

UNIVERSITE GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE RADIO, TELEVISION ET CINEMA

REPRESENTATION DU MASCULIN DANS LE CINEMA
POPULAIRE TURC ACTUEL

THESE DE MASTER RECHERCHE

Neşe ÖZTEMİR

Directrice de Recherche: Doç. Dr. Hülya UĞUR TANRIÖVER

MARS 2012

PREFACE

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de mémoire, Mme Hülya Uğur Tanrıöver qui a accepté de m'encadrer dans la réalisation de cette étude et qui m'a aidé tout au long de ce parcours avec ses conseils avisés et sa lecture attentive. Merci pour votre grande sincérité et votre enthousiasme. Je veux également remercier tous mes professeurs. La qualité de leurs cours ainsi que leur compétence m'ont beaucoup aidé. Et encore, je remercie ma famille et mes amis qui m'ont toujours soutenu dans les moments difficiles.

Dernièrement, merci à tous dont le nom n'apparaît pas dans cette page mais qui m'ont aidé d'une manière ou d'une autre.

TABLE DE MATIERES

PREFACE	ii
TABLE DE MATIERES	iii
LISTE DE GRAPHIQUES	v
RESUME	vi
ABSTRACT	x
ÖZET	xiii
INTRODUCTION	1
1. INDUSTRIES DU CINEMA	5
1.1.Le cinéma: une industrie ou un art ?.....	5
1.1.1. Le cinéma est un art	7
1.1.2. Le cinéma est une industrie.....	9
1.2.Les différents modes narratifs au cinéma: Du cinéma « indépendant » au cinéma « populaire »	11
1.3.Le panorama du cinéma turc.....	14
1.4. Le cinéma et ses publics	19
2. LE CINEMA ET LA REPRESENTATION	30
2.1.Les théories de film.....	34
2.1.1. L’approche psychanalytique	35
2.1.2. Le film comme témoignage socio-historique	38
2.2.La représentation et la théorie féministe du cinéma	42
2.3. La masculinité hégémonique	49

3. ENTRE REEL ET FICTIF: LA QUESTION DE LA REPRESENTATION DU MASCULIN DANS LES FILMS TURCS	51
3.1. Les films populaires et les héros	53
3.2. Quatre succès populaires, quatre héros spécifiques	56
3.2.1. Kurtlar Vadisi: Irak (La Vallée des Loups: Iraq)	58
3.2.2. Recep İvedik 2	60
3.2.3. Güneşi Gördüm (J'ai vu le soleil)	61
3.2.4. Issız Adam (L'homme désert)	63
3.3. Représentations du masculin	64
3.3.1. Corps des hommes et des « autres »	67
3.3.2. Communication verbale et non-verbale	73
3.3.3. Relations sociales	76
3.3.3.1. Relations entre les hommes	77
3.3.3.2. Relations aux femmes	80
3.3.3.3. Relations amoureuses	82
3.4. Histoires d'hommes	84
CONCLUSION	87
BIBLIOGRAPHIE	91
ANNEXES	
1. Annexe 1	97
2. Annexe 2	98
3. Annexe 3	99
CURRICULUM VITAE	100

LISTE DE GRAPHIQUES

1.1 Graphique: La répartition des films au box-office par genres.....	26
1.2 Graphique: La répartition des films au box-office par thèmes.....	27

RESUME

L'objectif de ce mémoire est d'abord d'analyser mais également de critiquer la représentation, à travers des films populaires, du masculin doté de codes patriarcaux en Turquie. Notre étude porte sur quatre films inscrits au box-office: *Recep İvedik 2*, *Kurtlar Vadisi: Irak* (La Vallée des Loups: Iraq), *Issız Adam* (L'homme Isolé) et *Güneşi Gördüm* (J'ai Vu Le Soleil). Nous avons choisi ces films parce qu'ils répondent aux désirs existants des masses. Dans ce contexte, ce mémoire tente également de comprendre les figures de pouvoir et la représentation du lien social dans le cinéma. Dans la deuxième partie, nous avons tout d'abord pris en considération l'importance des films, non seulement comme des œuvres d'art mais aussi comme des objets d'étude en sciences sociales ethumaines. Il nous a ainsi été possible dans la troisième partie de porter notre étude exclusivement sur les quatre films les plus représentatifs du cinéma turc populaire et leurs personnages masculins. Dans cette partie, nous avons tenté de remettre en cause le poids du regard masculin dans le cinéma turc. Dans ce but, à partir de l'étude de ces quatre films de box-office, réalisés entre 2005 et 2010, nous avons proposé d'examiner les représentations de l'idée de « virilité » incarnée par des héros à la stature souvent remarquable. Bref, en quoi le cinéma turc peut-il contribuer à la valorisation du système patriarcal? Ce mémoire propose d'esquisser une réponse à ces questions à travers une réflexion sur la représentation du masculin en Turquie à partir de quatre films de genre différents (comédie, drame, policier), réalisés par des cinéastes différents mais étant tous « populaires » dans le sens d'un succès de box-office, pour questionner la relation entre cinéma populaire turc et nature du lien social.

Afin de mieux conceptualiser la place du cinéma en Turquie, nous avons commencé par nous intéresser à la définition de l'art et de l'industrie et nous avons terminé avec le problème dont nous venons de reconnaître l'importance, celui d'une redéfinition adéquate de description des films. Dans l'esprit de la conceptualisation, durant la première partie, nous avons choisi le panorama du cinéma turc pour remettre en cause le cinéma en tant qu'outil d'expression permettant d'obtenir une topographie sociale de l'expression audiovisuelle. Ensuite, en nous fondant sur l'interaction entre les spectateurs (ceux qui regardent) et le film (celui qui est regardé), nous avons mis en avant le public de cinéma en termes statistiques, psychanalytiques, économiques et sociologiques. Pour mieux appréhender les deux parties suivantes, il fallait aussi savoir comment les représentations véhiculées par les films sont perçus par le public. Nous avons proposé en même temps une brève analyse de l'audience en Turquie à travers des données qualitatives ainsi que quantitatives.

Dans la deuxième partie, nous avons tout d'abord pris en considération l'importance des films, non seulement comme des œuvres d'art mais aussi comme des objets d'étude en sciences sociales ethumaines. En référence aux chercheurs reconnus dans le domaine d'études cinématographiques, nous avons tenté d'examiner la

diversité des approches conceptuelles et méthodologiques qui ont permis à un champ scientifique féministe de se développer, en opposition à certaines théories en sciences sociales qui restent fondées sur des logiques sexuées. Enfin, cette partie fournit une réflexion sur les liens entre théories, rapports de genre au quotidien et mouvements féministes. Il nous a semblé préférable en effet de forger notre propre réflexion à partir des propos de trois théoriciennes: Laura Mulvey, Tania Modleski et Anneke Smelik. Cependant, ce qui est important pour nous est de pouvoir observer les idées de ces théoriciennes en ce qui concerne la masculinité hégémonique afin d'aboutir à une étude plus approfondie sur le cinéma turc.

Il nous a ainsi été possible dans la troisième partie de porter notre étude exclusivement sur les quatre films les plus représentatifs du cinéma turc populaire et leurs personnages masculins. Dans cette partie, nous avons tenté de remettre en cause le poids du regard masculin dans le cinéma turc. Dans ce but, à partir de l'étude de ces quatre films de box-office, réalisés entre 2005 et 2010, nous avons proposé d'examiner les représentations de l'idée de « virilité » incarnée par des héros à la stature souvent remarquable. En nous intéressant aux rôles sociaux qu'ils sont amenés à jouer, nous avons essayé de montrer comment ils renvoient à un modèle « idéal » de liens sociaux. Dans cette structure conceptuelle, nous les avons analysés à travers le corps, la communication verbale et non-verbale; ou encore à travers les relations sociales, tout en nous appuyant sur les choix d'éléments cinématographiques comme l'éclairage, le cadrage et la profondeur de champ etc. En ce sens, nous avons montré comment la figure des héros se déploie au sein d'un système patriarcal en Turquie. Par ce fait, derrière les représentations incarnées dans la figure de ces quatre héros, ce sont les représentations du pouvoir ou en autres termes leurs manifestations qui furent interrogées.

Nous avons choisi de travailler sur un corpus de quatre films du box-office réalisés entre 2005 et 2010 tels que *Recep İvedik 2*, *Kurtlar Vadisi: Irak*, *Issız Adam* et *Güneşi Gördüm*. Nous avons retenu ces œuvres exprès pour mieux saisir la tendance générale et aussi la mentalité dominante du public à partir du cinéma turc contemporain. Car, ces films populaires montrent en fait les fragments du réel que le public accepte et reconnaît. De plus, nous avons choisi de travailler sur ces quatre films en fonction de différents critères : le genre du film (*Kurtlar Vadisi: Irak*, un film d'action/policier, *Recep İvedik 2* une comédie, *Issız Adam* un drame et *Güneşi Gördüm* un mélodrame) ce qui nous assure une lecture différente et même approfondie des films ; les caractères des personnages principaux (Alper dans *Issız Adam*, Polat Alemdar dans *Kurtlar Vadisi: Irak*, Recep İvedik dans *Recep İvedik: 2* et Ramo dans *Güneşi Gördüm*) pour une certaine lecture qui est utile afin de mettre en corrélation la place des hommes dans la société turque et le point de vue particulier des cinéastes sur sa société. Dans ce contexte, à l'aide d'éléments cinématographiques comme éclairage, cadrage et profondeur de champ etc., nous nous sommes référés aux différentes cohortes masculines à travers le rapport social, à la communication verbale ou non-verbale etc. et dans cet objectif, l'analyse des représentations du masculin ne peut se faire sans étudier celles du féminin; c'est pourquoi nous avons aussi analysé les personnages féminins dans leurs rapports aux hommes, leurs rôles et l'image qu'elles projettent des hommes.

En conclusion, en quoi le cinéma turc peut-il contribuer à la valorisation du système patriarcal? Ou encore y a-t-il un lien à faire entre fiction et réalité? Ce mémoire propose d'esquisser une réponse à ces questions à travers une réflexion sur la représentation du masculin en Turquie à partir de quatre films de genre différents (comédie, drame, policier), réalisés par des cinéastes différents mais étant tous « populaires » dans le sens d'un succès de box-office, pour questionner la relation entre cinéma populaire turc et nature du lien social. D'ailleurs, notre hypothèse de base est que même si la société turque s'est profondément modifiée et que le cinéma reflète, accompagne et parfois configure ces changements; nous pouvons remarquer que ces quatre films comportent sans exception tous les signes et formes du machisme (tendance, valeur virile, pouvoir du phallus etc.). D'ailleurs, la question sur laquelle ce mémoire met l'accent, dans ses grandes lignes, est que le cinéma turc reste encore un cinéma d'« hommes ». Le principal bénéfice que nous avons retiré du fait d'avoir choisi les films du box-office pour analyser les représentations du masculin est qu'ils constituent un matériau fort pertinent. Celui-ci nous apporte un éclairage sur les bouleversements de modèles, ainsi que sur la place des hommes au sein d'une société. Nous pouvons donc faire le constat que cette période du cinéma grand public, au-delà des stéréotypes véhiculés par ces films centrés sur une figure masculine, témoigne d'une prise en considération du fait que ces films sont faits par des hommes, alors même que ces films s'adressent à un public masculin, particulièrement aux jeunes hommes. Est-il possible ainsi de qualifier ces films comme des « films masculins » ?

Bref, dans notre mémoire, l'image des hommes et des femmes que ces films proposent ne bouleverse pas encore les représentations traditionnelles. Nous pouvons donc faire le constat que cette période du cinéma turc, au-delà des stéréotypes véhiculés par les films centrés sur une figure masculine, témoigne d'un fonctionnement traditionnel sous un discours pluraliste. Aussi, cette situation fait un accent sur les déstabilisations en référant au postmodernisme. Face à ces déstabilisations, nous pouvons alléguer que certains hommes se réfugient dans des replis virilisés de plus en plus, qui deviennent tout à la fois des formes majeures de précarisation et de résistances masculines aux changements. Quant à quatre figures, Polat Alemdar, Recep İvedik, Alper et Ramo en prétendant à résister contre le type de personnes que le postmodernisme impose, sont des modèles en fait basés sur ce discours. Bref, le fait de mettre en évidence les représentations que ces quatre réalisateurs donnent des hommes dans leur film, les modèles masculins qui en ressortent, a permis d'établir un parallèle, ou non, avec la société turque. C'est toujours l'homme qui est actif, c'est lui qui fait survenir les événements. Aussi, en termes psychanalytiques, c'est lui aussi qui est porteur du regard du spectateur, neutralisant le danger de la femme puisque la femme symbolisant la castration, menace toujours l'apparition de l'anxiété. Cependant, ces films, en les mettant au centre demande souvent au spectateur de se déguiser en homme indéfectible et fort. Également, le spectateur ou la spectatrice s'identifie à eux. Nous pouvons donc faire le constat que cette période du cinéma grand public, au-delà des stéréotypes véhiculés par ces films centrés sur une figure masculine, témoigne d'une prise en considération du fait que ces films sont faits par des hommes, alors même que ces films s'adressent à un public masculin, particulièrement aux jeunes hommes. Est-il possible ainsi de qualifier ces films comme des « films masculins » ? Enfin, le traitement filmique de

ces quatre films offre un certain nombre de critères liés à une idéologie dominante. Ces films peuvent aussi être considérés des exemples de l'esthétique fasciste en référence à l'article célèbre de Susan Sontag¹. D'après elle, le fascisme qui fascine, est basé sur les domaines de contrôle, le comportement obéissant et sur l'effort excessif et ainsi, il ne peut être possible de produire que des œuvres d'art entourés clairement par les valeurs qui ne visent qu'à renforcer la vague patriarcale, militariste, raciste, nationaliste, hétéronormiste et ainsi fasciste.

¹Susan Sontag, « Fascinating Fascism », <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm>, (page consulté le 1 Novembre 2010)

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to criticize the association of patriarchy and male gender stereotypes in popular recent movies. Our work aims at investigating of four-blockbuster movies –*Recep İvedik 2*, *Kurtlar Vadisi: Irak*, *Issız Adam* and *Güneşi Gördüm*- that are assumed to have satisfied the desires of masses in this respect. Therefore, our work shines light on the dominant theme of today’s popular Turkish movies. Therefore, our work shines light on the dominant theme of today’s popular Turkish movies. Also, we analysed certain aspects of popular and independent movies that has different narration by nature. To achieve this, we have developed a panorama of Turkish films during the first section. In the second section, we have not only paid attention to movies as an art form, but also as an object of investigation in the land of social sciences. Built on the foundations of the prior ones, we finally concentrate on the analysis of male characters of the four Turkish movies chosen. In this section, we analysed the male character in Turkish movies. With this in mind, we tried to categorize those male characters of movies shot between 2005 and 2010, based on the social sciences male concepts. How do today’s popular Turkish movies contribute to inner workings of real life male patriarchy? This thesis is presented as an attempt to find answers to those questions based on the characters played by male actors of four popular movies of our age. In conclusion, male characters of those movies are presented under this wrapper, which we showcase in our work. Those movies that are produced by men, for men actually lay the foundations of a new male stereotype.

First, we tried to position the cinema by defining the concepts of “art” and “industry”. Also, we analysed certain aspects of popular and independent movies that has different narration by nature. To achieve this, we have developed a panorama of Turkish films during the first section. Then, by weighing on the link between the audience and the films, we have emphasized the perception of the message of the films by the moviegoers in terms of statistical, psychoanalytical, economical and sociological concepts. In the same time, we have also provided a qualitative analysis of general inclinations in Turkey.

In the second section, we have not only paid attention to movies as an art form, but also as an object of investigation in the land of social sciences. In light of the social research on the cinema, we have investigated the diversity of conceptual and methodological approaches of scientific feminism while objecting to social science theories based on sexism. Lastly in this section, the linkage of cinema and interaction of sexes in daily relationships and feminist movements were analysed. In that respect, we have made use of concepts developed by three feminist film theorists, namely

Laura Mulvey, Tania Modleski and Anneke Smelik. In addition, theoretical thinking's on male hegemony are provided to analyse the male stereotypes in Turkish cinema.

In the third section, built on the foundations of the prior ones, we finally concentrate on the analysis of male characters of the four Turkish movies chosen. In this section, we analysed the male character in Turkish movies. With this in mind, we tried to categorize those male characters of movies shot between 2005 and 2010, based on the social sciences male concepts. In reality, ownership and balance of power and rebellion were questioned behind the characters. When we studied the roles of male characters, we showed how the linkage to "ideal" model. In this respect, we brought attention to how today's role models of cinema are displayed within the male patriarchy. How do today's popular Turkish movies contribute to inner workings of real life male patriarchy? Or, is there a connection between fiction and reality? This thesis is presented as an attempt to find answers to those questions based on the characters played by male actors of four popular movies of our age.

We chose to work on a corpus of four films of the box-office accomplished between 2005 and 2010 such as *Recep İvedik 2*, *Kurtlar Vadisi: Irak*, *Issız Adam* and *Güneşi Gördüm*. We kept these express writings to grab better general tendency and also predominant mentality of the public from the contemporary Turkish cinema. Because, these popular films show in fact the fragments of the real which the public accepts. Besides, we chose to work on these four films according to different criteria: the type of the film (*Kurtlar Vadisi: Irak*, action film, *Recep İvedik 2* a comedy, *Issız Adam* a drama and *Güneşi Gördüm* a melodrama) what assures us a reading different and even deepened by films; the characters of the principal characters (Alper in *Issız Adam*, Polat Alemdar in *Kurtlar Vadisi: Irak*, Recep İvedik in *Recep İvedik: 2* and Ramo in *Güneşi Gördüm*) for some reading which is useful to put in correlation the place of the men in the Turkish society and the particular point of view of the film-makers on its society. In this context, with the aid of film elements as lighting, framing and depth of field etc. we referred to different masculine cohorts across the social report, to verbal or non-verbal communication etc. and in this objective, the analysis of representations of the masculine can't be made without studying those of the feminine; that is why we as analyzed the female characters in their reports to the men, their roles and the picture as they cast men.

In conclusion, male patriarchal movie characters are representations of our society's values. Male characters of those movies are presented under this wrapper, which we showcase in our work. Those movies that are produced by men, for men actually lay the foundations of a new male stereotype. Despite this, huge success enjoyed by those movies in the box office and the society's embrace of those characters is an indication of possible continuance of male patriarchy. Besides, our basic hypothesis is that even if the Turkish society deeply changed and that the cinema reflects, sometimes accompanies and configure these changes; we can point out that these four films include without exception all signs and forms of machismo (tendency, virile value, power of the phallus etc.) Besides, the question on which this memo puts the emphasis, in its main lines, is that the Turkish cinema remains another cinema of

"men". The main benefit that we withdrew to have chosen the films of the box-office to analyze the representations of the masculine is that they constitute a very much pertinent material. This one brings us lighting on the confusion of models, as well as on the place of the men within a society. We can therefore make the official report that this period of the cinema general public, beyond stereotypes transported by these films centered on a masculine face, manifests a catch taking into account the fact that these films sound facts by men, even though these films contact masculine public, particularly young men. Is it possible so to qualify these films as "masculine films"?

In short, in our memo, the picture of the men and of the women whom these films offer still doesn't confuse traditional representations. We can therefore make the official report which this period of the Turkish cinema, beyond stereotypes transported by films centred on a masculine face, manifests a traditional functioning under a pluralist speech. Also, this situation makes an accent on destabilizations by consulting the postmodernism. Facing these destabilizations, we can allege that some men take refuge in virilises falls more and more, which become at once major forms of prevarication and masculine resistance to changes. As for four faces, Polat Alemdar, Recep İvedik, Alper and Ramo by pretending to resist against the type of persons, which the postmodernism imposes, are models in fact based on this speech. In short, fact to highlight the representations which these four film directors gives from men in their film, the masculine models which come out again from it, allowed to establish a parallel, or not, with the Turkish society. It is always the man who is active; it is it, which makes happen events. Also, in psychoanalytic terms, it is also that is bearing of the look of the spectator, neutralising the danger of the woman since the woman representing the gelding, always threatens the appearance of anxiety. However, these films, by putting them in the centre often ask the spectator to dress up as unfaltering and strong man. Also, the spectator or the spectator becomes identified with them. We can therefore make the official report that this period of the cinema general public, beyond stereotypes transported by these films centred on a masculine face, manifests a catch taking into account the fact that these films sound facts by men, even though these films contact a masculine public, particularly young men. Is it possible so to qualify these films as "masculine films"? Finally, the film treatment of these four films gives some criteria linked to a predominant ideology. These films can also be considered of examples of the fascist aesthetics in reference to the famous article of Susan Sontag². According to her, the fascism which fascinates, is based on domains of control, obedient behaviour and on excessive effort and so, it can't be possible to produce that works of art encircled apparently by stocks which aim only at reinforcing patriarchal, militaristic, racist, nationalist wave, and so fascist.

²Susan Sontag, « Fascinating Fascism », <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm>, (page consulté le 1 Novembre 2010)

ÖZET

Bu tezin amacı ataerkil kodlarla bezenmiş erkek temsilini popüler filmler aracılığıyla eleştirmektir. Çalışmamız kitlelerin mevcut arzularını doyurmuş gibi kabul edilen dört gişe filminin-*Recep İvedik 2, Kurtlar Vadisi : Irak, Issız Adam ve Güneşi Gördüm*-incelenmesini hedefliyor. Bu bağlamda, bu çalışma, günümüz popüler sinemanın egemen söylemine ışık tutmaktadır. Bu tezin amacı ataerkil kodlarla bezenmiş erkek temsilini popüler filmler aracılığıyla eleştirmektir. Bu bağlamda, filmleri, yalnız bir sanat eseri olarak değil, aynı zamanda beşeri bilimler arasında bir sahanın araştırma nesnesi olarak dikkate aldık. Böylece üçüncü bölümde, çalışmamızı özellikle Türk sinemasını temsil eden dört film ve bunların erkek karakterleri üzerine taşımak mümkün oldu. Bu bölüm boyunca, Türk sinemasında erkek bakışının ağırlığını inceledik. Bu amaçla, Türkiye’de 2005-2010 yılları arasında gişe yapmış dört filmin başrol karakterlerini, temsilleri üzerinden erkeklik söylemi içerisinde konumlandırmaya çalıştık. Esas olarak, bu temsillerin ardında oluşturulmaya çalışılan; güç ilişkileri, dengeler ya da başkaldırıları sorgulandı. Erkeklerle dayatılan roller irdelendiğinde ise, hangi bağların nasıl bir “ideal” model oluşturduğunu gösterdik. Bu anlamda, günümüz sinemasının rol modellerinin, ataerkil sistemi içinde nasıl sergilendiğine dikkat çektik. Günümüz popüler Türk filmleri, ataerkil sistemin gerçek hayattaki işlerliğine nasıl bir katkıda bulunmaktadır? Ya da kurgu ve gerçek arasında bir bağ var mıdır? Sonuç olarak, sinemanın farklı kalıplar altında sunduğu erkeklikler, hala günümüzde, ataerkil sistemin değerlerinden ve yargılarından beslenmektedir. Erkek karakterlerin, bu toplumsal değerlerin ne kadar boyunduruğu altına girdiklerini, “erkeklik” motiflerinin baskın simgeleriyle ön plana çıkarttık. Erkeklerin ağzından, erkeklerle dair erkekler için yapılan bu filmler, aslen yeni bir erkek temsili oluşumuna zemin hazırlamamaktadır. Buna rağmen, Türk sinemasında elde ettikleri büyük başarı, izleyiciler tarafından kabul edilebilirliğinin, kitlesel bir benimseyişin, ataerkil yaptırımlarını her daim sürdürebilirliğinin bir göstergesidir.

Öncelikle, “sanat” ve “endüstri” kavramlarının tanımları aracılığıyla sinemanın yerini konumlandırmaya çalıştık. Ayrıca, popüler ve bağımsız filmler gibi farklı anlatım tarzlarına sahip film türlerinin bazı yönlerini de ele aldık. Bu amaçla, birinci bölüm boyunca görsel ifadenin sosyal bir topografyasına ulaşmamızı sağlayan bir ifade aracı olan sinemayı ortaya koymak için, Türk sinemasının panoramasını oluşturduk. Daha sonra seyirci (izleyen) ve filmin (izlenen) etkileşimine ağırlık vererek, özellikle istatistik, psikanalitik, ekonomik ve sosyolojik terimlerle analiz edilebilen sinema seyircinin ve ardından iletilen temsillerin onlar tarafından nasıl algılandığının da önemini vurguladık. Aynı zamanda nitel olduğu kadar nitel verilerden de hareketle Türkiye’deki genel eğilimlerin kısa bir analizini de sunduk.

İkinci bölümde; filmleri, yalnız bir sanat eseri olarak değil, aynı zamanda beşeri bilimler arasında bir sahanın araştırma nesnesi olarak dikkate aldık. Sinema alanında yapılan çalışmalardan hareketle, halen cinsiyetçi tutuma dayalı bazı sosyal bilim teorilerine karşı çıkarak, bilimsel feminist bir sahanın gelişmesine olanak sağlayan, kavramsal ve metodolojik yaklaşım çeşitliliğini incelemeye çalıştık. Son olarak, bu bölümde; günlük hayattaki toplumsal cinsiyet ilişkileri ve feminist hareketler vs. gibi dinamiklerin çeşitli kuramlar ışığında sinemayla olan bağlantılarını irdeledik. Bu bağlamda çalışmamızda, Laura Mulvey, Tania Modleski ve Anneke Smelik gibi feminist film teorisi alanında öne çıkan üç kuramcıdan yararlandık. Bunun yanında, popüler Türk sinemasındaki erkek temsilleri üzerine derinlemesine bir çalışma için, erkek hegemonyası üzerine çalışan kuramcılarının da düşüncelerine sıkça yer verdik.

Böylece üçüncü bölümde, çalışmamızı özellikle Türk sinemasını temsil eden dört film ve bunların erkek karakterleri üzerine taşımak mümkün oldu. Bu bölüm boyunca, Türk sinemasında erkek bakışının ağırlığını inceledik. Bu amaçla, Türkiye’de 2005-2010 yılları arasında gişe yapmış dört filmin başrol karakterlerini, temsilleri üzerinden erkeklik söylemi içerisinde konumlandırmaya çalıştık. Esas olarak, bu temsillerin ardında oluşturulmaya çalışılan; güç ilişkileri, dengeler ya da başkaldırıları sorgulandı. Erkeklere dayatılan roller irdelendiğinde ise, hangi bağların nasıl bir “ideal” model oluşturduğunu gösterdik. Bu yapıyı; aydınlatma, kadraj ve alan derinliği vs. gibi sinematografik öğelerin seçimi üzerine durarak; beden, güç söylemi, sözlü ve sözsüz iletişim ya da çeşitli sosyal ilişkiler bağlamında irdeledik. Bu anlamda, günümüz sinemasının rol modellerinin, ataerkil sistemi içinde nasıl sergilendiğine dikkat çektik. Günümüz popüler Türk filmleri, ataerkil sistemin gerçek hayattaki işlerliğine nasıl bir katkıda bulunmaktadır? Ya da kurgu ve gerçek arasında bir bağ var mıdır?

2005-2010 yılları arasında « box-office »’de yer alan *Recep İvedik 2*, *Kurtlar Vadisi: Irak*, *Issız Adam* ve *Güneşi Gördüm* filmlerini çalışmamızın temel verileri olarak seçtik. Bu seçimleri, toplumun eğilimlerini en iyi şekilde yansıtmak ve egemen zihnin bir tür dışavurumunu günümüz Türk sineması üzerinden yorumlamak için bilinçli olarak masaya yatırdık. Çünkü, popüler filmler, aslında halkın tanıdığı ve kabul ettiği gerçeklikten gelen fragmanlar sunar. Bununla birlikte, bu dört film üzerinden çalışmamızın bir diğer sebebi ise farklı kriterlere sahip olmaları-Türlere göre (Aksiyon film olarak *Kurtlar Vadisi: Irak*, komedi türünde *Recep İvedik 2*, dram olarak *Issız Adam* ve son olarak melodram türünde *Güneşi Gördüm*)- bize farklı okumalar ve derinlemesine film okuma olanağı tanıdı. Ayrıca, filmin ana karakterleri- *Issız Adam*’da Alper, *Kurtlar Vadisi: Irak*’ta Polat Alemdar, *Recep İvedik: 2*’de Recep İvedik et *Güneşi Gördüm*’de Ramo- üzerinden toplumdaki erkeklik temsilleriyle yönetmenlerin topluma dair olan bakış açılarını ilişkilendirmeye çalıştık. Bu bağlamda, sinematografinin bize sağladığı ışık ve renk kullanımı, pozlama ve derinlik algısı gibi öğelerin izinden erkekliğe dayatılan ana hatları sosyal bağlar, iletişim ya da iletişimsizlik açısından ele alırken bu amaçta, kadın temsillerine de değindik.

Sonuç olarak, sinemanın farklı kalıplar altında sunduğu erkeklikler, hala günümüzde, ataerkil sistemin değerlerinden ve yargılarından beslenmektedir. Erkek karakterlerin, bu toplumsal değerlerin ne kadar boyunduruğu altına girdiklerini, “erkeklik” motiflerinin baskın simgeleriyle ön plana çıkarttık. Erkeklerin ağzından, erkeklere dair erkekler için yapılan bu filmler, aslen yeni bir erkek temsili oluşumuna zemin hazırlamamaktadır. Buna rağmen, Türk sinemasında elde ettikleri büyük başarı, izleyiciler tarafından kabul edilebilirliğinin, kitlesel bir benimseyişin, ataerkil yaptırımlarını her daim sürdürülebilirliğinin bir göstergesidir. Sonuç itibariyle, temel hipotezimiz; Türk toplumu derinden bir değişim geçirip geçirmediği ve bununla birlikte sinema bu değişimlere ne kadar aracılık ettiğine ya da tam tersi bu değişimleri ne kadar ayak uydurmadığına dayanmaktadır. Öncelikle, bu dört filmin farklı yorumlarla maçoçluk halinden ileri gelen simgelere ve yapılara (eğilimler, erkeklik değeri, fallusun gücü gibi) dayandığını söyleyebiliriz. Zaten, bu tezin büyük başlıklar altında üzerine vurgu yaptığı en önemli nokta Türk sineması hala erkek sineması olarak varlığını devam ettirmesi olmuştur. Böylece, çalışmamızdaki en önemli unsur bu dört filmde yer alan ana kahramanların özellikle erkeklik temsillerinin dışavurumudur. Bu durum, eski erkeklik modeller üzerinden toplumdaki erkek modellerine de atıfta bulunmaktadır. Filmler aracılığıyla sunulan bu stereotipler, filmlerin erkekler tarafından, erkek karakterler üzerine dayalı ve hatta erkeklere seslenen erkekler için, özellikle genç erkeklere yönelik gerçekleştiği yargısına varabiliriz. O zaman, bu filmleri erkek filmleri olarak adlandırmak ne kadar mümkündür?

Farklı kuramların ve film okumaların çerçevesinde çalışmamızda kadın ve erkek imajlarının zedelenmediğine ve hala geleneksel Türk sinemasının temsillerinden beslendiğini görürüz. Öyle ki, Türk sinemasının bu dönemi, aynı stereotiplere farklı erkeklik kisvesi altında sunulduğuna tanıklık ederiz. Bu durum, postmodern anlayışın dayattığı muğlaklıkların bir tür sonucu olduğu söylenebilir. Bu değişkenlere karşın, bazı erkek karakterlerin daha çok erkekliklerine sarıldığını ya da tam tersi bu duruma farklı şekillerde karşı geldiğini görürüz. Bu dört karaktere gelirsek eğer, Polat Alemdar, Recep İvedik, Alper ve Ramo postmodern dünyanın getirilerine karşı koyarken aslında kendi dünyalarının kurbanları olduğuna bir şekilde tanıklık etmiş oluruz. Bu temsillerin karşı duruşları ya da tam temsi uyumlulukları Türk toplumunda süregelen erkeklik değerlerine de ışık tutmaktadır. Erkek, her zaman aktif olan, kötü koşulların üstesinden gelen kişidir. Psikanalitik yaklaşıma göre de, izleyici bakışının taşıyıcısı olarak tehdit olarak görülen kadın bakışını da kendinden böylelikle uzaklaştırmış olur. Bu sürede, bu filmler, izleyiciye güçlü ve cazip bir erkeklik sunarak onun yerini almasına sağlamış olur. Erkek izleyici ya da kadın izleyici sonuç olarak kendini bu « kahramanla » özdeşleştirir. Sonuç itibariyle, bu dört film de bazı kriterler çerçevesinde egemen bir ideolojinin izinden giden birbirinden farklı ama temelde aynı erkeklik görünümleri sunar. Bu filmleri, Susan Sontag³'in ünlü makalesinden yola çıkarak faşist estetiğin örnekleri olarak yorumlamak ne kadar doğru? Ona göre, faşizm dediğimiz, kontrol yapılar ve egemen davranışlar üzerinde etkisi muazzamdır ve bundan dolayı sanat ürünleri yalnızca ataerkil sistemi kuvvetlendiren militarist, ırkçı, milliyetçi ve sonuç olarak faşist yapılara dayanır.

³Susan Sontag, « FascinatingFascism », <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm>, (page consulté le 1 Novembre 2010)

INTRODUCTION

Ce mémoire est basé sur la représentation du masculin dans les films populaires ou en d'autres termes sur des images proposées par le cinéma pour enfin fournir un outil analytique en vue de débattre le système patriarcal en Turquie. Dans ce but, nous désirons, en premier lieu, mieux saisir la problématisation du genre dans les études cinématographiques qui sont relativement récentes en Turquie. A cet égard, nous essayerons de comprendre les éléments qui témoignent du caractère conservateur de ce cinéma grand public à travers des représentations incarnées dans la figure de quatre héros.

