder". Tu ne vois pas ça dans les films (séries), si l'amour est trop je ne sais quoi, moi je ne regarde pas vraiment »* (Serkan).

aux femmes. C'est pourquoi, pendant longtemps, le rôle des femmes à la période de *Yeşilçam* s'est limité soit à celui d'une mère honorable, soit à celui de l'ennemie à craindre, à la femme fatale (Saktanber : 2002). Ainsi, à la fin du parcours de normalisation, ce sont les personnages féminins qui devraient posséder toutes les caractéristiques propres d'une mère pour la construction d'un foyer: « *Sema est impulsive, elle aime donner des ordres… Peut-être qu'elle sera différente une fois mariée, elle sera plus douce. Elle s'occupera de sa maison.* » (épouse de Serkan, Songül). Pourtant, *« une fois qu'il n'y a plus d'enfant, on ne parle plus de mariage »,* comme le remarque Kuğu, qui a dit ne pas aimer cette fin heureuse mais qui se retrouve à en souhaiter une dans cette série dès qu'il y a un enfant. Pour inclure dans une telle série un couple idéalisé par le discours populaire, certaines étapes doivent être franchies par les personnages féminins, en particulier avoir un enfant. C'est ainsi que la télévision répondrait finalement aux différents rôles des hommes et des femmes dans le processus biologique de la reproduction, en d'autres termes, à un « désir de famille » de la part du public, une sorte de demande sociale de *« modèles »* et de *« valeurs »* (Macé, 1993 : 171).

Si le discours sur la paternité positive[315] est présent, c'est surtout en raison de l'absence des mères, soit parce qu'elles sont mortes ou parties, soit parce que la figure joue de prétendus rôles masculins en se vouant davantage à son métier et à sa carrière plutôt qu'à la famille. Par exemple, tou.te.s les enquêté.e.s appréhendent les personnages féminins à travers leur versant maternel[316]; pourtant ne prononcent jamais le nom d'Ümran[317], qui désigne une femme « idéale ». Elle représente plutôt comme une *« mère insignifiante ».* Ce personnage ne semble avoir aucune existence en dehors du cercle familial, et traîne le poids du stéréotype de la figure faible. Cette absence de bonnes mères, dans le discours des

[315] C'est peut-être parce que tout simplement le scénariste veut montrer la bonne paternité : *« Il y a une question qui n'est pas vraiment évoquée mais dont je désire parler, c'est le fait d'"être un père". Le spectateur ne reçoit pas cet amour paternel. Je pense que c'est le père qui construit, ou du moins formule notre personnalité, notre caractère, notre façon de regarder la vie, nos traumatismes. »* (scénariste)

[316] « *Begüm, bien qu'elle soit mère, je ne l'aime pas du tout, parce qu'elle utilise son enfant »* (Zahide) ; *« Je ne vois pas Begüm comme une femme qui aime son enfant mais comme une femme jalouse, qui n'agit pas de façon raisonnable. Ce personnage n'incarne pas une image de mère. On peut remettre en question son côté maternel »* (Adnan) ; *« Songül l'a mérité, elle a trompé tout le monde. Elle a essayé d'en profiter, d'en obtenir de l'argent. Il faut savoir où s'arrêter, tout de même. Là, c'est trop ! »* (Umut).

[317] Le personnage d'Ümran représente une femme au travail s'occupant des tâches ménagères de la maison de Bahri.

spectateur.rice.s, est rarement remise en question dans la trame narrative. Sur ce point, voir à l'écran des personnages féminins comme Begüm et Songül, ayant d'autres ambitions que d'élever ses enfants, mène la plupart des enquêté.e.s à ne pas les traiter comme des *« mères ».* Malgré la présentation de la maternité sous un angle particulier par ces personnages féminins, Serkan, celui qui semble le plus conservateur parmi les spectateurs masculins, rappelle que la femme a d'abord la mission d'être épouse et mère et que c'est son devoir le plus sacré. C'est pourquoi Begüm mérite d'être pardonnée par Poyraz, *« parce que c'est sa femme, la mère de son enfant »* (Serkan). Nous pouvons aussi noter que, comme bien souvent, le discours des enquêté.e.s concerne essentiellement l'aspect maternel des personnages féminins, ce qui n'est pas le cas pour les personnages masculins dans la série.

Cependant, il n'y a pratiquement qu'un centre de pouvoir autour duquel la plupart des enquêté.e.s se distinguent à travers l'interprétation de certains types de scènes et de situations : celui du père. Par exemple, c'est la paternité positive qui oriente les situations ou du moins qui calme les tensions et atténue les mauvaises humeurs. Dès que j'évoque, pour l'une des téléspectatrices, cette absence même dans son discours, elle me fait remarquer que *« cette série est un peu pour les hommes »* (Senem) et que les personnages masculins restent massivement représentés. Les spectateur.rice.s retrouvent donc, dans la trame de la série télévisée, des histoires nourries par différents états de paternité, qui sont en effet des histoires de « père-fils permanents » : par exemple, « *Poyraz dit mon père, c'est Bahri.* », affirme İrem; « *il est le père de tout le monde. Que ce soit Sefer ou Zülfikar, ou même l'avocat, il a agi comme un père envers eux. Il les a aidés.* », dit Serkan; « tout le monde doit avoir l'accord du père », déclare Senem. Certes, la paternité, qui semble être une caractéristique partagée par les personnages masculins des séries, est en fait une situation symbolique, exprimant surtout l'importance de la sacro-sainte famille turque. Plus généralement, les spectateur.rice.s tentent de décrire les relations entre père et fils ou le personnage principal, Poyraz, en partant de leurs « pères disparus et substituts,

symboliques »[318]. Avec ce voyage de Poyraz fondé sur la perte du père, puis une histoire de vengeance à nouveau basée sur le père, c'est en fait toujours autour de la figure du père que les spectateur.rice.s focalisent leur attention. Le personnage féminin (dans la relation père-fille) qui est à la recherche de son père n'a pas d'autant la même signification et se trouve moins valorisé pour Merve[319]. Notons ainsi que cette problématique de « la recherche du père » est aussi très courante dans le schéma narratif du *soap opera*. Lorsque le père est absent, ou présent comme père des chefs de mafia, tantôt rivalisant, tantôt collaborant, son absence ou au contraire sa présence semblent créer des difficultés majeures. La figure du père trône comme pivot d'une famille unie. Ainsi, les spectateur.rice.s placent l'image du père qui a un rôle prépondérant dans le développement social des personnages, en confortant à l'ordre du Genre : derrière la puissance des personnages féminins se cache la référence au « soutien des hommes » ou, plus exactement, au soutien du père, tandis que, derrière la vulnérabilité des personnages masculins, se cache celle du manque du père: *« on est face à la femme faible, surtout en raison de l'absence du père, soit parce qu'il est mort ou parti* […] *»*, dit Derya ; *«* […] *parce que Poyraz a été abandonné par son propre père »*, souligne Merve. Ils/Elles ne peuvent pas considérer la question des représentations féminines sans prendre en considération le contexte familial et avant tout le pouvoir du père. Ainsi, malgré quelques représentations en marge des normes de Genre, les spectateur.rice.s décrivent des personnages féminins qui s'affirment indépendants dans toutes les étapes de la vie, mais au profit des personnages masculins à la virilité affirmée. La déstabilisation des figures féminines ne risque pas de compromettre l'ordre patriarcal, qui repose sur la figure paternelle. L'ordre du Genre s'en trouve conforté.

[318] C'est le parrain, Bahri, celui qui *« détient tout le pouvoir »* (Neslihan), qui est tout-puissant – bien que cette puissance soit par moments ressentie plutôt comme symbolique que réelle, selon la plupart des enquêté.e.s, représentant une figure d'autorité.

[319] *« Elle veut croire tout le temps à son* père […], *elle ne veut pas qu'il meure. Elle est sensible à propos de son père* […], *elle est quand même naïve »* (Merve).

CONCLUSION

Comme le résume Pasquier (1999 : 233) dans son livre intitulé *La Culture des sentiments*, regarder la télévision, c'est vivre une expérience organisée et socialement normée. En ce sens, la pratique de la série constitue un levier intéressant pour étudier la façon dont le Genre travaille les rituels de réception et pour avoir accès, d'une certaine façon, à l'organisation genrée du monde domestique. Car ces rituels de réception traduisent et perpétuent les dynamiques dominant/dominé.e qui caractérisent le système patriarcal. C'est ainsi par exemple, que la pratique des séries peut apparaître comme un marqueur de distinction pour les hommes, tandis que, pour les femmes, elle peut permettre d'échapper à des obligations. Ce qui se joue dans la réception, c'est aussi ce qui se joue dans les autres secteurs d'activités de la vie domestique et familiale. On observe en effet que les femmes disposant d'un plus grand capital culturel et qui sont moins enclines à se soumettre aux valeurs traditionnelles, interprètent, produisent, négocient des pratiques maîtrisées à travers d'autres formes d'action dans la vie quotidienne, tout comme dans la réception de la série.

Nous observons des lignes de clivage dans la façon dont les hommes et les femmes approchent, interprètent et s'approprient les personnages. Par exemple, les hommes se montrent moins coopératifs quand il s'agit de parler des séries, de la relation aux personnages, de la beauté des personnages masculins ou de questionner des relations amoureuses. Ils se retrouvent autour des mêmes rejets et des mêmes reconnaissances positives: pour eux, la féminité renvoie à l'idée de beauté, de séduction, de sacrifice, tandis que la masculinité renvoie aux notions d'amitié, d'honnêteté, d'action, d'humour, etc. La plupart des femmes en revanche subliment leur relation à la série et s'identifient souvent explicitement aux personnages. Ce qui ressort finalement de cette analyse de la réception au niveau de l'interprétation des personnages, c'est que les femmes sont beaucoup plus actives et, plus présentes, plus « lettrées », dans ce travail d'interprétation et dans le dialogue qu'elles établissent entre le discours de la série et leur vécu personnel.

La question du Genre doit donc, comme on l'a vu, être pensée en intersection avec l'origine sociale : la classe sociale interfère et joue aussi dans la construction

de la réception genrée. Dans le cadre d'une approche intersectionnelle, nous savons en effet que le Genre et la classe s'articulent dans le positionnement des individus, face au monde et face à la société et on en trouve confirmation ici. Il nous parait également important, de mettre en avant l'attitude réflexive d'un certain nombre d'individus qui sont en priorité des femmes. Les femmes semblent manifester cette disposition bien plus que les hommes. Mais finalement cette enquête révèle aussi tout le rapport des femmes et des hommes à la parole, un rapport contraint par des rapports de Genre. Le moindre investissement des hommes dans l'activité de parole et d'interprétation et surtout face à la pratique des séries, un objet dévalorisé dans l'échelle des pratiques culturelles peut s'expliquer de deux façons. D'une part parce que dans l'espace domestique, contrairement à ce qui se passe dans l'espace public, les femmes ont peut-être davantage la parole que les hommes et d'autre part parce qu'elles sont plus décomplexées face à une pratique culturelle faiblement légitimée. Les hommes en revanche sont sans doute davantage pris dans des jeux de pouvoir et d'apparence, et prisonniers de l'impératif de « sauver la face ». Plus tributaires des (en)jeux de représentations liés à cette pratique peu valorisée, les hommes semblent donc apparemment moins réflexifs dans leur activité de réception et sont en tout cas plus silencieux. Ajoutons pour terminer que le fait que cette recherche ait été menée par une enquêtrice femme et plutôt jeune n'est probablement pas sans effet sur la situation d'entretien : elle a pu ne pas faciliter la parole des hommes, peu enclins de « se mettre à nu » face à cette « autre », tandis qu'elle a pu jouer favorablement pour les femmes, qui se sont peut-être senties plus en confiance, un « nous les femmes » ayant pu jouer inconsciemment dans leur esprit. Un enquêteur d'un autre sexe aurait peut-être –aurait sans doute- obtenu d'autres réponses.

CONCLUSION

« Nous ne voyons pas les choses telles qu'elles sont,
nous les voyons telles que nous sommes. »
Anaïs Nin, écrivaine

« Chaque téléspectateur produit du sens
pour sa propre existence
à l'occasion de la fréquentation du feuilleton (...)
Il s'interprète plutôt qu'il n'interprète. »
Jean Bianchi[320]

Poyraz Karayel, série réputée novatrice dans sa représentation des rapports de sexes, est diffusée à un moment d'inflexion des politiques culturelles et sociales dues aux nouvelles orientations prises par le gouvernement turc au pouvoir. En un premier temps, un retour en arrière sur l'histoire de la télévision turque et les politiques mises en œuvre à cet égard nous ont donc semblé nécessaires, tant pour accéder à la mémoire télévisuelle des publics turcs que pour tenter de saisir ce qui se joue dans les mutations actuelles. Cette mise en perspective a révélé une multitude de contrôles et de contraintes provenant des conditions économiques, politiques, culturelles et idéologiques de production des séries en général, et de *Poyraz Karayel* en particulier.

Nous avons choisi de rencontrer les producteur.rice.s de la série (le terme étant entendu au sens large de scénaristes, réalisateur.rice.s, producteur exécutif, blogueuse etc.) afin de mieux cerner ces contraintes et de saisir leur vouloir dire. Ce fut une expérience extraordinairement enrichissante. Le discours qu'ils/elles ont tenu sur leur pratique, nous a permis de beaucoup mieux comprendre les multiples tensions au cœur du dispositif de création et de production qu'il s'agisse des tensions suscitées par les injonctions gouvernementales en terme de censure notamment, ou des tensions résultant d'injonctions financières. Tout cela définit

[320] *La promesse du feuilleton: structure d'une réception télévisuelle*. In *Réseaux*, volume 8, n°39, 1990, p.7-18 ; p.9.

un univers de contraintes extrêmement puissantes mais à l'intérieur desquelles nous avons néanmoins pu distinguer les marges de créativité qu'ils/elles ont été capables de dégager pour pouvoir malgré tout créer leur « œuvre ». Sans cette rencontre avec les producteur.rice.s, bien des aspects de ce qui se déroule à l'écran nous auraient échappé et nous n'aurions pas eu la même lecture du « produit fini ». Cela nous a aussi permis de comprendre combien le travail de production est lié en aval à la réception, raison pour nous avons avancé le terme de « co-construction » pour souligner les dynamiques à l'œuvre entre les propositions de la production et les réactions des récepteur.rice.s, finalement réintégrées pour certaines d'entre elles dans la réalisation des scénarios, comme dans la caractérisation des personnages. Nous avons néanmoins constaté que bien des éléments régulièrement soulignés par les spectateur.rice.s comme leur apparaissant centraux dans le déroulé de la série (la puissance des personnages masculins, l'importance des relations affectives, la centralité de la famille, de l'amour, etc.) recouvrent en réalité une stratégie de programmation des diffuseur.euse.s, développée pour favoriser la captation des spectateur.rice.s. Les enjeux commerciaux de la série ne sont d'ailleurs pas du tout un secret pour les enquêté.e.s, qui ne témoignent d'aucune naïveté et dont l'expertise sur ce plan doit être soulignée ; mais le fait de le savoir ne les empêche pas de s'immerger sans retenue dans l'univers de la série : « je sais bien, mais quand même »....

Cette plongée dans l'univers de la production nous a permis de saisir cette dialectique au cœur du travail de la production et par là même d'approcher l'importance des séries dans l'univers et dans l'imaginaire turcs. Ainsi, les rapports des différent.e.s professionnel.le.s entre eux/elles, la manière dont les créateur.rice.s des séries tentent de devancer les attentes du public, la manière dont ils/elles anticipent la censure, se traduisent notamment dans la structure narrative : par exemple, en amplifiant le développement de certaines intrigues ou en censurant des sujets à risque. Il nous faut aussi souligner la façon dont le gouvernement pèse sur le contenu des séries, avec une idéologie conservatrice et réactionnaire qui induit une nouvelle appréhension et une nouvelle compréhension des rapports de sexes. Nous avons ainsi pu constater à quel point certain.e.s professionnel.le.s de la série *Poyraz Karayel* ont intériorisé ces contraintes ou bien au contraire la façon dont certain.e.s ont cherché les moyens d'y faire face et

d'exercer leur esprit critique en déjouant le piège des stéréotypes. Si les normes imposées par l'industrie de la télévision étaient fortes, suscitant toutes sortes d' « accommodements », notamment face au Genre, certain.e.s créateur.rice.s ont néanmoins su en jouer et les déjouer. Ceci remet en perspective le rôle constitutif des médias dans la « fabrique » du Genre (Coulomb-Gully, 2012).

Outre les rencontres avec les professionnel.le.s de la série, nous avons fait le choix d'entretiens compréhensifs avec les téléspectateur.rice.s, au cœur de notre interrogation sur les pratiques de réception. Cette recherche nous a ainsi permis d'entrer chez des personnes auparavant inconnues de nous, et d'accéder à des espaces privées dans lesquels nous ne serions jamais entrée sans cette « carte de visite » qu'est le travail de thèse. De même que nous avons pu avoir accès au monde de la production jusque là inconnu pour nous, nous avons eu accès à des milieux et des univers sociaux que nous ne connaissions pas, et qui sont autant de richesses nouvelles pour notre expérience personnelle. Cela a contribué à nous construire en tant que chercheuse mais également comme individu.

