

**UNIVERSITE GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE COMMUNICATION**

**UNE ANALYSE SUR LE DISCOURS NATIONALISTE
DANS LE CINEMA TURC**

THESE DE MASTER RECHERCHE

Gözde ÖZBAY

Directeur de Recherche: Yrd.Doç. Dr. Nazlı AYTUNA

MARS 2009

REMERCIEMENTS:

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de recherche Yrd. Doc.Dr. Nazlı Aytuna pour avoir accepté de diriger ce travail et pour sa disponibilité, sa contribution et sa gentillesse à l'élaboration de ce travail. Je souhaiterais également remercier mes professeurs de ce programme de master, notamment Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver pour leurs conseils et leurs orientations.

J'adresse aussi mes remerciements à ma famille, mes deux soeurs et mon fiancé pour leurs constants soutiens tout au long de la rédaction de ce mémoire et pour les mots d'encouragement dans les moments difficiles.

Je tiens à remercier toutes les personnes, physique ou morale, qui ont contribué de loin ou de près à la réalisation du présent mémoire.

TABLE DES MATIERES

RESUME	v
ABSTRACT	x
ÖZET	xv
INTRODUCTION	1
I. PREMIERE PARTIE : LE CINEMA ET LA POLITIQUE	5
A . Chapitre : La Représentation du « Nationalisme »	5
1. Le nationalisme : La Genèse du concept	5
2 . Le cadre général du nationalisme turc	12
a. La dualité dans le caractère du nationalisme turc	14
i- Le nationalisme turc « occidental » :	16
ii- Le nationalisme turc « oriental » :	16
b. Les différentes façades du nationalisme turc :	18
i. Le nationalisme formel	18
ii. Le nationalisme « gauchiste » ou « kémaliste »	19
iii. Le nationalisme « nouveau » ou le nationalisme libéral	19
iv. Le nationalisme radical	20
B. Chapitre : Le Rapport entre le Cinéma et la Politique :	23
1. Les Perceptions Différentes du Cinéma	24
2. Les « Nationalités » des Films et Le Rôle du Cinéma dans la	
Construction de la Nation	28
3. La Reproduction du Nationalisme par la Culture Populaire et par le	
Cinéma	34
4. Le Cinéma Turc	39
a. Une perspective historique	41

b. Le mouvement du « cinéma national »	52
II. DEUXIEME PARTIE : L'ANALYSE DES FILMS : « LA VALEE DES LOUPS IRAK » ET « J'AI DONNE MON CŒUR A UN TURC»	58
A. Chapitre : La Vallée des Loups – Irak : « Les Sentiers de la Gloire » de Polat Alemdar	58
1. L'Introduction au film « La Vallée des Loups – Irak » :	59
a. L'origine du succès du film : « C'est un Feuilleton De Mafia » :	59
b. La Présentation de l'auteur et du film	61
2. L'analyse de « La Vallée des Loups – Irak »	63
a. Le Résumé du film	63
b. L'analyse du contenu nationaliste du film	65
B. Chapitre : La Manifestation du « cinéma national » par Halit Refiğ : « J'ai donné mon cœur à un Turc »	71
1. L'Introduction au film « J'ai donné mon cœur à un Turc »	72
a. La conceptualisation idéologique de Refiğ	72
b. La Présentation de l'auteur et du film	75
2. L'analyse de « J'ai donné mon cœur à un Turc » :	77
a. Le Résumé du Film	77
b. L'analyse du contenu nationaliste du film	78
CONCLUSION	89
BIBLIOGRAPHIE	92
ANNEXES	97

RESUME:

Le cinéma en tant que septième art et comme tous les autres arts anime les sentiments des spectateurs. Etant donné sa capacité d'atteindre des masses, le cinéma n'a pas pu non plus être considéré uniquement comme art, petit à petit le rôle de distraction du cinéma est utilisé pour s'adresser au public et pour construire une mémoire collective.

La pensée nationaliste s'appuie sur la supériorité raciale mais, il n'est pas un concept simplement politique, il est directement lié à la culture. Dans le domaine artistique, on peut trouver les traces de la reproduction du nationalisme. Le cinéma en tant qu'un mouvement social occupe une place primordiale dans ce processus de reproduction. Dans cette recherche nous allons essayer d'examiner la relation entre le cinéma et le nationalisme en Turquie. C'est-à-dire, le rôle du cinéma en tant qu'un élément de la culture populaire, dans le processus de reproduction du nationalisme en Turquie.

Notre première stimulation dans cette recherche est élucider les raisons de ce rapprochement entre le cinéma et le concept de nation et nationalisme. Dans cette recherche nous allons essayer de vérifier l'hypothèse suivante; le cinéma en tant qu'une réflexion de la mémoire collective et d'une culture populaire explicitement ou implicitement reproduit les idées nationalistes. Afin de envisager ce sujet nous avons choisi comme film « La Vallée de Loups Irak » et « J'ai donné mon cœur à un turc. Notre corpus est délimité en deux œuvres cinématographiques de deux différentes époques. D'un côté, le film « La Vallée de Loups Irak » (« *Kurtlar Vadisi Irak* » en 2006) de Serdar Akar, est décrit comme anti-américain et nationaliste et conçu comme l'exemple « typique » des films nationalistes. Il est devenu un sujet populaire et critiqué et analysé par nombreux chercheurs et intellectuelles depuis le succès de son feuilleton. Après le succès énorme de film « La Vallée des Loups

Irak », on voit une tendance qui traite le nationalisme et le cinéma, les deux ensembles. Au fond, ce processus commence par le film « *Deli Yürek Bumerang Cehennem* » de Osman Sınav en 2001 (le scénariste est le même de « La Vallée des Loups Irak », Raci Şaşmaz et ce film est aussi adapté d'un feuilleton).

De l'autre côté, on va prendre en considération le film de Halit Refiğ, l'un de plus importante personnalité fondateurs du courant du cinéma national, qui s'appelle « J'ai donné mon cœur à un Turc » (« *Bir Türk'e Gönül Verdim* » en 1969). Ce film a une place exceptionnelle car, il est le premier produit de la conscience de l'idée « du cinéma national » qui veut renforcer le sentiment de communauté nationale en accentuant le rôle du cinéma qui doit fonctionner comme une articulation culturelle de la nation. Nous avons choisis deux films de deux différentes périodes ; notre objectif n'est pas faire une comparaison mais d'examiner différentes façades du nationalisme turc.

Dans notre recherche avant de passer notre étude de cas, on a fait une recherche de la littérature sur le concept de nationalisme. C'est un concept qui attire toujours l'attention des chercheurs des différents domaines. Parallèlement à la montée du nationalisme, le nombre des recherches sur ce sujet augmente dans les années 2000. Le nationalisme commence à être conçu comme une discipline indépendante des sciences sociales.

On va essayer de vérifier notre hypothèse en utilisant comme méthode l'analyse de contenu qui nous permet de faire une interrogation sur la visée du film et d'approfondir notre réflexion sur les films. Ainsi, dans notre étude de cas, on a bénéficié des documents visuels.

Notre recherche sera composé de deux parties principales : Dans la première partie, on va essayer d'explicitier avant tout le rapport entre le cinéma et la politique. D'abord, on va faire une définition des caractéristiques générales du concept de nationalisme en expliquant certains concepts qui ont une place primordiale pour comprendre le nationalisme comme la nation, le patriotisme et l'ethnie en partant des idées différentes des pères fondateurs de ce concept comme Ernst Gellner, Tom Nairn, Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Anthony Smith et

Dominique Schnapper et ensuite on va essayer de décrire les contours du nationalisme turc en faisant référence aux idées de Tanil Bora, Ferhat Kentel, Ayşe Kadioğlu et Umut Özkırımlı.