Tout d'abord, le cinéma en tant que le septième art, est une structure qui réunit diverses réalités, telles une production et une consommation, des habitudes et une créativité, des biens économiques et des valeurs sociales. En d'autres mots, il touche à la réalité en ce qui concerne une conjoncture de ce qui est imaginaire, symbolique et réel. Les films peuvent ainsi nous influencer, nous marquer parfois et même peuvent agir sur notre compréhension déterminée par discours dominant. Comme Goliot-Lété et Vanoye l'indiquent en disant « *Ayant une fonction dans la société qui le produit, le cinéma témoigne du réel, tente d'agir sur les représentations et mentalités, régule les tensions ou les fait oublier.* »¹ De ce point de vue, les films enregistrent la réalité et développe ensuite les effets du réel.

En effet, le film qui est porteur d'expressions propres à caractériser une culture, devient un parfait témoignage en révélant les dynamiques sous-jacentes de la société. De nos jours, la représentation qui a longtemps été vue comme un filtre de la réalité, est très importante pour les études cinématographiques. Elle sert à maintenir le système social, les formes culturelles et aussi à orienter les conduites et les rapports sociaux.

¹ Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye, **Précis D'analyse Filmique**, Paris: Eds. Armand Colin, 2009, p.47.

En fait, de nos jours, malgré la société caractérisée par les nouvelles technologies de la communication et l'ouverture du marché à de nouvelles formes de consommation, le fait d'analyser la représentation des deux sexes dans les films, particulièrement des hommes, en référence aux théories du genre est un domaine de recherche relativement peu exploité en Turquie. De plus, les données disponibles sur la fréquentation du cinéma sont rares et encore difficilement observables. Dans notre recherche, nous tenterons, en analysant les héros de quatre films du box-office réalisés entre 2005 et 2010, de visualiser l'image que les différents réalisateurs donnent des hommes dans leurs films et aussi les modèles masculins qui en ressortent, ce qui nous permettra de reconnaître « l'image fantasmé » des hommes.

Donc, la question que l'on porte avec ce mémoire est la suivante: Comment la place de l'homme a-t-elle évoluée dans le cinéma turc? Quelle est sa place aujourd'hui et quels rôles lui sont dévolus? Or est-il possible de qualifier ces films, focalisés sur des hommes, comme des « films masculins » ? Ce mémoire traite finalement le cinéma turc en partant des questions de genre concernant d'une certaine manière, des interventions sur la dimension sexuée des constructions sociales et culturelles.

La perception d'un film comportant trois niveaux tels que la lecture, la compréhension et l'interprétation, joue un rôle très important, c'est pour cela qu'il est nécessaire de dessiner quelques pistes afin d'aboutir à une théorie adéquate d'analyse des films. Voilà pourquoi, et dans le but de contextualiser l'œuvre cinématographique, pendant cette recherche, notre attention particulière est accordée aux théories du cinéma, spécifiquement à la théorie féministe du cinéma qui vise à montrer les reflets de l'idéologie patriarcale. Car, les études cinématographiques largement nourries par la réflexion féministe mettent l'accent sur la logique fortement sexuée du cinéma qui s'est bientôt portée sur la construction de la masculinité dans les représentations filmiques. Dans cette structure conceptuelle, comme le constate S. Ruken Öztürk en disant « *Quand les pratiques de socialisation se réunissent avec ce que l'homme accumule inconsciemment au cours de l'histoire, elles se reflètent sur l'esprit (donc sur son stylo, caméra) de l'homme; ainsi on devient convaincu que le système patriarcal est "naturel" et on s'identifie à*

l'idéologie. C'est pourquoi on n'est souvent pas conscient de la vision sexiste dans des œuvres d'art."² De fait, le cinéma est vu comme l'un des dispositifs sociaux, idéologiques et culturels, responsable de la construction de la masculinité et de la féminité.

Depuis la montée du féminisme, quelques études ont eu pour objet d'étude les représentations cinématographiques dans une perspective féministe, mettant en avant diverses problématiques. Malgré l'évolution de la société, les films « populaires » ou autrement dit le récit du cinéma traditionnel continuèrent à diffuser des stéréotypes masculins et féminins. C'est-à-dire, le cinéma classique se sert des représentations qui peuvent désigner une multitude de choses mais toujours appartenant à un habitus dépendant du contexte culturel et aussi aux structures perceptivo-cognitives que nous héritons de nos ancêtres. Pendant notre recherche, durant spécifiquement la troisième partie, la compréhension ou le questionnement de la virilité ou du machisme est au premier plan sous la lumière du regard des réalisateurs et des scénaristes sur les hommes. Parallèlement, nous étudions ainsi la manière dont les transformations sociales, la montée du féminisme, entre autres, inspirent une relecture, et par là, offrent la possibilité de la redéfinition de l'image de l'homme.

Nous avons choisi de travailler sur un corpus de quatre films du box-office réalisés entre 2005 et 2010 tels que *Recep İvedik 2*, *Kurtlar Vadisi: Irak*, *Issız Adam* et *Güneşi Gördüm*. Nous avons retenu ces œuvres exprès pour mieux saisir la tendance générale et aussi la mentalité dominante du public à partir du cinéma turc contemporain. Car, ces films populaires montrent en fait les fragments du réel que le public accepte et reconnaît. De plus, nous avons choisi de travailler sur ces quatre films en fonction de différents critères : le genre du film (*Kurtlar Vadisi: Irak*, un film d'action/policier, *Recep İvedik 2* une comédie, *Issız Adam* un drame et *Güneşi Gördüm* un mélodrame) ce qui nous assure une lecture différente et même approfondie des films ; les caractères des personnages principaux (Alper dans *Issız Adam*, Polat Alemdar dans *Kurtlar Vadisi: Irak*, Recep İvedik dans *Recep İvedik 2* et Ramo dans *Güneşi Gördüm*) pour une certaine lecture qui est utile afin de mettre en corrélation la place des hommes dans la société turque et le point de vue particulier des cinéastes sur sa société. Dans ce contexte, à l'aide d'éléments

² S. Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**, İstanbul: Alan Yay., 2000, p.221.

cinématographiques comme éclairage, cadrage et profondeur de champ etc., nous nous sommes référés aux différentes cohortes masculines à travers le rapport social, à la communication verbale ou non-verbale etc. et dans cet objectif, l'analyse des représentations du masculin ne peut se faire sans étudier celles du féminin; c'est pourquoi nous avons aussi analysé les personnages féminins dans leurs rapports aux hommes, leurs rôles et l'image qu'elles projettent des hommes. Dans ce cadre, il s'agit aussi de mesurer l'authenticité des portraits des hommes, mais de comprendre les mécanismes de l'oppression patriarcale telle qu'elle est construite et non pas seulement véhiculée par le cinéma.

1. INDUSTRIES DU CINEMA

1.1. Le cinéma: une industrie ou un art?

« *Un film, est non un créateur unique, mais une équipe de plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines de personnes: Le cinéma est, par définition, un art collectif...* »³ Donc, comme tout produit artisanal, l'œuvre obtenue ne se réduit pas aux choix artistiques d'un seul homme, la réalisation d'un film fait appel aux agents. Comme Benghozi l'énonce « *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 logique d'action et tous ont une influence, parfois importante, sur la configuration du produit final.* »⁴ Dans ce contexte, nous pouvons aussi dire en citant Morin, que chaque film recherche « *une synthèse difficile de standard et de l'original.* »⁵ Bref, il faut souligner tout d'abord l'importance de cette structure qui réunit diverses réalités, telles une production et une consommation, des habitudes et une créativité, des biens économiques et des valeurs sociales. Brièvement, il s'agit d'un processus qui inclut en effet des facteurs artistiques certes, mais aussi économiques et sociaux. C'est en ce sens que le cinéma est un processus dynamique, subjectif et vivant. Il raconte des histoires et ensuite développe son influence la plus forte justement là où il exige du spectateur une interprétation personnelle des images. Comme Goliot-Lété et Vanoye le soulignent « *Ayant une fonction dans la société qui le produit, le cinéma témoigne du réel, tente d'agir sur les représentations et mentalités, régule les tensions ou les fait oublier.* »⁶ En effet, nous pouvons alléguer que c'est un art qui n'est pas du tout naïf et particulièrement pas un domaine à part; les images et les sons constituent ou

³Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, **L'écran Global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne**, Paris: Eds. Le Seuil, 2007, p.39.

⁴P.-J. Benghozi, **Le Cinéma entre L'art et L'argent**, Paris: Eds. L'harmattan, 1989, p.26.

⁵Edgar Morin, **L'esprit Du Temps**, Paris: Eds. Grasset, 1962, p.35.

⁶Goliot-Lété et Vanoye, **op.cit.**, p.47.

reproduisent un monde de réalités ou de rêve à travers des stratégies culturelles, artistiques et économiques. De la même manière, l'interprétation de Metz qui considère le cinéma comme trois machines: La « machine » industrielle qui régit la production et la distribution des films, la « machine » psychologique qui régit leur compréhension et leur consommation, et dernièrement la « machine » discursive qui régit leur mise en évidence et leur valorisation en tant qu'œuvres⁷, touchant de nombreux aspects en ce qui concerne l'arène cinématographique.

En premier lieu, l'œuvre cinématographique est envisagée en fonction d'un contenu ou un message qui est censé la traverser et l'informer. Il faut surtout prendre en compte que cette œuvre n'est pas produite n'importe quand, n'importe où et par n'importe qui. En fait, le cinéma nous dit quelque chose sur la société, sur les rapports de classe, les questions de genre, etc. Par conséquent, à travers sa capacité d'enregistrer et de restituer le réel, il touche au réel. Deuxièmement, le cinéma est une machine qui fonctionne sur la base de règles précises. C'est-à-dire, il est au cœur des industries de l'image. De ce point-là, le cinéma s'appuie sur des schémas connus à partir de mesures d'audiences, de personnages clés répondant à une logique etc. Néanmoins, les films sont élaborés selon les principes éprouvés dans la société. Cette remarque donne lieu en effet à une problématisation en référence au concept d'*industrie culturelle* de l'Ecole de Francfort. Par ce fait, le cinéma qui est considéré comme l'industrie culturelle, est réalisé à partir d'un champ de valeurs insérées dans les communications de masse. Aussi, pour Adorno et Horkheimer, faisant le procès d'une *industrie culturelle* dont le cinéma est volontiers pris comme représentant, « même lorsqu'il arrive que le public se révolte contre l'industrie culturelle, il n'est capable que d'une faible rébellion, puisqu'il est le jouet passif de cette industrie. »⁸ En d'autres mots, l'industrie culturelle transforme les individus en les convaincant qu'ils ne peuvent pas s'exprimer d'une autre façon et c'est dans un tel contexte que l'arène cinématographique dispose d'une homogénéité, une standardisation et ainsi d'une commercialisation. Par contre, Morin⁹ reprend le débat sur l'industrie culturelle, dans son ouvrage « les Stars », et souligne ainsi que la

⁷Francesco Casetti, **Les théories du cinéma depuis 1945**, Paris: Nathan, 2000, p.133.

⁸M. Horkheimer et T.W. Adorno, **La Dialectique de la Raison: fragments philosophiques**, Paris: Eds. Gallimard, 1994, p.153.

⁹Edgar Morin, **Les Stars**, Paris: Eds. Le Seuil, 1962, pp.1-192.

création culturelle ne peut pas être totalement intégrée dans un système de production culturelle.

En dernier lieu, l'organisme de production qui est fortement lié à la sphère culturelle préserve une certaine rationalité. Notamment, la dimension mercantile issue des modèles industriels est présente dans tous les produits destinés au grand public. Par delà, l'interrogation porte explicitement sur le statut du cinéma : d'une part, le film étant une œuvre à créer et d'autre part étant un produit et aussi un objet fabriqué pour être diffusé. A partir de la double signification du terme *film*, il faut bien noter que la rencontre de la sphère de l'art avec la sphère de l'argent désigne une certaine ambiguïté entre l'art et l'industrie, la culture et le commerce, la création et la technique. Pourtant, le monde cinématographique, en combinant des éléments artistiques, économiques et sociaux suit un processus plus complexe dans le système de valeur. En d'autres termes, le fait que la créativité et l'économie sont traditionnellement contradictoires, apporte une discussion plus intense. Dans ce sens, nous pouvons prétendre que l'industrie cinématographique n'est pas une industrie comme les autres: c'est une « industrie-art », puisqu'elle est obsédée par la minimisation du risque, mais vouée à investir, à multiplier les essais et les répertoires en espoir de la réussite.

1.1.1. Le cinéma est un art

Les Frères Lumière ont appelé leur invention « cinématographe », ce qui signifie « qui transcrit le mouvement ». Alors, le cinéma serait tout d'abord l'art du mouvement. Mais chaque théoricien ou chercheur définirait le cinéma par ce qui le caractérise à ses yeux: C'est un état esthétique de la matière pour Bazin ou un art de vitesse pour Morand, ou encore c'est l'art de raconter et un regard sur le monde pour d'autres etc.¹⁰ Finalement, nous pouvons affirmer que le cinéma est un art, fonctionnant à la fois comme moyen d'expression et comme moyen de communication unilatérale. Notamment comme tous les autres produits culturels, il est capable de donner corps aux mythes des individus mais aussi aux problèmes de

¹⁰ Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, **Penser Le Cinéma**, Paris: Eds. Klincksieck, 2001, p.13-15.

toute société. De même manière, la fabrication d'une œuvre cinématographique présente en effet une singularité propre comme celle d'autres produits de création.

D'autre part, puisque le cinéma est défini comme une œuvre de création, il renvoie à une sphère esthétique importante. C'est à partir de cette capacité du cinéma à créer des formes qui lui sont propres (et ne reproduisant pas des formes réelles) qu'il peut être considéré comme un art. Il est surtout à la recherche de transmettre ou de découvrir ce qui est complètement nouveau ou au contraire ce qui était précédemment caché. Tout au long de cette fabrication, il se sert en succession d'images et de sons afin d'obéir aux lois esthétiques précises. D'autre part, l'attention se concentre sur les choix formels devant lesquels se trouve un film. Son autonomie et son intégrité en tant que champ culturel et aussi le développement de ses capacités de création remettent en question son rapport à la logique industrielle. Par delà, Erinç souligne le caractère significatif de cette tension à travers les termes économiques «offre et demande». Selon lui, la valeur d'une œuvre se définit par rapport à la demande qui se compose en fonction de l'offre et non l'inverse.¹¹ De ce point de vue, l'aspect majoritaire de la demande commerciale, de nos jours, remporte une vocation initiale dans un but de réunir le plus grand nombre possible de spectateurs. Dès lors, le cinéma doit supporter, à ce titre, un certain nombre de contraintes économiques.

D'ailleurs, le cinéma semble en effet offrir un espace de recomposition: celui de « faire de l'art » qui demeure la meilleure illustration d'un cinéma et celui de « faire du commerce » d'où le pouvoir du cinéma mesuré avec ses audiences. Malgré cette distinction, la création est un processus difficilement mesurable et irréductible aux standards simples, c'est pourquoi il est difficile d'établir une frontière entre ce qui relève de l'art et ce qui relève de l'argent lors de la réalisation d'un film. Pour une contre-analyse, dans la dialectique de la raison, Horkheimer et Adorno¹² en disant « *On peut toujours comprendre tout de suite, dans un film, comment il finira, qui sera récompensé, puni ou oublié; sans parler de la musique légère, où l'oreille préparée peut, dès les premières notes du thème, deviner la conclusion et se sentir quand elle arrive...* », ils soulignent la décadence de l'œuvre (la mort de l'art) et ainsi la victoire du cliché (le triomphe du schématisme comme machine

¹¹Sıtkı Erinç, **Kültür Sanat, Sanat Kültür**, İstanbul: Çınar Yay., 1995, p.102.

¹²Horkheimer et Adorno, **op.cit.**

fonctionnelle). C'est-à-dire, l'art s'inscrit désormais dans la sphère du profit, perd ainsi son caractère ontologique.

Finalement, déclarer, de nos jours, que le cinéma n'est pas un art, c'est prendre en considération la confrontation incompatible de l'art et de l'argent qui apparaît à toutes les étapes de la production. Le cinéma est ainsi envisagé le plus souvent dans un cas comme un art qui, malheureusement, dépend d'une industrie. Malgré cela, l'art cinématographique peut-il dépasser cette distance entre l'art et l'industrie? Ou en d'autres termes, l'art cinématographique est plus qu'un art ?

1.1.2. Le cinéma est une industrie

De nos jours, les mécanismes de contrôle de l'industrie, le poids de la technologie et de la finance interviennent dans chaque secteur. Evidemment, le cinéma intéresse un marché beaucoup plus vaste par rapport aux autres domaines artistiques. A part les objectifs de nature esthétique, le cinéma est en même temps un instrument reproductif qui vise à exploiter les fluctuations des marchés pour réaliser un certain bénéfice. Donc, au premier regard, nous pouvons constater que le cinéma, par nature, est un produit de masse. En conséquence de ce trait qui est directement liée à la structure industrielle du cinéma, il met en évidence des différences étapes telles la production, la distribution et enfin la consommation à grande échelle. Cependant, le cinéma s'inscrit dans une démarche adoptée dans un intérêt durable et bien évidemment, parallèlement, l'impact de la consommation de masse due aux nouveaux ordres industriels porte en elle une certaine standardisation des produits. Comme Oskay l'indique, « *...En sachant que cette structure est dominée par l'idée de rencontrer un public extrêmement nombreux, l'art « véritable » qui se trouve en dehors de la circulation ou autrement dit du marché, donne lieu plus tard à un art soi-disant facile et simple.* »¹³ A cet égard, la question que nous posons aujourd'hui, est de savoir si malgré la production massive de films sur un rythme quasiment industriel, le cinéma peut conserver en permanence sa valeur artistique. Pourtant, nous pouvons répondre à cette question d'une part en référant à la réflexion critique de Horkheimer et Adorno¹⁴ qui estiment en fait que seul l'art qui échappe au contrôle

¹³Ünal Oskay, *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, İstanbul: YKY, 1998, p.105.

¹⁴İrfan Erdoğan et Korkmaz Alemdar, *Öteki Kuram: Kitle İletişim ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*, Ankara: Erk Yay., 2005, pp.328-335.

de l'industrie peut être nommé « art véritable » ; mais évidemment, cette réflexion critique peut être certainement assurée à travers l'étude de pratiques cinématographiques employées dans des films hollywoodiens plus conventionnels que les films avant-gardes.

Pour en revenir à l'essentiel, il est souhaitable que d'autres équilibres se mettent en place pour le cinéma. Le cinéma appartient au monde de la création, de la pensée et de l'art, tandis que l'argent appartient à celui du commerce et de l'administration. Cependant, la cohabitation des deux logiques exige en fait une sorte de stratégie d'investissement massif. Cette stratégie repose, comme toutes activités de production, sur une estimation hasardeuse de la réussite d'un film ainsi que de ses différentes composantes (scénario, casting, budget etc.). Malgré la valeur péjorative si longtemps imposée, l'argent est un moyen au service de ce processus. C'est-à-dire, à travers les questions de diffusion, de rencontre du public et les logiques du marché, l'argent est considéré comme un piège pour la création d'un film et d'autre part, contrairement au cliché, comme un critère de qualité d'un film.

D'ailleurs, l'intégration commerciale, financière et industrielle de la filière cinématographique souligne quelques valeurs évidentes à propos de la production cinématographique. Comme par exemple, l'importance du producteur, la présence des vedettes, le support financier (national ou international) jouent un rôle prépondérant pour garantir un certain niveau d'entrées, et surtout l'effet du marketing gagne de l'importance dans le champ cinématographique. Cependant, les enjeux commerciaux et financiers sont si lourds pour la réalisation d'un film que dans la plupart des cas, le manque d'argent apparaît comme une contrainte principale. De même, autour de discussions basées sur des exigences économiques et même artistiques de l'art contemporain, Creton affirme son point de vue comme ainsi:

« Participant éminemment de l'imaginaire artistique, il (le cinéma) court après les anges; mais il doit aussi garder les mains dans la caisse et jouer avec l'argent une partie indécise ou, pour beaucoup, il se décline et s'avilit. »¹⁵

¹⁵ Laurent Creton, **Le Cinéma et L'argent**, Paris: Eds. Nathan, 1999, p.18.

Ce point de vue souligne en fait l'importance des limites à l'égard de l'influence croissante des logiques de moyens. Autrement dit, trop d'argent peut gâcher un film, moins d'argent pèsent sur le cinéma mais toujours en présentant une certaine liberté. Ainsi, en partant de l'idée affirmée par Creton, le cinéma doit se débarrasser des signes de richesse extérieurs et il trouvera les conditions de sa survie non dans le gonflement continu des budgets et des équipes, mais dans un retour vers les vraies richesses que sont l'invention par sublimation d'un manque ou la remise en cause des règles.¹⁶ En ce sens, à la différence d'une opération de l'industrie classique, nous parlons de l'industrie cinématographique qui n'est pas une industrie comme les autres. Déjà, le fait de considérer le cinéma comme une industrie qui s'occupe d'un produit fabriqué par une population spécifique d'artistes, mais obéissant malgré tout aux règles de l'économie industrielle, est une approche qui se réduit à une simple définition. Donc, intégrer les deux logiques dans le processus et les rendre mutuellement productives peut compter comme l'un des premiers buts de l'art contemporain.

1.2. Les différents modes narratifs au cinéma: Du cinéma « indépendant » au cinéma « populaire »

Cet article s'inscrit comme une suite, traitant un aspect du cinéma qui nous tient plus particulièrement à cœur: le débat souvent réduit à l'opposition art/ industrie présentée comme caractéristique fondamentale du cinéma. De même, le débat qui oppose les tenants du cinéma comme art, ou « cinéma d'art et d'essai », et les défenseurs du cinéma populaire semble aussi ancien. Un film d'art/d'essai, aussi connu que le film d'art-house, qui est souvent indépendant, vise seulement à un marché spécialisé plutôt qu'une audience de marché de masse. Donc, Bordwell distingue différents modes narratifs au cinéma, met en contraste les films d'art contre les films traditionnels de cinéma classique hollywoodien. Selon lui, ces modes sont purement formels, et moins univoquement assignables à une période historique et un mode de production. Il réclame ainsi que « *Le cinéma d'art lui-même est un genre de film, avec ses propres conventions distinctes.* »¹⁷ En d'autres termes, le cinéma

¹⁶Ibid., pp.27-28.

¹⁷Barry Keith Grant, **Film Genre: From Iconography to Ideology (Short Cuts)**, London et New York : Wallflower Press, 2007, p.1.

d'art/d'essai diffère du cinéma populaire au niveau industriel et même au niveau esthétique. Au premier abord, les films d'art/d'essai qui sont produits en dehors des grands studios à budget petit et moyen, reçoivent rarement un soutien financier. Les réalisateurs de films d'art/d'essai utilisent cependant, dans leur film, des acteurs moins connus et des jeux modestes pour réaliser des films se concentrant beaucoup plus sur des faits intellectuels. Bref, le cinéma d'art/d'essai accompagné par des outils cinématographiques tels que le récit intransitif, l'aliénation, la manifestation etc. développe un nouveau langage narratif. Déjà ces films se définissent en tant que des films présentant des qualités incontestables mais n'ayant pas rencontré le public, des films ayant un caractère de recherche et de nouveauté etc.¹⁸ Mais pourtant, ce cinéma indépendant s'accroît sur un autre aspect : la cohabitation de l'art et de l'industrie ; Contrairement à l'intérêt purement commercial, c'est l'intérêt symbolique qui se met en place. Dans ce contexte, les films indépendants sont visibles très souvent par leur contenu, leur style et leur voie d'où nous interprétons la vision artistique personnelle des cinéastes. Cependant, les prix reçus par les films aux festivals nationaux ou internationaux engendrent une autre dimension tout à fait différente mais par contre réagissent conformément à la nouvelle stratégie s'élevant considérablement actuellement. Ainsi, cette tendance progressivement céda sa place à une certaine mesure ou une stratégie adoptée par les réalisateurs pour tout d'abord plaire aux jurys des festivals. Dans ce cas, cette catégorisation qui porte en elle plusieurs ressemblances ainsi qu'une uniformité au niveau de l'art, plus tard laissa place à une autre sorte d'industrialisation de l'art. Finalement, les nouveaux films semblant créer un vaste éventail de choix, nous offrent au contraire une diversité standardisée.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le cinéma vise le grand public ou en d'autres mots, l'œuvre cinématographique est avant tout un art de consommation de masse. Il s'adresse évidemment à l'individu moyen ou universel en évitant de choquer les audiences formées par des cultures différentes.¹⁹ Nous adorons ainsi un film comme une mode, c'est-à-dire dans un intervalle court. Tout d'abord, l'adjectif « populaire » fait appel aux expériences de traits considérés comme populaires et au domaine qui est basé sur l'aperception nécessitant moins de connaissances, au

¹⁸Jacques Aumont et Michel Marie, **Dictionnaire théorique et critique du cinéma**, Paris: Eds. Nathan, 2001, p.12.

¹⁹Morin, **L'esprit du temps...op.cit.**, pp.35-38.

kitsch²⁰, au divertissement ou bien à l'industrie de la culture populaire. Cependant, une grande société consommatrice d'images et largement influencée par les médias audiovisuels dispose d'un « cinéma populaire » comme un ensemble de créations qui visent seulement à atteindre les émotions du spectateur en surfant tour à tour sur la joie, les larmes ou l'adrénaline. Désormais, le cinéma populaire est toujours restreint au sens qu'il est valorisé que dans certains discours. Cependant, le cinéma populaire peut être considéré comme « le cinéma commercial », « le cinéma classique », « le cinéma dominant » et « le cinéma hollywoodien ». Dans ce contexte, même si le cinéma d'art/d'essai qui diffère sensiblement des films commercialisés, est considéré par certains penseurs comme « un contre-cinéma », « un cinéma contemporain », « un cinéma moderne »²¹ ou encore « un cinéma d'auteur », « un cinéma indépendant » etc. ; cette appellation est encore discutable dans le champ cinématographique. En effet, ce point de vue trouve ses origines dans les problèmes liés à la distinction de l'artisanal et du populaire.

Certes, à l'opposé des œuvres indépendantes ou d'art/d'essai, l'ambition des films populaires est de divertir, de donner du plaisir, de permettre une évasion facile et accessible à tous. Autrement dit, les films populaires donnent aux spectateurs un repère stable et connu d'avance. Ce mode narratif est en effet émotionnellement direct: Il fait rire, pleurer les gens et leur fait passer un bon moment. C'est ainsi que le cinéma populaire engendre des profits en créant des produits standardisés, ciblé vers une masse de consommateurs. A cet égard, nous pouvons nous focaliser sur le phénomène du box-office ou en d'autres termes des blocks Buster de l'industrie du cinéma Hollywoodien, car parler du cinéma populaire est équivalent dans un sens à parler du modèle narratif Hollywoodien. Toutefois, la rhétorique du box-office fondée sur le culte du quantitatif envahit le champ. Le succès populaire d'un film se mesure apparemment sur une toute autre échelle, celle où le « million d'entrées » devient une valeur étalon. Ainsi, le terme « box-office » désigne la mesure de la popularité d'un film. A partir de ce point de vue, nous retrouvons une mise en relation très directe entre le box-office et la culture de masse. Donc, en sachant que ces films modifient les goûts et les attitudes, les codes de la beauté, les façons de se

²⁰ Kitsch est le mot donné aux produits culturels de mauvais goût qui sont plutôt triviaux et ne possédant pas une valeur artistique sévère. De plus, comme le définit Baudrillard, dans « La société de Consommation » le kitsch a une fonction de hiérarchisation de la société.

²¹ L'adjectif « moderne » n'est pas utilisé ici pour définir l'opposition au cinéma postmoderne.

maquiller, les manières de consommer, de parler, de fumer ou de flirter etc., le box-office d'une certaine manière, gagne de l'importance puisque nous le considérons important dans la détermination de la tendance culturelle. Beaucoup plus essentiellement, le box-office est où la coïncidence de la culture contemporaine avec la production massive des produits culturels singuliers, véhiculent des styles de vie éphémères et prêts à consommer. Par conséquent, les films s'adressant à la foule anonyme satisfont des désirs existants chez la masse et prépare en même temps le prochain record. C'est précisément cette dynamique qui se lit dans les images et les récits, mais aussi dans les technologies et l'économie même du cinéma que nous essayons d'analyser dans les chapitres suivants. Evidemment, être « populaire » en donnant surtout la priorité aux profits commerciaux, devient une tendance courante dans le secteur cinématographique. Et un autre point à mentionner est souligné par Ethis « *Il suffit qu'un film fasse recette pour que l'on décide, dans la foulée, d'en produire d'un autre, calqué sur le même modèle, avec les mêmes constantes thématiques, avec les mêmes acteurs souvent cantonnés dans des rôles identiques.*»²² Or, le fait de réfléchir aux traits particuliers de ce qui fait d'un film une œuvre « populaire » ou « populiste » implique un autre domaine de recherche.

1.3. Le panorama du cinéma turc

Pour mieux comprendre comment a évolué la place de l'homme dans le cinéma turc, pour comprendre quelle est sa place aujourd'hui et quels rôles lui sont dévolus, il est nécessaire de réfléchir sur le cinéma Turc depuis ses débuts. Toutefois, nous pouvons jeter un bref coup d'œil au cinéma turc, pour ensuite nous pencher de manière plus spécifique sur les représentations masculines.

Même si le cinéma fait son entrée dans l'Empire Ottoman au début du XXI^{ème} siècle, il prend de l'essor surtout sous la République, pendant les années trente après une génération issue du théâtre. Et ainsi dans les années cinquante, la production augmenta nettement. Surtout les années soixante sont considérées comme l'âge d'or du cinéma turc en raison du volume de la production cinématographique à la suite de la croissance du réseau de salles, des maisons de production et puis de l'augmentation du nombre de spectateurs. Malgré cela, pour certains, tels Nijat

²²Emmanuel Ethis, **Sociologie du Cinéma et de Ses Publics**, Paris: Eds. Armand Colin, 2009, p.15.

Özön, historien de cinéma turc, les films de cette époque sont seulement réalisés dans des objectifs commerciaux, ils sont de même dépourvus de valeur artistique et provoquent une sensation d'engourdissement chez les spectateurs. Mais par conséquent, en ce qui concerne cette période appelée *Yeşilçam*²³, la Turquie devient l'un des trois pays produisant le plus de films dans le monde avec près de trois cent films par année. Grâce aux productions de *Yeşilçam*, le cinéma turc connut son âge d'or au long des années soixante et au début des années soixante-dix. Cette expansion était en forte relation avec les phénomènes sociaux de l'époque. En particulier, la migration vers la grande ville et encore la rapide urbanisation expliquent notamment l'immense succès populaire rencontré par le cinéma. De cette façon, les masses d'émigrés comprirent les dynamiques en se référant à leur propre vie, à travers le cinéma qui est en fait un moyen d'évasion de la vie quotidienne. Parallèlement, les histoires racontées dans les films se focalisaient sur le conflit de la classe sociale, qui donnait lieu ainsi au contraste entre les civilisations de l'Est et de l'Ouest. Dans ce cadre, de mélodrames aux films d'auteurs, les films et les auteurs nous parlaient d'exode rural et des conflits qu'ils entraînaient entre ruraux et citadins, tradition et modernité, de la stricte hiérarchie sociale et de ses conséquences. Les relations amoureuses ou les relations familiales etc. étaient toutes basées sur des contradictions. Pourtant, le cas typique de cette situation se concrétisait le plus souvent dans l'amour entre un homme riche (adoptant les valeurs occidentales) et une jeune paysanne/pauvre.²⁴ L'un des réalisateurs de cet âge d'or, Oran, résume bien cette situation en disant : « *A propos de mes films, je ne dis pas que leur contenu est fort, qu'ils sont bons et ainsi instructifs. Le cinéma de Yeşilçam était un cinéma de contes de fées.* »²⁵ D'autre part, comme nous l'avons déjà cité ci-dessus, le cinéma de *Yeşilçam* était un cinéma d'évasion pour les spectateurs, nous pouvons donc prétendre que les clichés de ce cinéma venaient de la volonté du réalisateur d'engendrer une certaine catharsis chez le spectateur. Ainsi, le film suscitait chez le spectateur des affects, de la sympathie, de l'antipathie et ces affects étaient souvent dirigés vers les personnages en tant que tels. De plus, ces films

²³Étymologiquement « Yeşilçam » veut dire “le sapin vert”. C'est le nom de la rue où les maisons de production se trouvaient, plus tard devint synonyme de toute une industrie.

²⁴Nezih Erdoğan, *Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975*, dans **Screen**, Vol: 39, No: 3, Automne 1998, p. 265.

²⁵Cité par Dilek Kaya Mutlu, *Yeni Melodramlar ve Ruhsal Boşalım*, dans **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, édit. par Deniz Derman, İstanbul: Bağlam Yay., 2001, p.120.

reflétaient exactement les choix du public puisque à cette période les distributeurs étaient en charge de les choisir selon le goût de leur région.

Par contre, dans les années agitées et violentes des soixante-dix, nous observons une chute vertigineuse dans la production de films. La crise économique, l'atmosphère répressive avant le Coup d'Etat (le 12 Septembre 1980) et aussi l'apparition de la télévision en 1974 deviennent les facteurs principaux éloignant le public des salles de cinéma. C'est ainsi que les films érotiques s'inscrivent dans l'histoire cinématographique turque dans l'espoir de ré-attirer le public dans les salles, surtout les hommes. D'autre part, les films produits dans la période succédant aux années 1978 à 1987 sont sévères, violents et politisés. Des films extrêmement réalistes et politiques tels que *Karanlıkta Uyananlar* (Ceux Qui Se Réveillent Dans L'Obscurité) de Ertem Göreç ou *Bitmeyen Yol* (Le Chemin Sans Fin) de Duygu Sağıroğlu et aussi les films politiques de Yılmaz Güney qui dominent longtemps l'écran, sont considérés comme la voix du public.²⁶ Malgré cette période critiquée à cause de la politisation et sophistication des films, ces derniers reçurent des prix à l'étranger. Par la suite, les politiques libérales de 1980 conduisant dépolitisant les individus, eurent des effets directs et indirects sur le cinéma turc. En conséquence, les films ne dénoncèrent plus sévèrement la société et ses injustices. Puis, la mise en œuvre du projet « *off shore media project* » avec la loi sur les investissements étrangers, permit les droits de distribution et de diffusion aux grandes entreprises de l'industrie cinématographique, aux « majors » américains comme *Warner Bros* et *UIP* qui s'implantèrent en Turquie. Evidemment, le public fut captivé par les films hollywoodiens, ce qui causa plus tard le déclin de la production cinématographique de la Turquie.