Cette recherche repose sur le désir de comprendre l'univers de la série et celui que les spectateur.rice.s portent en eux, et de saisir ce qui se joue au regard du Genre dans l'expérience de réception. Le croisement des études de Genre et des Sciences de la communication a fourni à cette étude une base conceptuelle, et nous a permis de clarifier et d'affiner les observations effectuées sur le terrain. Le choix de l'observation participante à domicile, à travers des entretiens semi-directifs, nous a permis d'approcher une douzaine de téléspectateur.rice.s (quatre femmes, deux hommes, trois couples) en situation de réception et de découvrir leurs usages des séries dans le cadre domestique. Cette approche nous a permis d'interroger la question du Genre, qui se joue tout autant dans la pratique de la vie quotidienne des spectateur.rice.s que dans les choix opérés en matière de programmes télévisés : en effet, le rapport à la télévision et aux séries n'est qu'une des façons dont se jouent, quotidiennement et de façon ordinaire, les rapports sociaux de sexes. Pour une meilleure conceptualisation, il nous est alors apparu nécessaire de réaliser des portraits des spectateur.rice.s, afin de permettre une meilleure appréhension des modes de réception privilégiés par ceux/celles-ci.

Ces portraits ont été l'occasion de donner accès à la « façade personnelle »[321] de chacun.e, qui révèle, avec et parfois malgré eux/elles, des manières d'être face aux séries et face au monde. Ont ainsi été pris en compte les conditions de la pratique télévisuelle, l'organisation de l'espace autour de la télévision, l'organisation des activités domestiques auxquelles la réception donne lieu, les rapports entre individus qui s'exprimaient à cette occasion, etc., tous ces éléments participant de l'expérience télévisuelle.

En effet, la pratique des séries ne se limite pas à la seule activité de visionnage mais s'accompagne de multiples activités comme jouer à des jeux sur la tablette, faire la vaisselle, etc., autant d'élément révélateurs des rapports de Genre. Elle ne se réduit pas non plus au moment de la « consommation » de la série mais se poursuit bien au-delà : on a vu que certain.e.s spectateur.rice.s se rendent sur les plateformes Internet en lien avec la série, utilisent les réseaux sociaux, échangent à son propos avec des amis, des collègues, etc., la réception des séries favorisant ainsi l'activité socialisatrice.

Ces diverses facettes observables de la relation des individus à la série définissent pour ces spectateur.rice.s, des manières d'être au Genre. En effet, la série révèle les manières de se comporter face aux séries qui répondent à des pratiques hiérarchisées et différentialistes, que ces pratiques s'affichent, à des degrés différents, comme réflexives, maîtrisées, lettrées, instrumentées, connectées ou collectives. Ces degrés déterminent les façons de (dé)faire le Genre chez les enquêté.e.s. Suivant Erving Goffman (1967) qui parle de stratégie d'action dans l'interaction, nous pouvons dire qu'il s'agit pour les spectateur.rice.s de mettre en oeuvre une stratégie pour que chacun.e garde la face et pour protéger la face de l'autre, tout en réactivant les rôles assignés à chacun.e au sein de l'ordre du Genre. L'habitus de Genre joue un rôle clivant dans la pratique de la série. Gardons toutefois à l'esprit que nos conclusions ne sauraient en aucune façon être généralisées et que les personnes rencontrées dans le cadre de cette recherche ne sont qu'un point d'observation, parmi d'autres possibles, pour interroger le Genre dans ses pratiques et ses multiples manifestations.

[321] On se réfère ici au terme employé par Erving Goffman. Ce terme désigne des éléments mobiles qui accompagnent l'acteur et qui lui offrent la possibilité de jouer son personnage partout où il va, comme, par exemple, les vêtements, les mimiques, la façon de parler, etc. Pour plus de détails, voir GOFFMAN Erving. *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris : Minuit, 1959.

Ce qui se jouait du Genre au niveau des pratiques de réception observées dans le cadre de notre enquête, a finalement constitué un formidable fil conducteur permettant de saisir ce qui se jouait dans l'ensemble de l'univers domestique et peut-être aussi dans l'ensemble de la société turque. Cette inquiétude permanente des femmes, qui ne pouvaient pas rester paisiblement installées sur leur canapé pour regarder la télévision, mais s'activaient en permanence, nous dit quelque chose de ce qui pèse toujours sur leurs épaules et qui agit comme une attente intériorisée par les femmes. Cette responsabilité qui est la leur d'assurer le bien-être de leurs proches, d'incarner le *care* au sein de l'espace domestique se manifeste aussi au niveau d'une pratique aussi banale, aussi ordinaire, qui est celle de la réception télévisuelle.

La place des hommes quant à elle apparaît à la fois dominante et marginale. Elle est dominante, parce qu'ils détiennent le plus souvent la télécommande et décident donc pour tout le monde; elle est marginale, parce qu'ils sont relativement passifs dans leur pratiques de réception de la série : ils sont installés dans leur canapé, immobiles, contrairement aux femmes, mais c'est finalement autour d'eux que tout semble tourner. Certes les hommes parlent peu, et semblent moins s'investir, mais cette passivité et ce détachement apparent ne peuvent-ils être lus comme une manifestation de leur domination ? Ils ne se commettent pas à commenter des formes culturelles faiblement légitimées et qui, d'une certaine façon, ne relèvent pas de leur niveau. Ce retrait jusque dans le silence et dans leur posture statique ne disent-ils pas que c'est autour des hommes que tout tourne, ce silence et cette passivité nous disent-ils pas une fois encore la domination du masculin ?

L'idée de cette thèse a germé il y a un peu plus de cinq ans sur les rives du Bosphore, durant mon parcours de formation à l'Université de Galatasaray, dans un contexte politique et social bien éloigné de celui de la Turquie actuelle. Au terme de ce parcours de recherche de plusieurs années, je me suis enrichie en tant que chercheuse mais aussi et peut-être d'abord en tant qu'individu. Je ne sors pas de ce travail de recherche comme j'y suis entrée et la confrontation avec les individus rencontrés et les mondes croisés à cette occasion a contribué à me construire et me laisse finalement bien différente de celle que j'étais en abordant cette thèse. À travers ce travail, « je me suis interprétée » pour reprendre les

propos de Jean Bianchi[322] et si j'ai interprété ce que m'ont dit mes enquêté.e.s, je me suis également interprétée à travers eux, à travers elles. Je me suis interprétée en tant que femme, et je me suis interprétée en tant que Turque, dans ce travail où je me suis efforcée d'établir un pont entre la Turquie et la France. J'ai choisi d'écrire cette thèse en français, avec les risques et les obstacles inhérents au fait de « parler la langue de l'autre ». À travers tout cela, je me suis non seulement interprétée, je me suis aussi avancée. Car écrire dans la langue de l'autre, c'est à la fois une épreuve mais aussi une preuve de ce que je porte, de même que j'ai choisi de vivre un temps dans ce pays qui n'est pas le mien.

Soulignons pour terminer que depuis quatre ans, date du début de notre recherche, bien des changements organisationnels dans les médias turcs et l'univers des séries se sont produits, qui soulèveraient d'autres questions et ouvriraient sur de nouveaux enjeux pour l'étude de la réception. Notre recherche a permis d'observer qu'à l'ère d'Internet et des réseaux sociaux, l'utilisation plus régulière d'un second écran est à noter, et que la présence de nouvelles formes d'écrans dans les foyers contribue à bouleverser les modalités de consommation. À côte de cela, l'émergence de grands réseaux, de chaînes spécialisées et de plateformes Web (avec l'apparition des web-séries), et l'élargissement de la palette des contenus qui en découle, ont développé de nouvelles potentialités. L'analyse en termes de réception ne se limitera plus à interroger la pratique individuelle/collective, à partir des téléspectateur.rice.s, mais à problématiser leurs pratiques en interaction avec d'autres acteurs. Le vaste champ d'études sur les séries turques reste ouvert à l'exploration de nouvelles modalités de réception des séries feuilletonnantes par les spectateur.rice.s. Mais quoi qu'il en soit, le Genre reste un formidable outil permettant de saisir ce qui se joue, ici et à travers la réception des séries, dans l'organisation de la société dans son ensemble.

[322]Je me suis inspirée de l'expression « *il s'interprète plutôt qu'il n'interprète* » utilisée par Jean Bianchi dans son article *La promesse du feuilleton: structure d'une réception télévisuelle*. In *Réseaux*, volume 8, n°39, 1990, p.7-18.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

ABISEL, Nilgün. 2005. *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix, 2005. 367 p.

ADAM, Jean-Michel. 1997. *Les textes: types et prototypes: Récit, description, argumentation explication et dialogue.* Paris: Nathan, 1997. 223 p.

AHISKA, Meltem. 2005. *Radyonun Sihirli Kapısı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005. 376 p.

AKOUN, André. 1997. *Sociologie des communications des masses*. Paris: Hachette, 1997. 157 p.

ANG, Ien. 1985. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. (trad. Della Couling). New York: Methuen, 1985. 148 p.

ANG, Ien. 1996. *Living room wars : Rethinking media audiences for a postmodern world.* London: Routledge, 1996. 208 p.

BECHDEL, Alison. *Dykes to Watch Out For.* Ithac: Firebrand Books, 1986.

BADINTER, Elisabeth. 1992. *XY, De l'identité masculine*. Paris: Eds. Odile Jacob, 1992. 314 p.

BECKER, Howard S. 1999. *Propos sur l'art*. Paris: L'Harmattan. 1999. 222 p.

BECKER, Howard S. 2010. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion. 2010. 380 p.

BELLETANTE, Joseph. 2011. *Séries et politique. Quand la fiction contribue à l'opinion*. Paris: L'Harmattan, 2011. 268 p.

BENGHOZI, Jean-Pierre. 1989. *Le Cinéma entre L'art et L'argent*. Paris: L'harmattan, 1989. 204 p.

BERENI Laure & CHAUVIN Sébastien & JAUNAIT Alexandre & REVILLARD Anne. 2008. *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le Genre*. Bruxelles: De Boeck, 2008.

BOURDIEU, Pierre. 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979. 672 p.

BOURDIEU, Pierre. 1993. *La misère du monde*. Paris: Seuil, 1993. 1472 p.

BOURDIEU, Pierre. 1998. *La Domination Masculine*. Paris: Le Seuil, 1998.

BOUXTON, David. 2010. *Les séries télévisées: Forme, idéologie et mode de production*. Paris: L'Harmattan, 2010. 155 p.

BROOKS, Peter. 1995. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess.* Yale University Press, 1995. 235 p.

BUTLER Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York: Routledge. 2004 (trad. *Défaire le genre*, Paris: Éditions Amsterdam)

BUTLER, Judith. 2005. *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité* [1990]. Cynthia Kraus (trad.), Éric Fassin (préf.). Paris: La Découverte, 2005.

CALBO, Stéphane. 1998. *Réception télévisuelle et affectivité: une étude ethnographique sur la réception des programmes sériels le cas de "Madame est servie" et des "Guignols de l'info"*. Paris: L'Harmattan, 1998. 138 p.

CARCAUD-MACAIRE, Monique & CLERC, Jeanne-Marie. 1995. P*our une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique. Propositions méthodologiques.* Montpellier : L'Institut de sociocritique (ISM), 1995. 278 p.

CASETTI, Francesco. 2005. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris: Nathan, 2005. 374 p.

CASTELAIN-MEUNIER, Christine. 2005. *Les métamorphoses du masculin*. Paris: PUF, 2005.

CEFAÏ, Daniel & PASQUIER, Dominique. 2003. *Les sens du public : Publics politiques, publics médiatiques.* Paris: PUF. 2003. 519 p.

CHARAUDEAU, Patrick. 1991. « Contrats de communication et ritualisation dans les débats télévisés ». In CHARAUDEAU P. (dir.), *La Télévision, les débats culturels.* Paris: Didier Erudition, 1991.

COLONNA, Vincent. 2010. *L'art des séries télé, ou comment surpasser les américains.* Lausanne: Payot, 2010. 374 p.

COMOLLI, Jean-Louis. 2004. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire.* Paris : Verdier, 2004.

CONNELL, Raewyn W. 2005. *Masculinities.* New York: Politiy Press, 2005. 352 p.

CONNELL, Raewyn W. 2014. *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*. Paris: Editions Amsterdam, 2014. 288 p.

COULOMB-GULLY, Marlène. 2012. *Présidente : le grand défi. Femmes, politique et médias.* Paris: Payot, 2012. 392 p.

DANACI, YÜCE Özlem & GÜVENLİ, Gülsün. 2013. « Les feuilletons télévisés turcs, indicateurs d'une société en pleine mutation ». In MARCOU Jean et TÜRKMEN Füsun (dir.), *Vingt ans de changements en Turquie (1992-2012)*. Paris: L'Harmattan, 2013. 109-123 p.

DAYAN, Daniel. 2002. « Télévision: le silence des publics ». In SFEZ Lucien (dir.), *Science politique et interdisciplinarité: conférences, 1998-2000*. Paris: Eds. Sorbonne, 2002. 174 p.

DAYAN, Daniel & KATZ, Elihu. 1996. *La Télévision cérémonielle* (trad, de l'anglais par Daniel Dayan, préf. de Lucien Sfez). Paris: Presses Universitaires de France, 1996. 259 p.

DEBRAS, Sylvie. 2003. *Lectrices au quotidien*. Paris: l'harmattan, 2003. 224 p.

DONNAT, Olivier. 1998. *Les pratiques culturelles des Français : enquête 1997*. Paris : La documentation française, 1998. 359 p.

DONNAT, Olivier (dir.). 2014. *Regards Croisés sur les pratiques culturelles*. Paris: DEPS, 2014.

DOURY, Laurence. 2011. « Comment analyser les publics des séries télévisées ». In SEPULCHRE Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*. Paris: De Boeck, 2011. p.151-174

DÖNMEZ-COLIN, Gönül. 2008. *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging.* London: Reaktion Books, 2008. 272 p.

DYER, Richard & MCDONALD, Paul. 1998. *Stars*. Londres: British Film Institute, 1998. 217 p.

ERALP, Doğa U. 2011. « Türkiye'nin Balkanlar Politikası 2010 ». In ÖZCAN M., DURAN B., İNAT K. (dir.), *Türk Dış Politikası Yıllığı 2010*. Ankara: SETA XIV, 2011. p. 391-410.

ECO, Umberto. 1979. *The role of the reader. In The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts* (trad.: Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs). Bloomington: Indiana University Press, 1979.

ECO, Umberto. 1984. « Frames of comic freedom». In SEBEOK Thomas A. (dir.), *Carnival!*. Berlin: Mouton, 1984. 165 p.

ELIAS, Norbert. 1991. *La société des individus*. Paris : Fayard Pocket, 1991. 208 p.

ERGUL, Hakan & GÖKALP, Emre & CANGÖZ, İncilay. 2012. "*Medya Ne ki... Her Şey Yalan!" Kent Yoksulluklarının Günlük Yaşamında Medya, Kent Yoksullarının Günlük Yaşamında Medya.* Istanbul: İletişim, 2012. 215 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2004. « L'invention de Hill Street Blues ». In BEYLOT Pierre et SELLIER Geneviève (dir.). *Les séries policières*. coll. Les Médias en actes, Paris : Editions L'Harmattan. 2004. p. 23-37

ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2009. *Sociologie des publics*. Paris: La découverte, 2009. 128 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2011. « Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel ». In SEPULCHRE Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles: de Boeck, 2011. p. 193-212.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2014. *Les Séries télévisées: l'avenir du cinéma?*. Paris: Armand Colin. 2014. 227 p.

FICHELET, Raymond et Monique & MAY Nicole. 1970. *L'approche qualitative : éléments de méthode*, rapport présenté au VIIe Congrès mondial de sociologie, Varna. 1970.

FISKE, John. 1987. *Television culture*. London: Routledge, 1987. 353 p.

FISKE, John. 1989. *Reading the popular*. London: Routledge, 1989. 228 p.

FISKE, John. 1989. « Popular Television and Commercial Culture : Beyond Political Economy ». In BURNS Gary et THOMPSON Robert J. (dir.), *Television Studies : Textual Analysis*. Westport: Greenwood Press. 1989. p. 21-37

FISKE, John & HARTLEY, John. 1994. *Reading Television*. London: Routledge, 1994. 223 p.

FOUCAULT, Michel. 1984. *Histoire de la sexualité*, tome III. *Le souci de soi*. Paris: Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel. 2004. *Surveiller et Punir*, Paris: Gallimard, 2004.

GIDDENS, Anthony. 2004. *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes.* Paris: La Rouergue/Chambon, 2004, 265 p.

GITLIN, Todd. 1983. *Inside Prime Time*. New York: Pantheon Books, 1983. 369 p.

GOFFMAN, Erving. 1967. *Interactional Ritual: Essays in the Face-to-Face Behavior*. New York: Doubleday Anchor, 1967.

GOFFMAN, Erving. 1973. *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Tome 1 : La Présentation de soi. Paris: Minuit, 1973. 256 p.

GOULET, Vincent. 2010. *Médias et classes populaires. Les usages ordinaires des informations.* Paris: Ina, coll. Médias essais, 2010. 336 p.

GÖLE, Nilüfer. 1991. *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme* (traduction en turc Musulmanes et modernes: Voile et civilisation en Turquie). Istanbul: Metis, 1991. 148 p.

GÖLE, Nilüfer. 2003. *Musulmanes et modernes: Voile et civilisation en Turquie.* Paris: La Découverte, 2003. 190 p.

GÖLE, Nilüfer. 2005. *Interpénétrations : L'islam et l'Europe*. Paris: Galaade, 2005. 160 p.

HALL, Stuart (dir.). 1980. « Encoding and decoding in the television discourse » (trad.: « Codage-décodage »). In *Culture, Media, Langage: Working papers in cultural studies 1972-1979*. Londres: Routledge, 1980. p. 128-138.