Ensuite, en partant des différentes perceptions du cinéma on va parler du rôle du cinéma dans la construction de l'Etat-nation. Et on va essayer de détailler nos réflexions sur la question du rôle du cinéma et de la culture populaire dans le processus de la reproduction du nationalisme en partant d'idée que le nationalisme ou les idéologies dominantes ne produisent pas non seulement par les appareils idéologiques de l'Etat. Le cinéma qui est perçu au début comme une expérience ou un type de divertissement simple, a commencé à s'adresser aux masses face à un intérêt croissant. Il est devenu un moyen de divertissement répandu en peu de temps et au début du XXème siècle il est devenu une industrie importante. En partant des idées des grands théoriciens du cinéma comme André Bazin, Jean Mitry, Edgar Morin, Marc Ferro et Christian Metz, on prend en considération les différentes perceptions du cinéma dès l'invention de cinéma. Ensuite, on va essayer de prendre en considération la relation du cinéma avec la politique en partant des différents exemples des cinémas nationaux comme le cinéma allemand, le cinéma hollywoodien, le cinéma russe etc. qui jouent un rôle dans le processus de la construction de la nation. Et enfin, on va essayer d'établir un lien entre le nationalisme et la culture populaire et notamment le cinéma. Dans le dernier chapitre, on va essayer d'élucider le cas de la Turquie d'une perspective plutôt sociologique. La dernière section de première partie va consacrer au cinéma turc et au mouvement du cinéma national en particulier.

Enfin, dans la dernière partie nous allons essayer de faire l'analyse du contenu des films de « La Vallée de Loups Irak » et « J'ai donné mon cœur à un Turc ». Nous ne pouvons pas parler d'une détermination des caractéristiques nationales fixes. Dans notre analyse on utilise ces concepts du nationalisme turc: la langue, « l'ethnie » qui est une source de discrimination à la base ethnique, « la religion », la perception du monde en divisant en deux comme « nous » et notre opposition « l'autre », l'orient versus l'occident, l'idée de patrie très englobante et homogène, l'essentialisme culturel et historique qui fait référence à l'idée d'histoire « glorieuse », les relations sexuelle sociale (les rôles des femmes face aux valeurs

nationales), l'exaltation du bienfait de la nation face aux intérêts individuels, l'héroïsme, l'honneur nationale « sacré ».

Le nationalisme se manifeste par trois différentes formes : La première forme est l'existence naturelle du nationalisme. C'est-à-dire, le nationalisme existe comme une valeur absolue de la société comme une loi de la nature ou comme un langage moral. La deuxième forme est l'hégémonie nationaliste qui génère une hiérarchie entre les acteurs qui défendent certaines valeurs nationales et qui ne défendent pas. La dernière forme est l'institutionnalisation du nationalisme. Pour cette forme l'Etat est la principale institution du nationalisme et tous les autres processus de socialisation jouent un rôle important dans la reproduction du nationalisme. Le nationalisme est toujours reproduit dans l'espace public par les appareils idéologiques de l'Etat et aussi dans la vie quotidienne par la culture populaire. Indéniablement, dans ce processus le cinéma occupe une place importante.

Le cinéma représente sa société et est conçu comme le « miroir » qui reflète la structure sociopolitique, économique, morale et culturelle de la société dans laquelle il est produit. Il fonctionne comme un témoignage social. Donc, comme nous avons déjà souligné qu'il est vrai de dire que, au cours d'histoire du cinéma, il est toujours, consciemment ou non, en relation avec les idéologies dominantes de la société.

Le nationalisme turc a eu une croissance forte à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Cette évolution a eu lieu parallèlement à la vague nationaliste au monde entier. En tant qu'une idéologie le nationalisme a une place très importante depuis la construction de la République pour la société turque. Même aujourd'hui le nationalisme entoure notre vie à l'espace public. De sport à musique, de littérature aux publicités ou au cinéma, le nationalisme existe partout dans notre vie quotidienne. On peut dire que, par la montée du nationalisme dans le monde entier, en Turquie le nationalisme est revendiqué plus qu'une position idéologique parmi d'autres, par différents groupes sociaux. C'est pourquoi, le nationalisme est un domaine qui est toujours apprécié par les académiciens et chercheurs des différentes perspectives. Mais il faut ajouter que c'est un sujet assez

« sensible ». On peut dire qu'il est nécessaire de traiter les rapports entre cette idéologie dominante et le cinéma turc.

Par l'intermédiaire des films choisis, on a voulu de montrer comment un film peut reproduire les idéologies dominantes de son époque et de sa société. D'un côté, dans le film de « La Vallée des Loups Irak » on rencontre un discours nationaliste (aussi raciste et militaire) qui est plus radical et on peut dire fasciste. D'un autre côté, le film de Halit Refiğ « J'ai Donné Mon Cœur à un Turc » reflète la façade du nationalisme turc qui est « gauchiste » ou « kémaliste » et qui d'après Refiğ, veut renforcer le sentiment de communauté nationale en accentuant le rôle du cinéma qui doit fonctionner comme une articulation culturelle de la nation.

ABSTRACT:

The seventh art, cinema evokes the feelings of spectators like all the other arts. Through the capacity to reach the masses, cinema cannot be seen simply as art, because in the length of time, the role of entertainment of cinema is used in order to construct a collective memory.

The nationalist discourse is based on the racial superiority. However, nationalism is not only a political concept, it is also related to culture. We can discover the traces of the process of reproduction of nationalism in the artistic domain. The cinema as a social movement plays a primary role in this process of reproduction. In this research, we will try to examine the relationship between cinema and nationalism in Turkey. In other words, we want to analyze the role of cinema as an element of popular culture in the process of reproduction of nationalism in Turkey.

In this research, our first stimulation is to elucidate the connection between cinema and the concepts of nation and nationalism. In this context, we will try to verify the following hypothesis; the cinema as a reflection of the collective memory and the popular culture contains nationalist ideas explicitly or implicitly.

In order to investigate this issue, we have chosen films such as "The Valley of the Wolves Iraq" by Serdar Akar and "I gave my heart to a Turk" by Halit Refiğ. Our corpus is demarcated by two films of two different eras. Firstly, "The Valley of the Wolves Iraq" ("Kurtlar Vadisi Irak", 2006) is described as anti-American and nationalist. This film became a typical example of the nationalist discourse, which has been analyzed and criticized by several researchers and intellectuals since it attained an undeniable success as a TV serial.

Secondly, we will analyze "I gave my heart to a Turk" ("Bir Türk'e Gönül Verdim" in 1969), a film by Halit Refiğ, who is one of the most important founders of the movement of national cinema. This film has a unique place in the history of Turkish cinema because it is the first product of the idea of "national cinema", which enhances the sense of the national community, and emphasizes the role of cinema as a cultural articulation of the nation. We have chosen two films of two different periods so as to consider different aspects of Turkish nationalism.

Before the case study, firstly, we make a general exploration of the literature on nationalism. Nationalism, which began to be conceived as an independent discipline of social sciences, is a concept that still attracts the attention of many researchers in different areas. Along with the rise of nationalism, the number of researches on this subject has increased particularly in the 2000s.

We will try to verify our hypothesis by using the method of content analysis that allows us to make a query on the objective of the film and deepen our thinking about the films. Thus, in our case study, we have benefited from visual documents.

Our research will entail two main parts: In the first part, we will endeavor to explain the relationship between cinema and politics. Firstly, we will define the general characteristics of nationalism while explaining certain crucial concepts such as nation, patriotism and ethnicity based on the ideas drawn from Ernst Gellner, Tom Nairn, Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Anthony Smith, and Dominique Schnapper who are the most influential thinkers of this field. Secondly, we will try to delienate the framework of Turkish nationalism by referring to the ideas of Tanil Bora, Ferhat Kentel, Ayşe Kadioglu, and Umut Özkırımlı, who are the main researchers on Turkish nationalism.