Dans les années quatre-vingt dix, une nouvelle période est en train d'émerger. Durant cette période, le cinéma à la fois esthétique et technique, ainsi que politique en terme de refléter la vue de la société mondiale, offre un discours tout à fait différent.²⁷ Ce cinéma est également à la recherche de nouveaux modèles économiques, esthétiques et thématiques dans l'interprétation de l'identité nationale

²⁶Gönül Dönmez-Colin, **Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging**, London: Reaktion Books, 2008, pp.180-181

²⁷Zahit Atam, « **Son Dönem Türk Sinemasında Siyasal Söylem** », <http://www.bisav.org.tr/>, Conférence de « Türk Sineması Nereye ? », (page consultée le 5 Décembre 2009)

et personnelle turque dans le monde moderne. Ainsi, ces films de cette nouvelle génération se focalisent sur un même thème: la survie dans la jungle urbaine et ensuite la question d'identité: nationale, sociale, religieuse, politique et sexuelle. Selon Asuman Suner, cette fixation thématique peut être interprétée comme une réponse à l'inquiétude grandissante dans la société turque au sujet de la question d'identité issue des politiques néolibérales des années 1980 qui contribuent en même temps aux réformes technologiques particulièrement dans les enseignements et les secteurs de communication.²⁸ Dans ce contexte, les films de cette période tels que *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1994), *İz* (Yeşim Ustaoglu, 1994) et *Koza* (Nuri Bilge Ceylan, 1995) en sont quelques qui peuvent être comptés parmi ceux catégorisés en tant que « Nouveau Cinéma Turc » ou « indépendant » ou encore « post-Yeşilçam ». Le début des années 2000, offre aussi une synthèse entre ce que nous pouvons appeler la nostalgie ou le mythe de *Yeşilçam* et le cinéma moderne. Pendant cette période, le cinéma turc commença à concurrencer les films étrangers, et les a même dépassés. Fréquemment, certains cinéastes ont décidé de suivre la formule de Hollywood. Avec un record dans le nombre de spectateurs, le film *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996) est admis comme un pionnier de cette ère. Néanmoins, *Arabesk* (Ertem Eğilmez, 1988), *Amerikalı* (Şerif Gönen, 1993), *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1993) et *İstanbul Kanatlarının Altında* (Mustafa Altıoklar, 1996) sont des films ayant déjà créé une infrastructure pour cette nouvelle période.

Quant au cinéma turc contemporain, cette nouvelle période laisse place à un cinéma plus créatif, personnel et plus conforme aux réalités du jour. D'autre part, ces dernières années sont les années 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. Le premier courant est dominé par la comédie facile et populiste, plutôt que par le fameux mélodrame d'antan. Et ainsi, le deuxième courant est dominé par les cinéastes essayant dépasser les limites du cinéma traditionnel économiquement, idéologiquement et esthétiquement. Nous pouvons alors dire que leurs films à petit budget apparaissent généralement comme une rébellion silencieuse contre

²⁸Dönmez, *op.cit.*, pp.180-181.

l'hégémonie de Hollywood. Le cinéma de Zeki Demirkubuz²⁹, le cinéma de Nuri Bilge Ceylan³⁰ ou Derviş Zaim³¹, *Semih Kaplanoğlu*³², ou encore, le cinéma de Yeşim Ustaoglu³³ font parti de ces cinéastes ; mais nous pouvons ajouter plusieurs autres exemples comme d'autres cinéastes tels que Kazım Öz, Handan İpekçi et Tayfun Pirselimoğlu et Özer Kızıltan, mais aussi Barış Pirhasan, Reha Erdem, Ahmet Uluçay, Turgut Yasalar, Uğur Yücel et Ulaş İnaç, dont les travaux sont divers dans la forme mais convergent à un point fondamental, la recherche de l'authenticité et la sincérité dans le fait de refléter leur société complexe et qui ont contribué à cette avancée. Pourtant, lors des festivals de films, ces films attirent l'attention avec le grand nombre de prix qu'ils ont reçus à l'étranger. Malgré cela, en Turquie, ces films ne rencontrent pas un vif succès parmi le public. D'ailleurs, à la différence des films plus artistiques, les productions locales se nourrissent le plus possible des stratégies du marché pour prendre leur place parmi les plus grandes productions. Le nombre de films locaux, le nombre d'entrées, ou la part de films turcs sur le marché etc. tout les nombres augmentent en exponentiel³⁴. De plus, avec la participation de comédiens devenus extrêmement populaires grâce à la télévision, les chiffres connaissent une croissance effrénée. D'une part, ces films à gros potentiel sur le marché domestique bénéficient d'une économie presque à part (budgets vertigineux, acteurs vedettes, grand spectacle et promotion intensive, investisseurs), ce qui renforce leur popularité et ainsi la diffusion de ces films. Avec *G.O.R.A.*, Cem Yılmaz, l'un des humoristes célèbres, réalise une série de satires de science-fiction et de la même manière, Yılmaz Erdoğan qui est de même humoriste, après le grand succès de son premier film *Vizontele*, donne naissance à une série. Et encore, la série de *Recep İvedik*, un caractère comique déjà connu à la télé, en trois films, a battu tous les records du marché. Tous ces trois, qui comportent de nombreuses similitudes, forment un axe important pour mieux conceptualiser le cinéma turc. Parallèlement,

²⁹Le cinéma de Zeki Demirkubuz (*C Blok*, *L'Innocence/Masumiyet*, *L'Aveu/İtiraf*, *le Destin/Yazgi*, *Salle D'Attente/Bekleme Odası* etc.) est l'une des voix importantes du pessimisme radical qui met en scène plus souvent un film noir.

³⁰Le cinéma de Nuri Bilge Ceylan, axé sur la faiblesse des gens, entre dans un discours de la personne méfiante. Il écrit, filme, dirige et monte ses films lui-même. *Les Climats/İklimler*, *Lointain/Uzak* et *les Trois Singes/Üç Maymun* etc. ont tous été présentés à Cannes, où ils ont été remarqués et primés.

³¹Derviş Zaim, du film historique au film noir (*Les Eléphants et le Gazon/Filler ve Çimen*, *En Attendant le Paradis/Cenneti Beklerken*, *Dot/Nokta* etc.) fait tour des festivals et collectionne les prix.

³²*Semih Kaplanoğlu*, dans ses œuvres, montre certains aspects de la réalité sociale en Turquie comme les banlieues, la religion, le style de vie des habitants de la banlieue.

³³Avec le cinéma de Yeşim Ustaoglu, nous sommes à l'encontre d'une structure qui a un certain problème avec le pouvoir et qui exprime naïvement une certaine contradiction.

³⁴Pour une analyse quantitative, voir le tableau « Nombre de maisons des films, de films exposés et de spectateurs » dans l'annexe.

ces films fonctionnent convenablement avec la mentalité basée sur la tradition ayant pour but de protéger et aussi de maintenir la structure traditionnelle. Dans ce cadre, il est important de réfléchir au point de vue exprimé par l'acteur Şahan Gökbaşar qui joue le rôle de Recep İvedik « Depuis quelques années, les films turcs rattrapent les films étrangers, y compris les « blockbusters » de Hollywood. Ce soudain intérêt que l'on porte à sa propre histoire; sa propre culture, ses propres racines peut être interprété comme un retour aux sources.»³⁵ Ou d'autre part, même si quelques films sont inscrits dans cette voie, ils font référence quand même aux problèmes quotidiens plutôt « politique » comme par exemple *Kurtlar Vadisi: Irak* (La vallée des Loups : Iraq) ayant fait 20 millions de dollars au guichet, est un film de méga-budget qui surpasse les limites de *Yeşilçam*; ou encore comme *Güneşi Gördüm* (*J'ai vu le soleil*), *Beyaz Melek* (*L'Ange blanc*) etc.

1.4. Le cinéma et ses publics

Les films sont en principe des produits culturels pour satisfaire les besoins de publics aussi larges que possibles, dans la logique commerciale classique. En plus de l'acceptation que le sens n'est pas indépendant du spectateur, l'intégration du cinéma et des films individuels dans le processus psychique expérimenté par le spectateur-sujet, l'articulation des effets idéologiques dans les films sont définis comme des problèmes principaux. Bref, l'analyse de film, dans tous les cas est toujours basé tout d'abord sur le spectateur.

Avant tout, ce type d'étude, rencontre les *Cultural* et *Gender Studies*. A travers des *Cultural Studies*, il pose le problème de l'inscription sociale des productions culturelles. Puisque les films sont des productions culturelles, ils sont faits pour s'adresser au public. Donc, d'une manière, les films cherchent à atteindre un public plus large par l'utilisation de codes culturellement inscrits dans une tradition populaire. Jean-Louis Baudry, dans son article publié en 1970, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base » essaie de montrer comment le cinéma classique tente à supprimer les traces de son propre processus de production en manifestant l'œuvre

³⁵Anne Marie Poucet, Atila Dorsay et Giovanni Scognamillo, « **Yeşilçam, l'âge d'or du cinéma turc** », édit. par le 29eme Festival du film D'Amiens dans le cadre du thème « Les Grands studios du monde » initié en 2002, pp.1-98.

pour faire croire aux spectateurs ce qu'il montre est réel. Dans son deuxième article « le Dispositif » publié en 1975, il décrit le cinéma (salle de cinéma, le projecteur, le spectateur, l'écran) par les termes freudiens, étudie les mécanismes psychiques engendrés au cours d'un film dans une salle de cinéma. Par exemple, en relation avec la métaphore de la caverne de Platon, Baudry³⁶ expose comment la salle de cinéma comme un sort de caverne contribue à adosser la confusion de la relation du spectateur avec la réalité. Dans ce cas, les films répondent à la demande du public et dans tel contexte ce public de cinéma est analysable en termes statistiques, psychanalytiques, économiques et sociologiques. Cependant, le texte de référence des *Cultural Studies* « *Encoding/Decoding* » (Codage/ Décodage) de Stuart Hall met en avant la complexité endogène des interprétations spectatorielles. Toutefois, les acquis sociologique de la réception des programmes télévisés constituent une source d'inspiration pour les études cinématographiques. Cela nécessite en fait une relecture du cinéma comme pratique socioculturelle de masse. Citons parmi les travaux pionniers relevant cette approche, celui de Dominique Pasquier qui a pour objet l'expérience télévisuelle.³⁷

C'est en fait dans l'interaction entre les œuvres cinématographiques et le spectateur que le sens apparaît. Dans ce contexte, il s'agit tout d'abord, des études cinématographiques qui s'intéressent aux dimensions psychologiques de la perception des images de film et en dernier lieu de mesurer les attitudes du public à l'égard du cinéma afin d'observer les réactions des spectateurs. Ce discours fait en même temps un accent fort sur la subjectivité des spectateurs et cela fournit également une diversité de la réception de films en fonction de l'inscription socioculturelle des spectateurs. Dans ce cadre, les études de réception consacrées aux publics essaient de comprendre les raisons qui poussent le public à fréquenter les cinémas, et les spécificités de cette pratique culturelle, et puis aborde le lien entre les images de stars ainsi que la construction de l'identité des spectatrices etc. Certainement, les désirs et les préjugés des spectateurs, la production du film et les méthodes de marketing, les réactions des autres spectateurs et aussi l'environnement culturel ont une grande influence sur ce processus.³⁸ Bref, le spectateur entre en

³⁶Nezih Erdoğan, "Sinema ve psikanaliz", **Toplum ve Bilim**, No:70, Automne1996, pp. 241-250.

³⁷Cité par Dominique Cardon, «La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescentes de Dominique Pasquier», **Réseaux**, Vol: 18, No: 99, pp. 264-269.

³⁸Seçil Bükür et Y. Gürhan Topçu, **Sinema: tarih, kuram, eleştiri**, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Yay., 2008, p.188.

relation avec le film à travers les rapports que les personnages établissent entre eux. Donc, le spectateur est un sujet actif et à vrai dire, participant. D'autre part, le spectateur agit émotionnellement sur le film en y adhérant plus ou moins, en y projetant sa subjectivité, là encore nous pouvons distinguer des approches valorisant l'aspect émotionnel ou l'aspect intellectuel. Le sens d'un film varie selon le contexte socioculturel de réception, mais aussi selon l'identité de genre des spectateurs. Tout d'abord, l'œuvre cinématographique reflète l'esprit de son auteur et le travail du spectateur. Deuxièmement, cette œuvre est un texte qui doit être déchiffré par le lecteur. Et enfin, il est un produit qui exploite un univers bien connu dont les stéréotypes doivent être reconnus par le public.³⁹ Alors, nous pouvons affirmer que les films possèdent des « sous-texte » pouvant faire référence au décryptage de « l'idéologie encodée » comme Barthes l'exprime dans *Mythologies*. Aussi nous pouvons citer à titre d'exemple, les analyses cinématographiques proposées par Geneviève Sellier et Noël Burch qui s'attachent aux représentations sur la toile des « rapports sociaux de sexe » dans les films. Cette sorte de recherche vise en fait à mettre à jour le « sous-texte filmique ». La notion de « sous-texte » se conçoit en fait comme le discours contextualisé d'un film, c'est à dire dans le contexte idéologique et culturel dans lequel il est produit et consommé.⁴⁰ Donc, le plaisir des foules est certainement au premier plan mais par contre, les goûts du public sont fondamentalement ambigus. Bref, comment varient ces attitudes selon les sociétés, les classes, les groupes ou pour le même individu? Ou dans quelles conditions et selon quels processus évoluent les types d'attitudes, les niveaux d'aspiration?⁴¹ Ainsi, quel est le désir du spectateur de cinéma? Ou que donne le cinéma à désirer? Jean-Luc Godard a certainement une réponse: « *Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs.* »⁴² Toutefois, le spectateur est celui qui va au cinéma pour voir ce qu'il aime désirer, parce qu'il aspire à ressentir des émotions et à éprouver des sentiments.

Le film est le message qui commence le plus souvent par un générique, ayant un début et une fin.⁴³ En d'autres termes, si le sens vient de l'auteur, de son projet, de

³⁹Jean-Pierre Esquenazi, **Sociologie des Publics**, Paris: Eds. La Découverte, 2003, p.9.

⁴⁰Noël Burch, « Double Speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », **Réseaux**, Vol:18, No: 99, 2000, pp.99-130.

⁴¹Joffre Dumazedier, **Vers Une Civilisation Du Loisir?**, Paris: Eds. Le Seuil, 1962, p.147.

⁴²Liandrat-Guigues et Leutrat, **op.cit.**, p.131.

⁴³Christian Metz, **Langage et Cinéma**, Paris: Eds. Albatros, 1977, p.38.

ses intentions, c'est lui qui met en place des significations en se référant à ses propres systèmes de compréhension, de valeurs et d'affects. Comme l'a noté Esquenazi « ... *Un film ne vaut que ce que vaut son auteur, et réciproquement c'est la personnalité de l'auteur qui justifie la valeur attribuée au film.* »⁴⁴ Ou d'autre part, d'après Abisel « *Le cinéma est l'une des façons de la culture populaire... La relation entre la compréhension des gens eux-mêmes et de leur place dans la société avec des formes culturelles proposées par des récits de fiction est une question longtemps posée.* »⁴⁵ Ainsi, nous gardons à l'esprit que ces deux points de vue touchent différemment à l'industrie cinématographique. Tout ceci se traduit en fait par la consommation de films dans les salles et sa fréquence. Il faut prendre en considération tout d'abord les attentes et les besoins du public pour qu'un film soit accepté par le public. Parallèlement, la répétition incessante des thèmes cinématographiques, le repli du cinéma sur les clichés etc. révèlent leurs projections extérieures d'exigences intérieures. Ces exigences intérieures issues de la culture et aussi des attentes forment ainsi les contours du récit des films. Cependant, le film populaire se traduit par des entrées au box-office, mesuré par une certaine fréquence de consommation. A noter également que la consommation de films dans les salles et sa fréquence permettent d'appréhender des tendances générales de points de vue du public. Par ailleurs, il faut aussi savoir comment les représentations véhiculées par les films sont reçus et perçus par le public. De même, il est également intéressant de connaître à quelles attitudes se rattachent ces choix. Dans l'article intitulé « le mirage du public », Sorlin ainsi souligne que « *la réputation dont sont entourés un divertissement ou un spectacle exerce une influence souvent décisive dans la constitution d'une audience.* »⁴⁶

Comme nous l'avons déjà cité les films réalisés pendant *Yeşilçam*, très souvent, visaient à atteindre les émotions telles que la joie, les larmes ou l'adrénaline chez le spectateur. Donc, pouvons-nous prétendre que depuis *Yeşilçam*, le cinéma turc nous offre une scène de la vie quotidienne et un aperçu de la société ? Déjà, les femmes qui sont représentées dans les films obéissent à des codes qui reflètent la place qui lui est attribuée dans la société. Aussi, les hommes au cinéma sont toujours à la recherche de leur virilité. A vrai dire, malgré l'évolution générale de la civilisation,

⁴⁴Jean-Pierre Esquenazi, « Le film, un fait social », **Réseaux**, Vol:18, No:99, 2000, p.13-47.

⁴⁵Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: Phoenix Yay., 2005, p.135.

⁴⁶Esquenazi, *Sociologie des Publics...op.cit.*

l'androcentrisme est toujours présent à tous les niveaux de la vie. Les hommes au cinéma sont toujours centrés sur les activités extérieures, les luttes de pouvoir, la concurrence, les lieux où ils sont en interaction avec des femmes en minorant, ou en cachant, les modes de construction du masculin et leurs rapports.⁴⁷ Cependant, le fait de réfléchir à cette remarque en implique une autre. Dans ce cadre, les habitudes du public vis-à-vis la fréquentation des salles de cinéma sont accompagnées d'une étude de réception qui suppose en fait une connaissance approfondie du public. Malgré les études de publics qui sont nombreuses et fréquentes à l'étranger, en Turquie, il n'y a aucune recherche détaillée et systématique au sujet des types de spectateurs et aussi de leur comportement. Le type de billet vendu ne permet pas de fournir des informations sur les types de spectateurs. Certainement, les recherches plus répandues en Turquie sont des recherches effectuées sur la publicité, la planification de média, la production ou la distribution de film, faites surtout par des entreprises privées. De la même manière, il est inconvenient d'accepter ces types de recherches comme une donnée puisqu'ils ne partagent pas leurs informations détaillées avec le public. C'est pourquoi l'étude de public reste insuffisante en Turquie pour créer un profil démographique, culturel et socio-économique du spectateur.⁴⁸

Le cinéma populaire peut être décrit par la production, la distribution et le cadre institutionnel qui englobe aussi la fréquentation. Cependant pour notre étude, nous allons essayer de retracer la fréquentation cinématographique des spectateurs dans ces dernières années. Tout d'abord, la répartition des films qui ont de plus de « 1 millions d'entrée » au cinéma entre 2005 et 2010⁴⁹ est mise en exergue. Ainsi, ce tableau est étudié à partir de deux indicateurs distincts: premièrement à travers les genres et deuxièmement à travers les thèmes.

Premièrement, le tableau 2, désigne que le film turc vit son apogée en 2009 avec Recep İvedik 2. De plus, le film Recep İvedik reste en salle pendant 31 semaines, qui porte en lui le statut du "film turc le plus visionné" de tous les temps. Dans cet exemple, les médias eurent une grande importance dans la construction du succès de ce film qui convergea les regards, les audiences et les tirages. En parallèle

⁴⁷Abisel, *op.cit.*, p.283.

⁴⁸Hülya Uğur Tanrıöver et vd., **Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri**, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları, 2011, p.133.

⁴⁹ Voir le Tableau 2 dans l'annexe « La répartition des films qui ont de plus de « 1 millions d'entrée » au cinéma en 2005-2010 (avec le nombre total de spectateurs) »

à l'existence des films devenant de plus en plus dépendante du nombre de spectateurs, ces derniers attendent et préparent ainsi le prochain record. Les films tels *Kurtlar Vadisi: Irak*, *Babam ve Oğlum*, *A.R.O.G*, *Hababam Sınıfı Askerde* et *Güneşi Gördüm* attirant l'attention de nombreux spectateurs, sont aussi de bons exemples à cette situation. Parmi ces films, *Issız Adam* (L'Homme Désert) réalisé par Çağan Irmak eut un succès remarquable au box-office. Aussi, *Babam ve Oğlum* (Mon Père et Mon Fils) du même réalisateur est un film s'adaptant parfaitement à une présentation de *Yeşilçam*, puisqu'il en prend les éléments les plus classiques pour les retravailler d'une façon moderne et contemporaine.⁵⁰ D'autre part, les documentaires comme *Mustafa* et *Veda* dépassèrent la barre de 1 millions de spectateurs. Notamment, ces films qui sont des grandes productions se réfèrent surtout à la culture populaire, de ce fait, il ne s'agit par conséquent pas d'une déception au niveau de la recette. Bref, à part de ce panorama plutôt distinctif à la première vue, il est important d'analyser le succès du box-office dans le cadre du « système de star » adopté du cinéma hollywoodien, car les acteurs que les spectateurs préfèrent sont certainement un indice sur le type de films qu'ils regardent et cela est ainsi ressort bien dans ce tableau 2. À part quelques exceptions, dans les dernières années, les productions du box-office désignent complètement un nouveau système de star, qui peut être considéré comme un « système de star de la télévision ».⁵¹ Dans ce contexte, nous parlons plus souvent des acteurs, des humoristes qui se sont déjà prouvés à la télévision. Comme par exemple, Şahan Gökçek, le personnage principal de *Recep İvedik 2*, déjà connu par les sketches à la télé, joue essentiellement dans les comédies au cinéma ou d'autre part, Necati Şaşmaz, le personnage principal de *Kurtlar Vadisi: Irak*, devenu célèbre par une série télévisée, incarne toujours un héros de film d'action.

Pour une autre perspective, le genre est l'atout essentiel de toute industrie cinématographique. Cependant, les genres commerciaux comme l'aventure, le drame, le mélodrame, la comédie et même les films de gangsters, grossissent les rangs de l'histoire du cinéma. Fréquemment, les genres plus souvent destinés en particulier au public féminin sont les mélodrames et les comédies sentimentales, par contre la préférence des hommes est pour le policier ou le western. Ainsi, le fait de

⁵⁰Poucet, Dorsay et Scognamillo, *op.cit.*, pp.1-98.

⁵¹Uğur Tanrıöver et vd., *op.cit.*, p.84.

réfléchir à l'existence de cette barrière parmi les choix du film implique une autre pour enfin souligner le ciblage sexué des publics.

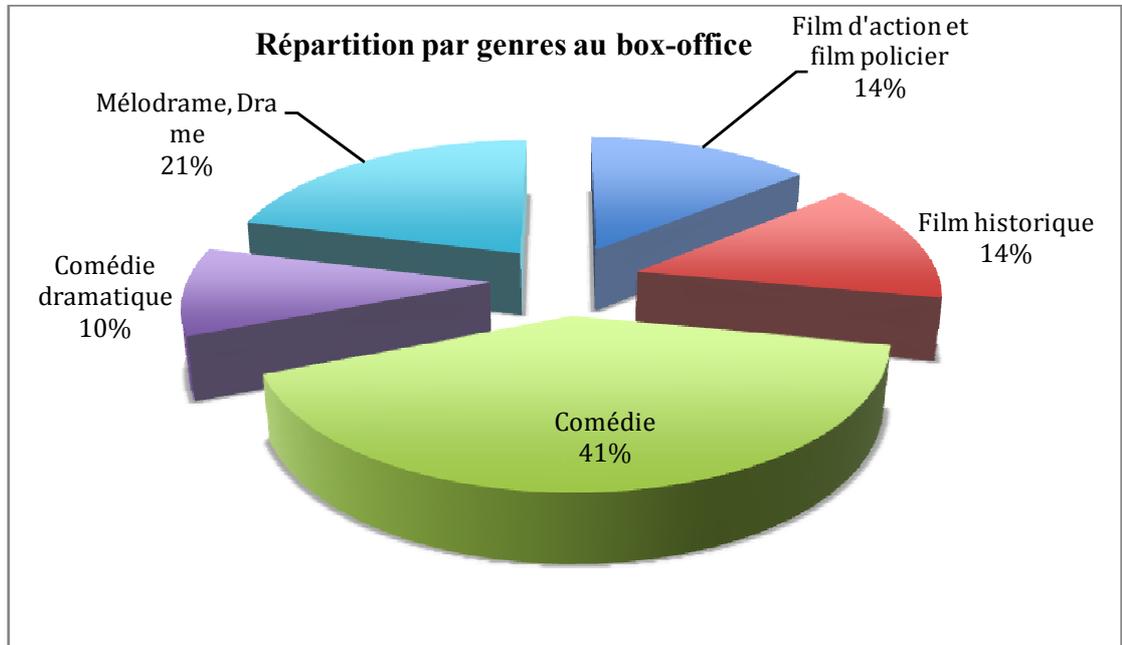
D'ailleurs, les genres les plus populaires dans l'histoire du cinéma turc sont la comédie et le mélodrame. La comédie de *Yeşilçam* prend ses racines dans la tradition du comique populaire turco-ottomane, ancrée dans l'ambiguïté de la parole, les sous-entendus et les fausses situations.⁵² D'autre part, dans les mélodrames un nombre d'incident se produit et ils sont adossés le plus souvent aux schèmes stéréotypés. Les motifs mélodramatiques sont ainsi montrés à travers les événements et les personnages. Par exemple, les situations extraordinaires, les duels, les pièges ou les complots peuvent être comptés parmi ces motifs connus. Parallèlement, la catharsis soutenue le plus souvent par la musique est également l'une des caractéristiques typique de ces mélodrames.⁵³ Enfin, les spectateurs s'attendent toujours à quelque chose qui leur est promis.

D'après la graphique 1 ci-dessous, la « comédie » est le genre le plus populaire dans le secteur cinématographique. Il est suivi ensuite par le « drame et mélodrame » avec un taux important. Certes, ces films qui sont représentatifs de cette catégorie sont fondés sur le principe de reproduction et encore d'autres genres s'inscrivent dans la même logique. Le nouveau cinéma turc est dans un sens l'antithèse du cinéma de *Yeşilçam* qui utilise le drame, notamment mélodrame et l'aventure, mais par contre nous pouvons remarquer qu'il existe une continuité par rapport à la période de *Yeşilçam* au niveau de genres. Et puis si nous retournons au tableau 2, *Kurtlar Vadisi: Irak* se distingue parmi les genres, puisqu'il peut compter comme un film d'action. D'autre part, les films historiques ont plus de succès par rapport aux années précédentes. Ce grand succès peut provenir surtout de l'utilisation de ces films historiques comme un matériel pédagogique.

⁵²Serdar Karakaya, « **Son Dönem Türk Sinemasındaki Güldürü Filmlerindeki Nicelikteki Artış/Nitelikteki Çöküş (2000-2010)** », édit. par 18.Uluslararası Adana Altın Koza Sinema Kongresi, pp.53-56.

⁵³Murat Tırpan, « Yeni Türkiye Sinemasına Sızan Muhafazakarlık: Melodram », **Yeni Film**, No:24, 2011, pp.70-76.

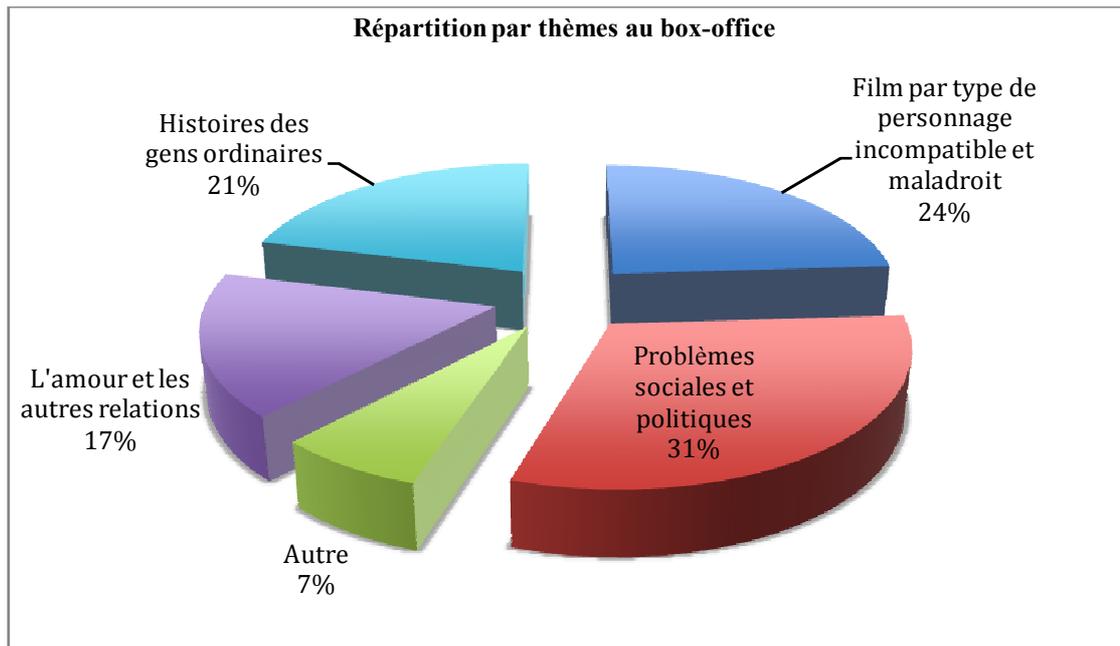
Graphique 1: La répartition des films au box-office par genres



Source : H.UĞUR TANRIÖVER, vd., Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, 2011, p.111

Ainsi, à propos de l'analyse thématique ci-dessous, nous remarquons une concentration forte sur les problèmes sociaux et politiques. Particulièrement, les films mettant l'accent sur les histoires des gens ordinaires ont une place importante. Cependant, il est évident de dire que certaine comédie renforce leur crédibilité en se concentrant surtout sur la réalité sociale. C'est pourquoi, ce contexte est réalisé le plus souvent dans une tendance à s'adresser au public sur un mode intime.

Graphique 2: La répartition des films au box-office par thèmes



Source : H.UĞUR TANRIÖVER, vd., Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, 2011, p.113

Aussi, le « star-system » dont nous avons déjà souligné l'importance, a une grande influence sur la formulation des thèmes. Ainsi beaucoup d'acteurs sont engagés par rapport à leur physique ; de belles personnes vivent des amours tristes ou gaies. Ce courant hérité évidemment de *Yeşilçam* existe encore. En vue du graphique 2, parmi les films qui ont eu succès au box-office, l'amour ou les relations bilatérales (père et fils, meilleurs amis et ainsi de suite) garde encore leur importance avec un taux de %17.

Bref, à part ces deux graphiques qui identifient les choix de la population cinématographique, il faut quand même prendre en considération les récompensés cinématographiques sur ces cinq dernières années. Dans ce cas, il s'agit de mieux

conceptualiser les caractéristiques liées à la nature des œuvres de création à travers la distribution des prix aux festivals nationaux. Egalement, les objectifs de nature esthétique visés par les réalisateurs ne se réduisent en aucun cas à des chiffres ou à des critères universels comme le font le box-office, le nombre de spectateurs ou le bénéfice net dégagé. D'ailleurs, les récompenses décernées qui sont destinées aux films et aux personnes servent à discuter d'une certaine manière sur ce en quoi le secteur reste artisanal, ce que ce terme signifie concrètement, et comment cela se traduit dans les faits. Mais par contre, l'existence même des festivals de film suscite un certain nombre de critiques. Pour certains, les récompenses peuvent être essentiellement décernées entre personnalités de l'industrie cinématographique mais soutiennent financièrement les productions. Comme nous l'avons déjà mentionné la majorité des films récompensés sont généralement moins connus en Turquie et se servent des festivals pour une certaine stratégie de diffusion: plutôt symbolique. D'ailleurs, ces œuvres cinématographiques, sur un plan esthétique, par le jeu des acteurs ou par la profondeur des thèmes qu'elle aborde, sont loin d'être désagréable mais elles aussi, comportent de nombreuses similitudes dans sa narration et dans sa réalisation. Très souvent, un type de cinéma qui signifie la tristesse et le pessimisme en soi est en présence. De même, nous parlons d'un certain type de films ayant un rythme différent mais plus souvent se qualifiant comme drames sociaux déprimants. Cependant, ces films n'ont pas réussi à franchir le cap symbolique du million de spectateurs en Turquie. Un tel résultat montre que ces films ne touchent pas un large public. D'ailleurs, ces films indépendants ou ces films d'auteur ou en d'autres termes ces films possédant, d'une certaine manière, un intérêt symbolique ont besoin d'autres ressources pour exister dans le marché domestique. Car, une chose est certaine : Malgré les prix reçus par les films d'arts sur l'arène nationale et internationale; les « millions » ne montrent pas de l'intérêt pour les films commerciaux sur le marché domestique.

A première vue, le tableau 3⁵⁴ présente d'autres films ne s'inscrivant pas du tout dans le tableau 2, appart deux films: *Nefes: Vatan Sağolsun* et *Babam ve Oğlum*. Donc, il n'y a pas de corrélation entre la répartition des films du box-office et la distribution des prix au festival national entre 2005 à 2010. C'est-à-dire, les prix reçus par les films n'indiquent pas un taux de spectateurs élevé sur le marché

⁵⁴ Voir le tableau 3, « La distribution des prix au festival national (2005-2010) », dans l'annexe.

domestique, mais par contre en Turquie, ils indiquent particulièrement une absence de spectateurs. D'autre part, les films de cette catégorie, compte tenu du faible nombre de copies de distribution, acquièrent une réussite commerciale en atteignant 200 000 entrées nationales. Là il est nécessaire d'aborder la question du public. Quand nous distinguons ainsi que Recep İvedik:2 par exemple acquit 4.333.116 entrées et par contre *Beş Vakit* demeure à 24.340 ou encore *Yazı Tura* à 267.225, nous pouvons prétendre que ces chiffres de fréquentation en salles du cinéma nous montrent que le film populaire qui incarne le cinéma, et non pas le cinéma indépendant. Ces films à tout petit budget et donc souvent plus risqué au niveau du sujet, ont une vraie difficulté à toucher le public. Le problème n'est-il pas, plus généralement, celui de la promotion du cinéma d'auteur? Alors que ces films reçoivent de nombreux prix à l'étranger, certains se demandent si cette reconnaissance est aussi celle du public ?