HARTLEY, John. 2011. *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts.* London: Routledge, 2011. 288 p.

HOEBEKE, Stéphane. 2008. *Sexe et stéréotypes dans les médias*. Paris: L'Harmattan, 2008. 310 p.

HOGGART, Richard. 1970. *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre.* Paris: Minuit, 1970 (1957 pour l'édition originale), 424 p.

IMANÇER, Dilek. 2006. *Medya ve Kadın.* Ankara: Ebabil, 2006. 273 p.

JAUSS, Hans Robert. 1982. *Towards an aesthetic of reception* (trad.: Pour une esthétique de la réception, 1978). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JENKINS, Henry. 2013. *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, trad. de l'anglais par C. Jaquet, Paris: A. Colin, 2013. 336 p.

JEANNERET, Yves. 2012. « Préface ». In WRONA Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*. Paris : Hermann Éditeurs, 2012. p. 9-15.

JODELET, Denise. 1997. *Les Représentations Sociales*. Paris: Presses Universitaires De France, 1997. 447 p.

JOST, François. 1999. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris: Ellipses. 1999. 176 p.

JOST, François. 2005. *Comprendre la télévision*. Paris: Armand Colin, 2005. 128 p.

JOST, François. 2015. *Les Nouveaux Méchants*. Paris: Bayard, 2015. 281 p.

KANDİYOTİ, Deniz. 2013. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları, 2013. 224 p.

KATZ, Elihu & LAZARSFELD, Paul. 2008. *Influence personnelle. Ce que les gens font des médias,* [1955] (Trad. CEFAÏ Daniel, Préface MAIGRET Éric). Paris: Armand Colin, 2008. 416 p.

KAUFMANN, Jean-Claude. 2016. *L'entretien compréhensif*. Paris : Armand Colin, 2016. 128 p.

KAZANCIGİL, Ali. 2008. *La Turquie*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2008. 128 p.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

LAHIRE, Bernard. 2003. « La légitimité culturelle en questions ». In DONNAT Olivier (dir.), *Regards Croisés sur les pratiques culturelles*. Paris: Ministère de la culture, 2003. p. 39-62.

LAHIRE, Bernard. 2006. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: La Découverte, 2006. 784 p.

LE GRIGNOU, Brigitte & NEVEU, Erik. 2017. *Sociologie de la télévision*. Paris: La Découverte, 2017. 128 p.

LE GRIGNOU, Brigitte. 2003. *Du côté du public: Usages et Réceptions de la télévision.* Paris: Economica, 2003. 240 p.

LIEBES, Tamar & KATZ, Elihu. 1990. *The export of meaning: Cross-cultural readings of Dallas*. London: Oxford University Press, 1990. 188 p.

LIVINGSTONE, Sonia. 1990. *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation.* Oxford: Pergamon Press, 1990. 226 p.

LULL, James. 1990. *Inside family viewving: ethnographic research on television's audiences.* London : Routledge, 1990.

MACÉ, Éric. 2006. *As seen on TV. Les imaginaires médiatiques: une sociologie postcritique des médias.* Paris: Éditions Amsterdam, 2006. 168 p.

MACÉ, Éric. 2006. *La société et son double: une journée ordinaire de télévision française.* Paris: A. Colin INA, 2006. 318 p.

MAIGRET, Éric & MACÉ, Éric. 2005. *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde.* Paris: Armand Colin, 2005. 186 p.

MARTIN-BARBERO, Jesús. 2002. *Des médias aux médiations : communication, culture et hégémonie.* Paris: CNRS Éditions. 2002. 224 p.

MASSICARD, Elise. 2005. *L'autre Turquie : Le mouvement aléviste et ses territoires.* Paris: Presses Universitaires de France. 2005. 361 p.

MCQUAIL, Denis. 1983. *Mass communication theory, an introduction*. London: Sage Publications, 1983. 245 p.

MEADEL, Cécile (coord.). 2009. « Repérages sur la réception et ses multiples paradigmes». In *La Réception*. Paris: CNRS Editions, 2009. p.9-22

MÉADEL, Cécile. 2010. *Quantifier le public. Histoire des mesures d'audience de la radio et de la télévision.* Paris: Éditions Economica, 2010.

MEHL, Dominique. 1996. *La télévision de l'intimité*. Paris: Seuil, 1996. 253 p.

MULVEY, Laura. 1999. « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (trad: Plaisir visuel et cinéma narratif, CinémAction n°67. In *20 Ans de théories féministes*, 1993). In *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, New York: UP, 1999 (1975). p. 833-844. Disponible sur < http://www. composingdigitalmedia.org/ f15_mca/mca_reads/mulvey.pdf> (15.12. 16.)

MUTLU, Erol. 1991. *Televizyonu anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayınları. 1991. 340 p.

MODLESKI, Tania. 1982. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women.* Michigan: Archon Books, 1982. 140 p.

MORLEY, David. 1992. *Television, Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge, 1992. 322 p.

OCTOBRE, Sylvie. 2014. *Questions de genre, questions de culture*. Ministère de la Culture: DEPS, 2014, 152 pages.

ÖZBEK, Meral. 1991. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* [La culture populaire et l'*arabesque* d'Orhan Gencebay], Istanbul: İletişim, 1991.

ÖZKAN, Evrim Töre. 2010. *İstanbul Film Endüstrisi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi. 2010. 136 p.

ÖZSOY, Aydan. 2011. *Televizyon ve İzleyici Türkiye'de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici.* Ankara: Ütopya, 2011.

PAILLÉ, Pierre & MUCCHIELLI, Alex. 2012. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales.* Paris : Armand Colin, 2012. 424 p.

PASQUIER, Dominique. 1995. *Les scénaristes et la télévision approche sociologique. Paris: Nathan Institut national de l'audiovisuel*. 1995. 220 p.

PASQUIER, Dominique. 1999. *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents.* Paris: Éditions Maison des sciences de l'homme. 1999.

PLANTÉ, Christine (dir.). 1998. *L'épistolaire, un genre féminin?* Paris: Champion. 1998. 308 p.

RADWAY, Janice. 1984. *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984. 274 p.

RIEFFEL, Rémy. 2005. *Sociologie des médias*. Paris: Ellipses, 2005. 223 p.

RYAN, J. & PETERSON, R.A. 1982. « The product image: the fate of creativity in country music song writing ». In ETTEMA J.S. and WHITNEY D.C. (dir.), *Individuals in Mass Media Organizations*. London: Sage. 1982. p. 11–32.

SAKTANBER, Ayşe. 2002. *Living Islam: Women, Religion and the Politicization of Culture in Turkey.* London–New York: I B Tauris, 2002.

SANCAR, Serpil. 2008. *Erkeklik: İmkansız İktidar/Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler.* İstanbul: Metis, 2008.

SANSOT, Pierre. 1991. *Les gens de peu*. Paris: PUF, 1991. 223 p.

SELEK, Pınar. 2010. *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim, 2010.

SELLIER, Geneviève. 2005. *La Nouvelle Vague: Un cinéma au masculin singulier*. Paris: CNRS, 2005. 217 p.

SELLIER, Geneviève & BURCH, Noël. 2009. *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe.* Paris: Vrin, coll. Philosophie et cinéma, 2009. 128 p.

SEPULCHRE, Sarah. 2004. « Quand les héros se font multiples ». In BEYLOT Pierre, SELLIER Geneviève (dir.). *Les séries policières*. Paris : L'Harmattan, 2004. 405 p.

SEPULCHRE, Sarah. 2011. « Le personnage en série ». In SEPULCHRE Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles: De Boeck, 2011. 256 p.

SHIELDS, David. 2016. *Besoin de réel. Un manifeste littéraire*. Vauvert: Au Diable Vauvert, 2016. 320 p.

SCOTT, Joan W. & TILLY, Louise A. 1987. *Les Femmes, le travail et la famille* (trad. de l'américain par Monique Lebailly). Paris: Rivages, 1987. 389 p.

TEKELI, Şirin. 1995. *Kadın bakış açısından: 1980'ler Türkiye'sinde kadınlar*. İstanbul: İletişim, 1995. 397 p.

TEKELİOĞLU, Orhan. 2006. *Pop yazılar: varoştan merkeze yürüyen "halk zevki"*. İstanbul: Telos, 2006. 337 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?* Paris: Le Seuil, 1999. p. 179-198.

ŞEN TELCI, Aygün. 2011. « Modern Hayatın Yarım Kalmış Aşkları "Issız" ve "Kaybeden" Erkek Karakterler ». In YUVAYAPAN Emel (dir.), *Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi*, Adana: Altın Koza Yayınları, 2011. 234 p.

UĞUR TANRIÖVER, Hülya. 2008. « 'Vadi'de Büyüyen Erkek Çocuklar ». In GIRITLI İNCEOĞLU Yasemin, AKINER Nurdan (dir.) *Medya ve Çocuk Rehberi*. Konya: Eğitim Kitabevi, 2008. p.59- 88.

UGUR TANRIÖVER, Hülya (Dir.). 2008. « Modern Türkiye ve Televizyon Dizileri ». In *Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor Musun ? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri*. İstanbul: HİL. 2008, 205- 236 p.

UGUR TANRIÖVER, Hülya (Dir.). 2011. *Turkish television Broadcasting 2011*. Istanbul: Istanbul Chamber of Commerce Publications. 2011. 133 p.

UGUR TANRIÖVER, Hülya. 2013. « Le cinéma turc: analyse d'un succès artistique et commercial ». In MARCOU Jean et TÜRKMEN Füsun (dir.), *Vingt ans de changements en Turquie (1992-2012).* Paris: L'Harmattan. 2013. p.143

YARAMAN, Ayşegül (Dir.). 2003. *Kadın Yaşantıları*. İstanbul: Bağlam. 2003. 251 p.

YÜCEL, Volkan. 2014. *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi. 2014. 464 p.

WICKHAM, Phil. 2007. *Understanding Television Texts (Understanding the Moving Image)*. London: British Film Institute, 2007. 192 p.

REVUES ET ARTICLES DE REVUE

AKINERDEM, Feyza & SIRMAN, Nükhet. 2017. « Melodram ve Oyun: Tehlikeli Oyunlar ve Poyraz Karayel'de Bir Temsiliyet Rejimi Sorunsalı ». In *Mekan, Monograf,* n°7, 2017. p. 212-245. Disponible sur <http://monografjournal.com/ sayilar/7/melodram-ve-oyun-tehlikeli-oyunlar-ve-poyraz-karayel-monograf-sayi-7.pdf> (15.12.17.)

ALEXANDER, Deborah & ANDERSON, Kristi. 1993. « Gender as a Factor in the Attribution of Leadership Traits ». In *Political Research Quarterly*, volume 46, n° 3, 1993. p. 527–545.

ANG, Ien. 1992. « Pour une critique ethnographique de la consommation des médias dans le système médiatique transnational ». In *Hermès,* n° 11-12, 1992. Culture et Communication. p. 75-93. Disponible sur < http://documents. irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15485/HERMES_1993_11-12_75.pdf> (15.12. 15.)

BIANCHI, Jean. 1990. « La promesse du feuilleton: structure d'une réception télévisuelle». In *Réseaux*, volume 8, n°39, 1990. L'invention du spectacteur, p. 7-18.

BOULLIER, Dominique. 2004. « La fabrique de l'opinion publique dans les conversations télé ». In *Réseaux*, volume 126, n° 4, 2004. Figures du public. p. 57-87.

BOULLIER, Dominique. 1988. « Les styles de relation à la télévision ». In *Réseaux*, volume 32, n° 6, 1998. Regards sur la télévision. p. 7-44. Disponible sur <www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1988_num_6_32_1293> (15.12.17.)

BULUT, Ergin. 2016. « Le travail derrière le drame : le système de mesure d'audience, les conditions de travail et les activités de syndicalisation dans l'industrie de série télévisée en Turquie » (trad du turc.: Dramın Ardındaki Emek : Dizi sektöründe reyting sistemi, çalışma koşulları ve sendikalaşma faaliyetleri). In *İleti-ş-im, Galatasaray University Journal of Communication*, n° 24, 2016. p. 79-101. Disponible sur <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/download/article-file/225468> (15.12.17.)

BURCH, Noël. 2000. « Double Speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien ». In *Réseaux*, volume 18, N°99, 2000. Cinéma et Réception, p.99-130. Disponible sur <https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_99_ 2197> (15.12.16.)

BOZARSLAN, Hamit. 2005. « Les minorités en Turquie ». In *Pouvoirs*, volume 115, n°4, 2005, p. 101-112.

CANTEK, Levent. 2010. « Yalancı Dünyanın Yalancı Hikayeleri: Gündelik hayat, TV dizileri ve popüler kültür ». In *Birikim,* n°256-257, 2010. Memleket dizileri: para, arzu, yalan. p.84-89.

CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France. 2015. « Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes. Les fins dans une série pour les jeunes : Gossip Girl ». In *Sociétés & Représentations*, n° 39, 2015. p. 119-138.

CHAMPAGNE, Patrcik & MARCHETTI, Dominique (dir.). 2002. « Censures visibles, censures invisibles ». In *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 106, 2002 11/12. Censure et Média. p.6-75.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine. 2000. « Le rapprochement des conditions: Une enquête sur la série télévisée "Urgences"». In *Esprit*, volume 10, n°268, 2000. p. 21-38.

CHARAUDEAU, Patrick. 1997. « Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information». In *Réseaux,* volume 15, n°81, 1997. Le genre télévisuel. p. 79-101. Disponible sur <https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1997_num_15_81_2887> (15.12.16.)

CORNER, John. 1996. « Sens, genre et contexte : la problématique du « savoir public » dans les nouvelles études de la réception ». In *Réseaux*, volume 14, n°79, 1996. Recherches anglaises. p. 9-29. Disponible sur < www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1996_num_14_79_3778> (15.12.16.)

CONNELL W., Robert & MESSERSCHMIDT, J. W. 2005. « Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept ». In *Gender & Society*, volume *19*(6), 2005. p. 829-859. Disponible sur < https://doi.org/10.1177/0891243205278639> (15.12.16.)

COULOMB-GULLY, Marlène (Dir.) & MEADEL, Cécile. 2011. « Plombières et jardinières ». In *Sciences de la société*, n° 83, 2011. Médias : la fabrique du

Genre. p. 14-35. Disponible sur <https://journals.openedition.org/sds/2115> (15.12.17.)

DAYAN, Daniel. 1992. « Les mystères de la réception ». In *Le Débat*, volume 4, n°71, 1992. L'audiovisuel et ses problèmes. p. 141-157.

DAYAN, Daniel. 2000. « Télévision : le presque-public ». In *Réseaux,* volume 18, n°100, 2000. Communiquer à l'ère des réseaux. p. 427-456.

DE GOUMAY, Chantal & MERCIER, Pierre-Alain. 1998. « Le coq et l'âne : du zapping comme symptôme d'une nouvelle culture télévisuelle ». In *Quaderni*, n°4, 1988. Les mises en scène télévisuelles. p. 95-113. Disponible sur < https://www. persee.fr/doc/quad_0987-1381_1988_num_4_1_1878> (15.12.16.)

ERDOĞAN, Nezih. 1998. « Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975 ». In *Screen*, volume 39, n°3, 1998. p. 259-265.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2002. « L'inventivité à la chaîne, formules des séries télévisées ». In *Médiation et information*, n° 16. 2002. p. 95-109. Disponible sur < http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue16/ilovepdf.com_split_8.pdf> (15.12.16.)

ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2002. « Les non-publics de la télévision ». In *Réseaux*, volume 112-113, n°2, 2002. p. 316-344. Disponible sur < https://www.cairn.info /revue-reseaux1-2002-2-page-316.htm#anchor_plan> (15.12.16.)

ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2009. « Télévision : la familiarité des publics avec leurs séries ». In *Idées économiques et sociales*, volume 155, n° 1, 2009. La culture. p. 26-31. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-1-page-26.htm> (15.12.16.)

GHEUDE, Michel. 1994. « La réunion invisible ». In *Hermès,* n° 13-14. Paris: CNRS, 1994. Espaces publics en images. p. 275-283. Disponible sur <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15530/HERMES_1994_13-14_275.pdf?sequence=1> (15.12.16.)

GLEVAREC, Hervé. 2010. « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision ». In *Questions de communication*, volume 18, 2010. p. 214-238.

HAMON, Philippe. 1972. « Pour un statut sémiologique du personnage ». In *Littérature*, n°6, 1972. p. 86-110.

HOFFNER, Cynthia & BUCHANAN, Martha. 2005. «Young Adults' Wishful Identification With Television Characters: The Role of Perceived Similarity and Character Attributes ». In *Media Psychology*, n° 7, 2005. p. 325-357.

KATZ, Elihu. 1989. « La recherche en communication depuis Lazarsfeld ». In *Hermès*, volume 1, n° 4, 1989. Le nouvel espace du public. p. 77-91. Disponible sur < https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=HERM_004_0077> (15.12.16.)

LABRECQUE-LEBEAU, Lisandre. 2016. « La réception des conversations quotidiennes. Communication ordinaire et normativité sociale ». In *Communiquer*, volume 17, 2016. p. 41-57. Disponible sur <https://journals.openedition.org/ communiquer/1948> (15.12.17.)

LE GOAZIOU, Véronique. 1999. « Le corps des téléspectateurs ». In *Réseaux*, volume 17, n°92-93, 1999. Les jeunes et l'écran. p. 293-314. Disponible sur < https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1999_num_17_92_2124> (15.12.16.)