Then, from the different perceptions of the film we will examine the role of cinema in the process of construction of the nation-state. And we make an elaborate study on the reflections of the role of cinema and the popular culture in the process of the reproduction of the nationalism. In this perspective, we underline that the dominant ideologies of a society are not only reproduced by the ideological mechanisms of the state, but they are also reproduced by the popular culture.

Based on the ideas of major theorists of cinema as André Bazin, Jean Mitry, Edgar Morin, Marc Ferro and Christian Metz, we will explain the different perceptions of cinema, which are involved since the invention of cinema. Then we will elaborate on the relationship between cinema and politics while considering the different examples of “national cinemas” such as the German cinema, Hollywood cinema, Russian cinema etc. where cinema becomes an important element of the process of constructing a nation. And finally, we will establish a relation between nationalism and popular culture and also cinema. In the last chapter, we will examine the case of Turkey, as well as the role of cinema in Turkey from a sociological perspective.

The final section is consecrated to the Turkish cinema and national cinema movement in particular. Finally, in the last part we will analyze the contents of the films "The Valley of the Wolves Iraq" and "I gave my heart to a Turk." We cannot speak of a determination of the fixed nationalist characteristics in this context. In our analysis, we use concepts of Turkish nationalism such as “language”; “race” which is a source of discrimination in the ethnic basis; “religion”; the perceiving the world divided as “us” in opposition to “the other”; the East versus the West; the idea of an encompassing and homogeneous homeland; the historical and cultural essentialism, which refers to idea of a “glorious” history; gender relations, which would entail the feminine roles in the face of national values; the exaltation of the benefit of the nation in contrast to the individual interests; heroism, and the national honor, the “sacred”.

In general, nationalism is manifested in three different forms: The first form is the natural existence of nationalism. This means, nationalism exists as an absolute value of the society, as a law of nature or as a moral language. The second form is the hegemony of nationalism that generates a hierarchy among the actors who defend certain national values and those who do not defend such values. In addition, the final form is the institutionalization of nationalism. The state is the main source of institution of nationalism. Furthermore, all the other processes of socialization play an important role in the reproduction of nationalism. Nationalism is always reproduced in the public space by the ideological mechanisms of the state, and in

everyday life through popular culture. Undeniably, the cinema has a very significant role in this process.

The film represents the society as it reflects, like a mirror, the social economic, moral and cultural structure of the society in which it is produced. It functions as a social witness. It is true that in the course of film history, consciously or not, cinema is always in relation with the dominant ideologies of the society.

The importance of the nationality of a film now resides in the fact that public support to the film industry, be it in the form of direct financial support (subsidies, loans, etc.), tax advantages, compulsory investment in film production or quotas of films or programs, depends in each country on the nationality of a film, as these advantages are reserved for national films and films assimilated to national films. The concept of nationality of a film is thus regarded here as the link between a film and the culture of a country.

It can be observed that there is a significant rise of Turkish nationalism in the late 1980s and early 1990s. This development took place parallel to the wave of nationalism in the world. As an ideology, the nationalism has a very important place since the foundation of the Turkish Republic. Even today, nationalism surrounds our lives in many ways in the public space. In sports, music, advertising, literature or cinema; nationalism dominates a substantial part of our daily lives.

One can say that, by the rise of nationalism in the world, nationalism is embraced by different social groups in Turkey more than other ideologies. Therefore, nationalism is a field, which is always investigated by academics and researchers from different perspectives. Moreover, we can say that it is a quite sensitive subject in Turkey. That's why it is necessary to examine the connection between this ideology and the Turkish cinema.

Through the films chosen, we wanted to show how a film can reproduce the dominant ideologies of its time and the society. On one hand, in "The Valley of the Wolves Iraq" the nationalist discourse has racist and military overtones and consequently, it is more radical with fascistic references. On the other hand, "I gave

my Heart to a Turk" by Halit Refiğ reflects the "leftist" or "Kemalist" aspect of Turkish nationalism. In order to strengthen the sense of a national community, Refiğ emphasizes the function of cinema as a cultural articulation of the nation.

ÖZET:

Yedinci sanat, sinema diğer tüm sanat dalları gibi izleyicilerin duygularını harekete geçirir. Zaman içinde geniş kitlelere ulaşabilen sinema sadece sanat olarak algılanmaktan çıkartılmış, sinemanın eğlendiren yönü kitlelere ulaşabilmek ve toplumda ortak bir hafıza oluşturabilmek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır.

Sinemayı bütün bileşenleriyle birlikte ele alarak tanımlayan Irfan Erdoğan'a göre sinema dediğimizde görüntü, ışık, ses ve müzikle yapılan öyküyü içeren bir ürün; bu ürünü taşıyan ve gösteren araçlar; bu ürünü ve bu araçları üreten örgütlü bir sosyal yapı (şirket veya kurum) ve yapısal ilişkiler; bu ürünü, araçları, örgütlü yapıyı ve ilişkileri açıklayan, meşrulaştıran, bazen de eleştiren örgütlü (ve örgütsüz) düşünsel üretim akla gelmelidir. Dolayısıyla sinema seyir için üretilen bir ürün ve bu ürünün ideolojisiyle ilgili örgütlü bir faaliyeti, bu faaliyetin amaç ve sonuçlarını anlatır.

Öte yandan, belirli bir ırkın üstünlüğü inancına sahip olan milliyetçilik kavramı da sadece politik bir kavram olarak ele alınmaktan çok, kültürel bağlamda da incelenmeye başlanmıştır. Tüm sanat dalları milliyetçi söylemin yeniden üretiminde önemli bir rol oynayabilmektedir. Bir yeniden üretim sürecinde bir toplumsal hareket olarak algılanan sinemanın yeri ise önceliklidir. Bu çalışmanın amacı da, Türkiye'de milliyetçi söylemin toplumsal bellekte yeniden üretilme sürecinde popüler kültür aracı olarak sinemanın nasıl bir işlevi olduğunu açığa çıkartmaktır.

Bu çalışmaya başlarken en önemli itici güçlerden biri, sinema ve milliyetçilik arasındaki bu yakınlaşmanın sebeplerini aydınlatmak isteğidir. Doğrulamaya çalışacağımız hipotezimiz ise şudur: kolektif hafızanın bir yansıtıcısı olarak popüler kültürün önemli bir ögesi olan sinema açık veya örtük olarak

milliyetçi ideolojileri yeniden üretir. Bu konuyu daha iyi ele alabilmek amacıyla inceleme konusu olarak iki farklı döneme ait olan iki film seçilmiştir. Bunlar “Kurtlar Vadisi Irak” ve “Bir Türk’e Gönül Verdim” filmleridir. Daha derinlemesine bir çalışma yapabilmek hedefiyle bu sayı iki filmle sınırlandırılmıştır. Bir yandan, ele alacağımız ilk film, dizinin büyük başarısı sonrasında Serdar Akar tarafından 2006 yılında çekilen “Kurtlar Vadisi Irak” filmi milliyetçi ve anti amerikancı olması sebebiyle birçok araştırmaya konu olmuş, zaman zaman eleştirilmiş veya analiz edilmiştir. Ve milliyetçi öğeleri açık bir şekilde dışa vurması sebebiyle ilk akla gelen “tipik” bir örneğe dönüşmüştür. Filmin de büyük başarı yakalamasından sonra “milliyetçilik” ve “sinema” konuları beraber ele alındığında bu filme değinmek kaçınılmaz hale gelmiştir.