De nos jours, la participation cinématographique relève certainement des motivations variées. Par rapport à cela, Jean-Louis Shéfer⁵⁵ également note que, « *L'on va au cinéma pour des simulations plus ou moins terribles, et pas du tout pour une part de rêve. Pour une part de terreur, une part d'inconnu. Quand je suis au cinéma, je suis un être simulé, c'est du paradoxe du spectateur qu'il faudrait parler.* » Pourtant, il faut prendre en considération le fait que le sens au public provient d'un film à comprendre et à interpréter. A cet égard, il est possible de décrire différents modes d'appartenance à un public en relation avec différentes modalités d'interprétation filmique. Comme par exemple, dans les années 80 en Turquie, « les films de femmes » d'où nous entendons des films tournés avec un certain regard féministe, faisant accent sur les motivations des héroïnes féminines et non celles des héros masculins, étaient en émergence. Malgré cela, ces films mêmes comprenaient une série d'éléments de l'idéologie patriarcale. Mais, quand même nous y voyons poindre un changement dans l'imaginaire collectif. Nous pouvons donc constater que cette période de prospérité du cinéma grand public, au-delà des stéréotypes véhiculés par les films comme cités au dessus, centrés sur une figure masculine témoigne de nos jours d'une prise en considération du fait que la moitié (au moins) des spectateurs sont des spectatrices, alors que 99% des films sont encore faits par des hommes.

⁵⁵Cité par Sébastien Bazou, « Magie et Cinéma », <http://www.artefake.com/MAGIE-et-CINEMA.html>, (page téléchargée le 1 Octobre 2010)

Pour tout dire en fait, les données disponibles sur la fréquentation du cinéma sont rares et encore difficilement observables en Turquie. Chaque institution privée utilisant ses propres objectifs d'action culturelle, ne dispose pas exactement des données au profit des études de public. C'est pourquoi cette analyse courte n'est qu'une sous-partie d'un ensemble de recherche mais elle donne quand même une idée sur le portrait général de l'audience. En effet, cette situation nous apporte ce que le cinéma offre en tant qu'un lieu fort de conflits entre l'industrie et son public.

2. LE CINEMA ET LA REPRESENTATION

« ...Le cinéma, comme toute figuration (peinture, dessin) est une image d'image, mais comme la photo, c'est une image de l'image perceptive, et mieux que la photo, c'est une image animée, c'est-à-dire vivante. C'est en tant que représentation de représentation vivante que le cinéma nous invite à réfléchir sur l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire.»⁵⁶

La représentation n'est pas naturelle et pas du tout objective du fait que ce soit un système de désignation qui témoigne d'une lutte de sens puis qui donne lieu à un espace à l'hégémonie. C'est un mode d'appréhension du monde ou en d'autres termes c'est un mode de signification dans le monde, mais dans un sens, elle dispose également d'une autoreprésentation. Et pour la mettre en lumière, Jodelet ajoute : *« ...Les représentations nous guident dans la façon de nommer et définir ensemble les différents aspects de notre réalité de tous les jours, dans la façon de les interpréter, statuer sur eux et, le cas échéant, prendre une position à leur égard et la défendre.»⁵⁷* En ce qui concerne la représentation par des images, la question principale a souvent été de décider si elle met en jeu des aptitudes humaines innées et universelles, ou au contraire des aptitudes culturelles, acquises et particulières. Pour les conventionnalistes, la représentation est alors vue comme un mode de

⁵⁶Cité par Edgar Morin, dans « **Esthétique du film** » de Jacques Aumont, Paris: Eds. Nathan, 2004, p.168.

⁵⁷Denise Jodelet, **Les Représentations Sociales**, Paris: Presses Universitaires De France, 1997, p.47.

signification et de symbolisation ou pour les réalistes ainsi, il existe des représentations qui mobilisent des aptitudes naturelles. En cinéma, la représentation implique pourtant deux moments, liés à sa matérialisation par des actions dans des lieux agencés en scénographie (temps de la mise en scène) et aussi par le choix de cadrages et la construction d'une séquence d'images (montage)⁵⁸.

D'ailleurs, dans les arts visuels, le produit cinématographique est une construction sociale faite de représentations. Certes, les films étant des produits culturels, reflètent la société qui les entoure. Cette représentation du social imprègne les mythes qui se reproduisent ponctuellement. De ce fait, le cinéma devient un parfait témoignage en révélant les dynamiques sous-jacentes de la société. Pourtant, il faut également avoir à l'esprit le fait que le cinéma en tant qu'organisme de production est lui-même une production sociale construite sur l'humus des valeurs économiques, idéologiques et expressives bien précises.⁵⁹ D'autre part, les représentations servent à maintenir le système social, les formes culturelles et aussi à orienter des conduites et des rapports sociaux. Du coup, elles portent en elles des modes d'enfermement mentaux sur le plan de la figuration. Bien entendu, le cinéma est une précieuse ressource. Les œuvres cinématographiques véhiculent une certaine stratégie au sein des représentations filmiques et rencontrent ainsi les *gender studies*. Finalement, traiter le cinéma à partir des questions de genre offre, d'une certaine manière, des interventions sur la dimension sexuée des constructions sociales, culturelles et aussi sur les rapports des identités de sexe dans les films.

Tout d'abord, le mot « genre » apparaît dans le domaine de la sociologie dans le livre d'Ann Oakley paru en 1972 sous le titre de « *Sex, Gender and Society* ». Différemment du mot « sexe » qui se réfère aux différences biologiques entre mâles et femelles, le genre apparaît comme une question de culture: il renvoie aux différences socialement construites entre « masculin » et « féminin ». Et enfin, cette distinction qui est plus longtemps soutenue par les théoriciens féministes, est rejetée par Butler qui vise à dévoiler en effet l'importance du sexe en disant : «...*Le genre n'est pas à la culture ce que le sexe est à la nature, le genre est la signification culturelle discursive par laquelle la 'nature sexuée' ou le 'sexe naturel' est produit*

⁵⁸Aumont, *Esthétique du film...*, **op.cit.**

⁵⁹Ethis, **op.cit.**, p.64.

et conçu comme un élément pré-discursif, une surface politique neutre, sur laquelle la culture peut travailler.»⁶⁰

Parallèlement, comme le rappelle Direk, Michel Foucault affirme que le sexe a une place importante parmi les stratégies normalisant du pouvoir et que le pouvoir le construit par le discours pour garantir le régime hétérosexuel.⁶¹ A partir de cette remarque, pour contester la formulation « la biologie est le destin », Butler souligne que le sexe est culturellement construit et que les performances du genre sont régulées dans le cadre de l'hétérosexualité reproductive. Alors dans ce cadre, la compulsion ne vient pas « du sexe »⁶² et par la suite la culture devient le destin. Dans un tel cas, sous la compulsion culturelle, le sexisme, étant une sorte de manipulation peut être caractérisé comme une fermeture, une intolérance et un rejet. Comme l'indique Héritier, « *Malgré plus d'un siècle de luttes, la société actuelle reste sexiste et élabore en fait des « phrases » culturelles singulières qui lui sont propres mais avec toujours un même « alphabet » symbolique universel, ancré dans cette nature biologique commune.»⁶³* Ainsi, dans ce contexte, les femmes s'identifient avec la reproduction tandis que les hommes s'identifient avec la production. Ce rapport conceptuel accentuant le système patriarcal, se transforme en une inégalité vécue à tous les niveaux de la vie humaine. De plus, en termes de domination, nous pouvons alors dire, en citant Bourdieu⁶⁴ que les relations sont préétablies à partir d'une relation de domination qui joue un rôle déterminant dans les inégalités d'expressions des droits, devoirs, et pouvoirs au sein d'une société. Enfin, ces structures de domination, inscrits dans nos catégories cognitives au cours de notre réalisation, également pour "se tenir comme il faut", se soutiennent idéologiquement par la violence physique ou la violence symbolique. Comme par exemple, l'invisibilisation des femmes ou autrement la survisibilisation des hommes à tous les niveaux de la vie est un effet de ce processus et en même temps une expression du sexisme.

De nos jours, les gens se situent dans une société caractérisée par les nouvelles technologies de la communication et l'ouverture du marché à de nouvelles formes de

⁶⁰Judith Butler, **Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity**, New York: Routledge, 1990, p.7.

⁶¹Zeynep Direk, Foucault ve Feminizm, **Amargi**, Vol.14, 2009, p.21.

⁶²Butler, **op.cit.**, pp.9-12.

⁶³Françoise Héritier, **La Pensée de la Différence**, Paris: Eds. Odile Jacob, 1996, p.22.

⁶⁴Pierre Bourdieu, **La Domination Masculine**, Paris: Eds. Le Seuil, 1998, pp.15-38.

consommation. De la même manière, le monde cinématographique prend sa part dans le codage et surtout dans la naturalisation du masculin ou féminin. Ainsi, le poids de l'idéologie gagne importance au cours de la réalisation des films dans leur capacité d'offrir, au moins momentanément, une vision de sexe. Du coup, à plusieurs niveaux le cinéma participe aux superstructures idéologiques. L'idéologie s'y incarne dans des modèles de genres ou de schémas narratifs. En particulier, le modèle narratif dramatique, largement dominant dans l'histoire du cinéma, est caractérisé tout d'abord par son aspect téléologique (déplacement de l'investissement du spectateur vers la fin) et ensuite par sa tendance à la réconciliation (résolution des contradictions internes).⁶⁵ Les relations amoureuses, les relations familiales ou l'opposition entre le bien et le mal s'inscrivent par exemple le plus souvent dans des contextes qui rendent possible une succession parallèle ou une sorte de conformité à la société sexiste. En ce sens, les films deviennent un moyen qui légitime le système patriarcal structuré de façon autoritaire et hiérarchique. Alors, dans le cadre des études cinématographiques comment le genre, étant un vecteur de construction des rapports sociaux de sexe, conditionne-t-il l'accès et la place des femmes et des hommes dans les films? Ces questions sont à l'origine de nombreuses études et à celle des théories cinématographiques sur lesquels nous allons revenir d'une manière plus détaillée dans le prochain chapitre. Analyser la représentation des deux sexes dans les films, en particulier des hommes, en référence aux théories du genre est un domaine de recherche relativement peu exploité en Turquie. Bref, mentionner que le cinéma engendre des productions symboliques exprimant plus ou moins directement, plus ou moins explicitement, plus ou moins consciemment, un (ou plusieurs) point(s) de vue sur le monde réel,⁶⁶ nous amène à adopter plusieurs approches théoriques. C'est pourquoi, et dans le but de contextualiser l'œuvre cinématographique, notre attention particulière est accordée aux théories du cinéma. En effet, une large partie de notre étude est consacrée aux différentes approches liées à la réalisation d'une œuvre cinématographique dans ses divers aspects. Très souvent, les représentations véhiculées par les films, sont des objets d'étude de *Cultural Studies*. Ils traitent les films comme des productions relevant de la culture de masse et ensuite comme des expressions idéologiques d'un style de vie, d'un mode de relation et d'une institution. D'autre part, une autre approche met l'accent sur la relation entre mythes et films, une autre s'appuie sur le film accordant un positionnement spécifique au

⁶⁵Aumont et Marie, *op.cit.*, p.103.

⁶⁶Goliot-Lété et Vanoye, *op.cit.*, p.49.

spectateur et aussi sur l'orientation des spectateurs à travers des études de réception ou encore met en avant l'idéologie. Par ailleurs, la question de représentation et d'identification gagne de l'importance. Et enfin, la théorie féministe du cinéma vise à montrer les reflets de l'idéologie patriarcale, tout d'abord en se référant aux études psychanalytiques, surtout avec Laura Mulvey.

2.1. Les théories de film

Comme l'indique Eco, « *Chaque œuvre d'art, au-delà d'une certaine apparence, montre des aptitudes aux lectures possible innombrable.* »⁶⁷ Il n'existe pas de théorie du cinéma unifiée, qui couvre tous les aspects du phénomène cinématographique. Il existe en revanche de nombreuses entreprises théoriques, dont l'ampleur et la cohérence sont variables, et les préoccupations, très diverses. Dans cette perspective; les approches historiques, sémiologiques et psychanalytiques participent ainsi au processus cinématographique. Donc, d'autres critiques- de la sémiologie à la narratologie- ou en d'autres termes des différentes tentatives viennent d'apparaître pour organiser un « système de compréhension ». D'une côté, la sémiologie continue de s'inspirer de la linguistique, mais en cherchant dans le cinéma ce qu'il a de commun avec les structures profondes du langage ou avec ses effets intersubjectifs. D'autre part, l'analyse iconographique qui s'intéresse le plus souvent aux archétypes culturels, met en avant les mythes et les symboles.⁶⁸ De même, la notion de simulacre de Jean Baudrillard⁶⁹ permet d'élucider le point de vue des images offertes par l'œuvre cinématographique. Selon cette théorie, tout est image, indicateur et imaginaire. C'est-à-dire, au sujet de l'œuvre cinématographique, tout est à propos de nous, mais ne nous appartient pas. Ainsi, à travers multiples appartenances, les images sur l'écran assignent au spectateur une série de points de vue obligés.⁷⁰ Le spectateur, ensuite, celui qui « maîtrise » la représentation, complète le déroulement du film. Toutefois, des études sur les spectatrices mettent en

⁶⁷Umberto Eco, *Açık Yapıt*, trad. par Yakup Şahan, İstanbul: Kabalcı Yay., 1992, pp.7-39.

⁶⁸Gülseren Güçhan, *Türk Sineması, Görüntü ve İdeoloji*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999, p.131.

⁶⁹Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris: Eds. Galilée, 1982, 235 p.

⁷⁰Casetti, *op.cit.*, p.242.

place les contradictions particulières auxquelles elles sont soumises, et les stratégies de résistance qu'elles développent.

Aussi, les études de genre qui sont largement nourries par la réflexion féministe mettent l'accent sur la logique fortement sexuée du cinéma qui s'est bientôt portée sur la construction de la masculinité dans les représentations filmiques. Pour dépasser cette vision idéologique, de nouveaux courants réinscrivent le film plus différemment dans le cadre social, y compris pour relire les films des cinéastes masculins. De même, les femmes cinéastes semblent nombreuses à avoir franchi ces barrières et aussi le cinéma féministe essaie d'inventer des alternatives au cinéma dominant. De plus, avec la théorie *queer*, l'émergence du regard gay et lesbien sur le cinéma propose un nouveau champ de recherche et met en valeur en effet l'impact de l'orientation sexuelle des cinéastes sur leur œuvre.

Pourtant, de nos jours, les films à petit budget, le cinéma d'auteur et le cinéma de genre forment un terrain fertile pour d'autres recherches cinématographiques. Comme par exemple, les films avant-gardes nécessitent aussi bien la narrativité classique, l'expérimentalisme et les alternatives proposées par le modernisme. Certes, le sujet choisi, la structure du récit, la politique du point de vue cinématographique, l'utilisation de la lumière et de la couleur, l'utilisation du corps et la place de la caméra etc. sont des facteurs largement importants pour mieux comprendre la construction du film. C'est en relation avec toutes ces dimensions, que nous pouvons définir les types de subjectivité mis en jeu par le cinéma. C'est-à-dire, l'analyse d'un film doit tenir compte de l'interaction de toutes ces dimensions.

2.1.1. L'approche psychanalytique

L'idée que le film soit un miroir, un instrument ou une synthèse se met en place de diverses approches, à la suite de diverses questions sur les théories du cinéma. Cependant, il est possible d'élaborer les motifs de différentes représentations. Comme le dit Ethis « *Le problème est alors de définir la nature de la représentation cinématographique en fonction de ce qu'on pourrait appeler son « degré de réalisme » c'est-à-dire de situer sa place entre le réel le plus brut et*

l'artifice le plus achevé.»⁷¹ C'est à partir de ce point que nous essayons de présenter un ensemble de connaissances qui guident notre recherche afin de révéler d'autres questions récurrentes. Certains comme Derrida et Lacan, à travers la philosophie, désignent le non-représenté, ou d'autres, au lieu de la notion du « miroir » prennent en considération le côté esthétique de l'œuvre cinématographique, c'est-à-dire sa matérialité.

D'ailleurs, ce que reproduit la caméra n'est pas la réalité mais c'est notre perception ou en d'autres mots, une représentation de la représentation réelle. Les procédures cinématographiques telles que les mouvements de la caméra, le cadrage etc. et encore les procédures de la mise en scène peuvent compter alors parmi des interventions directes à la réalité dite reproduite.⁷² Tout ce processus touche ainsi de nombreux aspects théoriques, mais au premier abord, tend à se faire une place dans les études psychanalytiques.

L'idée que le cinéma est par nature le reflet et la continuité du réel constitue l'arrière-plan de certaines contributions qui opèrent aussi dans d'autres domaines de recherche tels que la psychanalyse. La phase du miroir⁷³, alors que Lacan utilise plutôt ce concept en tant que « stade du miroir », en psychanalyse, trouve des pistes de réponse dans les études cinématographiques, surtout avec Christian Metz. Tout d'abord, il faut se pencher davantage sur les opinions de Freud et de Lacan sur la ressemblance entre le stade du miroir de la théorie psychanalytique et la position dans laquelle se trouve le spectateur face à l'image. De ce point de vue, le miroir, n'est plus tout simplement un objet qui renvoie le reflet de la réalité mais une métaphore qui détermine toute vie puisqu'elle questionne les limites. Le cinéma parle d'un monde qui se représente dans tous ses niveaux d'existences, le monde tel qu'il est et tel qu'il se modèle, tel qu'il apparaît et tel qu'il peut être pensé. Pourtant, le miroir que serait le film renvoie ici à la satisfaction immédiate du désir de retrouver sur l'écran un univers familier. Cependant, dans les deux cas (au stade de miroir et au cinéma), les identifications ne sont pas une forme lucide de connaissance de soi ou de conscience. Elles sont basées plutôt sur ce que Lacan appelle 'méconnaissance',

⁷¹Ethis, *op.cit.*, p.52.

⁷²Erdoğan, *op.cit.*, pp.241-250.

⁷³La phase du miroir fait appel à l'enfance. En fait, à un certain âge, dans un miroir, nous apercevons une image de soi afin d'identifier en tant que personne distincte dans le monde. L'image de soi semble être meilleure que nous sommes, ce qui permet en effet d'entrer le domaine de l'imaginaire.

ainsi, ils sont aveuglés par les forces narcissiques qui les structurent en premier lieu. En d'autres termes, entre le projecteur et l'écran, un signifiant crée une distance entre le spectateur et la réalité et cette distance fournit ainsi une relation imaginaire à la suite d'un manque chez le spectateur. Comme l'exprime Metz, « *Le propre du cinéma n'est pas l'imaginaire qu'il peut éventuellement représenter, c'est celui que d'abord il est, celui qui le constitue comme signifiant... Quand on va voir un film dans une salle de cinéma, on s'assoit dans le noir, en silence et on ne bouge pas, et cependant on observe une image d'un personnage qui est fort, courageux et beaucoup plus intelligent... C'est l'imaginaire, par définition, combine en lui une certaine présence et une certaine absence.* »⁷⁴

Finalement, le film met en quelque sorte devant nous quelqu'un qui est plus grand que nous, plus intelligent, plus courageux, plus riche etc. C'est cet état d'esprit qui souligne l'importance de la capacité du film à être un « signe » de la réalité et du savoir du spectateur. Ainsi, nous pouvons prétendre que l'écran du cinéma considéré comme un miroir, ne nous reflète pas, par contre nous renvoie à la personne que nous voulons être. La question du spectateur, qui comme nous venons de le voir, est aussi au centre des débats d'identification. Le concept d'identification qui comporte des divers modes tels que l'appropriation, l'assimilation, la dévoration fétichiste, mentale, mystique, occupe une place centrale dans la théorie psychanalytique. Dans tel contexte, le spectateur, évidemment, a l'occasion de s'identifier au personnage de la fiction.⁷⁵ Mais cependant, les spectateurs s'identifient plus souvent à une figure légendaire. Ce processus s'appuie certainement sur la vedette qui intervient dans la dialectique de l'imaginaire et du réel. Comme l'a défini Morin « *Le star est bien un mythe: non seulement rêverie, mais idée-force (il est produit par cette réalité) la propre du mythe est de s'insérer ou s'incarner de quelque manière dans la vie. La réalité humaine se nourrit d'imaginaire au point d'être elle-même semi imaginaire.* »⁷⁶ Donc, le film fait de la star un mythe et ensuite permet au spectateur d'oublier la réalité et de se réfugier dans l'imaginaire. Dès lors, la constitution du signifiant repose sur une série d'effets-miroirs organisés en chaîne. Très souvent diverses techniques cinématographiques sur le cadrage peuvent fournir au spectateur

⁷⁴Christian Metz, **Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma**, Paris: Eds. Christian Bourgois, 2002, p.64.

⁷⁵*Ibid.*, p.67.

⁷⁶Morin, **Les Stars...op.cit.**, p.181.

une facilité à l'identification avec les personnages d'un film, surtout par l'utilisation de la caméra subjective qui impose en fait une identification secondaire et consciente.

D'autre part, les films n'évaluent jamais purement le monde, du fait que le film existe comme un produit consommé par la société et aussi sous l'angle psychanalytique, comme une orientation de la conscience dans les racines de l'inconscient. De ce fait, comme Goliot-Lété et Vanoye le définit « *Il peut en être en partie le reflet, mais il peut aussi en être le refus en occultant des aspects importants du monde réel, en idéalisant, en amplifiant certains défauts en proposant un « contre-monde » etc.* »⁷⁷ Enfin, le film où les frontières entre rêve et réalité sont ambiguës, semble conduire à ce qui rapproche et ce que distingue, le rêve du fantasme (terme repris de Freud) ou de l'hallucination, d'un film de fiction. Nous pouvons alors dire, en citant Metz, que la réalité du film est évidemment le fantasme d'autrui et que la vraie illusion, différemment à l'illusion de la réalité, appartient uniquement au rêve. Ou comme certains penseurs disent déjà: « *Le cinéma est le seul art à évoquer le réel en personne et comme « en direct » « présentation du réel » qui ne sera jamais pour autant une véritable représentation du réel. Car du réel, le cinéma ne saurait être une « image juste » mais seulement « juste une image ».* »⁷⁸

2.1.2. Le film comme témoignage socio-historique

Nous avons déjà cité qu'il est possible de considérer le cinéma comme un reflet de la société. Dans ce cadre, les idées de Kracauer et de Bazin, mettent en avant l'une des caractéristiques importantes du cinéma qui est la reproduction de la réalité. Ainsi, ils déclarent que le film est au service de ce qui est dominant. Parallèlement, l'analyse des œuvres cinématographiques permet de mieux comprendre les sociétés qui les ont produites. De plus, pour Kracauer⁷⁹, le cinéma désigne une sorte de reflet de la mentalité d'une nation. D'autres études cinématographiques telles que les travaux au sein de la sociologie, de Molly Haskell et de Marjorie Rosen ou de Joan Melen, supposent que le cinéma reflète la réalité sociale ou autrement dit le film

⁷⁷Goliot-Lété et Vanoye, *op.cit.*, p.45.

⁷⁸Liandrat-Guigues et Leutrat, *op.cit.*, p.104.

⁷⁹Leo Braudy et Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford University Press, 2004, pp.154-166.

révèle donc des problèmes sociaux. Pourtant, l'influence du cinéma sur les masses devient une des questions importantes dans cette arène théorique. D'ailleurs, le réalisateur qui fait partie de la société, exprime plus probablement la mentalité de leur temps. Et puis la théorie du reflet qui est à la recherche de signes, resitue l'œuvre et son auteur afin de questionner leur sens et leur symbolique. Cependant, le film qui est un témoignage socio-historique rencontre quelques questions au cours de l'analyse: étudier tous les films d'une période ou les films les plus importants sont les deux choix qui se mettent en place. De ce point de vue, il faut souligner l'importance du choix de film. De même, la question se pose: de quelle fraction de la société les cinéastes sont-ils représentatifs? Pour une réponse partielle, les travaux de Marc Ferro sur le "Cinéma et Histoire" peuvent nous guider. Mais notamment, le film qui est un enregistrement mécanique du réel, donne des informations au-delà des intentions de ses auteurs parce qu'il enregistre aussi ce qui va de soi pour eux, ce qui n'arrête même pas leur regard.⁸⁰ Toutefois, ces réalisateurs produisent des films reflétant de manière subjective les traits historiques de l'époque. A partir de ce point, c'est l'auteur qui gagne de l'importance.

D'ailleurs, la théorie des auteurs ou la politique des auteurs, une des théories les plus discutées dans les études cinématographiques, permettra mieux de faire un grand pas vers une compréhension du film. Mais qu'est-ce qui, selon cette théorie, constitue la personnalité? La forme et le style de film? Des thèmes, des histoires, des acteurs, des genres de prédilection?⁸¹ Comme son nom l'indique, « auteur » *suggère une nouvelle description du réalisateur et ainsi de suite une nouvelle définition par rapport au metteur en scène. Avant tout, cette politique donne au réalisateur -qui est un artiste qui gère toutes les étapes de son film, du scénario jusqu'à sa réalisation- plus d'indépendance parmi les modes de production dominants. Mais pourtant, un réalisateur dit « auteur » n'est pas forcément quelqu'un qui écrit les scénarios de ses films.*

⁸⁰Yann Darré, Esquisse d'une Sociologie du Cinéma, **Actes de la recherche en sciences sociales**, Vol:1, No:161-162, 2006, pp.122-136.

⁸¹David Bordwell et KristinThompson, **L'art du film: Une introduction**, Bruxelles: Eds. De Boeck, 2000, p. 59

François Truffaut⁸² commence la discussion de la « politique des auteurs » avec son article « Une Certaine Tendance du Cinéma Français⁸³ » publié en 1954 dans les *Cahiers du Cinéma*. Pourtant, cela devient une politique critiquée par Peter Wollen, John Ellis, Thomas Schatz, Roland Barthes et Michel Foucault. Et les tenants du « réalisateur-auteur », partagent l'idée que le film est considéré comme une expression directe de la personnalité du réalisateur et que sa signature garantie la valeur de l'œuvre. Dans ce contexte, l'auteur devient plus important que le film lui-même. Avant tout, cette politique fait référence à la célèbre formule « caméra-stylo⁸⁴ » proposée par Alexandre Astruc en 1950 et par ailleurs, le critique américain, Andrew Sarris avec « Notes on the Auteur Theory in 1962 » (Notes sur la théorie d'auteur en 1962) contribue à cette théorie par un nouveau parcours discursif. Selon lui, le metteur en scène est l'auteur d'un film, c'est la personne qui lui donne n'importe quelle qualité distinctive. Cependant, cette théorie la rend difficile de penser à un mauvais directeur faisant un bon film et presque impossible de penser à un bon directeur faisant un mauvais.⁸⁵ Bien entendu, chaque réalisateur peut se tromper à l'occasion mais essentiellement, les auteurs font les meilleurs films. En ce sens, il est possible pour un metteur en scène de s'améliorer et de devenir un auteur, ou pour un auteur, de devenir un metteur en scène.⁸⁶ A cet égard, il déclare que cette politique exige d'autres définitions. Donc, il distingue trois prémisses telles que la compétence technique d'un metteur en scène, la personnalité distincte de l'auteur et enfin la signification intérieure qui permet la gloire ultime du cinéma en tant qu'art. Et enfin il lie ces trois domaines de compétence aux réalisateurs, qu'il considère comme techniciens, stylistes et en effet auteurs.⁸⁷

D'autre part, Peter Wollen, différemment à Andrew Sarris, met en place l'importance du structuralisme d'auteur. Selon lui, l'expression du réalisateur doit

⁸²François Truffaut: Une certaine tendance du cinéma français (1954), http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/truffaut.htm, (page téléchargée le 1 Novembre 2010).

⁸³C'est un article publié dans le N°31 des *Cahiers du Cinéma*. Opposé au cinéma commercial et traditionnel, l'auteur est celui qui échappe à la domination de grandes institutions et celui qui marque ainsi un film de sa personnalité.

⁸⁴C'est un concept développé par Alexandre Astruc, qui désigne l'œuvre cinématographique comme un moyen d'expression propre à lui-même qui possède en fait un langage à part entière.

⁸⁵Andrew Sarris, Notes on the Auteur Theory in 1962, dans *Film Theory and Criticism* de Braudy et Cohen, **op.cit.**, pp.561-564.

⁸⁶Andrew M. Butler, **Film Çalışmaları**, trad. par Ali Toprak, İstanbul: Kalkedon Yay., 2011, p.41.

⁸⁷Cité par A. Deniz Morva Kablamacı "Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri" dans **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, édit. par Murat İri, İstanbul: Derin Yay., 2010, p.73.

être trouvée dans une approche structurelle des motifs qui tombent en fait sur ses œuvres. Ainsi, le sens des films d'un auteur est construit à posteriori. Mais par contre, les motifs d'un réalisateur ne restent pas simplement constants au fil des années, ils changent et évoluent avec le temps. Évidemment, l'idée qu'un grand réalisateur doit aussi être défini par les changements dans ses motifs est une contradiction directe à son assertion que les auteurs doivent être définis par leur exposition des « *mêmes préoccupations thématiques, les mêmes motifs se reproduisant et les incidents, le même style visuel et le tempo.* »⁸⁸ Dans ce contexte, presque chaque film est étiqueté et pourtant le nom de l'auteur devient une étiquette commode sous laquelle nous pouvons exposer un ensemble particulier d'idées. Au plus, l'identité d'un réalisateur est construite par le spectateur qui lit activement le film. Et notamment ces codes cinématographiques tels que la combinaison de prises de vues régulières en mouvement avec des structures de champ, contre-champ et même du montage peuvent se situer tout autant dans les films de différents réalisateurs. Puis, John Ellis et Thomas Schatz proposent des arguments alternatifs tels que les stars et les studios qui sont d'après eux, les vraies forces créatrices des films.

Encore dans l'article intitulé « La Mort de L'Auteur », Barthes affirme que l'auteur, plutôt que défendre le texte comme une source, devient un point de repère dans le processus de lecture. En ce sens, le spectateur partage le point de vue de l'auteur, qui impose à tour de rôle « *une limite au texte final, pour y fournir une finale signifiée, fermer l'écriture.* »⁸⁹ C'est-à-dire, Barthes refuse d'appliquer un sens définitif à un texte et enfin il soutient que le spectateur le libère, ce qui peut être expliqué par « *la naissance du « lecteur » doit être au prix de la mort de l'auteur* ». Donc, le réalisateur ou l'auteur est l'un des plus importants paramètres discutés dans le processus de l'état filmique. *Même de nos jours, les théoriciens argumentent et redéfinissent cette notion en déclarant que certains réalisateurs par exemple qui se spécialisent dans les films de genre peuvent être considérés en tant qu'auteur. Ou d'autre part, les réalisateurs ou les auteurs peuvent imposer leurs visions du monde par de prises de vue diverses mais toujours en respectant certaines représentations*

⁸⁸Peter Wollen, From Signs and Meaning in the Cinema, dans Film Theory and Criticism de Braudy et Cohen, *op.cit.*, p. 567.

⁸⁹ Roland Barthes, The Death of The Autor, trad. par Richard Howard, <http://evans-experientialism.freewebspace.com/barthes06.htm>, (page consulté le 1 Novembre 2010).

qui créent en fait une certaine homogénéité. *Dès lors, autour de la notion d'auteur ou de reflet, beaucoup de critiques ont pris du recul pour mettre au point et comparer des hypothèses semblables à celles que nous avons proposées ici.* Dans ce cadre même, les modes de représentations, d'événements, de problèmes et de mythes sont abordés à travers les films.

Finalement, la notion du miroir, de l'écran, de la projection des images animées vers le spectateur et de la projection de ce spectateur vers ces images, dans un mouvement perpétuel et alternatif de distance, de distanciation, d'identification, de rejet, de modèle, contribuent en effet à ouvrir un grand champ d'observation. C'est pourquoi il faut recourir à une forme d'analyse plus spécifique comme la théorie féministe du cinéma.

2.2. La représentation et la théorie féministe du cinéma

La représentation a longtemps fait l'objet de la relation entre divers problèmes sociaux, ce qui se définit en fait comme expression directe de la réalité sociale ou par contre distorsion de la réalité. Très souvent au-delà d'une idéologie sexiste, les films commencent en effet à fonctionner comme une sanction de la société à travers des représentations de genre. Ces représentations surtout hégémoniques par nature, montrent leur prégnance dans la production cinématographique. Par delà, les clichés et les tabous qui pèsent sur les représentations de genre sont alimentés notamment par le cinéma. Surtout, la mise en question du genre dans le cinéma est encore une interprétation possible de la représentation issue de la sexualité.

Au premier abord, cette industrie est fortement dominée par les hommes; des producteurs aux scénaristes, ils sont si nombreux aux postes de décision tant industrielle qu'artistique. Par la suite, la plupart des films sont produits par des hommes et le cinéma devient en effet le lieu le plus touché par le pouvoir masculin. Ceci résulte en effet de la domination des héros masculins et de la présence des femmes subordonnées, plus souvent fétichisées par une vision typiquement masculine. De ce fait, le regard de l'homme gagne une importance particulière. Comme l'indique Esquenazi, « *La production des films est exécutée par des hommes en fonction d'un regard masculin sur la société tandis que les femmes n'ont pas une*

place semblable à celle des hommes particulièrement dans le regard sur les films.»⁹⁰
 Bref, le regard masculin est marquant dans la représentation des deux sexes, et même à son tour, ce qui peut être expliqué par l'intériorisation du regard de l'homme par les femmes. Autrement dit, le cinéma devient sexiste à l'égard des femmes. Dès lors, pouvons-nous parler des films masculins? Ou encore, pouvons-nous conclure que le cinéma a un sexe ?