LIEBES, Tamar & KATZ, Elihu. 1992. « Six interprétations de la série "Dallas"» (trad. Eric Maigret, Daniel Dayan). In *Hermès*, n° 11-12, 1992. p.125-144.

LIVINGSTONE, Sonia. 2004. « Du rapport entre audiences et publics ». In *Réseaux*, volume 126, n° 4, 2004, p. 17-55. Disponible sur < https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RES_126_0017> (15.12.16.)

LIVINGSTONE, Sonia & LUNT, Peter. 1994. « Se faire entendre dans l'espace public. Les femmes, la télévision et le citoyen-téléspectateur ». In *Réseaux*, volume 12, n°63. Télévision et débat social. p. 59-74. Disponible sur <http://www.persee .fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_63_2435> (15.12.15.)

LIVINGSTONE, Sonia & LUNT, Peter K. & BOURDON, Jérôme. 1993. « Un public actif, un téléspectateur critique ». In *Hermès*, volume 11-12, 1993/1, p. 145-157.

MACÉ, Éric. 1993. « La télévision du pauvre. Sociologie du « public participant »: une relation « enchantée » à la télévision ». In *Hermès,* volume 11-12, 1993/1. p. 159-175.

MACÉ, Éric. 2001. « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? (2) esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations ». In *Réseaux,* volume 1, n° 105, 2001, p. 199-242.

MEHL, Dominique. 1993. « Décideurs et professionnels : les fractures ». In *Sociologie du travail*, n°4. 1993. Les professionnels de la télévision. p. 389-407. Disponible sur <https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1993_num_35_4_2136> (20.05.15.)

MICHELAT, Guy. 1975. Sur l'utilisation de l'entretien non directif en sociologie. In *Revue française de sociologie*, n°16-2, 1975. p. 229-247. Disponible sur < http:/ /www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1975_num_16_2_6864> (15.12.16.)

MOI, Toril. 1991. « Appropriating Bourdieu : Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture ». In *New Literary History*, volume 22, n° 4, 1991. p. 1019-1047

PASQUIER, Dominique. 1997. « Télévision et apprentissages sociaux : les séries pour adolescents » (trad. HEURTIN Jean-Philippe). In *Réseaux*, volume 1, n°1, 1997. Sociologie de la communication. p. 811-830.

RUEDA, Amanda. 2014. « Du portrait cinématographique documentaire au portrait en sciences de l'information et de la communication ». In *Sciences de la société*, n°92, 2014. p. 177-191. Disponible sur < http://sds.revues.org/1226 > (20.05.15.)

SCOTT, Joan. 1988. « Genre : une catégorie utile d'analyse historique ». In *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988. Le Genre de l'histoire. p. 125-153. Disponible sur <https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num_37_1_1759> (14.12.15)

ŞEKER, Tülay & ÇAVUŞ, Saadettin. 2011. « Behzat Ç. An Ankara Detective: An Audience Perception Analysis ». In *Global Media Journal*, volume 2, n°3, 2011. p. 86-104. Disponible sur <http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/sites/default /files/Tülay%20ŞEKER%20-%20Selahattin%20ÇAVUŞ.pdf> (14.12.15)

SELLIER, Geneviève. 2007. « Les séries policières françaises : de nouveaux rapports hommes/femmes ? ». In *MédiaMorphoses*, hors-série, p. 118- 212. Disponible sur < http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23593

SORLIN, Pierre. 1992. « le mirage du public ». In *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°39/1, 1992. p. 86-102> (14.12.16)

TEKELI, Sirin. 1996. « Les femmes républicaines et la place de la femme turque dans la société d'aujourd'hui : statut juridique et politique ». In *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien,* n° 21, 1996. L'immigration turque au féminin. Disponible sur <https://journals.openedition.org/cemoti/557> (15.12.16.)

TISDELL, Elisabeth J. 2008. « Critical media literacy and transformative learning: drawing on pop culture and entertainment media in teaching for diversity in adult higher education ». In *Journal of Transformative Education*, n° 6 (1), 2008. p.48-67.

TOY PAR, Ayşe. 2005. « Les Effets de la Modernisation sur la Société Turque Des Années 60 à Travers Les Films Réalistes ». In *İleti-ş-im, Galatasaray University Journal of Communication*, n° 3, 2005, p. 65-80. Disponible sur <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/download/article-file/225468> (15.12.17.)

TRÖHLER, Margrit & TAYLOR, Henry M. 1997. « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction ». In *Iris*, n° 24, 1997. Le personnage au cinéma. p. 33-58.

TUNÇ, Ayfer. 2010. « Her Türkün kullandığı tek yerli malı: Diziler **».** In *Birikim,* n°256, 2010. Memleket dizileri: para, arzu, yalan. p.38-47.

UĞUR TANRIÖVER, Hülya. 2004. « La Famille, le quartier et la vie communautaire dans les feuilletons télévisés turcs », (Türk televizyon dizilerinde, aile, mahalle ve topluluk yaşamı). In *Anatolia Moderna / Yeni Anadolu, Librairie d'Amérique et d'Orient, volume 10,* 2004. p. 225-233.

UĞUR TANRIÖVER, Hülya. 2007. « Notre vie est un feuilleton, en Turquie ». In *Médiamorphoses*, n°3, Janvier 2007. Les raisons d'aimer les séries télévisés. p. 64-67. Disponible sur <http://documents.irevues.inist. fr/bitstream/handle/2042/23581/ 2007_HS_64.pdf?sequence=1>(15.12.15.)

UĞUR TANRIÖVER, Hülya. 2015. « Femmes turques et séries télévisées : diversité des lectures, richesse des usages ». In *Genre en séries*, n° 1, 2015.

Cinéma, télévision, médias. p. 120-146. Disponible sur <http//genreenseries.weebly.com, s.120-146> (06.01.17.)

MÉMOIRES UNIVERSITAIRES

AKYÜZ, Selman Selim. *Yerel televizyon haberciliğinde içerik: Konya örneği* (The content of the news of the local television: for example Konya). Thèse de master en sciences sociales. Université de Selçuk: 2010. 162 p.

ARDITTI-SIRY, Rebecca. *Pourquoi lisent-ils ? : portraits de jeunes lecteurs de presse quotidienne nationale.* Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse II : 2012.

AUPEIX, Anaïs. *Expositions de soi : journal intime et reconfiguration de l'intimité à l'heure d'Internet.* Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse II : 2013. 681 p.

BISCARRAT, Laetitia. *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme : une approche par le genre.* Thèse de Doctorat en Sociologie. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III: 2012.

BOUGEOIS, Elisabeth. *Pratiques journalistiques en télévision régionale : étude empirique de reportages et du discours des journalistes auteurs de ces documents.* Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse II : 2009.

ERDAL, Çiğdem. *Türkiye'de ulusal kanallarda yayınlanan prime-time televizyo dizilerinde toplumsal cinsiyet rolleri açısından ailenin sunumu* (Representation of family in national prime- time television serials through gender roles). Thèse de master en sciences sociales. Université de Anadolu : 2010. 135 p.

FIDOLINI, Vulca. *Les constructions de l'hétéronormativité. Sexualité, masculinités et transition vers l'âge adulte chez de jeunes Marocains en France et en Italie*. Thèse de Doctorat en Sociologie. Université de Strasbourg: 2015.

GIL, Muriel. *Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet médiatique.* Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse II : 2011. 567 p.

HÉRAULT, Adeline. *Les enjeux relationnels de la communication médiatisée par Internet : étude compréhensive d'usages singuliers.* Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse II : 2008. 517 p.

KAYADELEN, Esra. *Toplumsal Değişme ve Kadın: Feminist Teori çerçevesinde televizyon reklamlarının analizi (1980-2008).* Thèse de master en sciences sociales. Université de Mersin : 2010. 163 p.

KOÇAK, Abdullah. *Televizyon İzleyici Davranışları, Televizyon İzleyicilerinin Tercihleri ve Doyumları Üzerine Teorik ve Uygulamalı Bir Çalışma.* Thèse de doctorat en sciences sociales. Université de Selçuk : 2010.

KOÇAK, Şeyda. *Medya ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü Romanı ve Televizyona Uyarlanan Dizilerinin İncelenmesi* (Analysis of Reşat Nuri Güntekin's novel "yaprak dökümü" and Other Series Adapted To Tv From Novels In The Context Of Media And Gender). Thèse de master en sciences sociales. Université de Hacettepe : 2010.

MOLINIER, Pierre. *Pour une microsociologie de la réception du DVD : usages et herméneutique cinématographiques.* Habilitation à Diriger des Recherches en sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse II : 2003.

MANI, Kıymet Bercis. *Televizyon izleyicisi ve farklı okumalar: "çocuklar duymasın" örnek olayı.* Thèse de master en sciences sociales. Université de Ankara : 2005.

RENARD, Julie. *La médiation du manga en France : un lent processus de légitimation.* Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse II : 2011.

UĞUR TANRIÖVER, Hülya. *La reproduction de la division sexuelle du travail à travers les pratiques culturelles: images de femmes dans les émissions de télévision turques et leur lecture dans le pays d'origine et dans l'immigration.* Thèse de doctorat en Sociologie. Sous la dir. De M.Khellil Université Montpellier III: 2003.

RESSOURCES ÉLÉCTRONIQUES

ALPHAN, Melis. *Türkiye'nin Yumuşak Gücü: Dizileri (Le soft-power de la Turquie: ses séries).* Hürriyet, 7 Décembre 2011. Disponible sur http://www.hurriyet.com.tr/turkiye-nin-yumusak-gucu-dizileri-19414165(15.05.14)

ANADOLU AJANSI. *Record des plaintes au Siècle Magnifique*. NTV, 8 Janvier 2011 [en ligne]. Disponible sur <https://www.ntv.com.tr/turkiye/muhtesem-yuzyila-rekor-sikayet,UJ1TLHND4UOmX6MLL6EmPA> (06.01.15.)

ANADOLU AJANSI. *Bağış : Diziler Politikamızda Bir Güç Haline Geldi*. Haber7. 18 janvier 2013. Disponible sur <http://www.haber7.com/ dis-politika/haber/979014-bagis-diziler-politikamizda-bir-guc-haline-geldi> (04.04.14)

ATAY, Reyhan. *L'âge d'or des séries turques dans le monde.* Le Figaro, 8 Février 2018. Disponible sur <http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/l-age-d-or-des-series-turques-dans-le-monde_4213e868-0c13-11e8-81cb-edaa50d6a916/> (06.03.18.)

ATAY, Tayfun. *Dizi patlaması ve elde patlayan diziler*. Article du journal, Radikal. Publié le 9 Novermbre 2012. Disponible sur <http://www.radikal.com.tr/ yazarlar/tayfun-atay/dizi-patlamasi-ve-elde-patlayan-diziler-1107182/> (06.01.15.)

BAYRAMOĞLU, Ali. *Islam et politique : Turquie*. Conférence sur La Turquie, aujourd'hui demain. 13 Octobre 2009. Disponible sur: https://www.canalu.tv/video/ universite_de_tous_les_savoirs/l_islam_et_politique_turquie_ali_bayramoglu.5200 (13.10.2016)

Cumhuriyet.com.tr. *La Turquie détient le record de la durée d'écoute de la télévision*. 03 Avril 2017. Disponible sur <http://www.cumhuriyet. com.tr/haber/turkiye /712624/Turkiye__televizyon_izleme_ suresinde_dunya_rekoru_kirdi.html, 3 Avril 2017> (13.10.2017)

ÇELİK, Emir. *Les travailleurs de l'industrie des séries sont contre 90 minutes*. Article publié dans Bianet. 9 Novembre 2010. Disponible sur

<http://m.bianet.org/biamag/toplum/125966-dizi-calisanlari-90-dakikalik-dizilere-karsi>(01/06/2015).

DANACI YÜCE, Özlem & GÜVENLİ, Gülsün. *Représentations de femmes dans les feuilletons télévisés en Turquie.* Communication au colloque international organisé par CREDE-MEDİAR, sur les questions de genre en Europe et en Turquie, université Galatasaray, Istanbul, 20-21 octobre 2011.

DELAUNAY, Elsa. 2014. *La métamorphose d'Istanbul. Reportage dans Istanbul-L'amante farouche.* In Le 1, n° 17, 2014. Disponible sur <https://le1hebdo.fr /journal/numero/17> (01/06/2017).

DELOITTE. *Rapport sur l'industrie des séries turques*. Publié en 2014. Disponible sur<https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/tr/Documents/technology-media-telecommunications/tr-media-tv-report.pdf>(01/06/2017).

DESPLANQUES, Erwan. *Amour, gloire et Bosphore : Istanbullywood, l'usine à fictions.* Télérama. Publié le 28 Décembre 2014**.** Disponible sur < https://www.telerama.fr/television/amour-gloire-et-bosphore-istanbullywood-l-usine-a-fictions,120648.php> (01/06/2016).

DÖRTKARDEŞ, İlhan. *'Gümüş' dizisi Arap turist sayısını 3'e katladı.* [la série Gümüş a triplé le nombre des touristes arabes]. Hurriyet, 20 Juillet 2008. Disponible sur: http://www.hurriyet.com.tr/gundem /gumus-dizisi-arap-turist-sayisini-3-e-katladi-9476676

FLEURY, Antoine. 2010. *De villes en métropoles. Istanbul : de la mégapole à la métropole mondiale.* In *Dossiers thématiques*, CNRS, 2010. Disponible sur < http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/typespace/urb1/MetropScient9.htm> (01/06/2016).

FONTENOY, Stéphanie. 2017. *La "success story" des séries turques à l'étranger*. In L'Echo, 2017. Disponible sur <https://www.lecho.be/culture/cinema/la-success-story-des-series-turques-a-l-etranger/9915680.html> (06.01.18.)

GÜVENLİ Gülsün & SUNAR, Zeynep Melda. *Dizi Sektöründe Çalışan Kadınlar.* Communication au symposium, Emek ve Temsil Ekseninde Günümüz Medyasında Kadınlar Sempozyumu. Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2014.

GÜNEŞ, Ali (dir.). *Turkish Media at a Glance*. Ankara: T.C. Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü (Direction générale information et presse du bureau du Premier ministre), 2013. 81p. Disponible sur<http://www.byegm.gov .tr/upload s/docs/ Bir_Bakista_Turk_Medyasi_eng.pdf > (14.02.2015)

HADDAD, Raphaël. 2016. *Manuel d'écriture inclusive. Faites progresser l'égalité hommes/femmes par votre manière d'écrire.* In Association Mots-clés. Disponible sur< http://www.univ-tlse3.fr/medias/fichier/manuel-decriture_1482308453426-pdf> (14.02.2017)

HELVIE, Forrest. *Detecting gender bias and stereotypes in mainstream comics.* Disponible sur< http://sequart.org/magazine/34150/the-bechdel-test-and-a-sexy-lamp-detecting-gender-bias-and-stereotypes-in-mainstream-comics/, 2013. > (13.10.2017)

ISMMMO. *Rapport sur l'économie de l'industrie des séries* [En ligne]. Publié en 2010. Disponible sur <http://archive.ismmmo.org.tr/docs/yayinlar/kitaplar/2010/ 10_10%20dizi%20arastirmasi.pdf > (14.02.2015)

KANALD. *Site officiel de la série Poyraz Karayel*. Disponible sur < https://www.kanald.com.tr/poyraz-karayel/bolumler> (14.02.2016)

KOLOĞLU, Sina. *En çok diziyi hangi kanal gösterecek? (*Quelle chaine va-t-elle diffuser plus de séries?). 2014. Disponible sur < http://www. gazeteciler.com/haber/yeni-sezonda-ekranda-ka-dizi-var-en-ok-dizi-hangi-kanalda/236564> (14.02.2015)

MARTIN, Cilia. *Quand les séries télévisées s'emparent de la transformation urbaine… Ville perdue?,* Dipnot, Article de blog, 4 avril 2013. Disponible sur < https://dipnot.hypotheses.org/184> (14.02.2015)

MEDYATAVA. *Les tableaux de rating de 2015*. Disponible sur <http://www.medyatava.com/rating/2015-01-07> (14.02.2016)

NIELSEN. *How People watch : A Global Nielsen Consumer Report*. Publié en 2010 par AGB Nielsen. Disponible sur <https://www.immagic.com/eLibrary/ ARCHIVES/GENERAL/NLSN_NL/N100802C.pdf> (14.02.2015)

OZBAY, Ferhunde. *Women's Labor in Rural and Urban Settings*. In Symposium on Gender and Society, vol. 8, n° 1-2. İstanbul: Boğaziçi Journal, p. 5-19. Disponible sur

<https://www.researchgate.net/publication/235897478_Female_Labor_in_ Urban_and_Rural_ Settings>(06.01.17.)

ÖZDEMIR, Özlem. 2017. *Reportage avec Ümmü Burhan*. In *Episode*, n°6, 2017.

ÖZMAN, Melek. 70-80-90 *Innocente, Insolente, Séduisante*. Documentaire, Istanbul: Filmmor Production, 2010. 65 min.

PASCHADLIDOU, Nina Maria. *Kısmet.* Documentaire. 2013. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=NX8Un4nneXg> (01/06/2017).

PAULIC, Manon. *Les séries télé turques révèlent les femmes*. In Le 1. n° 17. 30 Juillet 2014. Disponible sur <https://le1hebdo.fr/journal/numero/17> (01/06/2017).

PIRES, Alvaro. *Échantillonnage et recherche qualitative: essai théorique et méthodologique.* In La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques. Montréal : Gaëtan Morin, 1997. p. 113-169. Disponible sur <http://classiques.uqac.ca/contemporains/pires_alvaro/echantillonnage_recherche _qualitative/echantillonnage.html> (01/06/2017).