Diğer yandan, ikinci filmimiz “ulusal sinema” akımının öncülerinden Halit Refiğ’in 1969 yılında çektiği “Bir Türk’e Gönül Verdim” filmidir. Bu film bilinçli olarak “ulusal sinema” anlayışının ortaya çıkarıldığı ilk film olması dolayısıyla araştırmamız için önemlidir. “Uluslararası sinema” akımı, türk sinemanın kendi toplumuna ait özelliklerden, onu batıdan farklı kılan şartlardan yararlanılarak oluşturulmasını gerektiğini savunur. Ayrıca bu yaklaşıma göre sinemanın bir görevi de ulusal birlik fikrini güçlendirmektir. Bu yüzden iki farklı döneme ait olan zaman zaman açık, zaman zaman da örtük şekilde milliyetçi öğelere rastladığımız bu filmler bize sinema ve milliyetçiliğin farklı şekilleri arasındaki ilişkiyi çözümlemeye yardımcı olacaktır.

Bu ilişkiyi çözümlemek için film analizlerine geçmeden önce, ilk olarak milliyetçilik kavramının sahip olduğu literatür gözden geçirilmiş ve bu kavramın tanımı yapılmaya çalışılmıştır. Belirttiğimiz gibi, milliyetçilik konusu her zaman farklı disiplinlerden araştırmacıların ilgi odağı olmuştur. Özellikle 2000’li yıllarda dünyadaki artan milliyetçiliğe paralel olarak bu konuda gerçekleştirilen araştırmalar da artmıştır. Milliyetçilik neredeyse sosyal bilimlerin bağımsız bir dalı haline dönüşmüştür.

Bu çalışmada yukarıda belirttiğimiz hipotezi içerik analizi yöntemi kullanılarak ve ayrıca görsel ve yazılı kaynaklardan yararlanarak ele alma çalışılmıştır. İçerik analizi metodu bizi film hakkında derinlemesine bilgi sahibi

etmesi ve filmin örtük içeriğinin ve amacının sorgulanmasına yardım etmesi açısından önem teşkil etmektedir.

Çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır: İlk bölümde; öncelikli olarak sinema ve politika ilişkisi ele alınmaktadır. Bunun için ilk olarak, milliyetçilik kavramı ve bu konuyu daha anlayabilmek için gerekli bazı anahtar yurtseverlik, millet, etnisite gibi kavramlar açıklanmaktadır. Burada Ernst Gellner, Tom Nairn, Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Anthony Smith ve Dominique Schnapper gibi milliyetçilik kavramının öncü düşünürlerinin fikirlerinden yararlanılmıştır. Kavramın tanımlandırılmasından sonra türk milliyetçiliğinin genel hatları Tanıl Bora, Ferhat Kentel, Ayşe Kadioğlu ve Umut Özkırımlı gibi türk milliyetçiliği üzerine çok sayıda araştırma yapmış olan düşünülerin yardımıyla çizilmeye çalışılmıştır.

Daha sonraki bölümde ise, sinemanın icadından bu yana geliştirilmiş olan sinemaya karşı farklı bakış açılarının ışığında sinemanın “ulus” oluşturma sürecinde nasıl bir rol oynadığı ele alınmıştır. Bu bölümde dayanak noktalarından biri, milliyetçiliğin sadece devletin ideolojik aygıtları tarafından değil, aynı zamanda gündelik hayatta popüler kültür tarafından yeniden üretildiğidir. Sinema kuramı bölümünde özellikle André Bazin, Jean Mitry, Edgar Morin, Marc Ferro ve Christian Metz gibi teorisyenlerin düşüncelerine yer verilmesi doğru bulunmuştur. Sinemanın politikayla ve ulus yaratma süreciyle ilişkilendirmek amacıyla alman, rus, amerikan ulusal sinema örnekleri incelenmiştir. Bu bölümün son kısmında ise, Türkiye’de popüler kültür üzerinden “popüler milliyetçilik” kavramını kullanarak sinema ve milliyetçilik ilişkisi detaylandırılmıştır. Son olarak ise, özellikle 1960 sonrası türk sineması sosyolojik bir perspektiften yola çıkılarak ve “ulusal sinema” akımı ele alınmıştır.

İkinci bölümde ise, “Kurtlar Vadisi Irak” ve “Bir Türk’e Gönül Verdim” filmlerinin bu çerçevede analizleri yapılmıştır. Milliyetçiliğin her toplum ve her dönem için geçerli universal bir tanımı olmamsından yola çıkarak, türk milliyetçiliğinin farklı izdüşümleri filmler üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Bu analiz için milliyetçiliği tanımlarken kullandığımız dil, ırk, din gibi belirleyicilerin yanı sıra dünyayı “biz” ve “onlar” şeklinde ikiye bölen algılayış, batı karşısında

doğunun tanımlanması, “kutsal” olarak görülen “milli gurur” algılayışı, homojen bir millet anlayışı, toplum çıkarlarının bireysel çıkarlar üzerinde tutulması gibi kavramlardan yararlanılmaktadır.

Milliyetçilik üç farklı formda ortaya çıkar. Bunlardan ilkinde, milliyetçilik “doğal” bir şekilde bulunur. Bir doğa kanunu, ahlaki bir dil veya topluma için değişmez bir değer olarak algılanır. İkinci formda, milliyetçilik bir hegemonya olarak ortaya çıkar ve milliyetçiliğe atfedilen değerleri savunan aktörlerle savunmayanlar arasında bir hiyerarşi yaratır. Üçüncü formda ise milliyetçiliğin kurumsallaşmasında bahsetmek mümkündür. Milliyetçiliğin bu şekilde ortaya çıkışında devlet en önemli faktör olarak öze çarpmaktadır. Tüm sosyalizasyon süreçleri boyunca milliyetçilik örtük bir şekilde devlet eliyle yeniden üretilir. Milliyetçiliğin bu üç farklı tezahüründe de devlet resmi bir ideoloji olarak milliyetçiliğin toplum tarafından içselleştirilmesini sağlar. Ancak bu rol sadece devlete ait değildir; kurumlar dışında gündelik hayatta popüler kültür aracılığıyla bu ideoloji yeniden üretilir. Bu süreçte de sinemanın rolü inkâr edilemezdir.

Sinema, üretildiği toplumu ve dolayısıyla o topluma ait sosyal, ekonomik ve kültürel yapıyı bir “ayna” gibi yansıtmaktadır. Toplumsal bellekte bir “sosyal tanıklık” fonksiyonu üstlenmektedir. Bu açıdan daha önce belirttiğimiz gibi sinema üzerinden o topluma ait çeşitli okumalar yapmak mümkündür.

Dünyadaki tırmanışa paralel olarak, türk toplumunda 1980’li yılların sonlarında ve 1990’ların başında yükselen bir milliyetçilik dalgasından bahsetmek doğrudur. Günümüzde hayatımızın birçok alanında karşımıza çıkan bu ideoloji türk toplumu için cumhuriyetin kuruluşundan beri önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu yükseliş dalgasıyla milliyetçilik toplumun farklı birçok kesimi tarafından farklı bağlılık derecelerinde tezahür etmektedir. Bu yüzden, her ne kadar “hassas” bir konu olsa da bir çok araştırmacı için çekici bir konu haline dönüşmüştür. Biz de, bu konunun sinemadaki izdüşümlerini incelemek ve seçtiğimiz filmlerden yola çıkarak türk milliyetçiliği ve sinema arasındaki bağı aydınlatmak amacı güdüyoruz.

Yapılan çalışma sonucunda, “Kurtlar Vadisi Irak” filminin içeriğinin ırkçı, “radikal milliyetçi” söylemi yeniden üreten bir film olduğu saptanmıştır. Gerçek

bir olaydan yola çıkarak türk “milletinin onurunu” kurtarmak üzere açıkça militarist ve şiddet yanlısı bir yaklaşım sergileyen bu film farklı milletler arasında yaratılan “hıncı” körüklemektedir.