La théorie du cinéma et le féminisme se réunissant dans l'intérêt commun à la question de la langue esthétique et aux politiques d'image, ont été influencé par les débats intellectuels récents sur la nature divisée des signes (la sémiologie) et l'explosion inconsciente de la représentation (la psychanalyse), mais aussi de la philosophie marxiste de Louis Althusser.⁹¹

A la suite du mouvement des femmes prenant corps au début des années 70, les luttes des femmes commencent à contester la suprématie masculine. Toutefois, l'approche féministe trouve son fondement dans les études de genre, la différence de sexe ou les rapports sociaux de sexe. Elle place le système patriarcal au cœur de leur préoccupation. En ce sens, la domination masculine elle-même devient objet visible, discuté et discutable, source d'élaboration de stratégies alternatives au machisme, aux violences, à l'hétéronormativité.⁹² Parallèlement, le féminisme eut un énorme impact sur les théories de cinéma ; où le cinéma s'adapte et fait appel à la culture dominante. Comme exemple, l'Ecole de Francfort remet en question le fantasme patriarcal qui est un mythe populaire.⁹³ De ce point de vue, les films sont perçus comme un produit de masse maintenant la supériorité fondamentale du statut de l'homme sur celui de la femme dans les films. Et puis, comme nous l'avons déjà mentionné, le regard du cinéma sur les femmes est effectivement le regard des hommes sur les femmes. Certes, les rôles et l'espace de chacun sont définis et bien précis dans le cinéma. Contrairement aux hommes, les femmes tiennent traditionnellement une place passive et silencieuse, puisqu'elles sont autres, étrangères et incompréhensibles. Même par exemple les femmes fatales considérées

⁹⁰Esquenazi, **Le fim, un fait social...op.cit.**, pp.13-47.

⁹¹Öztürk, **op.cit.**, p.86.

⁹²Daniel Welzer-Lang, **Les hommes aussi changent**, Paris: Eds. Payot, 2004, p.353.

⁹³Nilüfer Timisi, *Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye*, dans **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, édit. Murat İri, **op.cit.**, p.168.

comme bien actives dans les films, sont vues comme un objet sexuel pour les hommes. Les rôles stéréotypés de « femme fatale, vierge, épouse » nous montrent que l'inégalité entre hommes et femmes subsiste encore en ce domaine. Quant à la représentation des hommes, l'homme se présente toujours comme l'exemplaire le plus achevé de l'humanité. Comme le définit Bourdieu : « *Etre un homme, c'est être installé d'emblée dans une position impliquant des pouvoirs.* »⁹⁴ Pourtant, l'homme devient le critère avec lequel nous mesurons la femme puisque la représentation de la femme reflète l'attitude masculine dans les films. Dans ce cadre, il faut s'interroger sur le vrai pouvoir de l'industrie cinématographique. Certes, la relation établie entre le spectateur et l'œuvre projeté à l'écran est une relation de pouvoir basée sur le plaisir. Notamment, c'est une écriture filmique du désir comme lieu de pouvoir sexué. Bref, l'obéissance à des codes reflétant la place attribuée à chacun des deux sexes dans la société met en place, d'une certaine manière, un cinéma patriarcal. Dans ce contexte, plusieurs recherches sont effectuées sur les femmes et aussi sur les hommes. Cependant, la première critique théorique féministe traite surtout les femmes dans les films hollywoodiens. En regardant la structure globale du cinéma hollywoodien, nous remarquons tout d'abord que la grande majorité des films réalisés sont faits pour légitimer les institutions dominantes et les valeurs traditionnelles, et les faire accepter. Pourtant, les hommes contribuent à la poursuite du fonctionnement des institutions patriarcales, en neutralisant les actions perturbant l'ordre.

D'autre part, le cinéma est élaboré par les féministes à travers les représentations des pratiques culturelles des femmes et de la féminité, aussi bien que celles des hommes et de la masculinité. Néanmoins, la première critique féministe est conduite, surtout dans les films d'Hollywood, sur les stéréotypes de femmes.⁹⁵ Parmi les premières critiques féministes, Claire Johnston offre une critique du cinéma classique à partir de l'image idéologique de la femme. Cependant, elle fait référence à la notion du mythe de Barthes, toujours en respectant son affirmation telle que « *La fonction naturelle des mythes est la renaturation de l'histoire... Cette fonction des mythes est de servir aux intérêts des classes dominantes.* »⁹⁶ Enfin elle questionne

⁹⁴Elisabeth Badinter, **De l'identité masculine**, Paris: Eds. Odile Jacob, 1986, p.18-22.

⁹⁵Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi (Ve Ayna Çatladı)**, trad. par Deniz Koç, İstanbul: Agora Kitaplığı Yay., 2008, p.2.

⁹⁶Claire Johnston, *Women's Cinema as Counter-Cinema*, **Notes on Women's Cinema**, London: Society for Education in Film and Television, 1991, p.25.

« le mythe de la femme » dans le cinéma classique. D'après elle, les femmes sont négativement représentées comme étant le « non-homme », c'est-à-dire, le fait qu'elles ne sont pas des hommes. Donc, la femme est absente dans le récit de film classique. Cette construction idéologique pour Anneke Smelik, reproduit une fausse conscience, présentant uniquement une féminité adoptée de l'idéologie qui ne correspond pas du tout au réel.⁹⁷ Ou d'autres, traitent le cinéma dans une perspective plutôt psychanalytique qui restera en fait plus longtemps une constante de l'approche féministe du cinéma. Dans ce contexte, la détermination culturelle de sexes par le cinéma met en place l'homme qui est maître du regard et la femme qui le subit. Cependant, la naissance et le développement de la théorie féministe du cinéma nous amènent à nous interroger sur la dimension complexe de ce qui dit le cinéma surtout féministe. Il s'agit en fait d'une lecture féministe du film. De ce point de vue théorique, cette réflexion s'appuie premièrement sur la représentation des deux sexes ou en d'autres termes sur des stéréotypes féminins/masculins. Néanmoins, une réflexion menée par Casetti sur la représentation des rapports de sexe au cinéma éclaire bien la situation : « *Dans les films, la femme n'est pas un individu doté d'une personnalité, mais un objet d'échange pur et simple, un « jeton » dont la valeur et la circulation sont décidées par les hommes, comme la valeur et la circulation de la monnaie...* »⁹⁸

Bref, l'utilisation des paramètres masculins à travers des films fait l'objet d'analyses dans des études féministes. L'analyse de la différence de perception en fonction du genre sexuel, consiste à détecter l'idéologie sexuelle, les images de la femme et de l'homme et ensuite à les interpréter et critiquer sous l'angle du féminisme. C'est donc développer une lecture féministe pour « dénaturiser » ce que les films présentent comme évident est certainement au cœur de plusieurs réflexions. Quant à notre étude, nous tentons de mettre en lumière le cinéma patriarcal avec ses contradictions à partir de la position de l'homme. Cette relecture du cinéma par l'instrument telle que la perspective féministe nous oriente tout d'abord à considérer la différence à tous les niveaux, au-delà de l'opposition entre dominant et dominée. Egalement, cette relecture de films se fait dans un but de dépasser les stades du constat afin de développer un nouveau langage.

⁹⁷Anneke Smelik, *op.cit.*, p.2.

⁹⁸Casetti, *op.cit.*, p.248.

« *Le film a quelque chose du rêve, quelque chose du fantasme, quelque chose de l'échange et de l'identification croisées entre le voyeurisme et l'exhibitionnisme.* »⁹⁹

A la lumière de cette remarque, dans l'introduction de son livre, Metz traite les films comme des symptômes et puis il touche exactement à une rencontre inédite entre la psychanalyse et le cinéma. Certes, cette rencontre comporte plusieurs volets qui contribueront à la genèse de la théorie féministe du cinéma. Le cinéma qui est l'envers inconscient du visible, recourt désormais à une comparaison avec la psychanalyse. De même, la théorie freudienne commence à fournir des indices dans la mise en relation entre le cinéma et la psychanalyse. Du coup, l'article intitulé, « *Visual Pleasure And Narrative Cinema* » (Le Plaisir Visuel et le Cinéma Narratif)¹⁰⁰ de Mulvey devient l'une des plus importantes réflexions menées avec les instruments de la psychanalyse. Dans ce contexte, le domaine de recherche était les stratégies adoptées pour la manipulation des spectateurs du cinéma classique. Selon Mulvey, si le cinéma de l'ordre patriarcal, avec la jouissance qu'il diffuse au public, légitime sa propre existence et augmente sa puissance, la théorie du cinéma (comme une forme de combat politique) en analysant cette jouissance, doit développer des tactiques le tueront. Par rapport à son article, le cinéma offre des plaisirs visuels. Il utilise en fait la psychanalyse dans un but d'analyser les structures inconscientes de la société patriarcale. Car, c'est cette structure du cinéma narratif classique/dominant impose la dynamique qui s'instaure entre le sujet percevant (typiquement masculin) et l'objet regardé (typiquement féminin). Ensuite, elle définit le personnage masculin comme efficace et puissant, tandis que le personnage féminin reste passif et impuissant. Donc, la femme devient l'objet du désir du/des personnages(s) masculin(s). Dans ce cadre, Mulvey analyse de façon approfondie les films à travers deux concepts, ceux de la « scopophilie » et du « narcissisme ». ¹⁰¹ Ou en d'autres termes, le dispositif cinématographique est fondé sur deux mécanismes subjectifs principaux: le voyeurisme et l'identification. Ces deux mécanismes sont vus par Mulvey comme relativement contradictoires, puisque l'un implique la séparation du sujet et de l'objet du regard, et l'autre, l'identification. ¹⁰² Le premier est défini

⁹⁹ Metz, *op.cit.*, p.1.

¹⁰⁰ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (publié dans *Screen* (16), 3, 1975) publié dans *Sinema: tarih, kuram, eleştiri*, édit. par Bükür et Topçu, *op.cit.*, p.240.

¹⁰¹ Dans le langage courant « Voyeurisme », c'est éprouver du plaisir à regarder des choses d'ordre sexuel en général et la « Scopophilie » c'est le fait d'être excité par le regard.

¹⁰² Jacques Aumont et Michel Marie, *L'analyse des films*, Paris: Eds. Arman Colin, 1988, p.177.

comme le plaisir de regarder et quant au deuxième fait appel au miroir lacanien définit comme le lieu de la reconnaissance du soi mais plutôt du « moi-idéal » ; ainsi, la présence du voyeur (le spectateur) entre en état d'identification avec son alter ego reflété sur l'écran. Certainement, c'est l'homme qui joue le rôle d'alter ego. Aussi, dans ce contexte les moyens cinématographiques jouent un rôle indicateur. Comme par exemple, si nous définissons avec les termes lacaniens, l'écran, désignant ici le miroir, est plaqué devant un spectateur en perte de motricité face au reflet lors de la construction de l'identité du spectateur. En ce sens, la caméra adopte le point de vue du personnage masculin et ce qui privilégie en fait le point de vue des personnages masculins. Autrement dit, à travers les plans, les femmes semblent parfaitement absentes de la scène et toutes occupées par leur malaise intérieur. Bref, au centre se trouve le regard fétichiste ou narcissique. Mulvey distingue en effet trois sortes de regards lors de la satisfaction du plaisir visuel du spectateur. Le premier est le regard de l'équipe filmant les événements joués devant la caméra, ce qui est techniquement neutre mais par contre viril puisque le réalisateur est supposé être un homme. Le deuxième est entre les personnages, c'est-à-dire le regard de l'homme qui transforme la femme en objet du spectacle dans le récit (le regard diégétique¹⁰³). Et dernièrement, c'est le regard du public visionnant le film (le regard extra-diégétique). Bien entendu, nous pouvons résumer cela en affirmant que ces trois genres de regards sont essentiellement masculins ou associés à l'homme et que la fonction primordiale de la femme au cinéma est en effet d'être regardée, à la fois par le spectateur et par le personnage mâle diégétique.

Enfin, lors de la projection du film, chacun est associé à un regard: La femme, objet du regard implique la fantaisie mâle et l'autre, l'homme, porteur du regard, agit, contrôle les événements. Ce plaisir de regarder se partage enfin entre l'homme, élément actif, et la femme, élément passif. A partir de cet axe de genre, le spectateur s'identifie juste au héros et il choisit l'héroïne comme objet de plaisir. Ce qui signifie ainsi pour Casetti, que le spectateur passe par le personnage masculin pour prendre possession de ce qu'il désire, le personnage féminin.¹⁰⁴ Par conséquent, la femme est une présence toujours menaçante, représentant en fait dans l'inconscient

¹⁰³Le mot « diégétique » selon Le Grand Dictionnaire Terminologique: « Se dit de ce qui a rapport aux événements qui font l'objet d'un récit. »

¹⁰⁴Casetti, *op.cit.*, p.250-251.

patriarcal l'absence du phallus, associée à la peur de la castration masculine. Parallèlement, comme le souligne Bourdieu, « *C'est d'ailleurs cette vision du monde qui, étant organisée selon la division en genres relationnels, masculin et féminin, peut instituer le phallus, constitué en symbole de la virilité, du point d'honneur proprement masculin.* »¹⁰⁵ Par la suite, le spectateur observe l'intimité ou la nudité des personnages féminins et s'identifie enfin aux personnages masculins. De plus, le voyeurisme cause un problème. Toujours dans le cadre psychanalytique, regarder la femme qui est castrée rappelle au spectateur la possibilité que lui-même puisse être castré.¹⁰⁶ C'est-à-dire, l'aspect de la femme rappelle au sujet mâle le manque du pénis, et enfin la femme devient une source de peurs beaucoup plus profondes et pour apaiser cette menace de castration, elle doit être punie. C'est pourquoi, l'homme la dévalorise par le contrôle sadique qu'il porte sur elle, il punit et récompense la femme. Comme par exemple, au cours d'un film, la femme meurt ou se marie. À cet égard, ce mécanisme au cinéma impliquant des structures comme le voyeurisme, le narcissisme et le fétichisme, se transforment en machine visuelle convenable pour le désir masculin. Toutefois, la présence de la caméra en agissant pour ou contre des personnages précis, canalise en effet l'identification dans un seul sens. Ce mécanisme de fascination construisant une sorte de plaisir filmique perpétue une stricte hiérarchie entre les sexes. En ce sens, nous pouvons même parler d'une masculinisation du spectateur.

D'autre part, Tania Modleski critique les idées de Mulvey sur le cinéma masculin considérées d'une certaine façon monolithique. Dans l'introduction de son ouvrage intitulé « *The Women who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* »¹⁰⁷ (Hitchcock Et La Théorie Féministe : Les Femmes Qui En Savaient Trop), Modleski fait un commentaire important sur les théories de la position spectatorielle féminine. A présent, la théorie féministe du cinéma offre deux positions possibles à la spectatrice, mais d'après elle, l'identification de la part des femmes au cinéma est une chose beaucoup plus compliquée. Donc, tout au long de son travail, Modleski est à la recherche d'une expression d'un désir spécifiquement féminin ou en d'autres mots d'une meilleure compréhension de la victimisation des

¹⁰⁵Bourdieu, *op.cit.*, p.39.

¹⁰⁶Nilüfer Timisi, *op.cit.*, pp.172-177.

¹⁰⁷Tania Modleski, « Hitchcock et la théorie féministe: les femmes qui en savaient trop », *Recherches féministes*, Vol:16, No: 2, 2003, p. 226-231.

femmes. C'est pourquoi elle choisit les œuvres d'Hitchcock, « ...*Ce qui témoigne d'une tension, fascinée et fascinante, une oscillation, entre l'attrait du féminin et son identification aux femmes [...] et un besoin corollaire d'ériger, parfois brutalement, une barrière contre une féminité perçue comme dévorante.*»¹⁰⁸ Selon lui, la spectatrice est toujours remise au courant dans un double désir: d'une part, loin d'être masochiste, elle s'identifie à l'objet passif (la femme) et d'autre part au sujet actif (l'homme). C'est-à-dire, d'un côté, il en fait un objet de désir en défendant à l'extrême des valeurs patriarcales, mais en même temps sa présence est fascinante, bien qu'elle le trouble. Dans ce cas, ces films risquent toujours d'être déstabilisés par les femmes dont le pouvoir est fascinant tant qu'apparemment illimité. La forte fascination et l'identification avec la féminité désignent ainsi une profonde ambivalence vis-à-vis la féminité. C'est sur ce point que Modleski souligne une troisième possibilité. Les spectatrices peuvent connaître les « secrets » des hommes, les « impasses » du régime patriarcal et elles peuvent arriver à connaître l'impact de la victimisation de la femme dans les films. Malgré cela, ce qui est étonnant, c'est que les femmes qui sont traitées avec une violence considérable ne montrent pas une certaine résistance à l'assimilation patriarcale. Alors, pour Modleski, le véritable danger n'est pas de subir la violence conséquente à la crainte insoutenable de l'altérité, mais bien plutôt de perdre cette altérité qui fonde justement son caractère féminin.¹⁰⁹ Bref, comme le conclut Modleski : « *Il faut vraiment détruire « la vision centrée par l'homme » en commençant à voir avec nos propres yeux, parce que pour si longtemps nous n'avons été pas seulement fixés dans ses vues, mais aussi forcé à voir le monde par sa lentille.*»¹¹⁰

2.3 La masculinité hégémonique¹¹¹

Les concepts utilisés dans la théorie féministe du cinéma peuvent s'appropriés aux études de masculinité. Si nous jetons un coup d'œil sur *Men's Studies*, nous rencontrons tout d'abord une série de discours sur sa nature: la masculinité est-elle

¹⁰⁸ **Ibid.**, p.226-231.

¹⁰⁹ **Ibid.**, p.226-231.

¹¹⁰ Tania Modleski, **The Women Who Knew Too Much : Hitchcock and Feminist Theory**, New York: Routledge, 1988, p.9.

¹¹¹ Tim Carrigan, Bob Connell et John Lee, « Toward a New Sociology of Masculinity », **Theory and Society**, Vol:14, No:5, 1985, pp.551-604.

une donnée biologique ou une construction idéologique? Enfin, les théoriciens partagent généralement l'idée que la masculinité n'est pas une essence, mais une idéologie qui tend à justifier la domination masculine. Selon Badinter, le devenir masculin met en jeu des facteurs psychologiques, sociaux et culturels qui n'ont rien à voir avec la génétique mais jouent un rôle non moins déterminant, sinon plus.¹¹² Alors, il existe une véritable tâche à accomplir pour devenir un homme ou pour juste prouver sa virilité. Tout au long de cette construction ou cette fabrication, les hommes courent sans arrêt le risque d'être pris en défaut. Cette situation trouve réponse sous l'angle psychanalytique à travers la notion « phallus » (ou son absence) qui est le fondement de la vision du monde (masculin et féminin) ou d'autres à travers l'hégémonie masculine. Notamment, la « masculinité hégémonique », un concept développé pour la première fois par Tim Carrigan, Raewyn Connell et John Lee à partir du terme « hégémonie » d'Antonio Gramsci, se met en place. Ce concept varie selon les époques, mais aussi selon les classes sociales, les races et les âges. Cependant, nous pouvons parler de la multiplicité des masculinités.

Tout d'abord, Robert Connell met l'accent sur la masculinité socialement construite. A part l'idéalisation de l'image des hommes qui est physiquement forte, la masculinité se réfère en premier lieu à un fantasme. En ce sens, la masculinité hégémonique sous une forme d'identification contribue à assumer un rôle viril à l'égard des femmes¹¹³, c'est-à-dire la femme qui s'est radicalement masculinisée est en émergence. Toutefois, les régularités d'ordre physique et d'ordre social imposent et inculquent les dispositions et enfin tracent les frontières entre « le soi » et « l'autrui ». Cette tendance s'accompagne ensuite d'un ensemble d'images particulier dans les sociétés hétérosexuelles. Parallèlement, les activités codées comme masculines ou féminines sont une sorte de déguisement de la domination masculine. Par contre, l'accès à l'enseignement supérieur, l'entrée dans le monde du travail, le droit de vote, l'accès à la contraception, le droit à l'avortement et au divorce etc. à l'égard des femmes donnèrent lieu aux divers changements à tous les niveaux de la vie. Enfin, les femmes disposent de nombreuses revendications à propos de l'égalité entre hommes et femmes. Nous voyons en effet apparaître des hommes qui se trouvent dans une crise dans laquelle la masculinité est morcelée et

¹¹²Badinter, *op.cit.*, pp.9-10.

¹¹³Huriye Kuruoğlu, *Erkek Kimliğinin Değişme (meve)n Halleri*, İstanbul: Beta Yay., 2009, p.188-190.

dénaturalisée. D'un côté, cette crise relève des questions à propos du désir homosexuel. De l'autre côté, une sorte de virilité qui est soutenue parmi les hommes impose une force considérable pour maintenir les hommes ensemble et surtout pour se distinguer de l'autre, d'« homosexuel ». Cependant, une nouvelle tendance plutôt homoérotique¹¹⁴ apparaît. De nos jours, il ne s'agit plus d'un modèle masculin universel, valable en tout temps et en tout lieu. Dans tel contexte, l'homme ne sait plus se définir. L'article intitulé « Les Habits Neufs de la Domination Masculine » de Singly souligne bien évidemment que le masculin est moins perceptible que le féminin dans la mesure où le premier peut plus facilement se déguiser en intérêt général. En d'autres termes, « *Les contenus culturels complètement neutres en apparences masquent « l'essence masculine ».* »¹¹⁵

Quant aux études cinématographiques, le fait de répondre à la question même de « Qui est le caractère central de ce film ? » nous donne quelques idées sur le déroulement du processus. Bref, nous avons déjà noté que les films sont majoritairement construits par et pour un regard masculin et patriarcal. En ce sens, les recherches cinématographiques mettent à jour des tendances unilatéralement phallogocentrique. Finalement, pouvons-nous tirer la conclusion que le cinéma est fait pour un public d'hommes ou autrement dit pour limiter la spectatrice à sa définition littérale.

3. ENTRE REEL ET FICTIF: LA QUESTION DE LA REPRESENTATION DU MASCULIN DANS LES FILMS TURCS

La réalité est un fait culturel, c'est-à-dire une construction susceptible. Ceux qui la construisent sont les pratiques économiques, politiques, théoriques et idéologiques. Jusqu'à maintenant nous avons cherché à qualifier les films considérés comme des reflets, des narrations ou des commentaires de la réalité autour des idées acceptées au sein de différentes disciplines. Selon Ryan et Kellner qui décrivent le cinéma comme une scène de la représentation culturelle, les représentations sont adoptées de la culture dans laquelle nous nous trouvons et elles deviennent une partie

¹¹⁴Ryan Michael et Kellner Douglas, **Politik Kamera**, trad. par Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yay., 1997, p.373.

¹¹⁵Welzer-Lang, **op.cit.**, p.175.

intégrante de l'identité.¹¹⁶ Ainsi, les films deviennent une partie d'un système de représentations culturelles qui nous permet éventuellement de construire la réalité sociale et qui assure la résistance des institutions sociales en dirigeant le sens commun sur ce qui est l'univers et comment il doit être.¹¹⁷ En effet, l'analyse des films populaires plus souvent conventionnels à la mode de Hollywood, signifie l'analyse du contexte sociopolitique ou des processus de l'inconscient d'un individu- réalisateur- qui est issu de cette société. Car, les thèmes d'un réalisateur, ses personnages etc. peuvent nous renseigner en même temps sur sa nature personnelle, et aussi sa façon dont il mobilise (ou immobilise) la caméra, dont il découpe et monte ses séquences. De même, l'acteur principal peut représenter l'alter ego du réalisateur. Selon l'approche des rapports sociaux des sexes, il est décisif de voir si le réalisateur est une femme ou un homme. Dans la plupart des films, les représentations des femmes ou des hommes présentent convenablement le système patriarcal. Le point de départ de tous les codages sur l'écran n'a qu'une seule dimension: les hommes qui existent dans le récit du film et les femmes qui servent d'intermédiaire pour définir la présence de l'être masculin. Les critiques féministes du cinéma parlant des rapports de domination implicites entre les hommes et les femmes, attirent l'attention à l'image de l'autre en traitant les sujets autour des contradictions comme l'espace public/l'espace privé, l'esprit/le corps, ce qui crée la culture/la proximité à la nature.¹¹⁸

En fait, les représentations « universelles » construites par les hommes reproduisent les pratiques sociales en se pénétrant dans les textes filmiques. L'identité masculine est construite plutôt sur ce qui ne l'est pas que sur ce qui l'est. Les identités se définissent et se construisent à partir de leur contraire.¹¹⁹ Cependant, les hommes et les femmes oscillent entre passivité et activité, conformisme et transgression, sexualité et sublimation. Mais tous les deux se retrouvent évidemment condamnés à jouer les mêmes rôles. En effet, il est possible d'observer les clichés construits à partir des représentations des femmes et des hommes. Or, il faut prendre ces arguments comme le constate Öztürk « *Quand les pratiques de socialisation se réunissent avec ce que l'homme accumule inconsciemment au cours de l'histoire,*

¹¹⁶Cité par Öztürk, **op.cit.**, pp.14-15.

¹¹⁷Ryan et Kellner, **op.cit.**, pp.37-38.

¹¹⁸Mulvey, **op.cit.**, p.92.

¹¹⁹Öztürk, **op.cit.**, p.221.

elles se reflètent sur l'esprit (donc sur son stylo, camera) de l'homme; ainsi on devient convaincu que le système patriarcal est "naturel" et on s'identifie à l'idéologie. C'est pourquoi on n'est souvent pas conscient de la vision sexiste dans des œuvres d'art.»¹²⁰ Ainsi, le cinéma est vu comme l'un des dispositifs sociaux, idéologiques et culturels, responsable de la construction de la masculinité et de la féminité. Cette formulation fait appel à des méthodologies différentes, hérités de l'histoire, de la sociologie et des *Cultural Studies*. Même de nos jours, en termes de contre-cinéma défini comme une cassure radicale à partir d'une transformation des codes du cinéma dominant, cela ne veut pas dire que le cinéma d'auteur considéré comme un nouveau langage cinématographique, comprend une idéologie moins sexiste.¹²¹ Il est même possible de dire que le point commun de deux types de cinéma est le reflet du système de la domination. Finalement, le cinéma constitue un champ d'observation utile pour comprendre également le fonctionnement de notre société, et c'est la raison pour laquelle nous tenterons d'approfondir cette recherche sur les représentations.

3.1. Les films populaires et les héros

Le film ne constitue pas toujours un point de vue précis sur tel ou tel aspect du monde. C'est-à-dire, il peut nous montrer des aspects importants du monde réel en idéalisant, en amplifiant certains défauts ou en proposant un « contre-monde » etc.¹²² C'est là où nous retournons au film que nous préconisons, à la matérialité de son discours et à ses paramètres représentatifs. Dans ce questionnement, il est important de faire attention au contexte dans lequel il a été produit et à celui dans lequel nous l'approchons actuellement. En d'autres termes, l'œuvre établie en fonction de leurs propres expériences personnelles, de leurs opinions et leurs idées permet en même temps de mieux comprendre les sociétés qui les ont produites. En effet, la remise en question des représentations dans leurs aspects professionnels, familiaux, religieux mais également sexuels fait appel aux diverses recherches cinématographiques.

¹²⁰Lynne Segal, "Yarışan Erkeklikler: Erkeklik-Erkek İdeali", trad. par Volkan Ersoy, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=35&dyid=1267&yazi=Yar%FD%FEan%20Erkeklikler:%20Erkeklik-Erkek%20%DDdeali>, (page consulté le 1 Novembre 2010).

¹²¹Claire Johnston, "Women's cinema as counter-cinema" édit.par B.Nichols, *Movies and Methods: An Anthology*, California: University Of California Press, 1976, p.210.

¹²²Goliot-Lété et Vanoye, *op.cit.*, p.45.

Depuis 1970, un ensemble important du cinéma se développe dans une perspective féministe. Evidemment, les paradigmes du genre qui font partie de l'homogénéisation de la réalité sociale se mettent en place dans les films. Cependant, il est important de reconnaître des tendances, des caractéristiques narratives, des procédés de production et des contenus qui sont saisis dans le corps du cinéma, explicitement populaire.¹²³ Les films populaires montrent en fait les fragments du réel acceptés et reconnus par le public. Et pour mieux saisir la tendance générale et aussi la mentalité dominante du public à partir du cinéma turc contemporain, quatre films retiennent notre attention : *Recep İvedik 2*, *Kurtlar Vadisi: Irak*, *Issız Adam* et *Güneşi Gördüm*. En effet, nous restreignons nos analyses à une certaine partie du box-office réalisé entre 2005 et 2010. De plus, nous avons choisi de travailler sur ces quatre films en fonction de différents critères. Le genre du film (*Kurtlar Vadisi: Irak*, un film d'action/policier, *Recep İvedik 2* une comédie, *Issız Adam* un drame et *Güneşi Gördüm* un mélodrame) ce qui nous assure une lecture différente et même approfondie des films étudiés. D'autre part, les histoires de tous ces films se focalisent principalement sur un seul personnage ou plus précisément sur un homme. Notre attention est portée alors sur la manière dont les rapports sociaux de sexe interagissent avec d'autres rapports de domination. Il ressort de cette étude basée sur quatre films populaires que les réalisateurs reproduisent les caractéristiques connues, voire parfois caricaturales, du stéréotype.

Depuis la montée du féminisme, quelques études ont eu pour objet les représentations cinématographiques dans une perspective féministe, mettant en avant diverses problématiques. Dans le cinéma classique ainsi, nous rencontrons le plus souvent les mêmes stéréotypes: l'image de l'homme repose sur son pouvoir indiscutable, tandis que celle de la femme reste largement subordonnée à celui-ci. Aussi, de nos jours, malgré l'évolution de la société, les films populaires ou autrement dit le récit du cinéma traditionnel continu de diffuser des stéréotypes masculins et féminins. Le cinéma, par la diégèse, est porteur de discours où se construisent les stéréotypes. 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*

¹²³Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yay., 2010, p.150.

et le sens.»¹²⁴ C'est-à-dire, le cinéma classique se sert des stéréotypes qui peuvent désigner une multitude de choses mais toujours appartenant à un habitus dépendant du contexte culturel et aussi aux structures perceptivo-cognitives que nous héritons de nos ancêtres. Le stéréotype est en fait une image préconçue, qui correspond à la réalité, très souvent répandu par les médias. De ce point de vue, il faut prendre en considération le cadre de référence en commun, comme par exemple le stéréotype du « macho »¹²⁵ qui est l'un des points de repère de notre étude. A partir de là, il est essentiel d'interroger ce point de repère puisque ces images apportent le risque d'une certaine banalisation ou naturalisation de ce qu'elles représentent. Il faut voir alors si la tendance du réalisateur liant étroitement à l'idéologie dominante dans la production cinématographique tient la route en regard de notre étude ou si le contraire est valable.

D'ailleurs, le cinéma populaire turc nous offre de nombreux exemples pour étudier les images des femmes et des hommes. Différemment de la femme qui semble parfaitement absente de la scène, la surreprésentation de l'homme attire notre attention au premier plan. Tantôt hyper-fort dans les films d'action, tantôt romancé et idéalisé, l'homme est représenté de mille façons, plus souvent tiraillé entre modernité et tradition. Le héros, celui qui combine l'exceptionnel et l'ordinaire, l'idéal et le quotidien, offre à l'identification des points d'appui de plus en plus réalistes.¹²⁶ Le héros donne le plus souvent l'image et le modèle idéal et il détermine l'existence et la production des films. C'est pourquoi l'analyse des héros de ces quatre films permet de mettre en évidence l'image que les différents réalisateurs donnent des hommes dans leurs films, les modèles masculins qui en ressortent. Pour vérifier cette hypothèse et nous interroger sur la place des hommes dans la société turque aujourd'hui, nous référons aux études cinématographiques en lien avec la psychanalyse, la sociologie, la sémiologie etc. A partir du « héros », nous retenons une certaine lecture qui sera ensuite utile afin de mettre en corrélation la place des hommes dans la société turque et le point de vue particulier des cinéastes sur sa société. Donc, il ne s'agit plus de mesurer l'authenticité des portraits des hommes, mais de comprendre les mécanismes d'oppression patriarcale telle qu'elle est

¹²⁴Stéphane Hoebcke, **Sexe et Stéréotypes Dans Les Médias**, Paris: L'Harmattan, 2008, p.39.

¹²⁵Le concept « macho » désigne moins un sexe qu'une certaine place au sein d'une formation sociale, une place majoritairement réservée aux hommes.