REUTERS. *Turkish Soap "Noor" Takes Arab World by Storm*. 26 Juin 2008. Disponible sur: https://uk.reuters.com/article/uk-saudi-soapopera/turkish-soap-opera-flop-takes-arab-world-by-storm-idUKL633715120080726 (14.04.2014)

RTUK. *Enquête et études sur les tendances télévisuelles* [En ligne]. Déclarée en 2013. Disponible sur <https://www.rtuk.gov.tr/>

SIRMAN, Nükhet. *Yeni Türkiye, yeni diziler, yeni erkeklikler* (trad: Nouvelle Turquie, nouvelles séries, nouvelles masculinités), 2016, Disponible sur <https://catlakzemin.com/yeni-turkiye-yeni-diziler-yeni-erkeklikler/> (01/06/2017).

SCHROEDER, Kim Christian. *The pleasure of Dynasty : the weekly reconstruction of self-confidence.* Paper presented to the International Television Studies Conference, Londres 1986. 37p. Disponible sur < https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED294546.pdf> (01/06/2018).

TUIK.gov.tr. *Bulletin statistique mensuel de 2017* [En ligne]. Publié le 6 Mars 2018. Disponible sur <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id =27594> (01/06/2018).

TUIK.gov.tr. *Statistiques sur la vie quotidienne* [En ligne]. Déclarées dans l'ordre des années 2012, 2014 et 2016. Disponible sur < http://www.tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=temelist> (01/06/2017).

UĞUR TANRIÖVER, Hülya. *Diziler : Türkiye'nin En Sevdiği Alışkanlık*. In National Geographic Türkiye. Istanbul: Doğuş. Avril 2015. Disponible sur <http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/nisan_2015/diziler-turkiyenin-en-sevdigi-aliskanlik/2439

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE 1: Guide d'entretien pour les spectateur.rice.....352
ANNEXE 2: Plan d'observation pour les spectateur.rice.s 355
ANNEXE 4 : Profil des enquêté.e.s. 359
ANNEXE 5: Résumés des épisodes.....361
ANNEXE 6: Portraits « remord » 366
Engin.....366
Kaan.....371
ANNEXE 7: Images des acteurs et actrices dans *poyraz karayel*.....377
ANNEXE 8 : Exemple d'un tableau de *rating* (mesure d'audience) 380
ANNEXE 9: *Smart signs* (symboles intelligents).....382

ANNEXE 1: Guide d'entretien pour les spectateur.rice

Caractéristiques personnelles et situation familiale
Sexe, âge, profession en cours ou envisagée, niveau de diplôme, lieu résidentiel, type de ménage (célibataire, marié.e, divorcé.e, veuf(ve), parent seul etc.

Vie quotidienne

- Rythme de la vie quotidienne (le déroulement d'une journée en semaine? durant le week-end? Que faites-vous le soir? Qui fait les travaux ménagers? etc.)
- Loisirs, passions et pratiques culturelles en général (centre d'intérêt, habitudes lectures, cinéma, théâtre, concert, musée, rencontres, débats, autres activités etc.)

Pratique de la télévision

- Décrire le rapport avec la télévision (à quels moments la regardez-vous? à quelle fréquence, combien de jours par semaine, combien d'heures par jour êtes-vous devant la télévision?)
- Avis sur des chaînes de télévision (les plus regardées et les plus aimées/les moins regardées et aimées)
- Avis sur des émissions télévisées (les plus ou moins appréciées)
- Forme des pratiques (individuelle (solitaire), familiale, collective)
- Motivations pour regarder la télévision (avec quelles motivations vous vous approchez de la télévision? etc.)
- Routine de consommation (qui choisit le programme à suivre? comment regardez-vous? faites-vous d'autres activités en regardant la télé? etc.)

Goûts en matière des séries

- Intérêt pour regarder les séries (quelles séries? quels genres? qu'est-ce qui vous plaît ? ou qu'est-ce que vous aimez moins dans les séries? Pour quelle raison commencez-vous à les regarder? (conseil des ami.e.s /collègues/famille, articles sur internet, publicités, etc.)
- Regarder la série vous apporte quoi? Qu'est-ce qui vous attire plus/moins? Pourquoi ? (besoin d'évasion, besoin de sociabilité, besoin d'apprentissage etc.)

Découverte de la série *Poyraz Karayel* et parcours

- Comment êtes-vous arrivé à être spectateur.rice de cette série? Par qui? (ami.e.s, famille, voisins, collègue etc.)
- Description brève du monde présenté dans *Poyraz Karayel* (de quoi ça parle?)

- Pourquoi cette série vous plaît? (histoire, aventures, émotion, personnages, thème etc.)
- Avis sur la production de la série (des informations concernant la production des séries, ou l'équipe de production etc.)
- Connaissance des blogs, des sites, des forums sur *Poyraz Karayel.* (est-ce que vous y allez, qu'est-ce que vous y faites?)

Réception de la série *Poyraz Karayel*

- Des scènes/ personnages/ événements que vous trouvez drôles / émouvant.e.s / bouleversant.e.s/ choquant.e.s/ gênant.e.s ?
- Perception des personnages (le/les personnages préféré.s ? Pourquoi ? Vous reconnaissez-vous en eux/elles ? Pourquoi ? Le/les personnage.s que vous n'aimez pas ? Pourquoi ? Comment les décrivez-vous?
- Réflexion sur des figures féminines et masculines au niveau des comportements et relations. Comment il/elle les décrit ? (à quoi faites-vous attention: au couple, amitié, travail, parents-enfants, famille etc. Qu’est ce que vous aimez et n’aimez pas dans ces rapports, pourquoi?)
- Certain.e.s gens ou situations lui font-ils penser à des personnes qu'il/elle connait ou aux situations qu'il/elle a vécues? (exemples des rapprochements, des comparaisons entre la série et la société, ou l'actualité)

ANNEXE 2: Plan d'observation pour les spectateur.rice.s

Ce plan a été utilisé pour les entretiens auprès des spectateur.rice.s afin d'observer les gestes, les attitudes, les déplacements, les regards, etc.

À la première vue

- Accueil général (tenue vestimentaire, qu'est-ce qu'il/elle était en train de faire, par exemple elle/il était dans la cuisine en train de préparer quelque chose à partager etc.)
- Observation générale sur l'appartement, son aménagement, sa décoration/ameublement, avec une attention particulière pour la pièce où se déroule notre entretien
- Place de la télévision dans la pièce. La place des meubles par rapport à la télévision. La télévision est-elle allumée au moment d'arrivée?

Durant le visionnement

- Place des spectateur.rice.s. Dans quelle(s) position(s) regarde-t-il/elle? Par rapport à la télévision? Qui a la télécommande?
- Y a-t-il des "interruptions" durant la série? De la part de qui? (apporter à manger, à boire, etc. (qui sert?), ou accueillir quelqu'un, appeler quelqu'un etc.) Que fait-il/elle pendant les publicités?
- Comment il/elle regarde? De façon concentrée en silence ou avec une attention flottante en s'occupant d'autres choses?
- Signes d'ennui de mécontentement, ou de soulagement durant les séquences. A-t-il/elle eu des réticences envers quelques scènes/événements/personnages?

ANNEXE 3: Guide d'entretien pour les professionnel.le.s s de la télévision
(Le scénariste/le producteur exécutif/ les réalisateur.rice.s/ la blogueuse)

Informations personnelles

- Quelle formation avez-vous suivi avant d'exercer ce métier? Votre parcours? En quoi consiste votre métier?
- Sur quels genre de choses avez-vous déjà travaillé ? Votre projet d'avenir?
- Quelles sont vos séries de références?

Informations sur la production

- Votre rôle dans la production de la série? Informations sur son équipe.
- Fonctionnement de la production des séries. Comment le processus de création marche-t-il?
- Votre approche dans la création, vos sources d'inspiration lorsque vous travaillez sur un projet? Quelle est la priorité pour mener à bien le projet?
- Pouvez-vous décrire les fonctions d'une série ou ce qu'elles devront être? Quelles sont les séries turques qui ne sont pas de simples produits de consommation selon vous?
- Contraintes et conséquences. Quel conflit y-a-t-il entre les exigences industrielles et les exigences personnelles? Qu'est-ce qui apporte vraiment le succès de la série?

Informations sur la production de la série *Poyraz Karayel*

- Comment vous vous êtes retrouvé.e.s dans ce projet? Comment cette série est-elle née ?
- Dans quelle mesure intervenez-vous dans les choix créatifs? Quelles sont les influences majeures ?
- Comment qualifiez-vous cette série (ce qui diffère des autres séries?) Comment avez-vous conçu ce monde? Quelles ont été vos inspirations?
- À quel public s'adresse cette série?
- De quoi parle cette série? (quel est le sujet principal de cette première saison/deuxième saison? Qu'est-ce qui vous touche, vous séduit le plus dans *Poyraz Karayel* ? Qui est Poyraz?)
- Quel est le moteur principal de l'histoire? Quels sont les éléments constitutifs des personnages masculins et féminins?
- Difficultés particulières en cours de production. Quels sont les différents obstacles que vous rencontrez lors du tournage? (discussion sur la censure, sexualité, violence etc.)
- Utilisation des réseaux sociaux et l'effet sur le processus de la création.

ANNEXE 4 : Profil des enquêté.e.s.

Caractéristiques personnelles						
	Sexe	Âge	Situation familiale	Niveau d'étude	Situation professionnelle	Situation socio-culturelle
NESLIHAN	Femme	52 ans	Divorcée	Licence	Enseignante	Classe Moyenne
ERTUĞKUL	Homme	59 ans	Marié	Lycée	Retraité/ commerçant	Classe Moyenne
MERVE	Femme	31 ans	Célibataire	Master	Doctorante	Classe Moyenne-Supérieure
SERKAN	Homme	32 ans	Marié	Lycée	Technicien	Classe Populaire
SENEM	Femme	36 ans	Mariée	Licence	Représentante publicitaire	Classe Moyenne-Supérieure
ZAHIDE	Femme	44 ans	Mariée	Lycée	Femme au foyer	Classe Moyenne
ADNAN/DERYA	Homme-Femme	31 ans/38 ans	Marié.e.s	Lycée/Lycée	Opticien/Opticienne	Classe Moyenne
KIĞU/OKAN	Femme-Homme	48 ans/48 ans	Marié.e.s	Master/Master	Femme au foyer /Directrice/Ingénieure	Classe Supérieure
UMUT/REM	Homme-Femme	28 ans/31 ans	Marié.e.s	Licence/Licence	Ingénieur/Ingénieure	Classe Moyenne
ENGIN*	Homme	65 ans	Marié	Lycée	Commerçant	Classe Moyenne-Supérieure
KAAN**	Homme	22 ans	Célibataire	Étude secondaire	Ouvrier	Classe Populaire

(*)- Homme avec qui l'entretien réalisé mais pas pris en compte en raison de la présence imprévue de sa fille, professionnelle de la télévision
(**)- Jeune homme ayant fait l'objet d'un entretien mais pas réalisé en raison du changement d'horaire de rediffusion de la série

ANNEXE 5: Résumés des épisodes[323]

L'entretien a lieu chez Neslihan pendant le visionnage de l'épisode 34, diffusé le 2 Décembre 2015 dont la durée est 138 min.

Résumé de l'épisode 34: Begüm qui s'est enfuit de l'hôpital kidnappe Sinan pendant que Poyraz dort. Lorsque Poyraz et Ayşegül s'en rendent compte, ils commencent à la poursuivre. Mais cette poursuite les porte à la une des journaux et la relation amoureuse du fils d'un mafieux et de la fille d'un chef de police attire l'attention de tout le monde. A la fois, la Direction de la Sécurité et Ismail Karayel réagit de façon dure face à cette nouvelle. Poyraz et Ayşegül ont ainsi le dos au mur. Sadreddin lui, continue de rencontrer le baron de la drogue en cachette, sans que son père en soit au courant. Mais il ne se rend pas compte du danger qu'il encourt. Lors de la livraison, une opération policière sera effectuée. Poyraz qui apprend cette nouvelle tentera de sauver Sadreddin Mais y parviendra-t-il?

L'entretien a lieu chez Ertuğrul pendant le visionnage de l'épisode 35, diffusé le 9 Décembre 2015 dont la durée est 123 min.

Résumé de l'épisode 35: Le fait que Poyraz tire et blesse Sadreddin crée un effet de choc chez tout le monde. Sadreddin est hospitalisé dans l'hôpital où Ayşegül travaille. Malgré l'insuffisance des moyens de cette clinique, il faut enlever la balle. Mais Ismail Karayel et le chef de police ne restent pas sans rien faire. Eux aussi, sont derrière Sadreddin. Le fait que Sadreddin soit blessé par une balle qui sort de l'arme de Poyraz met les deux jeunes hommes en difficulté. De plus, Bahri est aussi énervé contre Poyraz; celui qui a blessé par balle son fils. Ayşegül qui se retrouve en plein milieu de cette affaire entre sa famille et Poyraz, brise par ses mots le cœur de Poyraz. Cette fois-ci c'est à Ayşegül de faire tout un show pour se faire pardonner. Sadreddin de son côté fait une fixation sur Poyraz. Il est certain que Poyraz connaît Adil Topal. Poyraz n'est pas conscient du danger qui se rapproche de jours en jours. Bahri qui ne cesse de poursuivre Behçet, est tellement proche de connaître la vérité.

L'entretien a lieu chez Merve pendant le visionnage de l'épisode 37, diffusé le 23 Décembre 2015 dont la durée est 122 min.

Résumé de l'épisode 37: Bahri et Ismail sont face à face pour cet ultime règlement de compte. Meltem ne peut se retenir et intervient. Ismail se sauve au dernier moment. Mais l'affaire n'est pourtant pas close, ni pour Ismail ni pour Bahri. Poyraz est en traîn de s'occuper des problèmes créés par Begüm. À cause des

[323] Tous les résumés sont tirés du site internet de la chaîne de KanalD.

accusations calomnieuses de Begüm prétendant qu'elle a été battue par Poyraz, ce dernier se retrouve devant le juge. De plus, à cause de cette histoire, Poyraz s'est vu limité son droit de passer du temps avec Sinan. Mete force Sema à parler avec Sefer. Si elle ne lui explique pas tout; c'est Mete qui va le faire à sa place. Ismail fait un plan impitoyable pour se débarrasser de Bahri avant que ce dernier ne le tue. Ce plan causera la mort de quelqu'un de complètement inattendu dans la maison de Bahri. Le temps du face-à-face entre Poyraz et son père est arrivé. Il doit lui réclamer des comptes. Mais ce face-à-face mettra Poyraz en face d'une fin tragique.

L'entretien a lieu chez Serkan pendant le visionnage de l'épisode 39, diffusé le 6 Janvier 2016 dont la durée est 134 min.

Résumé de l'épisode 39: Poyraz, Meltem et Ismail parlent pour la première fois de la vérité, face-à-face. Sefer, après ce qu'il a appris sur Sema, se rend chez elle mais au lieu de lui dire qu'il sait qu'elle est malade, a une autre chose en tête. Ayşegül fait un plan rusé pour jeter à la figure de Poyraz les mensonges qu'il a racontés sur Selin; suite à ce plan, Poyraz, Ayşegül et Selin se retrouvent face-à-face dans un restaurant. Poyraz est vraiment coincé. Maintenant il doit se faire pardonner à la fois par Ayşegül et par Selin, même si ce n'est que par obligation professionnelle. Entre temps, il y a un réel danger qui guette Selin et les efforts de Poyraz pour sauver Selin risquent de créer un large fossé dans sa relation avec Ayşegül.

L'entretien a lieu chez Zahide pendant le visionnage de l'épisode 40, diffusé le 13 Janvier 2016 dont la durée est 130 min.

Résumé de l'épisode 40: Ayşegül se met hors d'elle lorsqu'elle apprend que Poyraz a amené Selin chez lui. Pendant que Poyraz essaye de convaincre Ayşegül en lui disant que ce n'est que par obligation professionnelle qu'il l'a amenée chez lui, Selin tente de l'embrasser et tout bascule. Poyraz ne peut convaincre Ayşegül que si il l'inclut dans sa tentative de retrouver Turgut. Sema et Sefer, après le mariage, pensaient avoir laissé tous les problèmes derrière eux; mais la maladie de Sema commence petit à petit à noircir leur mariage. Zülfikar se retrouve entre Meltem et Çiğdem qui vient d'entrer dans sa vie. Qui choisir? Pendant qu'Ayşegül est face à un danger créé par Begüm, Poyraz est enfin sur le point de rencontrer Adil.

L'entretien a lieu chez Senem pendant le visionnage de l'épisode 41, diffusé le 20 Janvier 2016 dont la durée est 128 min.

Résumé de l'épisode 41: Finalement Poyraz rencontre son père biologique Adil Topal. La raison pour laquelle Adil Topal a voulu le rencontrer est effrayante.

Mais Poyraz ne se laissera pas faire par Adil Topal. Cependant, il ne sera pas facile pour lui de mettre de côté ce qu'il apprend d'Adil Topal. Ayşegül, qui ne connaît rien de tout cela, vient à bout du SDF qui tente de la tabasser. Puis Ayşegül, lorsqu'elle apprend que le SDF avait été engagé par Begüm, se dit que c'est l'occasion de mettre Begüm dos au mur. Sema ne veut pas d'enfant. Bahri finalement apprend la relation entre Sadreddin et Ipek. Comment va-t-il réagir? La nouvelle de la grossesse d'Ayşegül complétement inattendue, sera un nouveau tournant de leur relation.