Öte yandan, 1960’ların sonlarında Halit Refiğ tarafından çekilen “Bir Türk’e Gönül Verdim” filminde ise batının soğukluğunu temsil ve “medeni ama insanlığını kaybetmiş” yabancı bir kadın karakter çevresinde Refiğ, türk toplumunun batıya ait değerleri özümsemek yerine kendi değerlerine, diline ve dinine sahip çıkması gerekliliği vurgulamıştır. Bu filmde milliyetçilik , “Kurtlar Vadisi Irak” filminde olduğundan çok daha örtük bir şekilde ortaya çıkmaktadır. “Solcu” veya “Kemalist” olarak nitelendirilen bir milliyetçilikten söz etmek mümkündür.

INTRODUCTION:

«... Il est vrai que nous vivons un peu ensemble sur toute la planète, mais tout aussi vrai que partout se renforcent et se multiplient les groupements identitaires, les associations fondées sur une appartenance commune, les sectes, les cultes, les nationalismes ; les sociétés redeviennent des communautés en réunissant étroitement sur le même territoire société, culture et pouvoir sous une autorité religieuse, culturelle, ethnique ou politique qu'on pourrait appeler charismatique, puisqu'elle trouve sa légitimité non dans la souveraineté populaire, l'efficacité économique ou même la conquête militaire, mais dans les dieux, les mythes ou les traditions d'une communauté. Lorsque nous sommes tous ensemble, nous n'avons presque rien en commun, et lorsque nous partageons des croyances et une histoire, nous rejetons ceux qui sont différents de nous... »¹

Alain Touraine

Depuis son invention le cinéma est toujours en rapport avec la structure culturelle, sociopolitique ou économique de la société dans laquelle il est produit. Il se manifeste comme un art de narration qui anime les idées ou les sentiments du public. Le septième art occupe une place privilégiée par rapport les autres domaines d'art par sa puissance de « refléter » les caractéristiques de sa société. Pourtant, les rapports entre le cinéma et les idéologies dominantes ne sont pas négligeables. En partant de cette idée de base, dans cette recherche nous allons essayer d'examiner la relation entre le cinéma et le nationalisme en Turquie. C'est-à-dire, le rôle du cinéma en tant qu'un élément de la culture populaire, dans le processus de reproduction du nationalisme en Turquie.

Quant au nationalisme, on peut dire qu'il place les intérêts collectifs de la communauté nationale ou de l'Etat, au-dessus de ceux des individus ou des autres nations. Il est sur qu'il est inévitable de parler de différents types de nationalisme. La pensée nationaliste s'appuie sur la supériorité raciale mais, il n'est pas un concept simplement politique, il est directement lié à la culture. Dans le domaine artistique, on peut trouver les traces de la reproduction du nationalisme. Le cinéma

¹ Touraine, Alain, « **Pourrons-nous vivre ensemble ? Egaux et Différents** », Fayard, 1997, p. 14-15

en tant qu'un mouvement social occupe une place primordiale dans ce processus de reproduction. Notre première stimulation dans cette recherche est élucider les raisons de ce rapprochement entre le cinéma et le concept de nationalisme.

Dans cette recherche, nous allons essayer de vérifier l'hypothèse que; le cinéma entant qu'une réflexion de la mémoire collective et d'une culture populaire explicitement ou implicitement reproduit-t-il les idées nationalistes ? Afin d'envisager ce sujet, nous avons choisis comme film « La Vallée de Loups Irak » et « J'ai donné mon cœur à un turc. Notre corpus est délimité en deux œuvres cinématographiques deux différentes époques. D'un côté, le film « La Vallée de Loups Irak » (« *Kurtlar Vadisi Irak* » en 2006) de Serdar Akar, est décrit comme anti-américaine et nationaliste et conçu comme l'exemple « typique » des films nationalistes. Il est devenu un sujet populaire, critiqué et analysé par nombreux chercheurs et intellectuelles après la succès de son feuilleton. Dans le cadre de cette recherche nous allons analyser ce film selon certains concepts comme la discrimination ethnique, la perception de l'honneur nationale « sacré », l'idée de patrie très englobant et homogène, l'essentialisme culturel et historique qui sont directement lié à la définition du nationalisme. D'autre côté, nous allons prendre en considération le film de Halit Refiğ, l'un de plus importante personnalité fondateurs du courant du cinéma national, qui s'appelle « J'ai donné mon cœur à un Turc » (« *Bir Türk'e Gönül Verdim* » en 1969). Ce film a une place exceptionnelle car, il est le premier produit de la conscience de l'idée « du cinéma national ». Dans l'analyse de ce film on va accentuer la place de la religion, la langue turque, les dualités comme « nous » contre « autre » ou l'occident contre l'orient qui sont des caractéristiques déterminantes du nationalisme. Nous avons sélectionné ces films en particulier pour notre analyse, car ils illustrent chacun un aspect différentes du nationalisme turc. Malgré les dissemblances entre les films, dans l'analyse nous avons exposé l'approche similaire. Nous choisissons deux films de deux différentes périodes ; notre objectif n'est pas faire une comparaison mais d'examiner différentes façades du nationalisme turc.

Afin de mieux envisager ce sujet, nous avons délimité notre corpus en deux films. On a choisis comme méthode ; l'analyse de contenu des films. Une analyse et une interprétation adéquate d'un film peut nous apporter une information sociale,

politique ou culturelle sur notre société présente ou passée. Dans le livre intitulé comme « Précis D'Analyse Filmique » de Vanoye et Goliot-Lété énoncent que analyser un film, ce n'est pas le voir, c'est le revoir, plus encore, le visionner ; l'analyse d'un film fait découvrir les détails. ² Même si on essaye de faire une description du film en partant des éléments isolés et même si l'analyste fait une sorte de fiction, de création pendant son analyse, les films choisis doivent être le point de départ et le point d'arrivée de l'analyse. L'analyse de contenu permet l'examen méthodique, systématique, objectif et, à l'occasion, quantitatif du contenu de certains textes ou matériels audiovisuels en vue d'en classer et d'en interpréter les éléments constitutifs. L'analyse du film nous permet de faire une interrogation sur la visée du film et d'approfondir notre réflexion sur les films. Le but de cette analyse est mieux comprendre l'oeuvre. Selon J. Aumont et M. Marie, il n'existe pas une méthode universelle pour analyser des films. "Dans l'analyse de film, qui est interminable, il est nécessaire de connaître l'histoire du cinéma et l'histoire du discours tenus sur les films choisis." ³

Dans notre recherche avant de passer les analyses des films, nous voulons faire une recherche de la littérature sur le concept de nationalisme. C'est un concept qui attire toujours l'attention des chercheurs des différents domaines. Parallèlement à la montée du nationalisme, le nombre des recherches sur ce sujet augmentent dans les années 2000. Le nationalisme commence à être conçu comme une discipline indépendante des sciences sociales. Si on explique cette remarquable intérêt par les chiffres on voit que dans les années 1990 "le nombre des publications sur le site populaire d'internet « amazon » sur le nationalisme était environ six milles exemplaires alors que quand on arrive aux années 2000 ce nombre accroît au soixante dix mille." ⁴ Etant donné la multiplicité des différentes approches, nous avons eu la difficulté de définir le concept de nationalisme.

D'ailleurs dans notre l'analyse de films, on a bénéficié des documents visuels. Après avoir segmentation du film en grands actes et présentation des films,

² Francis Vanoye .- Anne Goliot-Lété. A. "**Précis D'Analyse Filmique**", Nathan, 1992, p. 7

³ J. Aumont - M. Marie, "L'Analyse des Films", Editions Fernand Nathan, Paris, 1988, p. 29

⁴ Umut Özkırımlı, "**Milliyetçilik ve Türkiye AB İlişkileri**", Tesev Yn., İstanbul, 2008, p. 9

et après avoir tracé les grandes lignes de la base théorique du sujet, nous tenterons de démontrer nos propos par des exemples relevés des films étudiés.