¹²⁶Morin, **Les Stars...op.cit.**, p.19.

construite et non pas seulement véhiculée par le cinéma. De plus, nous nous référons aux différentes cohortes masculines à travers le rapport social, la communication verbale ou non-verbale etc. et aussi dans cet objectif, l'analyse des représentations du masculin ne peut se faire sans étudier celles du féminin, c'est pourquoi nous analysons aussi les personnages féminins dans leurs rapports aux hommes, leurs rôles et l'image qu'elles projettent des hommes. Tous ces points de vue nous placent au cœur d'un certain nombre de normes et de marges, définies par la société. Cette étude explore évidemment une tension de recherche suggérée par les théories citées dans la deuxième partie, dans l'espoir de développer des idées plus claires quant aux manières par lesquelles les hommes produisent, à partir des récits de compréhension et de présentation de soi. La compréhension ou le questionnement de la virilité ou du machisme se fait au premier plan à la lumière du regard des réalisateurs et des scénaristes sur les hommes. Nous étudions ainsi la manière dont les transformations sociales et la montée du féminisme, entre autres, inspirent une relecture, et par là, offrent la possibilité de redéfinir l'image des hommes. Et pour notre part, cette analyse met en relief l'importance de la pluralité des relectures comme l'indique Barthes, « *Le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Le commentateur deviendrait alors du même coup un « créateur ».* »¹²⁷

3.2. Quatre succès populaires, quatre héros spécifiques

Poursuivant une réflexion par l'aspect visuel et narratif du cinéma turc, et surtout de la période de *Yeşilçam*, les réalisateurs offrent des images des hommes plus ou moins sublimées de modèles valorisants, vainqueurs à l'issue de situations complexes, protecteurs et sauveurs de leurs partenaires féminins. Nous avons déjà cité que d'après Mulvey, en vue des études psychanalytiques, le regard du spectateur au cinéma traditionnel est implicitement masculin. Par ce fait, le héros est à la fois celui qui excède la norme parce qu'un désordre est produit et qui doit le réduire pour que tout redevienne conforme à l'ordre premier, mais il est lui-même dans la contrainte des règles par lesquelles il peut représenter le héros, personnage extraordinaire, sauveur incontestable qui peut seul restaurer l'ordre aboli, tout en se

¹²⁷Goliot-Lété et Vanoye, *op.cit.*, p.123.

maintenant lui-même hors de cet ordre.¹²⁸ Les satisfactions fantasmatiques qu'offre l'image d'un *Cüneyt Arkin*¹²⁹ en sont un bon exemple. Cet homme fort mais sentimental, plus souvent dans les films d'aventure, désignait en fait l'idéal masculin dans l'histoire du cinéma turc. Ces hommes au cinéma sont plus honnêtes, plus innocents mais aussi plus courageux, plus responsables, plus rationnels. Aussi, ils adoptent quelques marques: la muscularité puissante, les plaisanteries vulgaires, la langue répugnante et le code vestimentaire comme le blouson de cuir noir etc. Parfois, l'Islam aussi joue un rôle fondamental dans les styles de vie patriarcaux. Les films présentent en effet des hommes à forte personnalité, offrant des possibilités d'identification positives au public. Quant à la figure des femmes, nous pouvons parler d'un système de star dans les années 60. Comme Dönmez-Colin le décrit; « *Türkan Şoray, la femme sexy opprimée; Hülya Koçyiğit, la femme asexuée opprimée; Filiz Akin, la femme bourgeoise bien éduquée asexuée; et Fatma Girik, la femme asexuée "virile" honnête, connue comme «erkek Fatma» (la Fatma mâle, qui ne signifie pas « viril », mais assez honnête et franc comme un homme).* »¹³⁰

Dans les années 1980, l'avènement de la télévision et la diffusion de nouvelles technologies de la communication, ainsi que les transformations économiques et politiques du pays ont provoqué plusieurs changements dans la vie sociale et culturelle en Turquie. Les hommes se sont transformés en hommes vivant conformément aux politiques néolibérales et à la corruption. Par contre, les hommes luttant pour survivre dans des conditions socio-économiques des métropoles se sont transformés en hommes commettant des crimes pour obtenir une force, incompetents et incapables de protéger l'honneur de la femme qu'ils aiment, ne pouvant pas satisfaire les besoins de leur famille.¹³¹ Par la suite, dans les années 90, les réalisateurs mettent en place les stéréotypes dédagés comme le résultat des changements culturels et sociaux provoqués par l'industrialisation et l'urbanisation. Ces stéréotypes commencent à se transformer en caractères réfléchis de soi qui mettrait en doute leur identité et leur rôle dans la société. De plus, ces hommes gardant leurs valeurs traditionnelles, suivent les clichés de l'homme honnête et se

¹²⁸Jean Ungaro, **Le corps de cinéma, le super-héros américain**, Paris: Eds. L'Harmattan, 2010, p.16.

¹²⁹Cüneyt Arkin, un acteur de cinéma turc très populaire surtout à la période de Yeşilçam, qui joue en particulier dans des films historiques et d'aventures.

¹³⁰Dönmez-Colin, **op.cit.**, p.143.

¹³¹Aygün Şen Telci, «Modern Hayatın Yarım Kalmış Aşkları "İssız" ve "Kaybeden" Erkek Karakterler » édit. par **18.Uluslararası Adana Altın Koza Sine ma Kongresi**, 2011, p.152.

battent contre les transformations sociales et économiques. Cependant, la solidarité masculine qui est toujours prônée sous forme de formation d'équipes ou de bandes dans le cinéma turc devient une valeur essentielle. Quant aux femmes, elles sont représentées comme l'épouse, la bien-aimée, la sœur et la mère sous les rôles traditionnels que le cinéma turc a attribués aux femmes; elles n'ont pas de noms et existent seulement en présence du personnage principal: le héros. Malgré cela, les vraies questions relatives aux hommes et femmes attirent l'intérêt de certains cinéastes turcs, de façon sincère. Dans ce contexte, une autre histoire devenue plus importante dans les années 2000, est construite sur une crise liée au fait d'être « homme », faisant parfois effondrer l'image traditionnelle des caractères masculins. Par ailleurs, dans les années 2000, les stars de cinéma « populaire » ont cédé leur place à celle de la télévision.

3.2.1. Kurtlar Vadisi: Irak (La Vallée des Loups: Iraq)

La Vallée des Loups: Iraq (*Kurtlar Vadisi: Irak* en turc) est un film d'action turc du réalisateur Serdar Akar, sorti en 2006. Ce film qui porte le nom d'une série télévisée est aussi le premier d'une trilogie: *Kurtlar Vadisi Gladio* (2009, Sadullah Şentürk) et *Kurtlar Vadisi Filistin* (2010, Zübeyr Şaşmaz) suivent le premier film. Le point commun des ces trois films est le fait qu'ils sont tous les trois inspirés des événements d'actualité. *Kurtlar Vadisi: Irak* est un des films au plus grand budget avec 14.000.000 de dollars. Il est par ailleurs parmi les 10 films les plus regardés avec un nombre des spectateurs de 1.099.219 entre 2005-2010.¹³²

Le synopsis du film est basé sur un événement qui a eu lieu pendant la deuxième Guerre du Golfe et qui a provoqué de nombreux débats au niveau national, régional et international en créant une tension dans les relations turco- américaines. Le film commence par l'humiliation des soldats turcs, dont les têtes sont couvertes par un sac par les soldats américains. Cet événement devient un problème d'honneur national et le commandant turc, témoin des faits, qui fait appel à Polat Alemdar, un espion du service secret turc, avant de se suicider. Pour se venger des soldats américains-qui s'apprêtent à devenir la force unique de la région et qui maltraitent ainsi les irakiens-Polat Alemdar et ses hommes Abdülhey et Memati arrivent en Iraq.

¹³²<http://www.boxofficeturkiye.com/turkfilmleri/>, (page consulté le 1 Novembre 2010)

C'est en fait « au nom de la patrie » que Polat Alemdar et ses hommes mènent leur lutte avec leurs propres lois avec le message latent de la mise en question du système institutionnel et politique tout entier. Au cours de ce combat, ils rencontrent Leyla, une villageoise, orpheline, qui a grandi auprès d'un chef religieux. Lors de la célébration de son mariage cerné par l'armée états-unienne, son mari venu secourir sa femme est tué sous ses yeux. Leyla, a désormais le seul but: venger son conjoint, c'est-à-dire, suivre le parcours des hommes. Enfin, tous les quatre font face à plusieurs défis liés à la vengeance. D'ailleurs, le film fait souvent des références aux conflits ethniques et identitaires, aux luttes de pouvoir, aux éléments religieux etc. à travers des scènes d'action violente.

A première vue, le film, qui s'attribue les caractéristiques de la série propose ainsi des stéréotypes évidents avec des personnages et des contradictions fortes. Le casting est composé entièrement d'hommes. Quant au personnage principal Polat Alemdar, Serdar Akar se sert parfaitement des motifs du cinéma hollywoodien tels que la reprise du héros d'une série télévisée à la mode, un homme aux vertus virils qui tue le chef des méchants et tout à fait fanatique etc. Dans la série télévisée, dans laquelle il infiltre victorieusement la mafia, Polat Alemdar était un agent des services secrets. Cette fois, dans ce film, *Kurtlar Vadisi: Irak*, Polat Alemdar (interprété par Necati Şaşmaz) part immédiatement pour l'Irak dans le but de venger l'honneur national. Il est ainsi un homme dur, solide, fort, intelligent, physiquement ordinaire et nous pouvons même dire qu'il est plutôt laid; sa petite taille, sa carrure loin de celle du « héros musclé » ne correspondent pas aux caractéristiques des héros classiques. De plus, le film de Serdar Akar (tout comme la série réalisée par le même cinéaste) met en place un homme ultra-patriotique et ultra-nationaliste. Polat Alemdar, étant un homme armé, tout au long du film, a un rôle chevaleresque: Comme tout le récit classique depuis *Yeşilçam*, c'est la nécessité de la vengeance pour sauver l'honneur. Il venge enfin l'honneur de l'Armée turque en affrontant les "méchants" américains.

3.2.2. Recep İvedik 2

Recep İvedik 2 est une comédie turque du réalisateur Togan Gökbakar¹³³, sorti en 2009. Le premier film de la trilogie Recep İvedik du même réalisateur est sorti en salle en 2008 et le troisième en 2010. Parmi ces films, Recep İvedik 2 est le film le plus regardé avec 4.333.144¹³⁴ personnes dans l'histoire du cinéma turc.

Les comédies turques à un message social eurent leur apogée dans les années 1980 et laissèrent leur place dans les années 1990 aux films composés de sketches consécutifs, ne visant pas à transmettre un message social. De fait, il est possible de dire que Recep İvedik 2, reste parmi les comédies kitchs. De plus avec sa structure thématique et son synopsis, il ressemble à certaines comédies d'Hollywood. En fait, différemment des héros populaires de la comédie turque (les caractères tels que *İnek Şaban*, *Turist Ömer* etc.) le caractère Recep İvedik inspiré par une vision vulgaire influencée par le cinéma et la télévision américaine récente (comme Borat diffusé sur MTV), est le stéréotype d'un anti-héros. Ce caractère est créé par Şahan Gökbakar lui-même, un comédien connu par ses sketches de télévision. Cette fois-ci dans le film, Recep İvedik qui est toujours un personnage vulgaire, gros, poilu, ignorant, habite dans un bidonville à Güngören. Les aventures commencent quand sa grand-mère demande à Recep İvedik de trouver un travail, de mettre fin à sa vie de chômeur, de se marier et d'obtenir une dignité dans la société. Avec la pression de sa grand-mère, Recep İvedik se lance dans des petits boulots. Puis, le film raconte ce qui lui arrive au cours de cette recherche de travail. Le film met en scène des petites anecdotes de la vie du personnage de Recep İvedik, basées sur des conflits et des absurdités issus de la rencontre des classes socio-économiques différentes dans la métropole. Bref, le scénario n'a pas vraiment une intégrité narrative, ce qui le rend compatible avec l'esthétique de la télévision.

Togan Gökbakar, réalisateur, renie les normes sociales à l'aide de la figure de Recep İvedik. Ce caractère, loin d'être sentimental, est inadapté, méchant, égoïste, impoli, bavard et grossier. Le personnage de Recep İvedik humilie et se moque de

¹³³Le frère de l'acteur Şahan Gökbakar.

¹³⁴www.boxofficeturkiye.com/turkfilmleri/, (page consulté le 1 Novembre 2010)

tout ce qui fait partie de la vie des « turcs blancs »¹³⁵ y compris le golf, le sushi, la gymnastique, les clubs de vacances, et s'adresse pareillement à tout niveau de gens, de l'assistant le moins élevé, au patron la plus important, en ne reconnaissant aucune autorité, et nous propose une antithèse du monde contemporain clair, propre et organisé. C'est pourquoi Recep İvedik, en d'autres termes, représente un anti-héros. Toutefois, il est dépourvu des caractéristiques de la virilité telle que la réussite professionnelle, le statut, la confiance etc. Il obéit à ses impulsions immédiates, il traduit tous ses désirs en actes, il exprime directement toutes ses pensées, il est agressif et excité. Il fait des plaisanteries grossières et utilise souvent de l'argot et des insultes. Nous pouvons même affirmer qu'il se comporte comme un individu primitif. En d'autres mots, ce n'est pas justement un homme viril qui fait fi des normes sociales et de la manière dont les choses doivent être faites, c'est une figure de l'ambivalence. Bref, Togan Gökbakar, imposant un machisme « rigolo » démontre un profil caricatural en mélangeant les clichés des personnages des arts traditionnels turcs aux événements actuels ;ici, ce que le spectateur est censé faire est de se venger de ce monde auquel il s'aliène de plus en plus en se moquant de son antithèse. Cependant, Recep İvedik est présenté comme un héros populaire car il se comporte comme il veut sans se soucier de l'humiliation, de l'exclusion et de la société qui le désapprouve. Certainement des films comme *Recep İvedik 2* prennent pour cible Recep İvedik dans certaines de ses postures les plus machistes et même les plus viriles. Mais le rire est peut-être ici, quel que soit le sexe du spectateur, une catharsis trop facile. D'autre part, il faut bien noter que ce film qui peut être considéré comme une référence aux clichés avec ses caractéristiques typiques, thématiques et esthétiques, peut avoir un effet légitimant.

3.2.3. *Güneşi Gördüm* (J'ai Vu le Soleil)

Le film a été réalisé en 2009 par le chanteur populaire turc Mahsun Kırmızıgül qui y joue aussi le rôle principal. *Güneşi Gördüm*, qui est le deuxième film du réalisateur après *Beyaz Melek* (2007), est un mélodrame. Il était parmi les films turcs le plus regardé de l'année avec un nombre de 2.491.313¹³⁶ des spectateurs.

¹³⁵Ce terme adopté dans les années 90 désigne les membres des élites au mode de vie occidental; mélange des « YUPI » et des BCBG.

¹³⁶www.boxofficeturkiye.com/turkfilmleri/, (page consulté le 1 Novembre 2010)

Le film de Kırmızıgül est constitué de l'imbrication d'un nombre important de récits touchant différentes questions sociales. Les actions du PKK¹³⁷, la guerre dans les régions de l'Est et du Sud-Est sont les thèmes principaux; mais d'autre part partant des notions de « nous » et des « autres », Kırmızıgül tente intégrer des histoires secondaires tels que l'identité ethnique, sexuelle etc. à ce thème principal. Sous ce titre, un des points qu'il faut souligner en particulier est le fait que Mahsun Kırmızıgül est lui-même d'origine Kurde -il est né et a grandi à Diyarbakır- et que les personnages construits dans son film sont les représentations d'une communauté avec laquelle il est d'une certaine façon en contact. Pour cette raison, il ne serait pas faux d'affirmer que Kırmızıgül traite la question kurde avec un point de vue subjectif dans sa dimension plutôt sociologique.

Si nous revenons au film *Güneşi Gördüm*, le scénario est construit autour de deux familles: la famille de Davut et la famille de Ramo dont rôle est interprété par Mahsun Kırmızıgül. Ces familles essaient de poursuivre leur vie dans un village de Kars entre les conflits terroristes ; mais à la suite de recommandations, puis de la pression de l'armée turque, elles décident d'émigrer. Ramo, sa femme Havar et cinq enfants, son père Haydar et ses frères Kado et Mamo, partent à Istanbul tandis que la famille de Davut s'installe en Norvège au près de leurs proches. Ramo et sa famille n'arrive pas à s'adapter, de l'autre côté Davut et sa famille se rendent en Norvège avec beaucoup de difficultés. A la suite de plusieurs graves accidents, Ramo et sa famille ne pouvant plus lutter, décident de rentrer à Kars tandis que la famille de Davut est prise en charge par « l'Etat- Providence » norvégien et débute une nouvelle vie.

Le personnage principal Ramo représente l'identité kurde bien plus en référence au sous-développement qu'à l'identité ethnique. Toutefois, il est un homme naïf, silencieux et fataliste. Le réalisateur, Mahsun Kırmızıgül profite en fait, dans ce film, des représentations traditionnelles et stéréotypées et il appuie sa narration sur des comportements discriminatoires. Toutefois, le film décrit parfaitement la tendance de *Yeşilçam*. C'est le portrait des anatoliens arrivés en ville avec pour tout bagage, les valeurs traditionnelles de la Turquie et qui seront confrontées au mode de vie urbain et moderne d'Istanbul. En d'autres termes, le cliché de ce film traduit

¹³⁷Le Parti Ouvrier Kurde illégal menant la lutte armée et procédant aux actes terroristes contre les autorités turques.

l'opposition entre l'univers de la ville, perçu par les nouveaux arrivants comme inconnu, incompréhensibles et donc hostile et l'univers traditionnel perdu, regretté, mystifié, idéalisé.

3.2.4. *Issız Adam* (L'Homme Désert)

L'image des hommes commence à changer avec de nouveaux attributs apportés par l'industrialisation et l'urbanisation. Différemment aux hommes des films de *Yeşilçam*, nous trouvons deux types d'hommes dans les films turcs de la période post-1980 : les hommes qui cherchent à masquer leurs défauts et incapacités avec la violence et les hommes qui renoncent à leurs capacités avec une vision nihiliste du monde. Dans les années 2000, ceux qui deviennent central à l'écran sont les hommes « perdus » dans le traumatisme et la mélancolie. *Issız Adam* est en fait un bon exemple de ce processus. Ce mélodrame réalisé par Çağan Irmak en 2008 a fait un grand succès avec un nombre de 2.788.532¹³⁸ de spectateurs.

Issız Adam, dès le titre déjà, nous donne quelques indices sur le déroulement de l'histoire du film ; « Issız » signifiant désert, solitaire et isolé. Le titre du film instaure un point de vue sur un personnage principal et ainsi de suite de personnages secondaires. Quant au personnage principal, Alper, il est un homme au physique séduisant, de grande taille, élancé, à l'âge de 30. Il est indépendant, actif, énergique, compétitif, ambitieux, agressif, dur, aventurier, matérialiste, sans émotion et narcissique. Il habite à Beyoğlu. Il est en même temps le propriétaire et le chef cuisinier d'un restaurant chic appelé « Leblon » se trouvant aussi à Beyoğlu dans un quartier cosmopolite qui s'adresse plutôt aux élites, artistes, intellectuels. A part la cuisine, son autre passion est la collection d'anciens disques des années 70. Il vit un style de vie plutôt bohème. Finalement, Çağan Irmak, le réalisateur, dessine le portrait d'un personnage citadin.

D'autre part, le film offre l'histoire d'un homme complètement différent ayant des relations bisexuelles et parfois sadomasochistes. Sa vie sexuelle se base sur des relations atypiques, non-traditionnelles comme par exemple celles établies via

¹³⁸www.boxofficeturkiye.com/turkfilmleri/, (page consulté le 1 Novembre 2010)

internet ou encore par la recherche de prostituées. Sa rupture de relations avec sa mère Müzeyyen qui habite à Tarsus (petite ville en Anatolie) est un autre indicateur qui définit son caractère. Il donne l'impression de n'avoir aucune relation humaine « normale ». Bref, ce film relève un caractère assez stéréotypé, surtout de la société industrielle. Cependant, il est à noter que le modèle masculin se renouvelle sous d'autres formes. L'autre personnage principal du film est Ada¹³⁹. Ada, contrairement à Alper, est une femme, ayant une vie stable, habitant seule et produisant des vêtements pour enfants à Beyoğlu. Le film porte ainsi un regard ambigu sur elle: à la fois le reflet de la femme moderne par la conquête de son autonomie mais également la conformité au code culturel de la catégorie sociale, elle n'est plus affranchie des clichés. Dans le film, Ada et Alper se croisent chez un bouquiniste de livres anciens à Beyoğlu. La suite du film raconte une histoire d'amour n'ayant pas de fin heureuse. En partant de ces deux caractères, Çağan Irmak vise en fait à analyser la transformation de la structure sociale. Autrement dit, nous trouvons la chance d'observer comment se sont formés les relations sociales ; les notions comme la famille, l'enfant, l'amour, le lien, la racine à partir d'une étude des hommes. Cette situation liée à la solitude d'Alper est souvent expliquée par l'individualisation excessive imposée par les sociétés postmodernes capitalistes. Par ailleurs, les caractéristiques comme l'irresponsabilité, la quête du désir sexuel et l'inertie, attribuées aux méchants dans les films de *Yeşilçam* deviennent des caractéristiques du caractère principal. Aussi, les obstacles sociaux et économiques devant Alper et Ada sont remplacés par les problèmes liés au nouveau style de vie. Pourtant, les pratiques et les crises de virilité représentées dans ce film servent à la naissance d'un nouveau type de cliché même s'ils se distinguent du cinéma de *Yeşilçam*. *Issız Adam* porte en effet des caractéristiques du genre mélodramatique quant à son style et à son contenu narratif. Mais pourtant, le réalisateur analyse un aspect différent du conflit homme riche-femme pauvre (ou l'inverse) issu du genre mélodramatique, classique du cinéma turc.

3.3. Représentations du masculin

Le cinéma turc comme tout cinéma national ou régional nécessite une étude approfondie tant sur l'aspect cinématographique que social. Ainsi, reconnaître une

¹³⁹ Ada signifie « île » en Turc. On relève aussi un jeu de mot dans le nom du film. *Issız Adam* pouvant également signifier « mon île déserte ».

réflexion et des stratégies féministes amèneraient à penser et à contester les effets du patriarcat sur la scène cinématographique. Le cinéma joue également un rôle essentiel dans la définition et la représentation des rapports sociaux. Surtout en raison du rôle déterminant des dynamiques patriarcales, les hommes au cinéma sont durs et émotifs, de l'autre côté, les femmes sont nettement dominées par les hommes. C'est, par ailleurs, à partir de l'analyse de pratiques concrètes que nous pouvons bien comprendre l'approche sexiste du cinéma turc. Comme par exemple, les femmes attendent leur « prince charmant » tandis que les hommes ont cependant souvent une relation avec d'autres femmes. Comme l'indique Abisel: « *En terme de l'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.* »¹⁴⁰ Ou encore elle rappelle l'existence d'au moins une femme giflée, presque dans tout film. C'est un signe très clair de l'idéologie sexiste, ce qui fait de lui une formule narrative assez intéressante. Enfin, il est possible d'envisager, en prenant appui sur ces exemples d'Abisel, que les films turcs ont un sexe. Il est tout vraisemblable d'envisager que ce jugement trouve réponse dans la construction des valeurs et des représentations sociales où le patriarcat détient un pouvoir structurant.

Au premier abord, nous pouvons parler d'une pluralité de la masculinité qui se diffère selon la période ou le genre. Au cinéma turc, surtout à l'âge d'or, aux années 60, parmi les genres, le mélodrame dominait. Avec les années 70, l'arabesque¹⁴¹ apparaît en regard d'une synthèse de l'Occident et l'Orient. Ainsi, les thèmes populaires se concentrèrent sur la révolte des personnages opprimés.¹⁴² Différemment au passé, de nos jours, la masculinité se présente d'une façon tout à fait problématique, elle met en place un héros déprimé, fragile, malade, pessimiste et méfiant. Dans ce contexte, les hommes ne sont plus caractérisés comme des sujets "excellents". Mais toujours, la sacralisation de la famille trouve sa place dans les récits du film. En ce sens, l'homme devient le protecteur de ce processus patriarcal; ainsi la violence est revendiquée au nom de la défense. En fait, tout cela s'organise autour d'une stratégie de masculinité qui se nourrit de désirs et de craintes des

¹⁴⁰Abisel, *op.cit.*, p.181.

¹⁴¹Comme le Derya Bengi indique dans l'article « Abécédaire musical », La pensée de Midi, Vol:3, No:29, 2009, pp.102-114 « *Ce n'est pas simplement un genre musical, c'est un nœud gordien que depuis quarante ans nul ne parvient à démêler. On l'a nommé la musique de l'exode. Ni citadin ni rural, l'arabesk était orphelin.* »

¹⁴²Umut Tümay Arslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk**, İstanbul: Metis Yay., 2005, pp.37-43.

hommes afin de maintenir la domination masculine. D'autre part, la prise en considération du personnage masculin, non seulement favorise l'analyse de la domination masculine, mais suggère également le développement de stratégies de femmes en tant que sujet. Surtout dans les années 80 en Turquie, suivant les politiques néolibérales, les femmes entrèrent dans la vie professionnelle ainsi furent comptées parmi la population active, ce qui lança en effet une transformation de l'identité féminine à l'écran. Cette nouvelle ère reflète une image moderne et libérée de la femme turque. Particulièrement, à la fin des années 90, le cinéma devient le lieu de rencontre des deux traditions: le cinéma national et le cinéma occidental. Malgré cela, la tendance des films nécessite encore une relecture à propos du sexisme. Cependant, les études de masculinité rarement effectuées en Turquie, essayent de nous montrer les sources du pouvoir viril à partir de la masculinité qui est en fait une fiction ou une structure culturelle, historique et sociale.¹⁴³ De plus, au sujet du genre, quelques études sont réalisées sur la crise du masculin ou encore l'hégémonie masculine au cinéma turc. Comme l'un des exemples sur le discours masculin, Canan Uluyağcı distingue que les définitions et les rôles du masculin déjà existants sont soutenues et renforcées à travers les images produites dans le cinéma turc. Dans ce contexte, à travers quelques films étudiés, elle met l'accent sur l'homme sérieux, dur, toujours protecteur de sa famille en toutes circonstances et aussi évitant les comportements féminins et prenant la femme comme un objet. Malgré ce portrait, il est possible de dire que les développements économiques, politiques, sociaux et culturels en Turquie, selon différentes périodes et conditions, mettent en place de différentes images de la masculinité.¹⁴⁴

En guise de conclusion, il faut toujours garder en tête que la représentation des deux sexes au cinéma turc se définit à travers l'approbation de structure patriarcale à tous les niveaux. A travers le film, nous assistons ensuite à une présentation des valeurs traditionnelles en vigueur. Pour notre étude, enfin, l'argument que nous souhaitons mettre en avant est que les récits cinématographiques ne peuvent pas rendre compte de la dynamique en jeu s'ils ne font explicitement référence au patriarcat. Et aussi pour compléter cet énoncé, nous devons tout d'abord répondre à la

¹⁴³H. Bahadır Türk, « Eril tahakkümü yeniden düşünmek: Erkeklik Çalışmaları için bir imkan olarak Pierre Bourdieu » **Toplum ve Bilim**, No:112, 2008, pp.119-147.

¹⁴⁴Kuruoğlu, **op.cit.**, p.125.

question “Dans quelles mesures les relations de pouvoirs ainsi que les modèles de masculinité se manifestent-ils dans l’arène cinématographique?”

3.3.1. Corps des hommes et des « autres »

« *Les rapports au corps reflètent les problèmes identitaires masculins dans un contexte contemporain, bien au-delà de la question de l’ajustement au rôle, à la place et à la fonction qu’il s’agit de tenir dans une société et qui correspondait aux attributs d’un sexe, d’un genre.* »¹⁴⁵ Le corps considéré comme un outil de découvert, du déni, de la rationalisation, de la consommation, de la valorisation ou de l’instrumentalisation etc. au cours de l’histoire, est donc quelque chose de social, politique, sexué et idéologique. Dans ce contexte, le corps est aussi l’un des objets principaux de la représentation cinématographique.

Polat Alemdar dans *Kurtlar Vadisi: Irak*, avec son image ordinaire porte un profile populaire. Le même accent est remarqué dans *Recep İvedik 2*. Recep İvedik trouve le remède dans la promotion d’un type caricatural. Son corps représente évidemment un héros irréel plutôt sur-viril. Ce type créé par Şahan Gökbağar, bouleverse tout l’imaginaire collectif offrant une image pas du tout conventionnelle et hors norme. Il est gros, son corps est exagérément poilu et même son pseudonyme indique dans le film « ours gros et maladroit », il ressemble en fait à un animal. Comme il dit lui-même dans une réplique: « *Je suis un animal mais pas domestique.* » Il correspond en effet à ce qu’Ayşe Öncü définit comme « *maganda* » qui est un personnage s’appuyant sur la violence, poilu, constamment insatisfait sexuellement, nuisant à l’environnement culturel des cercles sociaux avec lesquels il entre en contact.¹⁴⁶ D’autre part, les deux personnages Mamo et Polat Alemdar ont des cheveux bruns, de grands yeux noirs et une peau mate, qui constituent notamment les particularités physiques d’un homme viril en Turquie. Par contre, comme l’exprime Bourdieu « *Les hommes portent parfois à l’extrême l’affirmation*

¹⁴⁵Christine Castelain Meunier, **Les métamorphoses du masculin**, Paris: Presses Universitaires de France, 2005, p.77.

¹⁴⁶Ayşe Öncü, « « Maganda »’nin Mirası Recep İvedik », <http://bianet.org/biamag/kultur/113439-magandanin-mirasi-recep-ivedik>, (page consulté le 1 Novembre 2010).

de la virilité dans sa forme la plus commune, sans doute en réaction contre le style « efféminé » »¹⁴⁷

D'ailleurs, le postmodernisme, offre un cadre de référence pour la description et l'analyse des représentations du masculin¹⁴⁸, comme le dit Yvonne Tasker, suggérer d'autres éclairages, et en particulier d'envisager une image plurielle du masculin à l'écran. Cette situation établit en fait un parallélisme entre les changements des modèles masculins et la montée de l'individualisme et du libéralisme. De plus, la culture de la consommation qui a bien sur augmenté l'intérêt au corps, vise à produire de nouvelles valeurs en consommant vite les anciennes. Certes, ce « Nouveau look » du corps fait référence à un mode de vie: la métrosexualité¹⁴⁹. La libération du corps se concrétise en effet au tour d'un faisceau des phénomènes comme l'hygiène, la mode etc. Aussi, le corps est ouvert à tous les plaisirs et aux choix: le travestissement, les bisexualités, la sur-féminisation, la sur-masculinisation, l'asexualité. Quant à notre étude, cette fois-ci, différemment des trois personnages principaux que nous venons d'évoquer Alper dans *Issız Adam* illustre bien ce profile de nos jours. Avec ses cheveux blonds et ses yeux bleus, il fait figure de l'autre mais par contre, avec ses traits réguliers, son visage répond à un type dominant. Alper est souvent caractérisé par une hygiène excessive, filmé par exemple toujours en se débarrassant des draps, après tout acte sexuel. Il accorde beaucoup d'importance aux soins du corps et aussi à son apparence ; comme nous le voyons dans plusieurs séquences, il n'arrête pas de se regarder dans le miroir, chez lui, dans sa voiture etc. De même, Kado, un homme trans, dans *Güneşi Gördüm*, est filmé toujours en se regardant dans le miroir. Par delà, nous pouvons même dire qu'il s'agit d'une véritable obsession narcissique qui est une valeur convenable de jour. D'après Lipovetsky, dans la société postmoderne, l'individualisme qui indique le surgissement d'un profil inédit de l'individu dans ses rapports avec lui-même et son corps, avec l'autrui dans la période où le capitalisme autoritaire laisse la place au

¹⁴⁷Bourdieu, *op.cit.*, p.163.

¹⁴⁸Tasker Yvonne, *Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema*, New York: Routledge, 1993, 220 p.

¹⁴⁹Le terme inventé par Mark Simpson, désigne un style de vie apporté par la modernité, de l'homme urbain, par opposition à l'homme de la campagne. Etre en bonne santé, être à la mode et être expert de produits cosmétiques sont des acquis de ce style de vie. Le soin esthétique et ainsi l'apparence gagne de l'importance.

capitalisme hédoniste (recherche maximum du plaisir) se met en place.¹⁵⁰ D'autre part, au sujet de l'hygiène, les trois autres personnages principaux n'ont aucun intérêt spécifique sur leur corps et même Recep İvedik trace un profilé tout à fait contraire. Dans ce cadre, le soin de soi met en avant le point narcissique. Comme l'indique Baudrillard « *C'est la suggestion d'invoquer dans votre propre corps et de l'investir narcissiquement de l'intérieur, non pas du tout pour le connaître en profondeur, mais bien, selon une logique toute fétichiste et spectaculaire, pour le constituer, vers l'extérieur, comme objet plus lisse, plus parfait, plus fonctionnel.* »¹⁵¹

Cependant, les représentations métaphoriques de ces hommes sont uniquement possibles avec les contre-représentations, plus particulièrement par rapport aux femmes. Les images négatives ou affirmées s'inscrivent dans le corps ainsi sous la forme d'un ensemble de dispositions d'apparence naturelle, souvent visibles.¹⁵² En premier lieu, nos quatre réalisateurs présentent dans leur film, le corps comme un moyen d'imposition au regard d'autrui en exhibant la force et la séduction. Vu que ces réalisateurs se réfèrent au regard de l'homme dans les affirmations du corps des femmes, nous pouvons en conclure que le corps des femmes est défini en fonction des paramètres masculins. La mise en place des couples de personnages opposés, Polat Alemdar et le commandant américain Sam Marshall dans *Kurtlar Vadisi: Irak*, puis Mamo et Kado (le personnage trans) dans *Güneşi Gördüm* est un bon exemple pour souligner ce procédé. Comme par exemple, la caractéristique physique, *baby face*, considérée comme féminine est attribuée à l'ennemi Sam Marshall dans *Kurtlar Vadisi: Irak* ou à l'autre stigmatisé, Kado dans *Güneşi Gördüm*. Kado est un homme trans, l'autre par définition. Cependant, le personnage transa encore du mal à être perçu comme un individu « normé et normal », punissant le portrait féminisé de Kado par le regard voyeur de Mamo. Nous pouvons alors dire, en citant Foucault, que les corps sont surveillés, observés pour former des « corps dociles ». ¹⁵³ De ce point de vue, les corps d'Alper, de Polat Alemdar, de Ramo et de Recep İvedik, constituent une sorte d'instance de domination, d'aliénation, de discrimination. Sous la lumière de notre analyse, ces réalisateurs les développent en partant de la notion de

¹⁵⁰ Gilles Lipovetsky, **L'ère du vide: Essai sur l'individualisme contemporain**, Paris: Eds. Gallimard, 1983, p.56.

¹⁵¹ Jean Baudrillard, **La société de Consommation**, Paris: Eds. Denoël, 1970, p.203.

¹⁵² Graeme Burton, **Görününden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş**, İstanbul: Alan Yay., 1995, p.112.

¹⁵³ Michel Foucault, **Surveiller et Punir**, Paris: Eds. Gallimard, 2004, pp. 217-221.

« nous » et des « autres » en ce qui concerne surtout les femmes et aussi les personnages trans; ils appuient leur narration sur des représentations discriminatoires plus spécifiquement à travers leur apparence physique.