L'entretien a lieu chez Adnan et Derya *pendant le visionnage de l'épisode 43, diffusé le 3 Février 2016 dont la durée est 129 min.*

Résumé de l'épisode 43: Les heures les plus difficiles de la vie de Poyraz, qui apprend que Sinan a été kidnappé, sont à venir. Car c'est Adil Topal qui l'a kidnappé. Adil Topal en échange de Sinan demande le bébé que porte Ayşegül. Poyraz ne peut pas dire ceci à Ayşegül. Avec Bahri et les autres, ils n'ont d'autre choix que de sauver Sinan le plus rapidement possible. Sinan, tel père, tel fils, ne reste pas sans rien faire là où il est enfermé. Il fait de nombreux tricks pour se mettre en contact avec son père. Et en fin de compte il y arrive. Pendant ce temps-là, Sefer et les autres sont en traîn de pister Adil. Finalement, pendant que Poyraz, avec l'aide de Sefer et des siens sauvent Sinan, tout bascule. Maintenant c'est Adil Topal qui se trouve en position avantageuse. Cette nouvelle situation fait qu'Ayşegül apprend tout ce que Poyraz lui cache. De surcroît, Ayşegül doit maintenant prendre une décision.

L'entretien a lieu chez Kuğu et Okan pendant le visionnage de l'épisode 50, diffusé le 23 Mars 2016 dont la durée est 134 min.

Résumé de l'épisode 50: Adil qui se retrouve entre les mains de Bahri et des siens, est arrivé au bout du chemin. Bahri décide de tuer Adil de la façon qui lui fait le plus peur; en l'enterrant vif. Mais est-ce que c'est vraiment une fin pour Adil? Poyraz et Ayşegül sont heureux de retrouver enfin une vie normale. Mais leur soirée romantique se termine à l'hôpital et plus même ils y rencontreront des personnes inattendues. Neşet de son côté continue à avancer dans son plan secret. Dans cette étape de son plan, sa cible est Sadreddin... Mais quel est le vrai but de ce plan?

L'entretien a lieu chez Umut et İrem le lendemain soir après la diffusion de l'épisode 51, le 30 Mars 2016 dont la durée est 132 min.

Résumé de l'épisode 51: Le fait que Bahri apprenne la vérité sur son petit-fils met les choses sens dessus-dessous. Bahri chasse de la maison Sadreddin et Songül. Pour Sadreddin, c'est Poyraz qui est responsable de tout cela. Il soutient que

Poyraz a tout fait délibérément. Le fait que Sadreddin s'éloigne de Bahri et de ses ami.e.s est une occasion parfaite pour Neşet et ses hommes. Sadreddin va-t-il prendre la charge? Entre temps, le fait que Poyraz apprenne la relation entre Begüm et Sadreddin fait qu'il devient encore plus hostile à Sadreddin. Toute cette tension est parfaite pour Neşet. Il avance petit à petit pour semer la zizanie entre Poyraz et Ayşegül. De surcroît, il a un plan très périlleux pour entrer dans la vie d'Ayşegül.

ANNEXE 6: Portraits « remord »

Nous nommons ainsi deux portraits réalisés à la suite d'entretiens que nous n'avons finalement pas intégré dans le corpus de la thèse. Le premier, celui d'Engin, exclu en raison de la présence imprévue de sa fille, professionnelle de la télévision. Le deuxième, celui de Kaan, n'est pas pu être réalisé en raison du changement d'horaire de rediffusion de la série.

ENGİN

Mon entretien avec Engin[324], 65 ans, qui est le père d'une amie Alev[325]; s'est réalisé l'après-midi du Samedi 19 Décembre 2015. Engin me propose de faire l'entretien à l'endroit où il a l'habitude de regarder la série, chez sa fille qui habite à Nişantaşı[326], un des quartiers centraux de la rive européenne à İstanbul. Engin ayant une affaire à régler-acheter un IPhone 6 pour sa fille- nous décidons de nous retrouver à la rive asiatique. Après avoir déjeuné ensemble, nous prenons la route vers Nişantaşı pour aller chez sa fille. Sur la route, nous apprenons qu'Engin habite près de sa fille et lui rend visite très souvent, les mercredis soirs en particulier. Ils adorent regarder *Poyraz* Karayel ensemble. Pour Engin, « c'est la seule activité « père-fille » qu'ils font ensemble »; même si cette « activité » ou cette pratique est devenue maintenant plutôt occasionnelle, le partage de cette écoute avec sa fille demeure pour lui l'un des moments privilégiés de son itinéraire personnel. Parfois, cette pratique peut être reportée au jeudi soir ou au week-end à cause du rythme de travail difficile de sa fille. Ils rattrapent l'épisode qu'ils ont raté grâce à la fonction « Quand tu veux où tu veux » de Digitürk[327].

Au bout d'un trajet d'environ une heure, nous arrivons chez sa fille qui habite dans un appartement à deux pièces et un salon au troisième étage d'un immeuble à 8 étages à Nişantaşı. Trois chats nous accueillent à l'entrée de la porte. Lorsque

[324] L'entretien a eu lieu chez Engin, le week-end après la diffusion de l'épisode 36, diffusé le 16 Décembre 2016 dont la durée est 142 min. Résumé de l'épisode 36: Bahri qui réunit Poyraz, Ayşegül et Ismail autour d'une même table, demande à Ayşegül et à Poyraz de mettre fin à leur relation. Poyraz et Ayşegül ne comprennent pas cette demande. Lorsqu'Ayşegül rencontre son père, elle comprend le vrai sens de cette demande. Bahri a appris qu'Ismail Karayel est Adil Topal. Bahri et Ayşegül se disputent violemment. Ayşegül est obligée de choisir. Elle devra choisir soit son père soit Poyraz. Bahri de son côté est décidé de se venger et tuer Ismail. Sadreddin et les siens qui ont appris qu'Ismail est bien Adil Topal se mettent également en action. Mais Poyraz ne reste pas non plus sans rien faire. Pendant que Poyraz essaye d'empêcher que son père soit tué, Begüm qui se fait libérée de l'hôpital est en train de préparer un nouveau plan pour coincer Poyraz.

[325] Alev, avec qui j'ai fait mes études ensemble, m'a également fait connaître et vivement conseillé de regarder *Poyraz Karayel*. Elle travaille en tant que programmatrice des chaînes à FOX Networks Group Turkey et s'intéresse aussi aux séries télévisées d'un point de vue professionnel.

[326] Nişantaşı, un quartier chic de la ville d'Istanbul, majoritairement habité par la classe supérieure.

[327] Il leur arrive parfois d'arrêter un épisode au milieu et de le regarder en deux jours. Pendant l'entretien, nous faisons une pause d'un quart d'heure pour qu'Engin puisse aller récupérer sa voiture de la station de lavage. Parfois, il arrive aussi à Engin de remettre une scène qu'il n'a pas comprise au début. À part la pause faite pour aller chercher la voiture, pendant qu'il regarde la série, Engin ne quitte pas sa place, (il demande à sa fille d'apporter quelque chose à boire).

nous entrons dans le salon qui se trouve sur la gauche de l'entrée, nous remarquons tout de suite l'énorme télévision installée en face des canapés bien au centre. Nous nous installons juste en face de la grande écran. Engin arrange et prédispose dans un premier temps les coussins se trouvant sur le canapé afin de pouvoir s'y adosser. Avant de commencer l'entretien, Alev nous dit qu'elle ne veut pas vraiment faire partie de l'entretien à cause de son intérêt professionnel concernant les séries. Néanmoins, Alev est assise à côté de nous et lève la tête de temps en temps, puis elle la suit pendant quelques minutes, son téléphone et sa tablette entre les mains, ensuite revient à son occupation. Cependant, pendant quelques scènes où Engin fait des suppositions, sa fille répond soit en approuvant et en ajoutant des commentaires, soit en imposant les idées exprimées par son père; mais nous ne témoignons pas de discussions entre père et fille. Alev met l'enregistrement du 36ème épisode dès qu'elle s'installe sur le canapé. La télécommande reste entre les mains d'Alev durant tout l'entretien et elle fait sauter toutes les publicités en accélérant l'enregistrement. Par conséquent, l'entretien qui devrait durer trois heures à peu près, dure seulement deux heures quand nous faisons sauter le résumé et les publicités.
Bien qu'au début, Engin s'interroge tout seul sur la question de savoir (à partir du *hashtag* « À la poursuite de la Justice ») on parle de la justice de qui, il nous dit à la fin qu'on parle de la justice du parrain. Engin qui avait fait des études de droit: « Le droit, bien qu'on ne puisse pas parvenir à l'idéal, c'est une discipline qui est proche d'un idéal», soupire-t-il. En commençant à faire des études de droit, Engin comprend vite que la réalité n'en est pas ainsi et il nous explique cela à travers la série: « Tout comme dans la série. Ce qu'on nous montre aussi dans la série, c'est justement les lacunes du droit, de la justice ». Par la suite, il nous parle de sa passion qu'est les voitures. Engin travaille dans une entreprise d'automobile en tant que directeur adjoint. Pour lui, travailler dans ce secteur, c'est quelque chose de concret: « Tu fais quelque chose, les gens l'utilisent, ils en sont heureux ».

À propos du choix de la série, une brève indication de sa fille sur son sujet et son thème était suffisante pour lui, s'ensuit à laquelle s'ajoute un énoncé comme « c'est différent ». Aussi, les acteurs et les actrices ont eu une influence dans le choix de regarder la série: « Ça nous a beaucoup intéressé. J'avais déjà vu İlker Karayel[328] dans une autre série, *Kayıp*[329]. C'est un acteur différent. Et la fille, je l'aime aussi. Elle avait joué avec Hülya Avşar[330]». Il ne regarde pas d'autres séries en ce moment; cependant, il essaie de regarder cette série sans rater un épisode: « J'essaye de regarder tous les mercredis. Et si je le rate, j'essaye de regarder jeudi, vendredi, samedi ». Une autre raison pour laquelle il regarde cette série avec sa fille est que sa femme n'aime pas regarder la télévision: « Elle, elle regarde dans sa chambre à elle, et moi dans ma chambre ». Il nous explique ensuite qu'il préfère regarder plutôt des documentaires, des jeux télévisés ou des

[328] Le nom et le prénom de la personne civile qui interprète le rôle de Poyraz.
[329] Série policière diffusée en 2013 et 2014 sur KanalD.
[330] Actrice, chanteuse, présentatrice d'émissions télévisées très célèbre en Turquie.

vieux films d'Hollywood: « Nat Geo, Animal Planet, je regarde plutôt ces chaînes. Je rentre du boulot, parfois je ne mets même pas le son, juste des images, des choses belles au fond…». D'autre part, il peut s'intéresser à une émission "plus culturelle ou complexe", mais cela dépend du sujet abordé ou de sa journée passée au travail. À part cela, Engin n'est pas quelqu'un qui sort dehors souvent.

Engin a d'ailleurs bien conscience de ces enjeux, notamment commerciaux, de la série télévisée. Il se sert très souvent de critères techniques, tels que « plans », « scénarios », « structures », « rôles » et d'autres concepts relatifs à la nature de la série. Lors de ses premières évaluations, je témoigne en effet d'une prise de distance à l'égard de la série; pour lui, la série revêt un double statut. Elle est à la fois une œuvre et un produit. Lorsque je lui demande d'expliquer cette série d'après son point de vue, il débute la conversation par expliquer ce que « cette série n'est pas ». Et pour cela, il nous donne l'exemple des « autres séries turques »: « Cette série a une construction différente, un scénario intelligent par rapport aux autres séries turques, elle offre une autre perspective sur le monde contemporain ». Il souligne que la série a une construction qui va au-delà des thèmes classiques des autres séries comme « les catastrophes et les réconciliations ou les séparations qui viennent par la suite ». Une autre différence selon lui est que les évènements se déroulent de façon plus rapide par rapport aux « autres séries »: « Dans les autres séries, si tu rates un épisode, tu peux reprendre l'histoire même trois épisodes plus tard. Dans celle-ci, les choses se passent quand-même plus vite. Puis, il ajoute que les poèmes, les choses théâtrales, lentes ne l'intéressent pas et lui donnent « envie de dormir »: « Les scènes du colonel sont trop didactiques. Le colonel et l'enfant. C'est inspiré d'Oğuz Atay. C'est évident. (...) Les poèmes sont trop longs. Ce ne sont pas des scènes que j'aime et que j'attends avec impatience. Pourquoi on insiste tellement à créer un lien avec Oğuz Atay dans la série? Je ne sais pas, Oğuz Atay est de la famille ou le voisin du scénariste ou quoi ? (…) Bon, c'est lent par rapport aux séries européennes mais c'est un scénario quand même intelligent ». *Poyraz Karayel* est ainsi comparé aux séries contemporaines, en termes de personnages, d'inventions dramatiques (en élevant un peu la voix): « Dans d'autres séries, on voit les intrigues, les histoires habituelles… Enfin, en Turquie c'est classique! La fille pauvre et le garçon riche, la fille riche et le garçon pauvre ». Pourtant, bien que la série *Poyraz Karayel* ait « un scénario intelligent » selon lui, certaines scènes sont invraisemblables, « l'exagération » est « le point faible » de cette série et tout cela lui paraît « bizarre », il l'analyse à travers des rôles masculins: « La série valorise la mafia comme si c'était quelque chose de sympathique. Un homme qui a tué pleins de gens dit qu'il n'ose pas cueillir une fleur! » C'est à travers la notion du réalisme qu'Engin porte un regard critique et distancié sur l'histoire en général. Pour lui, les histoires « ne représentent pas la réalité »: « peu importe si c'était une série de science-fiction ou pas, au fond, tu regardes quelque chose qui n'existe pas ». Souvent, il traite avec ironie les clichés de l'histoire. Comme par exemple ici « les scènes sur la maladie de Sema » (maladie d'Alzheimer), il pense que « cette

histoire de maladie n'est pas représentée de façon crédible » et il nous donne l'exemple de la maladie de sa mère: « ce n'est pas une maladie mortelle. Tu ne te rappelles pas. C'est tout. Ma mère est morte à 97 ans ». Bien qu'il nous dise à chaque occasion qu'il regarde cette série juste pour le plaisir, son intérêt trouve la source dans le lien qu'il établit à travers les notions très souvent de « réalité » et de « crédibilité ».

Songül et İpek se disputent, Songül à elle:« Comment Sadrettin est tombé amoureux de toi! » (L'épisode 36, 05:55)

D'après Engin, Songül et Sadrettin ne s'aiment pas, Songül qui apparaît comme « un personnage méchant » est poussé à faire ce qu'elle fait à cause de « son milieu » ou de « son statut » et surtout à cause de la pression du « parrain (Bahri)». Sur ce point, Engin propose une solution: « Il faut qu'elle trouve une raison pour se séparer. Parce que le parrain ne va pas le permettre, elle est sous sa protection. Si Songül veut se séparer, le parrain va lui prendre son enfant ».

Ayşegül et Bahri se disputent. Bahri donne une gifle à Ayşegül. (L'épisode 36, 36:00)

Engin définit cette gifle comme étant « une surprise » et se demande sur ce que va être la réaction d'Ayşegül qui est « une personne impulsive »: « [rires] tiens ! Je ne m'attendais pas à ça! L'imprévisible. Ça m'a surpris. Je crois que c'est la première fois qu'il lui donne une gifle. Je suis curieux de voir comment elle va réagir maintenant. Est-ce qu'elle va se réconcilier? Ayşegül, c'est quelqu'un d'impulsif ».

Poyraz dit à Ayşegül: « Je continuerais de t'aimer même s'il ne me restait que le petit doigt ». (L'épisode 36, 48:38)

Ces relations homme-femme sont élaborées de façon différente dans la série. Bien qu'il utilise au début le mot « pas correcte » pour définir les relations, il reformule ensuite son idée en utilisant le mot « hors du commun »: « Un si grand amour n'existe pas! Cet amour solide entre Ayşegül et Poyraz me surprend. Dans la vie normale, ils auraient dû déjà renoncer à cet amour. En plus, ils sont vraiment différents de l'un et de l'autre ». Engin explique cette différence à travers leur éducation et leur métier: « L'un est flic, l'autre médecin. Mais le flic, est-ce qu'il l'est vraiment ? Est-ce qu'il a fini l'école, comment? On dit qu'il est un flic. Mais on n'est pas sûr s'il est diplômé d'une école ou pas ». Autrement dit, Poyraz « est un homme qui ne vaut pas grand-chose » Engin continue ainsi: « la fille, elle est plus cultivée, elle a plus de choses ». Et Engin va même plus loin, en se recourant à l'hypothèse sur des mélos habituels: une fin heureuse signifie le

mariage: « Si avoir une fin heureuse signifie se marier, si c'est une question de mariage, c'est sûr que Poyraz et Ayşegül vont se marier ».