Notre travail sera composé de deux parties principales. Dans la première partie, nous allons expliciter avant tout le rapport entre le cinéma et la politique. Nous allons définir les caractéristiques générales du concept de nationalisme en expliquant certains concepts qui ont une place primordiale pour la compréhension du nationalisme comme la nation, le patriotisme et l'ethnie et ensuite on va essayer de décrire les contours du nationalisme turc. Puis, en partant des différentes perceptions du cinéma on va parler du rôle du cinéma dans la construction de l'Etat-nation. Nous allons détailler nos réflexions sur la question du rôle du cinéma et de la culture populaire dans le processus de la reproduction du nationalisme en partant de l'idée que le nationalisme ou les idéologies dominantes ne produisent pas non seulement par les appareils idéologiques de l'Etat. La dernière section de première partie va être consacrée au cinéma turc et au « mouvement du cinéma national » en particulier. Et enfin, dans la dernière partie nous allons analyser le contenu des films de « La Vallée de Loups Irak » et « J'ai donné mon cœur à un Turc » et leur rapport avec le nationalisme.

I. PREMIERE PARTIE : LE CINEMA ET LA POLITIQUE

Pour cerner les rapports entre le cinéma turc et le nationalisme il faut expliciter avant tout le concept du nationalisme en définissant certains concepts clés qui ont une place primordiale pour comprendre le nationalisme comme la nation, le patriotisme et l'ethnie. Le cinéma en tant que septième art et comme tous les autres arts anime les sentiments des spectateurs. Etant donné sa capacité d'atteindre des masses, le cinéma n'a pas pu non plus être considéré uniquement comme art, petit à petit le rôle de distraction du cinéma est utilisé pour s'adresser au public et pour construire une mémoire collective. On peut dire que, chaque production du cinéma n'est pas conçue sans prendre en considération les idéologies dominantes de son époque, ce sont des produits de contingences historiques particuliers. Dans la première partie, pour mieux saisir la relation entre le cinéma et les systèmes politiques, il fait une définition du concept de nationalisme en partant des idées différentes des pères fondateurs de ce concept comme Ernst Gellner, Tom Nairn, Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Anthony Smith et Dominique Schnapper. Ensuite, on va essayer d'élucider la représentation et l'histoire du nationalisme turc en faisant référence aux idées de Tanıl Bora, Ferhat Kentel, Ayşe Kadioğlu et Umut Özkırımlı.

A . Chapitre I : La Représentation du « Nationalisme »

1. Le nationalisme : La Genèse du concept

Le concept du nationalisme a une ambiguïté d'utilisation et une imprécision de sens comme beaucoup d'autres concepts désignant une idée politique. Au premier sens, le « nationalisme » peut signifier le patriotisme, c'est-à-dire l'amour naturel pour la communauté politique au sein de laquelle chaque homme naît, vit et reçoit un héritage culturel complexe. Selon la seconde perception, le nationalisme est comme un sentiment patriotique exacerbé, une affection collective passagère qui s'exprime avec l'outrance d'une revendication, lorsque la reconnaissance étatique de

la nation fait encore défaut ou lorsque son existence indépendante est menacée. Pour la dernière acceptation, “le nationalisme serait une doctrine politique ayant la prétention d’apporter une clef déterminante à la solution et à l’explication des problèmes de l’humanité. La réalité nationale en serait la valeur centrale et décisive.”⁵ Comme on a déjà parlé que le nationalisme distinct du patriotisme et du sentiment national. Plus simplement, le patriotisme est défini comme un sentiment d’appartenance à un pays, la patrie. C’est un état d’esprit qui pousse l’individu à ressentir de l’amour et de la fierté et à défendre les intérêts de son pays. On ne peut pas parler d’une grande exaltation de l’idée nationale. Bref, on doit distinguer le patriotisme du nationalisme.

La littérature sur la distinction entre le patriotisme et le nationalisme a une tendance de les constater comme « négatif » ou « positif ». Le sens positif est attribué en général au patriotisme alors que le nationalisme est conçu comme plus négatif. Le nationalisme oriente vers les sentiments plus primitifs et fanatiques. Au contraire, le patriotisme fait référence aux liens, aux connections entre les individus. Le nationalisme peut être défini comme une attitude offensive contre l’ennemi (contre l’autre), alors que le patriotisme est défini plutôt un réflexe défensif de « nous ». Le nationalisme concentre sur la haine de ce qui est extérieur de nous et le patriotisme canalise l’idée d’affectionner ce qui est l’intérieur. Mais d’après l’article d’Ayşe Kadioğlu « *Milliyetçilik ve Vatanseverlik* » (« Le Nationalisme et le Patriotisme ») paru dans le journal Radikal, “les frontières entre l’attitude offensive et défensive sont très fragiles. Car, l’attitude offensive peut être utilisée au nom de défense.”⁶ Selon Kadioğlu, le patriotisme peut être conçu comme l’antécédent du sentiment nationaliste. Toutes les deux partagent la même idée de base ; “c’est l’existence inévitable de l’Etat Nation comme une nécessité primordiale de la démocratie.”⁷

Dans l’histoire le concept de nationalisation trouve son origine vers la fin du XVIIIème siècle dans la Révolution française (et son prolongement européen) qui est considérée, comme un point de rupture. Et ensuite, le XIXème siècle a été marqué par des mouvements nationalistes qui cherchaient à créer un nouveau type d’organisation qu’on appelle « l’État nation » indépendant. Et quand au XXème

⁵ Jean-Luc , Chabot , “**Le Nationalisme**”, Presses Universitaires de France, 1996, p. 3

⁶ Ayşe Kadioğlu « *Milliyetçilik ve Vatanseverlik* » (« Le Nationalisme et le Patriotisme ») paru dans le journal Radikal, disponible sur http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=2715

⁷ Ibid.

siècle, notamment après la Première guerre mondiale, des mouvements nationalistes commencèrent à apparaître dans de nouvelles régions, hors de l'Europe. Au XXème siècle l'idée nationale renforcée par les guerres, par le développement des médias et aussi par le sport avec les compétitions internationales.

D'abord, pour comprendre le nationalisme, on doit donner une définition de l'idée de « nation ». La nation est une façon particulière de classer d'êtres humains. Mais sur quels critères se basent ces classements? Définir ce qu'est la nation est problématique. Dominique Schnapper, essaie de proposer une définition de la nation qui se situe au-dessus de l'opposition traditionnelle et donner une définition la plus objective possible de la nation. Selon Schnapper, la nation "intègre les populations en une communauté de citoyens, dont l'existence légitime l'action intérieure et extérieure de l'Etat."⁸ Ce en quoi elle se distingue des groupes ethniques, non politiquement organisés (mais tout aussi artificiellement construits). Ce en quoi elle se distingue aussi des Etats. Elle définit la nation comme le résultat d'un projet politique associant trois caractéristiques : les citoyens sont égaux au sein d'une communauté idéale ignorant tout particularismes, elle est le lieu d'une démocratie, et est opposée au nationalisme. "La nation se définit par son ambition de transcender par la citoyenneté des appartenances particulières biologiques, historiques, économiques, sociales, religieuses (laïcité) ou culturelles, de définir le citoyen comme un individu abstrait."⁹ Selon Schanapper, il y a une double conception de la nation : la conception civique et politique (née en Europe de l'Ouest) et la conception ethnique (née en Europe de l'Est), qui tout au long du XXème, se sont opposées (deux histoires et deux idéologies).