Le corps des femmes n'appartient pas seulement aux femmes, il est un corps constamment contrôlé et réprimé par la société. Cela est indispensable pour la redéfinition des rapports de genre dans le capitalisme patriarcal. Donc, il faut noter que ce discours tient non seulement sur le corps des hommes mais aussi sur celui des femmes. Le corps des femmes est en effet un élément important du cinéma de *Yeşilçam*: il est soumis à des codes très stricts qui partagent les femmes en deux camps opposés: les femmes honnêtes et les femmes « légères ». ¹⁵⁴ Quant à notre étude, dans ces quatre films, les femmes semblent parfaitement absentes de l'écran. Parmi ces films, *Issız Adam* est le film dans lequel les femmes sont le plus « présentes » ; Les corps féminins sont représentatifs des rôles stéréotypés accordés aux trois femmes centrales: la prostituée, Ada, la mère Müzeyyen. Surtout les prostituées portant toujours des tenues sexy, apparaissent dans des plans moyens. La caméra remonte lentement des pieds à la tête en un travelling vertical sur l'ensemble du corps. Ainsi, nous ne voyons pas vraiment les détails de leur visage, puisque la caméra se focalise principalement sur leur corps. Parmi les films que nous avons analysés, le personnage d'Ada dans *Issız Adam* peut être considéré comme un profil différent du « traditionnel ». Ada est une jeune femme urbaine qui a un visage puéril avec de grands yeux bleus au regard clair, des cheveux longs, des seins volumineux, ayant un aspect distinct à cause de sa tenue sport en couleur. Dans le dernier plan, à la scène de la rencontre dans le foyer du cinéma, l'image d'Ada est radicalement modifiée avec sa tenue vestimentaire et ses allures (ses cheveux sont courts, ses vêtements noirs stricts lui donnent une impression sérieuse) ; son image peut être perçue comme une femme fortement virilisée. L'autre femme, Müzeyyen, la mère d'Alper, avec sa tenue vestimentaire, sa coiffure, apparaît comme une représentation du rural ; le réalisateur la caractérise en effet sur la base de la tradition, comme un corps ou un porteur de la tradition.

¹⁵⁴Poucet, Dorsay et Scognamillo, *op.cit.*, pp.1-98.

Selon Foucault¹⁵⁵, le corps des femmes est mis en communication organique avec le corps social (dont il doit assurer la fécondité réglée), l'espace familial (dont il doit être un élément fonctionnel) et la vie des enfants (qu'il produit et qu'il doit garantir, par une responsabilité biologico-morale qui dure tout au long de l'éducation). De la même manière, dans le cinéma de *Yeşilçam*, par exemple la maternité est considérée comme une valeur sociale attribuée aux femmes sur la base du genre. C'est pourquoi pendant longtemps le rôle de la femme à *Yeşilçam* s'est limité à être soit une mère honorable, soit l'ennemi à craindre. Bref, même si elle n'est pas très conforme aux clichés, il existe toujours une figure de « mère » dans les films turcs; et ainsi dans ceux que nous avons analysés. Dans *Güneşi Gördüm*, Mahsun Kırmızıgül, réalisateur, profite des représentations traditionnelles et très stéréotypées. En ce sens, le récit réduit singulièrement le rôle des femmes à un stéréotype: la mère. Ce ne sont pas deux femmes, mais deux mères qui sont au centre du film. La femme de Ramo, Havar, mère de 4 filles, apparaît au début du film en train d'accoucher. Donc, elle s'identifie à la reproduction, elle est tout d'abord un corps, pas plus. Notamment, ce point de vue réduit la femme seul à un corps. Certes, la séquence atteint son point culminant avec la naissance du premier fils de Ramo qui le considère comme un don, comme un cadeau sacré. Ce cas est un des signifiants important plutôt archaïque dans le récit mais donne une idée nette sur l'inégalité des sexes. L'autre femme est la femme de Davut, Gülistan, qui est muette. Elle existe juste en tant de corps. Dans ce cadre, le mutisme du personnage féminin peut parfois révéler le narcissisme de son partenaire. Aussi, les histoires des femmes s'appuient souvent sur une faiblesse, une vulnérabilité, une ignorance. Havar est faible et ignorante, elle ne peut pas contredire son mari; tandis que Gülistan ne vit que pour ses enfants. Sous une perspective psychanalytique, à la suite d'un plan cinématographique peut être lu en se référant explicitement à Mulvey « *Un homme qui regarde, et une femme qui est regardée; mais toujours en se rappelant que les hommes sont dépendants du regard des femmes, car la présence de la (forte) masculinité n'est possible surtout qu'avec le regard (faible) de la femme.* »¹⁵⁶

Quant à *Kurtlar Vadisi: Irak*, le réalisateur, Serdar Akar continue à véhiculer les stéréotypes concernant notamment la représentation du corps féminin. Leyla est une femme belle, intelligente; dès le début du film, le corps de Leyla est associé avec

¹⁵⁵Foucault, *op.cit.*, pp.217-221.

¹⁵⁶Arslan, *op.cit.*, p.73.

l'honneur. Pourtant, le film adopte une autre perspective, qui consiste à montrer Leyla, agressive, violente et dotée d'attributs masculins, ce qui fait d'elle une héroïne masculinisée. D'autre part, les femmes de *Recep İvedik 2*, décrivent les conditions pour devenir un « homme », sa grand-mère lui donne une liste à compléter pour qu'il devienne un homme. Là le corps de la femme devient un moyen pour atteindre un certain but. Certes, nous voyons en effet apparaître des personnages de mères toutes puissantes: c'est le cas de la grand-mère dans *Recep İvedik: 2*, qui mécanise son petit-fils dès le début du film. Par contre, elle a plutôt un caractère masculin que féminin: elle joue au PlayStation, crie et répète des gros mots à plusieurs reprises. Ainsi, le réalisateur met en scène une femme plutôt virilisée.

D'autre part, le vêtement déguise invariablement le personnage, le symbolise et l'emblématise. En d'autres termes, le vêtement est la métaphore visible permanente des valeurs dont le héros est censé être porteur. Pour Alper et même pour Recep İvedik, s'habiller est un acte cérémonial, ritualisé et presque sacré. Dans ce sens, l'habit se transforme en un système de codification. L'un exprime son attitude dans la société par sa tenue vestimentaire plutôt sportive en portant un jean et un blouson plus souvent noir, tandis que l'autre préfère un pantalon et des chemises en couleur très souvent rouges et oranges, couleurs criardes représentant le grossier, le kitsch. L'un se conforme à la loi vestimentaire de la société de consommation, l'autre se situe en dehors de la norme, à l'écart ou à la marge. Quant à Ramo, le « poşu », le foulard symbolique notamment des Kurdes, qu'il porte autour du cou, renforce son aspect régional. Ou encore Polat Alemdar en portant un costume noir en général, obéit d'une certaine manière à un système de signes formant une identité sociale en même temps qu'une identité individuelle. En fait, la puissance de Polat Alemdar vient de son charisme, issu de facteurs comme son expression corporelle, sa posture et son style. Comme le déclare Ungaro, les types de tenue vestimentaire représentent le vengeur, le justicier, le redresseur de torts, bref de celui qui est à la fois la figure exemplaire du droit et porteur de mort.¹⁵⁷

En guise de conclusion, dans plusieurs séquences des films de notre corpus, plus spécifiquement dans *Kurtlar Vadisi: Irak*, *Recep İvedik 2* et *Güneşi Gördüm*, nous pouvons parler d'une sur-présence des hommes et corollairement d'une sous-

¹⁵⁷Ungaro, *op.cit.*, p.101.

représentation des femmes. Chez Bourdieu, nous voyons que le corps est porteur de nombreux signes sociaux, en d'autres termes, le corps, l'individu biologique, en étant véhicule de l'habitus est l'outil d'une transmission infra-consciente des dispositions et des goûts.¹⁵⁸ Ainsi, nous voyons qu'au moins en ce qui concerne les femmes, le rapport au corps est une base essentielle du rapport aux autres, à la famille, à la société.

3.3.2. Communication verbale et non-verbale

La parole est un des modes d'expression du cinéaste fondée certainement sur une représentation métaphorique et symbolique. Décrire un jeu de langage, c'est décrire des habitudes, des règles usuelles et des conventions qui organisent, pour un milieu donné, une expression particulière. Donc, il faut étudier les films sous l'angle de la parole et du discours comme composante caractéristique et originale, propre au cinéma. Dans ce cadre, les codes de la reconnaissance ont un rôle très important, caractérisant les personnages dans leur être et leur comportement. Ainsi, comme le définissent Goliot-Lété et Vanoye « *Il faut immédiatement identifier le héros par son attitude et son langage, car sur le plan cinématographique, les gestes, mimiques, intonations, regards doivent impliquer le spectateur et signifier la sincérité, la conviction, le sérieux.* »¹⁵⁹ Au plan général, ces films populaires illustrent chacun un aspect semblable des statuts et des fonctions multiples de la parole. Bref, le rapport à la parole tient une fonction fondamentale dans l'intrigue de ces films, davantage que l'image qui pourtant lui est complémentaire.

Polat Alemdar dans *Kurtlar Vadisi: Irak*, Ramo dans *Güneşi Gördüm* et aussi Alper dans *Issız Adam* sont des personnages qui parlent peu. Quant à Recep İvedik, il est bavard, il parle sans arrêt. De ce point de vue, nous pouvons avancer l'idée que selon laquelle l'absence de la parole correspond à un éloge de l'action. La considération d'expression des sentiments comme une faiblesse et la croyance à la nécessité d'un homme à trouver lui-même les solutions à ses problèmes, apportent d'une manière incontournable une « solitude » liée au silence.¹⁶⁰ Ensuite, le silence

¹⁵⁸Pierre Bourdieu, **Choses Dites**, Paris: Eds. Minuit, 1987, p.80.

¹⁵⁹Goliot-Lété et Vanoye, **op.cit.**, p.92.

¹⁶⁰Hilal Onur et Berrin Koyuncu, « « Hegemonik » erkeğin görünmeyen yüzü: Sosyalizasyon sürecinde erkeklik oluşumları ve krizleri üzerine düşünceler », **Toplum ve Bilim**, No:101, 2004, p.38.

dans *Kurtlar Vadisi: Irak*, provoque un certain respect chez l'autre. Son réalisateur, Serdar Akar privilégie au langage articulé, celui des symboles, de l'image qui magnifient le moindre détail. De la même façon, les personnages comme Memati et Abdülhey n'échangent pratiquement aucun dialogue. Toutefois, dès que Memati parle, Polat Alemdar le fait taire. Certes, dès la première séquence, les dialogues entre Sam Marshall et Polat Alemdar, s'appuient très souvent sur la relation du pouvoir. C'est en ce sens que le discours souligne l'opposition entre le bien et le mal.

D'ailleurs, la parole est aussi le produit d'une société et d'une époque; elle s'inscrit toujours dans un contexte socio-historique donné. Comme dans *Güneşi Gördüm*, dès que nous entendons parler les personnages, nous saisissons leur appartenance ethnique. Certes, les intonations et les accents exagérés des caractères soutiennent également ces personnages très stéréotypés. En réalité, ceci porte atteinte au réalisme du film. D'autre part, Mamo, le frère de Ramo, utilise très souvent des mots vulgaires à voix haute, spécifiquement dès qu'il se met à gronder Kado. Mamo s'adresse à Kado ainsi d'une façon grossière: « *Ne parle pas comme une femme!... C'est quoi cette voix de femme ?* » Par delà, nous pouvons plus facilement examiner les dimensions idéologiques afin de révéler la mise en question du pouvoir de la parole. Il est lisible que les mots grossiers se font à travers des femmes, également pour renforcer l'idéologie dominante, l'hétérosexualité.

Tout est différent pour Recep İvedik, la parole ne lui suffit pas et le pousse à utiliser d'autres supports de communication. A ce moment-là, la violence physique intervient dans le cadrage. Il parle sans réfléchir, sans respect, sans pitié utilisant très souvent des gros mots. Ungaro analyse l'homme sans mesure comme suit :

« Contrairement au principe symbolique connu et reconnu par le dominant comme par le dominé, sa manière de penser, de parler et d'agir diffère des autres personnages ordinaires. Pourtant, sans mesure, sans honte, il parle généralement sur la sexualité. Ses sentiments et ses pensées sont exclusivement virils: il n'a pas de tendresse, pas d'affection, pas de sentiment, aucune compassion, puis il a une grande indifférence à tout ce qui n'est pas lui, seuls comptent la violence physique et le

fracas des armes. Il ne connaît pas la loi à laquelle les hommes sont soumis: il est l'insoumis à la règle humaine. »¹⁶¹

Quant aux femmes, Havar et Gülistan dans *Güneşi Gördüm*, fidèles à leur mari et soumises à la loi des hommes de leur famille, semblent d'une certaine façon prisonnière de leur discours, de leur absence de paroles. Havar se situe au premier plan dans un rôle attribué par la société traditionnelle. De même, tout au long du film, Havar est définie par la soumission, l'obéissance et le respect envers Ramo. C'est clairement saisi dans la séquence où Ramo s'énerve contre tout le monde qui fête la naissance sa fille tandis qu'il n'y a pas lieu puisque c'est une fille. Cependant, Havar pleure et affirme qu'il serait très normal que Ramo se remarie, s'il rencontrerait une femme convenable etc. L'une, Havar, est prête à faire tout ce que Ramo veut; l'autre, Gülistan, est un personnage muet. Elles sont toutes les deux réduites au silence. Elles ne parlent pas, elles montrent certes des sentiments par leur regard, par leurs mimiques, mais elles ne s'expriment pas.

D'autre part, le rapport avec la parole se met en place sous une autre dimension dans *Issız Adam*. En fonction de signes gestuels et comportementaux, nous pouvons facilement remarquer le statut social d'Alper, ce qui renvoie en fait à l'image d'un homme citadin. Il n'a aucune relation humaine. Il aime parler seulement des ses deux occupations: la musique des années 70 en Turquie et la cuisine. Quant aux femmes d'*Issız Adam*; les prostituées comme les transgenres dans *Güneşi Gördüm* parlant à voix haute utilisant très souvent des mots vulgaires, les serveuses faisant des commérages aux coins du restaurant, Ada une femme impulsive et émotionnelle, et la mère Müzeyyen bavarde, sont le contraire d'Alper qui ne supporte pas le bavardage, et voire les fait taire dès qu'elles parlent. Et puis, dans *Issız Adam*, la séquence atteint son point culminant avec l'effet psychologique produit sur Ada au moment où Alper décide de se séparer. Avec l'utilisation de la caméra subjective, Ada est perçue comme un être bouleversé. Les femmes sont en fait représentées comme des personnages « pleurant toujours ». Cette représentation féminine créée à partir des stéréotypes n'ayant aucune profondeur, sert à légitimer l'injustice dans des

¹⁶¹Ungaro, *op.cit.*, p.172.

conditions féminines.¹⁶² Evidemment, pour dramatiser la scène, leur faiblesse, leur douleur et ainsi leur impuissance sont filmées à plusieurs reprises, à gros plan.

C'est en effet sous différentes formes que les mots et leur charge significatrice et émotionnelle, vont se manifester dans les films: dialogues, monologues, et même dans les paroles de chansons complétant les sentiments du personnage.¹⁶³ Ainsi, la parole se trouve dans certains films en quantité de façon directe mais également sous des formes et des expressions plus indirectes. Comme chez *Issız Adam*, dès la première séquence, la musique (des années 70 où Semiramis et Nil Burak étaient des chanteuses populaires chantant surtout sur la solitude) renforce l'effet dramatique du déroulement. Aussi, dans *Güneşi Gördüm*, la musique folklorique tient une fonction dramaturgique dans la narration. En fait, cette musique est très classiquement utilisée, depuis *Yeşilçam*, au service de la narration. Ou encore, dans *Kurtlar Vadisi: Irak*, la musique emblématique, tirée de la série télévisée, circule tout au long du film, accompagnant les gestes de Polat Alemdar. Surtout, cette musique dans *Kurtlar Vadisi: Irak* est omniprésente, lorsque l'émotion est à son paroxysme ou lorsque le dialogue est rompu etc. Bref, dans tous ces films, nous avons déjà cité que les sentiments ne sont pas exprimés ouvertement par les « personnages masculins silencieux ». Dans ce point-là, les paroles des chansons sont prises en compte. L'expression des sentiments de l'homme est réalisée ainsi par le biais de la musique plutôt que les dialogues du personnage. En d'autres termes, la communication verbale ou le rapport avec la parole permettent explicitement la compréhension du film, et apportent enfin l'essentiel de la signification. A travers cette signification, les réalisateurs peuvent décrire des hommes rigides, écrasés et machistes.

3.3.3. Relations sociales

La masculinité constitue l'attribut principal des hommes dans leurs relations au monde, aux femmes et aux hommes, à travers les rapports sociaux. Cependant, la définition de la masculinité trace les alentours de ce processus. La peur des femmes, l'impuissance, la perte de ses repères, la haine de soi et de l'autre etc. sont en

¹⁶²Aygün Şen Telci, *op.cit.*, p.155.

¹⁶³Sarah Ghane Milani, «Statut et fonctions de la parole dans le cinéma européen moderne: étude de cas dans les œuvres de Pedro Almodóvar et d'Eric Rohmer », <http://www.uni.ge.ch/ieug/publications/eur-yopa/Milani.pdf>, (page consulté le 1 Novembre 2010).

présence.¹⁶⁴ C'est en effet, l'effort de se convaincre et convaincre les autres qu'il n'est pas une femme, pas un bébé, pas un homosexuel. La virilité, comme nous le voyons, est un processus éminemment relationnel. Cependant, les représentations de l'héroïsme masculin non seulement fétichisent le pouvoir masculin et offrent des objets idéalisés servant de modèles et des comportements aux hommes, mais aussi reproduisent la domination masculine dans les espaces politiques, économiques et familiales. Il fonctionne en fait comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé, ce qui n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à légitimer cette virilité. Pourtant, cette relation positive d'inclusion et cette relation négative d'exclusion se concrétisent à travers l'argent, le pouvoir et surtout la sexualité dans les relations sociales.

3.3.3.1. Relations entre les hommes

« *Les hommes n'ont eu autant besoin de se parler entre eux, de créer des modèles de masculinités différents, d'interroger les certitudes sur ce qu'ils appellent la virilité.* »¹⁶⁵ Ainsi, le comportement que les sociétés définissent comme convenablement masculin est fait de manœuvres de défense: crainte des femmes, crainte de montrer de la féminité et crainte d'être désiré par un homme. Mais, la masculinité est aussi un sentiment pratique qui résulte d'une action d'un individu. Alors que la violence et la force sont attribuées à l'homme, l'absence des sentiments, de l'empathie et de la compassion considérés comme "féminins" correspondent à une insatisfaction chez les hommes. C'est le cas de Polat Alemdar dans *Kurtlar Vadisi: Irak*, étant la figure du héros proposé au spectateur, il utilise des méthodes extrêmement violentes. Aussi, dans ce contexte, la masculinité peut être entendue comme aptitude au combat et à l'exercice de la violence dans une société, où le militarisme est une valeur dominante. Le discours militariste national nourrit en fait les valeurs de l'hégémonie masculine. Très souvent, les films persistent à mettre en scène des valeurs liées à l'identité nationale. Par l'intermédiaire des récits nationalistes, les films accentuent la masculinité en tant que fantaisie sociale chez le public. Et nous savons que le militarisme a une forte influence sur la vie sociale en

¹⁶⁴Badinter, *op.cit.*, p.60.

¹⁶⁵ Daniel Welzer-Lang, *Nous, les mecs: Essai sur le trouble actuel des hommes*, Paris: Eds. Payot, 2009, p.27.

Turquie. Le mythe d'Armée-Nation définit ainsi l'hégémonie masculine à travers le service militaire.¹⁶⁶ Cependant, les expressions du nationalisme ont pour fonction de normaliser le militarisme. Comme pour une autre lecture, les caractéristiques comme un rôle actif de l'armée dans la vie sociale et politique, la légitimité de l'usage de la violence pour résoudre les problèmes, la glorification de l'hierarchie, l'identification de la masculinité avec l'usage de la violence et celle de la féminité avec le besoin de protection sont également soulignées.¹⁶⁷ Surtout sur le plan cinématographique, les drapeaux, les bustes, les motifs religieux etc. sont des éléments indispensables pour produire en fait les signes visibles de cette masculinité. C'est dans *Kurtlar Vadisi: Irak* que nous voyons la représentation de cette virilité qui se nourrit du militarisme. Dans ce sens, quand l'honneur de la nation est en danger, la vengeance devient notamment le thème central. Il faut noter que l'honneur est toujours une stratégie masculine partant de la violence symbolique qui est le principal mode d'exercice de la domination masculine. Polat Alemdar apparaît dans le film comme une figure qui fait exactement ce qu'il désire, il est soumis à ses propres décisions. Quant à Recep İvedik, dépourvu de puissance, il fait exactement ce qu'il veut. Le statut, l'autorité et le pouvoir n'ont plus de sens pour lui. Mais cette fois-ci, le sentiment d'impuissance et d'affection nécessitent plus ou moins une violence exagérée, ce qui donne lieu à une sorte d'hypervirilité qui n'existe pas dans la vie réelle. En fait, la violence est un bénéfice monétaire pour chaque homme; il existe une relation inévitable entre la violence et l'homme dominant. De plus, l'argument qui défend que le capitalisme rend les hommes plus passifs n'est pas très correct; nous pouvons dire au moins qu'ils ont gardé le monopole de violence en rapport avec leurs privilèges économiques et symboliques.¹⁶⁸ C'est le cas aussi d'Alper dans *Issız Adam*.

Quant aux relations entre les hommes, Polat Alemdar est toujours filmé entouré de ses hommes, Recep İvedik avec son collègue; Ramo avec son frère Mamo, mais par contre Alper est le plus souvent filmé seul. Surtout sur le plan cinématographique, l'amitié entre hommes semble encore dominante, ce qui peut

¹⁶⁶ Ayşe Gül Altınay, « Can Veririm, Kan Dökerim: Ders Kitaplarında Militarizm », *KAOS/GL*, No: 117, 2011, pp.43-45.

¹⁶⁷ Ayşe Gül Altınay, « Militarizm », <http://www.scribd.com/doc/21364170/Ay%C5%9Fe-Gul-Alt%C4%B1nay-Militarizm>, (page consulté le 1 Novembre 2010).

¹⁶⁸ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkansız İktidar/Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, İstanbul: Metis Yay., 2008, p.225.

être interprété comme le reflet de l'homosocialité¹⁶⁹. Ce genre de structure homosociale fonctionne en façon de la soutenance de l'homme, de la reproduction de l'homme, de la création de déséquilibre entre les sexes, de l'assurance de la reproduction de l'environnement de domination dans les relations entre les hommes en accentuant la domination masculine. En particulier, depuis la seconde moitié des années 90 dans le cinéma turc, la montée des films qui soulignent la solidarité et l'amitié entre les hommes peut être interprétée comme un signal de la crise de la masculinité.¹⁷⁰ Pourtant, *Kurtlar Vadisi: Irak* est un bon exemple pour bien comprendre le fonctionnement de ce processus. Polat Alemdar fait juste confiance à ses hommes, Memati et Abdülhey qui consentent à le suivre même au péril de leur vie. Mais pourtant, ils n'ont pas besoin de se parler, leur relation sociale peut être lu en fait comme un amour platonique.¹⁷¹ En ce sens, les actes tels que tuer ou torturer, revenant dans plusieurs séquences, comportent de véritables épreuves de virilité orientées vers le renforcement de cette solidarité virile. Ou encore dans *Güneşi Gördüm*, les premières scènes se déroulent dans un village à Kars où il existe une forte solidarité entre les hommes. Ils prennent des décisions entre eux ou ne se parlent qu'entre eux. Ensuite, à Istanbul, cette situation ne change pas, la relation entre Ramo et Cuma, et aussi entre Davut et son beau-frère Nedim est basée sur cette solidarité. Notamment, cette solidarité entre les hommes devient un moyen d'atteindre le pouvoir. Ramo trouve une maison et un travail à Istanbul grâce à Cuma, et de la même manière Davut, en Norvège, grâce à Nedim. Cet argument est aussi valable pour Recep İvedik qui est à la recherche d'une femme sur Internet avec l'aide du garçon de l'agence. Dans ce cadre, comme Welzer-Lang le souligne, la masculinité s'exerce aux dépens de certains hommes: les plus faibles ou ceux qui ne désirent pas ou n'arrivent pas à prouver leur force, leur virilité.¹⁷² Donc, leur virilité doit être enfin validée par d'autres hommes. La relation entre Polat Alemdar et ses hommes (Abdülhey et Memati) est l'axe qui donne l'ordre à la vie. De même, il lui faut prouver cette supériorité à travers multiples épreuves, physiques et

¹⁶⁹ L'homosocialité peut être expliquée par le concept d'habitus de Pierre Bourdieu. D'après lui, la masculinité est construite dans les jeux sérieux de compétition que les hommes jouent l'un avec l'autre. Ainsi, la masculinité a une structure compétitive qui produit la distinction et les hiérarchies pas seulement par rapport aux femmes mais aussi par rapport à d'autres hommes. Cependant, l'homosocialité peut également être lue comme le monde masculin où ils peuvent tuer leur part féminin afin de régénérer sa dimension masculine. (Bourdieu, **op.cit.**, p.203.)

¹⁷⁰ Kuruoğlu, **op.cit.**, p.184.

¹⁷¹ Aksu Bora et Taml Bora, « Kurtlar Vadisi'ne Erkeklik Krizi: « Neden İskender' öldürmüyoruz » », **Birikim Dergisi**, No: 256/257, 2010, p.29.

¹⁷² Welzer-Lang, **op.cit.**, p.322.

psychologiques car la domination, c'est aussi la hiérarchisation des dominants. L'homme qui fait partie de la masculinité hégémonique essaye d'imposer, finalement, ce qu'il a appris aux plus faibles pour établir sa propre hégémonie.¹⁷³ Cette situation, d'une part, peut être expliquée par la relation entre le chef séducteur et l'autrui. Le chef séducteur provoque chez autrui respect et amour. Ainsi, le chef et le groupe peuvent vivre une relation mutuellement profitable par le biais de la fascination et de la séduction. Les personnages principaux deviennent donc des métaphores par leur solitude mythique et cette solitude est inévitablement offensive.

Bref, comme nous le voyons jusqu'ici, les réalisateurs profitent très souvent des motifs traditionnels pour définir ainsi les rapports de genre. Toutefois, les rapports sociaux entre les hommes sont certainement réduits au pouvoir, à l'argent et à la sexualité.

3.3.3.2. Relations aux femmes

L'analyse des représentations du masculin ne peut se faire sans étudier celles du féminin, c'est pourquoi l'analyse faite à travers des personnages féminins dans leurs rapports aux hommes, leurs rôles et l'image qu'elles projettent des hommes est importante. Dans ces quatre films, la relation des hommes avec les femmes, est réduite au silence. Notamment, la présence des femmes rend les personnages principaux muets. Nous pouvons avancer que ceci peut signifier une large gamme d'idées, de sentiments ou de rapports sociaux tels que force, violence, brutalité, haine, intolérance. En d'autres termes, comme nous l'avons déjà cité durant la deuxième partie, ils neutralisent d'une certaine manière le danger de la femme, puisque la femme, symbolisant la castration, menace toujours de faire surgir l'anxiété. Comme dans le cinéma de *Yeşilçam* auquel nous sommes familiers, les réalisateurs des films que nous venons d'analyser ont conçu des personnages femmes stéréotypées (la mère dévouée, la femme fatale, la prostituée, etc.). Leyla, seul caractère féminin de *Kurtlar Vadisi: Irak*, est une femme honorable, parlant peu avec Polat Alemdar. Et encore Havar, dans *Güneşi Gördüm*, représentant la mère dévouée peut renoncer même à sa vie pour Ramo et elle ne lui parle pas de sa maladie pour qu'il ne soit pas malheureux. Quant à Ramo, lui ne lui partage pas son idée sur

¹⁷³Pınar Selek, *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*, İstanbul: İletişim Yay., 2010, pp.112-113.

l'éducation de ses enfants. Elle n'est que « *le soleil de sa maison* » comme dit Ramo, à plusieurs reprises. De l'autre côté, dans *Güneşi Gördüm*, la virilité, dès le début du film, est construite devant et pour les autres hommes et aussi contre les autres. C'est le cas de Kado: dès qu'il prend conscience de son orientation sexuelle, Mamo recourt à la violence. Comme Bourdieu l'indique, les hommes portent à l'extrême l'affirmation de la virilité dans sa forme la plus commune, sans doute en réaction contre le style "efféminé".¹⁷⁴ En d'autres termes, la colère apparaît comme une réaction habituelle lorsqu'il rencontre un obstacle à l'atteinte de leur objectif: c'est une sorte de naturalisation de la virilité exercée contre les femmes. Dans *Recep İvedik 2*, *Yakuza*, pseudonyme de la femme au restaurant, présente pour Recep İvedik juste un devoir au nom de l'accomplissement de son passage à devenir « homme ». Dans l'une des séquences, Recep İvedik répond à la femme qui lui demande s'il lui a plu ou pas en disant « *Tu es tombée en panne. Ton esprit peut être bon mais on n'habite pas dans un univers des esprits, n'est-ce pas ?* ». Il la définit en fait comme une femme écrasée, heurtée. En d'autres mots, le corps comme un instrument d'hégémonie est établi sur les « autres ».¹⁷⁵ Aussi, chez *Issız Adam*, la première rencontre avec Ada débute par une sorte de négociation de pouvoir qui finit en effet par la victoire d'Alper qui offre le livre qu'elle cherche à Ada. Comme avec les prostituées, sa relation avec toutes les femmes du film (sa mère Müzeyyen, Ada, Gülten-femme de ménage, Figen- bouquiniste etc.) est basée sur l'argent. A chaque conversation avec sa mère au téléphone, Alper la fait taire et raccroche en disant qu'il va lui envoyer un peu d'argent. Ou dans une autre séquence, il propose de l'argent à Ada pour qu'elle achète quelques vêtements.

L'autre point remarquable est sans doute que tout au long de ces films, les femmes sont toujours sévèrement punies et enfin tuées: Le moment où Havar tombe malade, la grande mère de Recep İvedik mourant d'une crise cardiaque, Leyla dans *Kurtlar Vadisi: Irak* et Kado dans *Güneşi Gördüm* sont tuées. Selon la formulation de Claire Johnston¹⁷⁶, le cinéma classique a recours à deux stratégies: la fétichisation de la femme-spectacle, ou la soumission par un récit dont l'issue assure la mort, la punition ou simplement la « remise à sa place » de cette femme.

¹⁷⁴Bourdieu, *op.cit.*, p.163.

¹⁷⁵Selek, *op.cit.*, p.27.

¹⁷⁶Johnston, *op.cit.*, p.25.

3.3.3.3. Relations amoureuses

La relation amoureuse et ainsi de suite la sexualité sont aussi des aspects importants pour décrire la représentation du masculin dans les films. Cela laisse en fait bien augurer non seulement des rapports hommes/femmes mais du développement social tout entier. A première vue, les films d'amour romantique dans lesquels les femmes sont présentées comme des objets chassés/poursuivis par les hommes ont laissé leur place aux films d'amitié entre les hommes; désormais l'amour romantique n'existe plus, l'amour véritable est celui qui existe entre les hommes.¹⁷⁷ Et cette amitié entre les hommes peut être lue ainsi comme une relation homo-érotique. Polat Alemdar est un homme asexuel. Ceci ne signifie pas peut-être une absence de sentiments, mais d'une certaine manière, la difficulté de l'exprimer sous peine de perdre sa virilité. Quant à *Güneşi Gördüm*, Havar est juste l'épouse de Ramo. Elle occupe une fonction complémentaire: celle d'éduquer les enfants et de vaquer aux diverses occupations du foyer. Ils n'ont donc pas de relation romantique. Puis, Recep İvedik qui parle de sexualité avec n'importe qui de manière grossière, a des difficultés même à trouver une femme. D'autre part, de nos jours, les hommes qui n'appartiennent à nulle part représentent une génération masculine qui est en train de perdre le sens des valeurs dans un monde dans lequel l'amour peut être nié en faveur de l'individualisme prôné, de la vie qui ne fait aucun sens que par la consommation et de sa protection.¹⁷⁸ C'est le cas d'Alper dans *Issız Adam*, la relation amoureuse pour lui est conçue comme une menace à sa liberté.

Comme Badinter l'énonce, la domination masculine repose sur le pouvoir des hommes à traiter les femmes comme des objets sexuels.¹⁷⁹ C'est la raison pour laquelle, la considération d'une femme comme ayant de « bonnes qualités » est liée au concept fondamental d'« honneur ». Donc, la sexualité est la racine de l'hégémonie pas seulement dans la structure sociale mais aussi dans la structure familiale. Les femmes sont des sœurs, sont asexuelles ou autrement dit, elles sont des outils d'échanges. Comme par exemple; faire l'amour, c'est « posséder » ou « prendre » une femme. Comme le distingue Herbert Marcuse, la sexualité est

¹⁷⁷Michael et Douglas, *op.cit.*, p.236-237.

¹⁷⁸Aygün Şen Telci, *op.cit.*, p.155.