Bahri dit à Sadrettin: « Ne néglige pas ta femme et ton enfant! » (L'épisode 36, 54:00)

Engin analyse la scène comme un exemple de mise en scène d'une compétition entre les hommes: « Voilà, c'est justement à cause de ça. Pour Sadrettin, son père est important, c'est pour ça aussi qu'il est dur avec Poyraz, c'est parce qu'il est jaloux ». Il souligne ainsi que Bahri, le parrain est à la base de toutes les relations, son influence est non-négligeable.
Meltem et Zülfikar parlent entre eux à propos de Bahri. Zülfikar: « Bahri ne ferait pas une chose comme ça ». Meltem: « Bahri n'est-il pas un meurtrier, n'es-tu pas un meurtrier? Qu'est-ce qui fait que vous êtes du bon côté» (L'épisode 36, 59:40)

Cette question posée par Meltem représente pour lui, la question la plus intéressante en ce qui concerne l'objectif de cette série, tout simplement « quel que soit la raison, c'est mal de tuer »: « (avec enthousiasme) Ah, ça c'est bien! On ne disait jamais ça, et maintenant, c'est. C'est très bien dit. Qu'est-ce qui fait que vous êtes du bon côté ? C'est là le sens de cette série.» Pour lui, cette scène apparait comme une réponse à « la violence » qu'on voit « sans arrêt », aux « relations de pouvoir » et à « l'éloge de la mafia » qu'on retrouve dans cette série.

Mete parle de l'amour et du respect qu'il porte envers Bahri; bien qu'il refuse de travailler avec lui. (L'épisode 36, 80:53)

Engin réagit: « Tout le monde adore Bahri par exemple... Je ne comprends pas ce qu'on peut aimer chez Bahri. Qu'est-ce qu'il leur a fait de bien ce monsieur Bahri? ». Par contre, il témoigne d'un intérêt marqué pour les personnages « hors-normes » qu'il décrit pourtant comme « réalistes ». Leurs traits de caractère des personnages que reconnait Engin, ne sont pas toujours choisis dans une optique de valorisation. Inversement, il croit que ceci rend cette série plus dynamique et intéressante: « Les gentils ne sont pas que des gentils, et les méchants ne sont pas que des méchants. Parfois, il m'arrive aussi d'apprécier les personnages méchants. Peu importe si c'est un menteur, une personne cultivée ou non. L'important, c'est qu'il soit quelqu'un comme nous, il peut être tout ce qu'il veut tant qu'il est crédible ». Cette sorte de recouvrement opéré entre la série et la réalité témoigne bien de l'intégration de la série au monde d'Engin. Cependant, il ne s'identifie à aucun personnage mais plutôt à la diégèse. Car Engin nous avoue qu'il réfléchit en toutes circonstances (bénéfiques ou néfastes): « Ça dépend aux faits, ça peut représenter un soutien, parfois une contrainte etc. Il faut voir dans tous les sens ». Notons ainsi qu'Engin n'a pas un intérêt plus spécifique à un personnage féminin ou masculin, il a préféré faire des définitions courtes à propos des personnages.

De toute façon, il a parlé des personnages qu'il aime et qu'il n'aime pas. Et parfois, il a utilisé presque souvent l'adjectif « fort » notamment en qualifiant des personnages masculins (Taş Kafa, Zülfikar etc.).

Les hommes de Bahri contrôlent leurs armes. (L'épisode 36, 102:00)

Engin réagit tout de suite: « Ah! Voilà! Encore des armes. Toujours des armes dans les mains comme si c'était un atout d'avoir une arme ». Nous comprenons à plusieurs moments dans l'entretien, que ce soit par ces mimiques ou ses réactions, qu'Engin n'apprécie pas les armes. Il dit sur un ton réprobateur: « il y a trop d'armes ». Il explique cette réprobation d'un point de l'utilisation technique des armes et en comparant les codes sociaux des séries turques et américaines. Ici, son histoire personnelle intervient dans le décodage, il nous explique longuement: « Ils ne savent pas comment utiliser ces armes. Moi, j'ai vu toute la Turquie, le Sud-Est, etc. Si quelqu'un sort une arme, c'est pour quelque chose. Mais là, ils ne font que montrer l'arme. C'est juste pour exposer, mais ce n'est pas réaliste. On ne sort pas une arme pour dire je vais tirer, si on sort une arme, on tire. Montrer, c'est quelque chose qui existe aussi dans les séries américaines. Mais en Turquie, si tu fais ça, ce n'est pas réaliste parce que si on sort une arme, c'est pour tirer. Si la personne ne tire pas, on va lui tirer dessus. Mais ils n'arrivent pas à faire ça dans ces séries!».

Adil Topal est en train de parler et de boire avec ses hommes dans son bureau. (L'épisode 36, 41:37)

Engin est surpris par le fait que « la scène où les méchants boivent de l'alcool n'est pas censurée » et que le gouvernement au pouvoir ne s'en est pas aperçu: « Ils boivent du whisky, ce n'est pas du café en tout cas. Le gouvernement l'a loupé. Ils n'ont pas flouté ». Ici, la fille d'Engin intervient et nous éclaire: « la censure, tout ça c'est relatif. Ça peut changer. Ça change en fonction de si ça incite ou pas c'est incitant par rapport à qui? Il n'y a pas d'explication. Ça dépend à l'initiative de la chaîne: si la chaîne pense que ça n'incite pas. Les lois de RTÜK sont définies de façon relative et ça dépend à la relation qu'à la chaîne avec RTÜK. Ça dépend si la chaîne a précédemment été sanctionnée ou pas. Ils peuvent très bien ne pas flouter ».

KAAN

À l'université où je travaille, nous avons parfois des discussions avec Madame Hamidiye qui vient nettoyer mon bureau tous les jours. Hamidiye, travaille à temps partiel, n'a pas fait d'études après l'école primaire, elle a 3 enfants, et en

Décembre 2015, son fils qui avait 22 ans[331] venait de retourner de son service militaire. Son fils Kaan a commencé à regarder *Poyraz Karayel* quand il était soldat et depuis, ils regardent à la maison tous ensemble. Hamidiye qui travaille le soir, rentre tard chez elle (vers minuit) dans la semaine. Ce n'est seulement le week-end qu'elle peut être aussi à la maison pour un entretien. Donc nous nous mettons d'accord pour nous retrouver l'après-midi du dimanche 13 Décembre 2015 où il y a une rediffusion de la série.

Kaan qui a deux sœurs habite dans un quartier de bidonvilles d'Istanbul (Sultanbeyli) avec sa famille. Ne sachant pas très bien les routes de ce quartier et pensant que je ne serais pas très en sécurité toute seule, j'ai hésité au début à y aller seule avec ma voiture. Or l'idée d'un trajet de plus de deux heures en transports publics m'a finalement poussé à prendre ma voiture et de me mettre en route. Sur la route, j'ai l'idée d'aller chercher Hamidiye à l'université qui termine à midi les dimanches. Nous allons chez eux ensemble. Sur la route, nous parlons un peu et j'apprends que Hamidiye et son mari se sont installés à Istanbul suite à leur mariage. Hamidiye n'est pas contente de vivre à Istanbul: « On aurait eu de meilleurs conditions si on était resté là-bas ». Elle se plaint surtout du quartier dans lequel ils vivent. Elle nous dit qu'ils ne peuvent pas porter des habits confortables, qu'ils doivent faire attention à ce qu'ils mettent à chaque fois qu'ils sortent dehors. Car Sultanbeyli est un quartier assez conservateur.

Nous arrivons devant une maison de taille moyenne un peu comme une baraque tout en bas d'une petite route. Son mari (qui fait le même travaille que sa femme dans une entreprise privée) et sa fille aînée nous accueillent à la porte de façon très chaleureuse. Ils portent des habits plutôt élégants. Lorsque nous entrons par la porte nous nous retrouvons dans une petite pièce. C'est l'endroit où ils ont l'habitude de passer leurs temps ensemble. Cette pièce est chauffée à l'aide d'un poêle qui est dans un coin. Dans un autre coin, se trouve une petite télévision CRT. Deux longs canapés sont positionnés de façon à voir la télévision de façon confortable. Il y a une petite table au milieu. Sur la table, il y a une nappe en dentelle, et dessus, une photo de mariage. Ils ont récemment pris une photo de famille au mariage d'un membre de la famille. À part la chambre commune, la maison est constituée de deux petites chambres et d'une petite cuisine.

Nous nous asseyons devant la télévision avec Kaan, son père et sa sœur. Jusqu'alors, la télévision est éteinte. Lorsque nous allumons la télévision, nous voyons qu'il n'y a pas la rediffusion de *Poyraz Karayel*, le jour de rediffusion a changé. Alors ils éteignent la télévision lorsque nous commençons à parler. À un moment, le père rallume pour regarder une chaîne de football.

Je m’assois juste à côté de Kaan et j'essaie d'apprendre ses idées sur la série et les personnages à travers divers exemples de scènes. Kaan est un jeune timide et confus, parfois éprouve des difficultés formuler à l’oral certaines pensées. C’est

[331] Bien qu'il reste en dehors de l'intervalle d'âge que j'ai choisi pour les entretiens, je décide d'aller chez eux pour mener un entretien auprès de lui.

pourquoi l'entretien se déroule un peu lentement. Contrairement à Kaan, sa sœur, est plus chaleureuse et a envie de répondre à toutes les questions. Durant tout l'entretien, Hamidiye est debout, soit elle m'amène des choses à manger et boire, soit elle range la maison; elle fait cuire des pommes de terre sur le poêle, sa fille l'aide de temps en temps. L'entretien qui dure deux heures est interrompu avec l'arrivée des voisins qui viennent leur rendre visite. Les voisins s'ajoutent aussi à la conversation.

Kaan est un jeune qui n'a pas obtenu de diplôme et qui a quitté précocement et brutalement le collège. Commence alors, à l'âge de 17 ans, une longue période de difficultés d'insertion professionnelle. Maintenant Kaan travaille dans une usine d'aluminium. Tous les jours, il sort de la maison à 6 heures du matin et rentre à 7 heures du soir. Il a commencé à travailler dans cet endroit il y a un mois et avant, il était soldat. Il aime sortir avec ses ami.e.s quand il a un temps libre: « Il y a des cafés pas loin, on va là-bas. On discute. Avant mon service militaire, on allait faire des matchs les week-ends ». Il ne trouve pas vraiment le temps de regarder la télévision dans la semaine: « parce que je suis au travail. En plus, j'habite loin de mon travail. Je ne regarde pas tellement la télévision. » Il préfère passer du temps avec son téléphone ou son ordinateur (qui se trouve dans l'autre chambre), ou encore, en écoutant de la musique. Il aime écouter des chansons sur Cem TV[332], surtout Ahmet Kaya[333]. D'après sa mère, il est « accro de la musique ». Pendant l'entretien, le téléphone de Kaan est à côté de lui et il le regarde de temps en temps. Il laisse le choix des films et des séries à regarder plutôt à sa sœur « car c'est elle qui passe le plus de temps à la maison »: « Ayça est tout le temps à la maison, en général, on regarde ce qu'elle regarde ». D'après Ayça, les préférences de son frère correspondent aux siennes: « De toute façon, on se ressemble beaucoup, on aime souvent les mêmes choses et il regarde aussi ce que je regarde».

La télévision est allumée la plupart du temps à la maison. Hamidiye qui est à la maison pendant la journée regarde les émissions pour femmes. Ce sont plutôt des émissions qui traitent des problèmes et des histoires des femmes. Elle pense que ces émissions « lui sont familiers ». Son mari suit seulement une série *Filinta*[334] qui est diffusé tous les vendredis sur TRT. Il dit : « À part ça, la télécommande appartient aux femmes. Elles regardent tout le temps ». Mais au moins une série est regardée tous les jours dans cette maison : « Il nous arrive aussi de regarder 3 ou 4 séries par jour. On regarde d'autres séries pendant les publicités ». De ce fait, Kaan connaît pratiquement toutes les séries. Il nous parle aussi à propos des séries que sa sœur regarde: « eux, c'est plus sur l'amour ». Du fait qu'il faisait son service militaire depuis 15 mois, il a commencé à regarder toutes les nouvelles séries pendant qu'il était soldat: « ça aussi, ça a commencé pendant que j'étais au service militaire ». Il y a des séries dont il est « accro »: « je rentre à la maison à la minute

[332] Cem TV est une chaîne de télévision alévi (une branche hétérodoxe libérale de l'islam chiite).
[333] Ahmet Kaya est un chanteur, écrivain et compositeur kurde.
[334] Un polar turc dont l'histoire se passe au temps de l'Empire Ottoman.

près pour pouvoir les regarder. Si je dois rester au travail pour des heures supplémentaires, eh bien, je n'y reste pas et je rentre ». Ce sont les séries qui parlent de la vraie vie, des événements dont il a aussi témoigné qui l'intéressent: « je me sens proche aux histoires qui se passent dans les rues, les quartiers isolés ». Et il ajoute: « Il y avait un série qui parlait de ce que vivaient 4 enfants dans une prison. Il y avait du drame. J'aimais beaucoup. Le sujet du film, les effets de musique, c'était trop bien ». C'est sans doute pour cela que, pour lui, les événements plus réels de la série sont ceux qui sont plus douloureux. Les chaînes n'ont pas vraiment d'importance dans son choix des séries. Cependant, il choisit les chaînes sur lesquelles il regarde les informations. Il préfère regarder FoxTV qui a relativement un discours d'opposition: « Je regarde plutôt FoxTV... pour les infos présentées par Fatih Portakal ».

Kaan qui a commencé à regarder *Poyraz Karayel* pendant qu'il était soldat, nous explique les détails: « Au service militaire, j'étais dans un village de la ville de Van[335], à la division centrale. Il y a eu une lutte et notre division a été endommagée. On a dû déménager au commissariat. Mais heureusement qu'il y a eu cette lutte et qu'on a déménagé. Quand on est allé au commissariat, on était des étrangers, il nous restait peu de jours. Il y avait des ami.e.s. Le mercredi venu, tout le monde était collé à la télévision. Apparemment, la plupart des gens regardaient ça là-bas. Au début, nous, on ne regardait pas. On écoutait de la musique après notre service en tant que sentinelle. On s'est habitué à force de regarder avec eux ». Un autre série qu'il regardait « de force » était *Kurtlar Vadisi*: « On avait un frère au service, c'est lui qui mettait la chaîne, Flash TV, et les commandants le laissaient faire. On a dû regarder 100 épisodes. On regardait ce que regardait la personne au plus haut dans la hiérarchie. Il y avait des histoires de cycle. On n'y peut rien ». Parfois, il leur arrivait même de regarder encore une fois un épisode pour une scène mal comprise. Kaan n'a tout de même pas tellement apprécié cette série, il se demande pourquoi les gens le regardent: « Ça montre des histoires qui se passent au sein du gouvernement. Ça doit être pour ça que les gens aiment regarder. Je ne sais, c'est l'impression que j'ai en tout cas ».

Kaan qui n'avait pas vu les premiers épisodes de *Poyraz Karayel* les regarde une fois de retour à la maison « pour voir qu'est-ce qui s'est passé » et il a continué de visionner la série parce que « c'est sympa à regarder », « un film marrant ». Il est d'accord sur le fait que c'est un polar car « il y a de l'action, il y a des armes ». En somme, Kaan aime la regarder car « le film est rythmé », « le sujet est différent ».

Quand je lui demande de décrire les personnages principaux, il me dit que Poyraz est un homme romantique et sentimental: « le fait qu'il est sympathique, ses poèmes, j'aime ». Cependant, c'est un homme « étrange »: « d'un côté, il est sentimental, et d'un autre, il est ferme ». Et selon lui, Ayşegül « a ressemblé à Poyraz à force d'être avec lui ». Elle agit parfois de façon surprenante: « au

[335] Van est une ville de Turquie (de l'Est), située sur la rive orientale du lac de Van.

service, on discutait parfois sur pourquoi elle a réagi comme ça ». Il aime surtout la relation que Poyraz entretient avec Ayşegül, l'attitude qu'il affiche, sa discrétion initiale. Kaan développe ses idées: « La relation amoureuse malgré toutes les difficultés qui existent entre Ayşegül et Poyraz change le comportement des deux personnages. C'est comme s'il allait faire tout ce qu'Ayşegül lui dit, il essaie d'être honnête mais il se tait pour Ayşegül ». Kaan se sent ainsi plus proche d'Ayşegül « qui a perdu sa mère et qui est en colère contre son père ». Selon lui, c'est une femme « imposante », elle est tout le temps triste et malheureux à cause de Poyraz. Lorsque nous évoquons la relation entre Sema et Sefer, Kaan commence à parler de « l'agressivité » de Sefer: « je ne pense pas qu'il exagère. Au fond c'est un mafieux, il fit partie du monde de la mafia grâce à cette agressivité ». Un autre personnage dont Kaan se sent être proche est Zülfikar. Il a de nombreux amis qui ressemblent à Zülfikar : « Il ressemble aux gens qu'on rencontre. J'ai des amis qui sont comme Zülfikar dans la vraie vie. Parfois, quand je le regarde, il me fait penser à ces amis ». Il parle de sa relation avec Meltem à travers les similitudes des deux personnages : « [rires] ils sont tous les deux impulsifs. Ils sont tous les deux communistes. »