Dans un cadre sociologique, la nation est une catégorie historique, relative au concept de citoyenneté. La nation est née par la transformation des hommes et de certains éléments ethniques au cours d'un processus de mobilisation sociale. Dans le processus du passage à la société industrielle, la centralisation de l'administration, de l'enseignement, de la culture et de la langue a créé un lien intime entre la nation et l'État nation. La communauté politique des citoyens que l'on qualifie de nation, est une création de l'unité et de l'intégrité des individus. Ces notions, l'unité et l'intégrité

⁸ Dominique Schanapper, "**La Communauté des Citoyens**", Gallimard, 1994, p. 43-45

⁹ Ibid. p. 73

qui sont concrétisées par la nation, en isolant l'individu de sa différence, de sa diversité et de son identité propre, le transforment en un citoyen éclairé par la raison et doté de la capacité de participation, d'une façon égale et libre, à l'usage de la souveraineté. Dans ce sens là, la citoyenneté est un concept neutre et laïque en soi. Elle est neutre, car théoriquement l'Etat se situe à égale distance à l'égard de tous les individus. Elle est laïque, car la souveraineté dont on parle ne concerne plus une dimension divine et devient l'espace du pouvoir politique temporel. De la même façon, "la nation n'est plus considérée comme l'espace de la domination du pouvoir divin sur le monde, c'est le nom d'une entité formée dans l'imagination des individus; c'est-à-dire elle signifie une communauté imaginaire."¹⁰

De perspective de Benedict Anderson ; la nation est une communauté politique imaginée qui acquit une souveraineté et en même temps une limite immanente. La nation est imaginée, car aucun des membres d'une nation ne peut connaître, rencontrer ou parler à chacun des autres membres constituant cette même nation, ce qui n'empêche pas les individus qui la composent de croire en son existence. Même si les membres de cette communauté ne se connaissent pas les uns les autres et même s'il y a des inégalités et des relations d'exploitation existantes au sein de ces nations, l'idée de la nation dans l'imagination de ces membres et le lien de citoyenneté horizontale et profonde servent à survivre de ces communautés nationales imaginées. Donc, on peut qualifier "la nation comme une création artificielle".¹¹ Pour Anderson, la seule communauté « réelle » qui puisse exister est celle où les membres ont des rapports directs entre eux, comme c'est le cas dans une famille ou dans un village de petite dimension.

En outre, pour mieux envisager le nationalisme, il faut définir le deuxième concept clé, « l'ethnie ». Car, le nationalisme oriente l'ethnicité dans un sens politique. Le concept de l'ethnicité peut être défini comme la situation d'être l'ethnie et il est relatif à l'identification à un groupe déterminé. Ce groupe ethnique doit avoir une conscience d'indépendance en soi. Le langage, la religion et la race communs sont des spécificités importantes des groupes ethniques et de l'ethnicité. Mais quelle est la différence entre une nation et une ethnie ? Il y a une certaine similitude dans la

¹⁰ Benedict Anderson, "**Hayali Cemaatler**", Istanbul, Metis Yayinlari, 1995, p. 20

¹¹ Ibid. p. 22

détermination de la nation et du groupe ethnique. D'après Anthony Smith, le groupe ethnique est une collectivité culturelle qui est défini par la différence ou le semblance d'histoire, de religion, de traditions, des institutions etc. Pour parvenir au statut d'une nation, un groupe ethnique doit avoir, pas toujours mais en général, l'unité économique ou bien la division de travail, les codes légaux communs définissant les droits et les valeurs, les normes communs et le territoire bien déterminé. En générale, on définit les groupes ethniques comme des existences exclusives et les nations comme des existences plutôt englobant. Pour avoir la qualité d'être le membre d'un groupe ethnique, une personne doit posséder certaines spécificités exclusives innées. Donc, l'origine ethnique ou la race déterminant et importante pour les groupes ethnique. Selon Anthony Smith, la nation doit avoir trois grandes particularités comme suivant : "Un territoire « sacré » qui est aussi le lieu de mémoire collective ; l'idée de « patria », c'est-à-dire, un groupe social qui a ses propres institutions et son propre pouvoir politique et l'existence d'une idéologie collective culturelle civique."¹² Anthony D. Smith, explique que la nation moderne est caractérisée par deux dimensions, soient celle civique et territoriale et celle ethnique et généalogique. C'est donc l'interaction entre ces deux dimensions qui permet à l'identité nationale de persister dans la société politique moderne.

Les symboles ethniques quant à eux font référence au territoire et à la communauté et incluent des caractéristiques qui différencient les groupes ethniques (drapeaux, totems, monnaie, objets rituels, hymnes, cuisine, costume). Ces caractéristiques sont par la suite intériorisées au sein des nations dont ils forment le noyau ethnique. Pour Smith, "l'identité nationale est un résultat de ce processus de la construction et la reproduction des mythes, des symboles collectifs. Smith accentue le rôle des beaux-arts dans ce processus de la construction de l'identité nationale ; particulièrement la peinture et le cinéma jouent un rôle amplificateur dans la création d'une atmosphère ethnique en faisant une référence à l'histoire national et aux mythes."¹³

En outre, quand on parle du nationalisme, comme Benedict Anderson qu'il considère que les nations et les peuples ne sont pas naturels mais créés. On doit

¹² D. Anthony Smith, "**Milli Kimlik**", İletişim Yayınları, 1994, p. 25-53

¹³ Ibid. p. 126-127

ajouter les idées de deux grands théoriciens de concept du nationalisme ; Eric Hobsbawm et Ernst Gellner. Eric Hobsbawm écrit que “ce ne sont pas les nations qui créent les États et le nationalisme, mais l’inverse” dans son livre qui est intitulé « *Nation et nationalisme* ». Dans cet ouvrage il décrit l’origine et le développement des notions de « nation » et de nationalisme. Ils proposent une étude de l’émergence des nations et du nationalisme dans le monde. Les deux auteurs s’inscrivent ainsi dans une perspective historique et s’intéresse à l’évolution du concept durant les deux derniers siècles, la période qui voit l’émergence de l’Etat-nation. Ils essaient de répondre comment la conscience nationale se développe. Hobsbawm interroge les deux critères qui sont aujourd’hui plus que liés à la définition de la nation: la langue et l’ethnie. Il ajoute aussi “les éléments «proto-nationaux» tels que la langue, la religion et les symboles traditionnels qui sont fondamentaux afin de construire une identité nationale.”¹⁴ Par exemple, il démontre que la langue établit une distinction entre les différents groupes. Le choix de la langue s’est lui présenté comme un choix et un enjeu politique.

Quant à Ernst Gellner qui a une influence puissante sur les études de nationalisme depuis le milieu du XX^e siècle. “ Le nationalisme n’est pas le réveil des nations et leur prise de conscience d’elles-mêmes : il invente des nations là où elles n’existent pas ”.¹⁵ Gellner définit le sentiment nationaliste comme un sentiment de colère ou de satisfaction. D’après lui, l’un de plus important caractéristique du nationalisme est l’idée d’une “nation homogène et inséparable”. Le nationalisme fonctionne comme une doctrine qui défende l’idée de nécessité d’imbriquer les unités nationales et les unités politiques.

En outre, selon Gellner, la transformation d'une société de type agraire à une société de type industriel c’est-à-dire “l’avènement de l’industrialisation est le vecteur principal du nationalisme. Ce changement provoque l’homogénéisation sociale afin de permettre l’établissement des conditions pour le développement du

¹⁴ Eric Hobsbawm, “**Nations et Nationalisme depuis 1780: Programme, mythe, réalité**” Collection folio histoire, 2002, p.92

¹⁵ İřtar Gözadıń, SAVAŐIR, “Bir Ulus ve Ulusal Kimlik Oluřturmak: Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema”, paru dans la revue “**Tarih ve Toplum**”, Novembre 2002, No: 227, p. 15

nationalisme.”¹⁶ Avant la modernisation économique et politique, il n'existe que des peuples, c'est-à-dire des ethnies.