¹⁷⁹Elisabeth Badinter, *Fausse Route*, Paris: Eds. Odile Jacob, 2003, p.25.

essentiellement une marchandise au bénéfice du public masculin.¹⁸⁰ Comme dans *Issız Adam*, où Ada tombe amoureuse d'Alper, mais Alper la traite comme un objet au cours de l'acte sexuel. Car, le corps d'Ada comme son nom fait référence à l'île, est un nouveau corps à conquérir, ou en d'autres mots, une île à conquérir. Aussi, dans la mesure où nous continuons à définir la relation amoureuse, elle est une sorte de représentation qui exalte les attributs de l'hétérosexualité. Toutefois, la sexualité s'attaque à l'institution du mariage qui réduit l'identité des femmes à celle de leur mari et à leur fonction d'épouse. Surtout en Turquie, la famille est le lieu où la relation patriarcale et la division du travail traditionnelle sont plus intensément visibles¹⁸¹, c'est pourquoi le mariage, enfin, devient un moyen de domination. Parallèlement, les rapports sexuels sont construits en référence aux normes de l'hétérosexualité. En d'autres termes, la vie ne suggère pas une alternative au modèle dominant de l'hétérosexualité et de l'unité familiale traditionnelle, ce qui se reflète enfin dans le cinéma. Depuis *Yeşilçam*, les hommes et les femmes sont figés dans des rôles stéréotypés. Quant aux cinéastes, tout en les conditionnant au mythe du grand amour, produisent des œuvres cinématographiques destinées initialement à la naturalisation du genre, et à celle de l'hétérosexualité. En ce sens, le discours de l'autrui, se crée sur des gens ayant des préférences sexuelles différentes. Par exemple, les personnages trans dans le film *Güneşi Gördüm* sont dessinés de façon très exagérée; à partir d'une approche discriminatoire, ainsi on les cible comme une « espèce spéciale » sur laquelle toutes sortes d'oppressions sont autorisées. En effet ces types de récits filmiques laissent la place à un regard sur le corps souffrant afin de les punir. C'est le cas de *Kado* qui dans la dernière séquence de *Güneşi Gördüm*, est tout nu et enfin tué par son frère. Ou encore c'est le cas d'Alper, en tant qu'homme isolé, dans *Issız Adam*, où il est représenté d'une manière négative à cause de ses relations sexuelles non-conformistes. Différemment de l'ordre narratif classique, la sexualité dans *Issız Adam* surtout n'est pas construite dans le cadre d'une stricte relation hétérosexuelle. Alper a des relations bisexuelles et vit en même temps des relations sadiques et masochistes. Il prend le temps de se montrer galant avec des prostituées, changeant souvent de partenaires. Cette « démesure » en fait est signe de la puissance et de la domination. En d'autres termes, l'expression de la virilité se fait à travers la forme dérivée de la puissance sexuelle, qui met en place encore le système hétérosexuel.

¹⁸⁰ İrfan Erdoğan et Korkmaz Alemdar, **op.cit.**, p.300.

¹⁸¹ Ayşegül Yaraman, **Kadın Yaşantıları**, İstanbul: Bağlam Yay., 2003, p.72.

3.4 Histoires d'hommes



Issız Adam (L'homme désert) ou *Kurtlar Vadisi: Irak* (La vallée des loups: Irak), dès le titre déjà, nous donne quelques indices sur le déroulement de l'histoire du film. Le nom « loup » est le symbole de la vie sauvage, mais aussi a un sens mythique pour les turcs qui l'admirent pour son ardeur et sa force au combat etc. tandis que *Issız Adam* place le film sous le signe de la métaphore par l'utilisation d'une expression imagée qui met sur scène certainement un homme isolé. De même, il peut être utilisé de manière métaphorique pour désigner un homme plutôt hors la norme ou n'étant pas normal. D'autre part, la dernière scène, qui, montre Alper dans *Issız Adam* hésitant à tourner à droite ou à gauche peut être parfaitement emblématique pour montrer l'insuffisance et l'incertitude des définitions de la « masculinité » d'aujourd'hui. Car, en fait, le style de vie d'Alper proposé par la conception postmoderne est fondé sur les désirs momentanés, l'hédonisme et sur le désir d'être différent. Dès lors, nous pouvons interpréter qu'Alper désigne une image d'un homme inscrite dans une période troublée de transition où coexistent anciens et nouveaux modèles. Quant à *Güneşi Gördüm*, le titre ou même l'affiche met la sacralisation de la virilité au premier plan. En effet, le caractère principal, Ramo, considère son premier fils comme un don, comme étant sacré. Bien sûr, dans ce contexte nous pouvons également constater que l'utilisation des éléments païens¹⁸². Déjà, nous devinons que les films sont centrés sur une figure masculine et que les réalisateurs garantissent en fait le point de vue du personnage masculin qui est le moteur du récit. Et cette intention en effet, sur le plan cinématographique, cette figure est renforcée par les dialogues, l'utilisation et ainsi la focalisation de la caméra ou par le choix de la musique etc.

¹⁸²Le païennisme qui est une croyance archaïque peut être observé dans le geste de soulèvement du bébé par Ramo vers le soleil.

Les films comme *Recep İvedik 2* ou *Kurtlar Vadisi: Irak*, ont une formule: selon cette formule, un homme issu d'une classe inférieure montre comment les démunis peuvent être vainqueurs dans leur lutte contre ceux qui dirigent la société grâce à leur compétence physique, à la violence et à l'honneur. Ces deux films composent un bon exemple pour une allégorie de la vengeance des classes défavorisées. De même, tous les deux se lancent dans des aventures différentes. Chaque événement qui se produit varie d'un film à un autre, toutefois le principe des événements et leur réaction des personnages sont similaires. Polat Alemdar dans *Kurtlar Vadisi: Irak* et Recep İvedik dans *Recep İvedik 2*, se révoltent contre un pouvoir, l'un se révolte contre les méchants, l'autre contre les résultats des changements culturels et sociaux provoqués par l'industrialisation et l'urbanisation. D'une côté, Polat Alemdar qui mobilise alors la guerre, la violence ou d'autre côté, Recep İvedik qui utilisent l'injure sexiste et homophobe, essaient de prouver, tous les deux, aux autres et à eux-mêmes, leur virilité.

En fait, l'histoire se base sur les personnages masculins plutôt que l'action elle-même. C'est la représentation des héros qui est toujours au premier plan. Les motifs les plus répandus dans les films populaires sont l'éloge de la force, des héros, de la loyauté et de l'honneur qui se sont identifiés avec l'identité masculine dans notre pays.¹⁸³ Parallèlement, ce sont eux qui décident, qui orientent ou qui mettent fin à l'histoire. C'est toujours l'homme qui est actif, c'est lui qui fait survenir les événements. Aussi, en termes psychanalytiques, c'est lui aussi qui est porteur du regard du spectateur, neutralisant le danger de la femme puisque la femme symbolisant la castration, menace toujours l'apparition de l'anxiété. Cependant, ces films, en les mettant au centre demande souvent au spectateur de se déguiser en homme indéfectible et fort. Egalement, le spectateur ou la spectatrice s'identifie à eux. Nous pouvons donc faire le constat que cette période du cinéma grand public, au-delà des stéréotypes véhiculés par ces films centrés sur une figure masculine, témoigne d'une prise en considération du fait que ces films son faits par des hommes, alors même que ces films s'adressent à un public masculin, particulièrement aux jeunes hommes. Est-il possible ainsi de qualifier ces films comme des « films masculins » ?

¹⁸³Hülya Uğur Tanrıöver, « **Vadi'de Büyüyen Erkek Çocuklar** », Konya: Medya ve Çocuk Rehberi Eğitim Kitabevi, édit. Yasemin Giritli İnceoğlu et Nurdan Akıner, 2008.

En effet, le traitement filmique de ces quatre films offre un certain nombre de critères liés à une idéologie dominante. Ces films peuvent aussi être considérés des exemples de l'esthétique fasciste en référence à l'*article* célèbre de Susan Sontag¹⁸⁴. D'après elle, le fascisme qui fascine, est basé sur les domaines de contrôle, le comportement obéissant et sur l'effort excessif et ainsi, il ne peut être possible de produire que des œuvres d'art entourés clairement par les valeurs qui ne visent qu'à renforcer la vague patriarcale, militariste, raciste, nationaliste, hétéronormiste et ainsi fasciste. Ce mécanisme sert enfin à reproduire les stéréotypes des rapports sociaux de sexes en les rendant plus solides. Ce procédé fonctionne plus généralement à partir de choix d'ordre narratif. Nous pouvons même dire que ces quatre films permettent à chacun de satisfaire ses besoins et ses aspirations en offrant des images de l'idéal masculin ou féminin. C'est-à-dire, ils offrent au spectateur tout ce qu'il désire voir et plus encore ils ne lui demandent rien. Cependant, chacun peut être celui qu'il croit être, celui qu'il n'ose pas être, celui qu'il désire ou veut être. Justement la distinction entre rêve et réalité, ou en d'autres termes, la réalité semi-imaginaire trouve réponse dans la réflexion de Metz qui déclare ainsi que : « *Le rêve est de l'enfance et de la nuit, le film et la rêverie sont plus adultes et sont du jour, mais non du plein jour; du soir, plutôt.* »¹⁸⁵

¹⁸⁴Susan Sontag, « Fascinating Fascism », <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm> (page consulté le 1 Novembre 2010)

¹⁸⁵Metz, **op.cit.**, pp.168-173.

CONCLUSION

Dans le but de voir quelle représentation des hommes nous offre le cinéma populaire, en partant de l'hypothèse que les films nous permettent d'établir un parallèle avec la réalité de la société turque aujourd'hui, nous avons fait une analyse de quatre films du box-office réalisés entre les années 2005 et 2010 pour illustrer ce propos. Effectivement la question des genres est abordée, tant dans les représentations des femmes que celles des hommes. Il nous semble donc intéressant de nous demander en quoi nos visions diffèrent dans les années, ce que nous pourrions analyser à travers les différentes représentations des hommes. A ce moment-là, il faut bien noter que les hommes aussi sont relativement victimes de la représentation dominante comme le dit Virginia Woolf dans un passage « *Ils ont le beau rôle. Comme on dit en français, c'est beau rôle, ça veut dire qu'il est lisible, comme dans une pièce de théâtre, il a le rôle principal. Il a beaucoup d'avantages. Ils sont visibles, les femmes sont invisibles. Ils parlent, les femmes se taisent. Mais ce beau rôle est très couteux...* »¹⁸⁶

D'ailleurs, notre hypothèse de base est que même si la société turque s'est profondément modifiée et que le cinéma reflète, accompagne et parfois configure ces changements; nous pouvons remarquer que ces quatre films comportent sans exception tous les signes et formes du machisme (tendance, valeur virile, pouvoir du phallus etc.). D'ailleurs, la question sur laquelle ce mémoire met l'accent, dans ses grandes lignes, est que le cinéma turc reste encore un cinéma d'« hommes ». Le principal bénéfice que nous avons retiré du fait d'avoir choisi les films du box-office pour analyser les représentations du masculin est qu'ils constituent un matériau fort pertinent. Celui-ci nous apporte un éclairage sur les bouleversements de modèles, ainsi que sur la place des hommes au sein d'une société. Car, le cinéma, comme Sfez le souligne, qui a la particularité de s'intéresser aux processus de production

¹⁸⁶ Pierre Carles, Le film documentaire sur Pierre Bourdieu, 2001, <http://video.google.com/videoplay?docid=-9084835922398472214> (page consulté le 1 Novembre 2010)

interagissant dans le monde des hommes tout comme la communication¹⁸⁷ est un art de la représentation, mais aussi un art qui utilise l'imaginaire. De même, nous pouvons prétendre que le cinéma étant un instrument du pouvoir, témoigne et contribue à sa façon à la connaissance de l'agir humain. C'est pourquoi la recherche sur les représentations du pouvoir personnifié (en particulier le héros) qui constitue un élément clé de cette étude, mérite d'être approfondie. Parallèlement, nous avons placé la notion du pouvoir au centre des préoccupations de cette étude. La problématisation liée au corps, à la communication verbale et non verbale, aussi aux relations sociales, en s'adressant à une vision de la réalité sociale, ont proposé d'excellentes thématiques pour discuter la question du pouvoir. Dans ce but, il a fallu donc, pour analyser les représentations dans le domaine du cinéma, se référer trop souvent aux études cinématographiques. Nous nous sommes également servis de diverses disciplines pour réfléchir sur tous les aspects possibles.

Nous avons encadré notre recherche dans un contexte social et historique. Finalement, nous nous sommes focalisés sur les films réalisés entre 2005 et 2010, afin de garder une homogénéité entre les différents films et les représentations masculines qui s'y trouvent. Car, comme de nombreux auteurs le soulignent, le cinéma turc représente aujourd'hui un tiraillement entre tradition et modernité que traverse la Turquie. En effet, le bouleversement des modèles féminins dans le monde qui est l'expression la plus manifestée des changements s'opère aussi dans la Turquie contemporaine mais de façon lente. En ce sens, la Turquie tente aujourd'hui de se trouver une identité, entre ses traditions et la modernité, ce qui se reflète dans l'évolution du statut des hommes dans ces dernières années. C'est pourquoi il est intéressant de noter que ce bouleversement qui engendre un brouillage des identités, a un effet inévitable sur l'arène cinématographique.

Aujourd'hui encore, le monde du travail est un monde dominé par les hommes. Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne l'industrie du cinéma. A première vue, ce qui compte plus au cinéma, c'est le regard particulier d'un cinéaste sur sa société. Mais pourtant, il existe peu de femmes « cinéastes » dans la circulation commerciale. Évidemment ce que nous avons trouvé dans cet échantillon, ce sont les histoires du point de vue des hommes: Polat Alemdar dans *Kurtlar Vadisi: Irak* de

¹⁸⁷Lucien Sfez, **Dictionnaire critique de la communication**, Paris: Eds. PUF, tome 2, 1993, 1775 p.

Serdar Akar, Alper dans *Issız Adam* de Çağan Irmak, Ramo dans *Güneşi Gördüm* de Mahsun Kırmızıgül et enfin Recep İvedik dans *Recep İvedik 2* de Togan Gökbakar. En d'autres termes, nous avons essayé de mettre en corrélation la place de ces héros dans la société turque et le regard des réalisateurs. Bref, il s'agit de faire un constat des représentations du masculin à travers des personnages principaux toujours masculins, dans les domaines exclusivement masculins. A la suite d'une simple présentation de quatre films, nous avons donc retracé l'histoire du cinéma turc, son évolution, les thèmes qui y sont abordés et le type de personnages masculins que l'on y trouve de façon générale. Enfin, durant la dernière partie, nous avons étudié les représentations du masculin en trois axes (le corps, la communication verbale, non-verbale, les relations sociales) qui sont des caractéristiques importantes pour une meilleure compréhension de la société turque dans son ensemble. Comme Bourdieu le déclare, les principes antagonistes de l'identité masculine et de l'identité féminine s'inscrivent ainsi sous la forme de manières permanentes de tenir le corps, de se tenir, qui est comme la réalisation ou, mieux, la naturalisation d'une éthique.¹⁸⁸ Dans ce contexte, l'étude sur les personnages féminins est faite donc uniquement en rapport avec les personnages masculins, visant à mettre en avant les différences ou similitudes présentes entre les sexes.

En conséquence, dans ces quatre films, nous avons vu apparaître des personnages masculins distants ou plus exactement imbus de leur pouvoir considérant la femme comme une conquête naturelle. Parmi ces films, comme par exemple, le personnage d'Alper dans *Issız Adam*, apparaît comme un nouveau stéréotype masculin issu d'un univers décentré où des personnages décalés cherchent à trouver un sens à leur vie. Mais pourtant, Ada, le personnage féminin dans *Issız Adam* apparaît comme un handicap au pouvoir masculin. A juste dire, l'image des hommes et des femmes que ces films proposent ne bouleverse pas encore les représentations traditionnelles. Nous pouvons donc faire le constat que cette période du cinéma turc, au delà des stéréotypes véhiculés par les films centrés sur une figure masculine, témoigne d'un fonctionnement traditionnel sous un discours pluraliste. Nous pouvons aussi dire, en citant Selek, que les hommes machos et les hommes métrosexuels empruntent leurs styles les uns des autres.¹⁸⁹ Aussi, cette situation fait un accent sur les déstabilisations en référant au postmodernisme. Face à ces

¹⁸⁸ Bourdieu, *op.cit.* p.45.

¹⁸⁹ Selek, *op.cit.*, p.27.

déstabilisations, nous pouvons alléguer que certains hommes se réfugient dans des replis virilisés de plus en plus, qui deviennent tout à la fois des formes majeures de précarisation et de résistances masculines aux changements. Quant à quatre figures, Polat Alemdar, Recep İvedik, Alper et Ramo en prétendant à résister contre le type de personnes que le postmodernisme impose, sont des modèles en fait basés sur ce discours. Bref, le fait de mettre en évidence les représentations que ces quatre réalisateurs donne des hommes dans leur film, les modèles masculins qui en ressortent, a permis d'établir un parallèle, ou non, avec la société turque. Encore, dans la limite de capturer quelques points significatifs, des recherches ultérieures sur les représentations dans le domaine du cinéma devraient tenir compte de la réception du public. Aussi, il serait nécessaire de mener une recherche auprès des cinéastes, plus particulièrement féminins, pour voir les effets de cette évolution sous une autre perspective.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

- Abisel Nilgün, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: Phoenix, 2005.
- Aumont Jacques, **Esthétique du film**, Paris: Nathan, 2004.
- Aumont Jacques, Marie Michel, **Dictionnaire théorique et critique du cinéma**, Paris: Nathan, 2001.
- Aumont Jacques, Marie Michel, **L'analyse des films**, Paris: Arman Colin, 1988.
- Badinter Elisabeth, **De l'identité masculine**, Paris: Odile Jacob, 1986.
- Badinter Elisabeth, **Fausse Route**, Paris: Odile Jacob, 2003.
- Baudrillard Jean, **La société de Consommation**, Paris: Denoël, 1970.
- Baudrillard Jean, **Simulacres et Simulation**, Paris: Galilée, 1982.
- Benghozi P.-J., **Le cinéma entre l'art et l'argent**, Paris: L'harmattan, 1989.
- Braudy Leo, Cohen Marshall, **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**, New York: Oxford University Press, 2004.
- Bordwell David et Thompson Kristin, **L'art du film: Une introduction**, Bruxelles: De Boeck, 2000.
- Bourdieu Pierre, **La Domination Masculine**, Paris: Le Seuil, 1998.
- Bourdieu Pierre, **Choses Dites**, Paris: Minuit, 1987.
- Burton Graeme, **Görününden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş**, İstanbul: Alan, 1995.
- Butler Judith, **Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity**, New York: Routledge, 1990.
- Büker Seçil, Topçu Y. Gürhan, **Sinema: tarih, kuram, eleştiri**, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Yay., 2008.
- Casetti Francesco, **Les théories du cinéma depuis 1945**, Paris: Nathan, 2000.
- Creton Laurent, **Le Cinéma et L'argent**, Paris: Nathan, 1999.
- Dumazedier Joffre, **Vers Une Civilisation Du Loisir?**, Paris: Le Seuil, 1962.

Dönmez-Colin Gönül, **Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging**, London: Reaktion Books, 2008.

Eco Umberto, **Açık Yapıt**, trad. par Yakup Şahan, İstanbul: Kabalcı, 1992.

Erdoğan İrfan et Alemdar Korkmaz, **Öteki Kuram: Kitle İletişim ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi**, Ankara: Erk, 2005.

Erinç Sıtkı, **Kültür Sanat, Sanat Kültür**, İstanbul: Çınar, 1995.

Esquenazi Jean-Pierre, **Sociologie des Publics**, Paris: Eds. La Découverte, 2003.

Ethis Emmanuel, **Sociologie du Cinéma et de Ses Publics**, Paris: Armand Colin, 2009.

Foucault Michel, **Surveiller et Punir**, Paris: Gallimard, 2004.

Goliot-Lété Anne et Vanoye Francis, **Précis D'analyse Filmique**, Paris: Armand Colin, 2009.

Güçhan Gülseren, **Türk Sineması, Görüntü ve İdeoloji**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.

Héritier Françoise, **La Pensée de la Différence**, Paris: Odile Jacob, 1996.

Hoebeke Stéphane, **Sexe et Stéréotypes Dans Les Médias**, Paris: L'Harmattan, 2008.

Horkheimer M. et Adorno T.W., **La Dialectique de la Raison: fragments philosophiques**, Paris: Gallimard, 1994.

Jodelet Denise, **Les Représentations Sociales**, Paris: Presses Universitaires De France, 1997.

Keith Grant Barry, **Film Genre: From Iconography to Ideology (Short Cuts)**, London et New York: Wallflower Press, 2007.

Kırel Serpil, **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul: Kırmızı Kedi, 2010.

Kuruoğlu Huriye, **Erkek Kimliğinin Değiş(meye)n Halleri**, İstanbul: Beta, 2009.

Liandrat-Guigues Suzanne et Leutrat Jean-Louis, **Penser Le Cinéma**, Paris: Klincksieck, 2001.

Lipovetsky Gilles, **L'ère du vide: Essai sur l'individualisme contemporain**, Paris: Gallimard, 1983.

Lipovetsky Gilles et Serroy Jean, **L'écran Global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne**, Paris: Le Seuil, 2007.

- M. Butler Andrew, **Film Çalışmaları**, trad. par Ali Toprak, İstanbul: Kalkedon, 2011.
- Metz Christian, **Langage et Cinéma**, Paris: Albatros, 1977.
- Metz Christian, **Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma**, Paris: Christian Bourgois, 2002.
- Meunier Christine Castelain, **Les métamorphoses du masculin**, Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- Michael Ryan et Douglas Kellner, **Politik Kamera**, trad. par Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı, 1997.
- Modleski Tania, **The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory**, New York: Routledge, 1988.
- Morin Edgar, **L'esprit Du Temps**, Paris: Grasset, 1962.
- Morin Edgar, **Les Stars**, Paris: Le Seuil, 1962.
- Oskay Ünal, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, İstanbul: Yapı Kredi, 1998.
- Öztürk S. Ruken, **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**, İstanbul: Alan, 2000.
- Poucet Anne Marie, Dorsay Atilla et Scognamillo Giovanni, « **Yeşilçam, l'âge d'or du cinéma turc** », édité par le 29eme Festival du film D'Amiens dans le cadre du thème « Les Grands studios du monde », 2002.
- Sancar Serpil, **Erkeklik: İmkansız İktidar/Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler**, İstanbul: Metis, 2008.
- Selek Pınar, **Sürüne Sürüne Erkek Olmak**, İstanbul: İletişim, 2010.
- Sfez Lucien, **Dictionnaire critique de la communication**, Paris: Eds. PUF, tome 2, 1993.
- Smelik Anneke, **Feminist Sinema ve Film Teorisi (Ve Ayna Çatladı)**, trad. par Deniz Koç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Tasker Yvonne, **Spectacular Bodies, Gender, Genre and the Action Cinema**, New York: Routledge, 1993.
- Tümay Arslan Umut, **Bu Kabuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk**, İstanbul: Metis, 2005.
- Uğur Tanrıöver Hülya et vd., **Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri**, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları, 2011.

Ungaro Jean, **Le corps de cinéma, le super-héros américain**, Paris: L'Harmattan, 2010.

Welzer-Lang Daniel, **Les hommes aussi changent**, Paris: Payot, 2004.

Welzer-Lang Daniel, **Nous, les mecs: Essai sur le trouble actuel des hommes**, Paris: Payot, 2009.

Yaraman Ayşegül, **Kadın Yaşantıları**, İstanbul: Bağlam, 2003.

ARTICLES

Altınay Ayşe Gül, « Can Veririm, Kan Dökerim: Ders Kitaplarında Militarizm », **KAOS/GL**, No:117, 2011, pp.43-45.

Bengi Derya « Abécédaire musical », **La Pensée De Midi**, Vol:3, No:29, 2009, pp.102-114.

Bora Aksu et Bora Tanıl, « Kurtlar Vadisi ve Erkeklik Krizi: « Neden İskender'i Öldürmüyoruz Usta », **Birikim Dergisi**, No: 256/257, 2010, pp.28-37.

Burch Noël, « Double Speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », **Réseaux**, Vol:18, No: 99, 2000, pp.99-130.

Cardon Dominique, «La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescentes de Dominique Pasquier», **Réseaux**, Vol: 18, No: 99, pp. 264-269.

Carrigan Tim, Connell Bob et Lee John, « Toward a New Sociology of Masculinity », **Theory and Society**, Vol: 14, No:5, 1985, pp.551-604.

Darré Yann, « Esquisse d'une Sociologie du Cinéma », **Actes de la recherche en Sciences Sociales**, Vol:1, No:161-162, 2006, pp.122-136.

Direk Zeynep, « Foucault ve Feminizm », **Amargi**, Vol.14, 2009, p.21.

Erdoğan Nezih, « Sinema ve psikanaliz », **Toplum ve Bilim**, No:70, Automne 1996, pp. 241-250.

Erdoğan Nezih, « Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975 », **Screen**, Vol: 39, No: 3, Automne 1998, p. 265.

Esquenazi Jean-Pierre, « Le film, un fait social », **Réseaux**, Vol:18, No:99, 2000, pp.13-47.

Johnston Claire, « Women's cinema as counter-cinema » **Movies and Methods: An Anthology**, édité par B.Nichols, California: University Of California Press, 1976.

Karakaya Serdar, « Son Dönem Türk Sinemasındaki Güldürü Filmlerindeki Nicelikteki Artış/Nitelikteki Çöküş (2000-2010) », édité par **18.Uluslararası Adana Altın Koza Sinema Kongresi**, pp.53-56.

Kaya Mutlu Dilek, « Yeni Melodramlar ve Ruhsal Boşalım », **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, édité par Deniz Derman, İstanbul: Bağlam Yay., 2001.

Morva Kablamacı A. Deniz “Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri” **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, édité par Murat İri, İstanbul: Derin Yay., 2010, pp.67-107.

Modleski Tania, « Hitchcock et la théorie féministe: les femmes qui en savaient trop », **Recherches Féministes**, Vol:16, No: 2, 2003, pp. 226-231.

Mulvey Laura « Visual Pleasure and Narrative Cinema » **Sinema: tarih, kuram, eleştiri**, édité par Seçil Büker et Gürhan Topçu, p.240.

Onur Hilal et Koyuncu Berrin, « « Hegemonik » erkekliğin görünmeyen yüzü: Sosyalizasyon sürecinde erkeklik oluşumları ve krizleri üzerine düşünceler », **Toplum ve Bilim**, No:101, 2004, pp.31-50.

Sarris Andrew, “Notes on the Auteur Theory in 1962”, **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**, édité par Leo Braudy et Marshall Cohen New York: Oxford University Press, 2004, pp.561-564.

Şen Telci Aygün, «Modern Hayatın Yarım Kalmış Aşkları “İssız” ve “Kaybeden” Erkek Karakterler » édité par **18.Uluslararası Adana Altın Koza Sinema Kongresi**, 2011, pp.152-156.

Tırpan Murat, « Yeni Türkiye Sinemasına Sızan Muhafazakarlık: Melodram », **Yeni Film**, No: 24, 2011, pp.70-76.

Timisi Nilüfer, « Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye », **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, édité par Murat İri, İstanbul: Derin Yay., 2010, pp.161-187.

Türk H. Bahadır, « Eril tahakkümü yeniden düşünmek: Erkeklik Çalışmaları için bir imkan olarak Pierre Bourdieu », **Toplum ve Bilim**, No:112, 2008, pp.119-147.

Uğur Tanrıöver Hülya, « **Vadi’de Büyüyen Erkek Çocuklar** », Konya: Medya ve Çocuk Rehberi Eğitim Kitabevi, édité Yasemin Giritli İnceoğlu et Nurdan Akner, 2008.

Wollen Peter, “From Signs and Meaning in the Cinema”, **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**, édité par Leo Braudy et Marshall Cohen New York: Oxford University Press, 2004, p. 567.

INTERNET

Altınay Ayşe Gül, «Militarizm»,
<http://www.scribd.com/doc/21364170/Ay%C5%9Fe-Gul-Alt%C4%B1nay-Militarizm>, (page consulté le 1 Novembre 2010).

Atam Zahit, « Son Dönem Türk Sinemasında Siyasal Söylem »,
<http://www.bisav.org.tr/>, Conférence de « Türk Sineması Nereye ? », (page consultée le 5 Décembre 2009)

Barthes Roland, The Death of The Autor, trad. par Richard Howard, <http://evans-experientialism.freewebspace.com/barthes06.htm>, (page consulté le 1 Novembre 2010).

Bazou Sébastien, « Magie et Cinéma », <http://www.artefake.com/MAGIE-et-CINEMA.html>, (page téléchargée le 1 Octobre 2010)

Carles, Pierre, Le film documentaire sur Pierre Bourdieu, 2001,
<http://video.google.com/videoplay?docid=-9084835922398472214>, (page téléchargée le 1 Octobre 2010)

www.boxofficeturkiye.com/turkfilmleri/, (page consulté le 1 Novembre 2010)

Milani Sarah Ghane, «Statut et fonctions de la parole dans le cinéma européen moderne: étude de cas dans les œuvres de Pedro Almodóvar et d'Eric Rohmer »,
<http://www.unige.ch/ieug/publications/euryopa/Milani.pdf>, (page consulté le 1 Novembre 2010).

Öncü Ayşe, « « Maganda »'nın Mirası Recep İvedik »,
<http://bianet.org/biamag/kultur/113439-magandanin-mirasi-recep-ivedik>, (page consulté le 1 Novembre 2010).

Segal Lynne, “Yarışan Erkeklikler: Erkeklik-Erkek İdeali”, trad. par Volkan Ersoy,
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=35&dyid=1267&yazi=Yar%FD%FEan%20Erkeklikler:%20Erkeklik-Erkek%20%DDdeali>, (page consulté le 1 Novembre 2010).

Sontag Susan, « Fascinating Fascism »,
<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm>, (page consulté le 1 Novembre 2010)

Truffaut François, « Une certaine tendance du cinéma français (1954) »,
http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/truffaut.htm, (page téléchargée le 1 Novembre 2010).

ANNEXES

Annexe 1:

Tableau 1: Nombre de maisons des films, de films exposés et de spectateurs

Année	Nombres de films exposés				Nombre de spectateurs		
	Nombre de maisons de films	En somme	Production Nationale	Production Etrangère	En somme	Production Nationale	Production Etrangère
1999	516	21 575	4 364	17 211	15 329 132	2 097 503	13 231 629
2000	606	24 096	4 733	19 363	17 086 152	2 899 103	14 187 049
2001	580	25 608	5 042	20 566	16 905 737	3 289 438	13 616 299
2002	532	22 529	3 302	19 227	15 406 597	2 079 671	13 326 926
2003	826	21 254	3 351	17 903	14 503 052	2 923 286	11 579 766
2004	822	26 398	4 989	21 409	18 670 834	6 657 156	12 013 678
2005	987	25 076	5 671	19 405	18 001 466	6 795 791	11 205 675
2006	1 045	25 297	6 829	18 468	23 512 599	10 838 617	12 673 982
2007	1 140	28 733	8 340	20 393	20 659 569	7 712 626	12 946 943
2008	1 514	32 003	9 455	22 548	31 132 231	16 166 153	14 966 078
2009	1 647	34 947	13 275	21 672	31 334 447	15 220 249	16 114 198

Source: TÜİK, 2006

Annexe 2 :**Tableau 2:** La répartition des films qui ont de plus de « 1 millions d'entrée » au cinéma en 2005-2010 (avec le nombre total de spectateurs)

2005	2006	2007	2008	2009	2010
Hababam Sınıfı Askerde, 2.587.824	Kurtlar Vadisi: Irak, 4.256.567	Beyaz Melek, 2.032.410	Recep İvedik, 4.301.641	Recep İvedik 2, 4.333.116	Recep İvedik 3, 3.325.842
Babam ve Oğlum, 3.837.885	Hababam Sınıfı 3,5, 2.068.165	Kabadayı, 2.002.512	A.R.O.G, 3.707.086	Güneşi Gördüm, 2.556.135	Eyvah Eyvah, 2.458.880
Organize İşler, 2.618.244	Hokkabaz, 1.710.212	Maskeli Beşler : Irak, 1.239.902	Muro: Nalet Olsun İçi mdeki İnsan Sevgisine, 2.315.902	Nefes: Vatan Sağolsun, 2.436.288	Yahşi Batı, 2.323.061
	Sınav, 1.161.226	Son Osmanlı: Yandım Ali, 1.087.209	İssız Adam, 2.788.532	Neşeli Hayat, 1.125.601	Çok Film Hareketler Bunlar, 1.141.448
			Osmanlı Cumhuriyeti, 1.422.521		Veda, 1.026.993
			Mustafa, 1.101.014		
			120, 1.038.442		

Source: www.boxofficeturkiye.com, 2010

Annexe 3 :**Tableau 3:** La répartition des prix au festival national¹ (2005-2010)

	AltınPortakal	AltınKoza	AltınLale (UlusalYarışma)	RadikalHalkÖdülü (UlusalYarışma)	Yeşilçam	Siyad	Ankara Film Festivali
2010	Çoğunluk	Bal	Vavien	Bal	Nefes: Vatan Sağolsun	Hayat Var	Köprüdekiler ²
2009	Bornova Bornova, Kosmos	Köprüdekiler, 11'e 10 Kala	Köprüdekiler	Başka Sementin Çocukları ³	ÜçMaymun	Sonbahar	Sonbahar ⁴
2008	Pazar-Bir TicaretMasalı	Sonbahar	Tatil Kitabı	Ulak ⁵	Mutluluk	Yumurta	Rıza
2007	Yumurta	Beynelmilel	İklimler	İklimler	Yoktu	Beş Vakit	Beynelmilel
2006	Kader	Beş Vakit	Beş Vakit	Babam ve Oğlum	Yoktu	Babam ve Oğlum	İki Genç Kız

Source : H.UĞUR TANRIÖVER, vd., Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, 2011, p.43.

¹ Festival de Cinéma en Turquie : *AltınPortakal, L'Orange D'Or*, qui existe depuis 1964 est le plus ancien festival de films. Il se déroule à Antalya en septembre ou octobre (Pour plus de détails www.altinportakal.org.tr), *AltınKoza* est un festival de cinéma qui se déroule à Adana (Pour plus de détails www.altinkozafestivali.org.tr) et ainsi les autres, le festival international de films d'Istanbul, le festival de films d'Ankara (pour plus de détails www.filmfestankara.org.tr), *Yeşilçam* (pour plus de détails www.yesilcamodulleri.com) et dernièrement *SIYAD*, l'association des scénaristes de films, (Pour plus de détails www.siyad.org) sont les autres manifestations d'importance qui réunissent les cinéastes.

²2010 Seçiciler Kurulu Özel Ödülü "Kara Köpekler Havlarken" ve "Basın ka Dilde Asınk"

³2009 Uluslararası Yarışma Radikal Halk Ödülü "Süt"

⁴2009 Seçiciler Kurulu Özel Ödülü "Gitmek: Benim Marlon ve Brandon"

⁵2008 hem Uluslararası Yarışma Radikal Halk Ödülü, hem Uluslararası Altın Lale "Yumurta"

CURRICULUM VITAE

Née le : 29. 01.1986, à İstanbul

Lycée : Lycée Sainte-Pulchérie, 2005

Université : Université de Galatasaray, Faculté Des Arts et de Sciences, Département de Sociologie, 2009