ANNEXE 7: Images des acteurs et actrices dans *Poyraz Karayel*

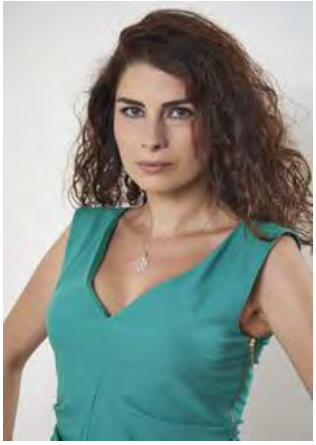
Poyraz Karayel

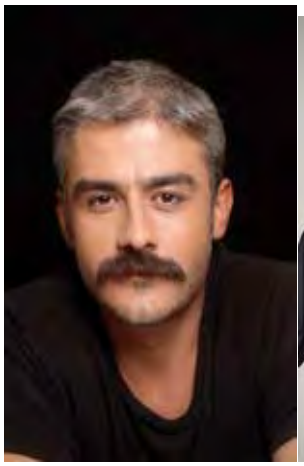
Sinan Karayel

Ayşegül Umman

Bahri Umman

Sadrettin Umman


Songül Umman


Sefer

Zülfikar

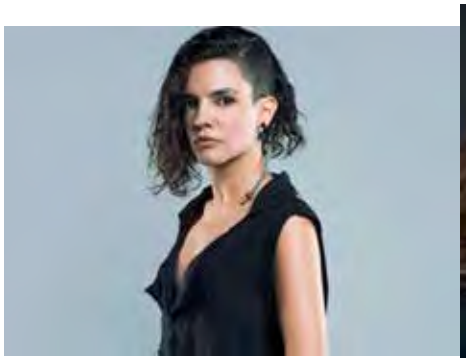
Sema

İsmail Karayel

Begüm

Despina

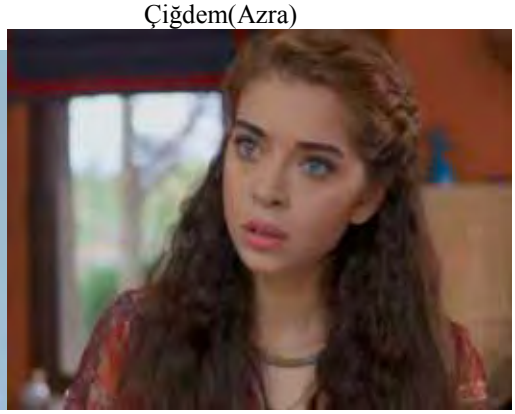
Ümran



Meltem

Çiğdem(Azra)

Mete



Dafne (la nièce de Despina)

ANNEXE 8 : Exemple d'un tableau de *rating* (mesure d'audience)

Rating

28 Ocak 2015 Çarşamba tarihli
Rating Tablosu

Geçmiş Ratingler:

Oca 2015

28

TOTAL AB ABC1

Sıra	Program	Kanal	Başlangıç	Bitiş	Rating	Share
1	GUZEL KOYLU	STAR TV	20:59:58	23:23:41	7.50	17.35
2	POYRAZ KARAYEL	KANAL D	21:00:15	23:23:22	6.54	15.14
3	ESKISEHIRSPOR-GALATASARAY ZIRAAT TURKIYE KUPASI KARSILASMASI	ATV	19:55:28	22:00:23	6.35	15.05
4	YILANLARIN OCU	SHOW TV	20:51:43	23:39:55	5.90	13.92
5	DIRILIS ERTUGRUL	TRT 1	20:58:02	23:27:50	5.06	11.75
6	BENI AFFET	STAR TV	17:13:14	18:27:47	4.94	15.62
7	IKI DUNYA ARASINDA	SAMANYOLU TV	20:03:59	20:58:56	4.88	11.93
8	FATIH PORTAKAL ILE FOX ANA HABER	FOX TV	18:59:34	20:00:10	4.83	12.68
9	GUZEL KOYLU (OZET)	STAR TV	20:21:30	20:59:58	4.81	11.59
10	ESRA EROL'LA	FOX TV	16:30:00	18:59:29	4.74	15.81
11	STAR ANA HABER	STAR TV	18:27:52	19:20:31	4.65	12.82
12	OGLUM BAK GIT (T.S)	KANAL D	23:24:35	25:05:33	4.35	16.65

Ce tableau affiché le 28 Janvier 2015 consulté sur l'internet: http://www.medyatava.com/rating/2015-01-28

Rating (audience moyenne) : l'ensemble des personnes ayant regardé la télévision, en moyenne, pendant la durée d'une émission ou d'une tranche horaire. ***Total*** (audience en entier/totale) : l'ensemble des personnes qui ont vu toute une émission ou toute une tranche horaire. ***Share*** (part d'audience ou part de marché) : le nombre de personnes ayant vu une émission ou une tranche horaire, comparé au nombre de personnes regardant la télévision pendant le même temps. D'après ce tableau, *Poyraz Karayel*, selon la mesure d'audience, se place en deuxième position entre toutes les émissions diffusées (100 émissions télévisées) le 28 Janvier 2015.

ANNEXE 9: *Smart signs* (symboles intelligents)

Les images sont consultées sur https://www.rtukisaretler.gov.tr/ AIsaretlerPublic /content?id=37&mid=24

Les images au premier rang (en ordre du gauche à droite) désignent les groupes d'âge: Pour tous, 7 ans et plus, 13 ans et plus, 18 ans et plus. Les images en deuxième rang (en ordre du gauche à droite) désignent les groupes possibles de contenu préjudiciable: Violence / Peur, Sexualité, Mauvais comportements qui peuvent être des modèles pour les mineurs.

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 – Chronologie des dates importantes de la télévision turque
Tableau 2 – Nombre des canaux de TV/ de télédiffuseurs
Tableau 3 – Durée d'écoute moyenne (par heure) dans le monde
Tableau 4 – Durée de diffusion dans le prime time
Tableau 5 – Répartition des dépenses publicitaires (millions TL) parmi les médias
Tableau 6 – Durée moyenne des épisodes de séries
Tableau 7 – Répartition des genres par chaîne (selon les données de 2010)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 – Sema a quitté Sefer juste avant le mariage. Sefer, sous le choc, fait une crise de nerfs et est en train d'enlever sa bague trop serrée. En arrière-plan, Zülfikar murmure : « Il était un homme fort. Comment est-il devenu comme ça ? » (capture d'écran de l'épisode 33'48")
Figure 2 – Sema avoue pour la première fois à quelqu'un (à Mete) sa maladie. (captures d'écran d'épisode 33, 131')
Figure 3 – Poyraz sauve Begüm qui tente de se jeter du balcon (capture d'écran de l'épisode 34, 34'25")
Figure 4 – Sadrettin est au restaurant avec İpek. Songül est en train de jouer un tour à son mari. (captures d'écran d'épisode 34, 34'64")
Figure 5 – La nièce de Despina, Dafne, est en train de calmer Sefer au sujet de Sema (capture d'écran d'épisode 34, 75')
Figure 6 – Conversation entre Despina et Bahri (captures d'écran d'épisode 34, 93')
Figure 7 – Poyraz et Sadrettin se retrouvent au milieu d'une fusillade. Poyraz essaie de sauver Sadrettin qui est touché. (captures d'écran du résumé de l'épisode 34, 114')
Figure 8 – Poyraz est à la polyclinique avec Ayşegül. Il essaie de susciter la pitié d'Ayşegül. (capture d'écran d'épisode 35, 25'10")
Figure 9 – Sema voit Sefer à l'orphelinat avec Dafne. (Captures d'écran d'épisode 35,46'52")
Figure 10 – Songül est à l'hôpital avec Sadrettin. Sadrettin parle avec İpek au téléphone. Quand Songül pose des questions, Sadrettin répond: « Ne t'y intéresse pas!». (captures d'écran d'épisode 35, 53'28")
Figure 11 – Meltem et Zülfikar sont au restaurant. Zülfikar regarde la robe de Meltem et dit: « Ce n'est pas un peu décolleté? ». (capture d'écran d'épisode 35, 58')
Figure 12 – Poyraz crie: « Mon Colonel!... » (capture d'écran d'épisode 35, 80'41").
Figure 13 – Sadrettin débarque chez İpek qui est avec son frère. İpek dit qu'elle est amoureuse. (captures d'écran d'épisode 37, 6'55"-07'25")
Figure 14 – Ayşegül et Poyraz se prennent dans les bras et se disent des mots d'amour. (Captures d'écran d'épisode 37, 81'55")
Figure 15 – Meltem empêche Bahri qui essaye de tuer son père. (capture d'écran d'épisode 37, 99'45")
Figure 16 – Les hommes d'Adil font assaut chez Bahri. (captures d'écran d'épisode 37, 111')
Figure 17 – Poyraz sort une arme et tire sur son père. (captures d'écran d'épisode 37, 118'44")

Figure 18 – Begüm récupère le téléphone de Sinan, elle ne veut pas qu'il parle à Poyraz. (captures d'écran d'épisode 39, 19'54")
Figure 19 – Songül négocie avec İpek et son amant. (capture d'écran d'épisode 39, 38'26")
Figure 20 – Bahri interroge le mari d'Ümran car il l'a battue. (capture d'écran d'épisode 39, 56'09")
Figure 21 – Le personnage de Meltem (capture d'écran d'épisode 39, 67'89")
Figure 22 – Le personnage de Çiğdem (Azra) (capture d'écran d'épisode 39, 69'95")
Figure 23 – Bahri réunit l'homme qui a tué Mete et Despina. Bahri à Despina: - Qu'est-ce que vous ressentez maintenant? (capture d'écran d'épisode 39, 87'20")
Figure 24 – Sefer joue au foot avec les enfants de l'orphelinat… La nièce de Despina donne un cadeau à Sefer. (captures d'écran d'épisode 40, 10'40")
Figure 25 – Ayşegül et Poyraz font un plan pour poursuivre quelqu'un (captures d'écran d'épisode 40, 89'20"-90')
Figure 26 – Bahri voit Songül et Sadrettin en train de se disputer. Bahri: - Sadrettin, c'est qui İpek? (captures d'écran d'épisode 41, 21'48")
Figure 27 – Sema et Sefer parlent d'avoir un enfant. Sefer: - « un garçon, ça peut grandir tout seul, mais ce que je voudrais le plus, c'est avoir une fille, elle serait tout pour moi ». (capture d'écran d'épisode 41, 29')
Figure 28 – La maison de Bahri. Tout le monde s'est réuni au salon. On apporte une boîte. Dans cette boîte, il y a la tête d'Adil Topal. Ayşegül fait un malaise. (capture d'écran du résumé de l'épisode 42, 75')
Figure 29 – Les ennemis du parrain Bahri enlèvent Despina afin de le menacer. (captures d'écran d'épisode 43, 03'52")
Figure 30 – Begüm se retrouve avec Ayşegül et Poyraz car son enfant a été enlevé, quand Begüm voit Ayşegül et Poyraz en train de se serrer l'un contre l'autre, elle dit: « Oh mais ne vous gênez pas!» (captures d'écran d'épisode 43, 22'36")
Figure 31 – Sadrettin apprend la vérité à propos de son amante İpek, il donne une gifle à İpek. Sadrettin lui crie dessus: « Mais qu'est-ce que je vous ai fait! » (captures d'écran d'épisode 43, 98'45")
Figure 32 – Azra demande à Zülfikar: Est-ce qu'elle t'aime aussi? (captures d'écran d'épisode 43, 101:30)
Figure 33 – Ayşegül va sacrifier son enfant qui n'est pas encore né pour sauver Poyraz. Elle va se faire avorter de force. Nous écoutons un monologue de la part d'Ayşegül. Le monologue porte sur l'amour, la maternité et sa propre vie. (captures d'écran d'épisode 43, 113'47"-126'46")
Figure 34 – Sadrettin est avec İpek et Songül dans la chambre à coucher. Tout à coup, il sort son arme et tue Selçuk qui a été kidnappé par İpek et Songül. (capture d'écran d'épisode 49, 108'54")
Figure 35 – Bahri et ses hommes jouent un tour à leur ennemi Adil Topal. Ayşegül participe aussi. (captures d'écran d'épisode 50, 08'16")

Figure 36 – Ayşegül et Poyraz se lisent un poème. (capture d'écran d'épisode 50, 50'91")
Figure 37 – Bahri a réuni tous ses hommes autour d'une table et hurle: « Allez-vous-en!». (captures d'écran d'épisode 50, 70'18")
Figure 38 – Poyraz saute du balcon et demande la main d'Ayşegül. (captures d'écran du résumé d'épisode 50)
Figure 39 – Despina et Songül se disputent dans la chambre. Despina: « Tu ne peux pas t'en aller comme ça! » (captures d'écran d'épisode 51, 08'33")
Figure 40 – Begüm qui porte une robe de chambre rouge est au lit avec Sadrettin. (capture d'écran d'épisode 51, 73'36")

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 11
La série feuilletonnante : un objet aux mille facettes 13
Les études de Genredans mon parcours universitaire 16
Le choix des entretiens à domicile 18
Étude de cas: *Poyraz Karayel* 19
Problématiques, hypothèses et postulats de départ 22
Itinéraire du mémoire de thèse 24

1. AUX ORIGINES D'UN GENRE: HISTOIRE, PRODUCTION, DÉFINITIONS 27
INTRODUCTION : HISTOIRE ET SPÉCIFICITÉS DE LA TÉLÉVISION TURQUE 28
1.1. Genèse et essor des séries feuilletonnantes comme genre dominant 33
1.1.1 Les chaînes de télévision et leurs publics cibles 35
1.1.2 Les revenus publicitaires 38
1.1.3 Le succès des séries turques à l'international 44
1.2 Contexte de production 47
1.2.1 Fonctionnement d'une chaîne de fabrication 49
1.2.2 Production sous contrainte 56
1.2.2.1 Censure 58
1.2.2.2 Durée des épisodes 68
1.2.2.3 Rating, mesure d'audience 71
1.3 Une complexité définitoire 78
1.3.1 Caractérisations formelles 80
1.3.2 Un genre pluriel 81
1.3.2.1 Effet de l'exode rural 87
1.3.2.2 Évolution de la place des femmes en Turquie 89
1.3.2.3 Effets de la période Yeşilçam 94
1.3.3 Les paramètres du récit 99
1.3.3.1 La famille, au cœur du récit 100
1.3.3.2 L'amour, au cœur du récit 101
1.3.3.3 Construction genrée des personnages de séries 102
CONCLUSION 104

2 FORMES ET PRATIQUES DE RÉCEPTION 107
INTRODUCTION: LA PRATIQUE TÉLÉVISUELLE AU COEUR DES ÉTUDES DE RÉCEPTION 109
Champ de recherche en cours de développement 114
Définir « les publics » de séries 118
Pistes de recherche pour une analyse de réception 121
2.1 Un corpus : *Poyraz Karayel* 122
2.2 Durée, heure de diffusion de la série 127

2.3 Présentation des outils méthodologiques 128
2.3.1 L'entretien semi-directif 129
2.3.2 « Échantillon » des spectateur.rice.s de séries 132
2.3.3 L'entretien à domicile 136
2.4 Portraits de spectateur.rice.s en questions 138
2.5 Une galerie de portraits 141
NESLİHAN 144
2.5.2 ERTUĞRUL 156
2.5.3 MERVE 164
2.5.4 SERKAN 172
2.5.5 ZAHİDE 184
2.5.6 SENEM 191
2.5.7 ADNAN et DERYA 197
2.5.8 KUĞU et OKAN 208
2.5.9 İREM et UMUT 222
CONCLUSION 235

3 ANALYSE TRANSVERSALE: LE GENRE EN ACTION 237
INTRODUCTION: LES TENSIONS AU COEUR DE LA DYNAMIQUE DE RÉCEPTION 239
3.1 La pratique des séries: contraintes et enjeux interprétatifs 240
3.1.1 Le discours sur la politique des chaînes 241
3.1.2 Le discours sur la « consommation » d'une série 244
3.1.3 Le discours sur la hiérarchisation des séries 249
3.2 La télévision au centre de la vie quotidienne 252
3.2.1 La télévision : personnage principal du foyer familial 253
3.2.2 Ritualisation de l'écoute 255
3.2.3 Modes d'écoute et de « consommation » 259
3.2.4 Besoins, motivations, satisfactions 263
3.2.4.1 Apprendre par la télévision 264
3.2.4.2 Échanger, discuter et argumenter 268
3.2.4.3 Accéder à sa propre réalité 270
3.3 Le Genre en réception : un instrument de déconstruction et de reconstruction 274
3.3.1 Le choix dans la diégèse. L'articulation de l'identité du Genre 275
3.3.2 Le corps: objet et agent de la domination masculine 279
3.3.2.1 Le corps désiré 279
3.3.2.2 Le corps en action 285
3.3.3 Masculinité hégémonique: incontestée à la marge, mais structurante 288
3.3.4 Les femmes, facteurs d'ordre et de désordre 291
3.3.5 Réification des valeurs patriarcales et recomposition marginale de l'ordre du Genre 295

3.3.5.1 La violence, preuve de la virilité 295
3.3.5.2 Les relations affectives: une normalisation narrative pour une reproduction des normes genrées.....297
3.3.5.3 La camaraderie masculine, opérateur de dévalorisation des relations entre femmes 298
3.3.5.4 L'amour, pour la stabilité et l'instabilité du couple aux dépens des femmes.....300
3.3.5.5 La famille, structure organisatrice de la société 305
CONCLUSION 311

CONCLUSION 315

BIBLIOGRAPHIE.....323
Ouvrages et chapitres d'ouvrages 325
Revues et articles de revue 334
Mémoires universitaires 340
Ressources éléctroniques 342

ANNEXES 348
TABLE DES ANNEXES 350
Annexe 1: Guide d'entretien pour les spectateur.rice.....352
Annexe 2: Plan d'observation pour les spectateur.rice.s 355
Annexe 4 : Profil des enquêté.e.s. 359
Annexe 5: Résumés des épisodes.....361
Annexe 6: Portraits « remord » 366
Engin.....366
Kaan.....371
Annexe 7: Images des acteurs et actrices dans *poyraz karayel*.....377
Annexe 8 : Exemple d'un tableau de *rating* (mesure d'audience) 380
Annexe 9: *Smart signs* (symboles intelligents).....382

LISTE DES TABLEAUX.....384

TABLE DES ILLUSTRATIONS 386