D'ailleurs, pour apporter un point de vue différent, on peut citer l'affirmation de Tom Nairn qu'il décrit le nationalisme d'une perspective négative. D'après Nairn, “le nationalisme comme étant la pathologie de l'histoire du développement moderne. Il est inévitable comme la névrose humaine, et il trouve sa source dans le dilemme de désespoir commun du monde. Il est ambigu et son traitement est presque impossible.”¹⁷ Mais, expliquer le nationalisme seulement avec ses aspects péjoratifs comme une pathologie ou une idéologie fausse, serait une analyse injuste. Il faut souligner que le nationalisme a aussi une dimension fonctionnelle: il crée des consolations pour les hommes. Le nationalisme peut assurer des compensations réelles et morales aux hommes (comme Anderson met l'accent sur le sentiment d'appartenance).

Il faut souligner que, sauf ce rôle de consolation et de compensation, le nationalisme serve à la définition de « nous » contre l'« autre ». Dans la détermination de ce « nous » contre les « autres », deux motifs psychologiques sont très influents :“ l'impression propre du peuple sur soi et l'impression de ce peuple sur les autres peuples. Ce qui est menacé par « l'autre » commence à renouveler ou reconstruire sa culture.”¹⁸

La nation est un fait qui est né avec le processus de nationalisation. On peut dire que le nationalisme est toujours déterminant pour l'existence des sociétés même dans nos jours actuels au période de mondialisation qui engendre l'évolution du monde vers la supranationalité. Aujourd'hui, la transformation de perception du nationalisme dans le monde entier peut être expliqué avec les effets directs de la mondialisation sur les structures d'Etat-nation. Car, la mondialisation ouvre les portes des relations transnationales économiques, culturelles et sociales dans le monde, et malgré tous ces changements il est devenu inévitable d'exister une modification dans la structure d'Etat-nation. On peut parler d'affaiblissement de la

¹⁶ Ernest Gellner, “**Nations et Nationalisme**” Bibliothèque historique Payot, Paris 1994, p.56-64

¹⁷ Benedict Anderson, “**Hayali Cemaatler**”, Istanbul, Metis Yayinlari, 1995, p.19

¹⁸ Jean Leca, “**Uluslar ve Miliyeçilikler**” Metis Yayinlari, Istanbul, 1998, p. 64

nation. Pendant ce processus, «le caractère « imaginaire » de la nation est rendu plus visible et c'est pourquoi pour la reconstruction des nouvelles communautés et la redéfinition du nationalisme, les identités ethniques et religieuses deviennent plus déterminantes.»¹⁹

Comme on a essayé de souligner qu'on ne peut pas parler d'un nationalisme universel qui est valable pour toutes les sociétés, il faut mieux d'essayer de définir avant tout le cadre général du nationalisme turc.

2 . Le cadre général du nationalisme turc :

Le XXI^e siècle peut être caractérisé par la montée du mouvement nationaliste et devient un siècle sanglant par les guerres et par la fortification des discriminations nationales et religieuses. Comme on a déjà essayé de définir le concept de nation, être une nation entraîne une affirmation identitaire collective, c'est-à-dire, la définition de ce qu'on appelle « nous ». Et l'accentuation sur une communauté qui se fonde sur l'affirmation d'une seule culture, d'une seule ethnie ou d'une seule histoire, d'une seule langue, d'une seule religion c'est-à-dire sur une communauté homogène provoque les tendances nationalistes.

Pour comprendre le nationalisme turc il faut d'abord mettre l'accent sur l'autre distinction de ce concept. Le nationalisme en tant qu'une idéologie et concept moderne a très brièvement deux sens : Le premier, est défini comme «le « modèle français » qui est basé sur la différence ethnique religieuse et culturelle et il est conçu comme une identité qui crée l'idée de nation. Ce type de nationalisme fait référence au processus de domination de la bourgeoisie sur le marché et le territoire. Le deuxième, est décrit comme le « modèle allemand » qui souligne la continuité de la nation dans l'histoire par les liens de race, de sang et de culture.»²⁰ Mais cette distinction de modèle français et allemand ne peut pas être généralisée. Car, selon les idées de Ferhat Kentel, le nationalisme n'a pas un caractère absolu, il change

¹⁹ Ferhat Kentel, Meltem Ahıska, Fırat Genç, «**Milletin Bölünmez Bütünlüğü: Demokratikleşme Sürecinde Parçalayan Milliyetçilikler**», Tesev Yayınları, Juin 2007, p. 254

²⁰ Ibid, p.16

d'après les dynamiques historiques et géographiques. Mais même s'il a un caractère transitoire, le nationalisme toujours reflète l'idéologie dominante, la relation entre l'Etat et les citoyens, les luttes des classes et il évolue par les codes, les mythes et les sentiments collectifs. L'établissement de la République en 1923 s'appuyait sur un projet d'inspiration occidentale, et notamment française qu'il s'agissait de construire une nation « nouvelle » intégrant, par le biais d'une citoyenneté vidée de toute appartenance religieuse ou ethnique, l'ensemble des populations (turques, kurdes et autres) présentes sur le territoire. Mais, selon Ferhat Kentel et Tanil Bora, le nationalisme turc n'a pas une structure qui peut être définie comme la version seulement française ou allemande.

D'une manière semblable, Ferhat Kentel parle aussi de deux processus divergents de construction nationale : « Une nation *d'en haut*, turque, laïque, occidentale, moderne ; une nation *d'en bas*, socialement défavorisée, musulmane, ethnique, traditionnelle. Contre l'incertitude croissante, « en bas », le bricolage identitaire s'est organisé autour de thèmes culturels, faisant de l'identité nationale un agglomérat de valeurs défensives : religieuses, ethniques, ou diverses combinaisons des unes et des autres²¹.

Dans le cas de la Turquie, « la constitution de la « La République Turque » met l'accent sur un nom propre, « Turc », qui signifie l'élément fondateur de ce nouvel Etat. Donc, c'est un passage d'un modèle d'organisation impérial au modèle de l'Etat nation basé sur la conception d'une nation à l'origine de cet Etat. L'établissement de l'Etat turc concerne la création d'une nouvelle structure étatique et d'un nouvel ordre politique. Le nouvel encadrement politique de l'Etat nation turc est le républicanisme et en principe il est basé sur la laïcité. La formation de la nouvelle nation turque engendre donc la transformation de la société selon le modèle plutôt occidental. Au début à l'époque de la fondation de la République, on a accepté officiellement une notion de la citoyenneté basée sur « nation politique » provenant de la conception française de la nation l'homme nouveau de la République de Turquie est le produit de la période du passage d'un Empire

²¹ Ferhat Kentel, «Turquie: La Conquete du centre le Loup Gris», l'article disponible sur www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=CRIL_012_0039

multiculturel à un État-nation dont l'aspect principal est l'homogénéisation”²². Le plus important porte-parole de nationalisme, Ziya Gökalp, dans une époque caractérisée par l'échec de l'ottomanisme et de l'islamisme, tout de suite accepte la réalité historique imposée et il avait proposé un turquisme qui n'était pas irrédentiste. Une grande partie de ses idées influencerait plus tard le cadre kémaliste de la nouvelle République.

La situation d'être turc est interprétée comme la citoyenneté de la République de Turquie comme dans la fameuse expression « *Ne Mutlu Türküm Diyene* » (« heureux ce qui disent que je suis turc »),. C'est-à-dire, on prétend que la turcité n'est que le nom de la nation politique et elle n'a rien à avoir avec l'ethnicité. Mais la définition kémaliste de la nation avait des contradictions. “D'abord, il y a une tendance implicite de l'identification entre l'islam et la nationalité dans la société. Deuxièmement, cette définition de la nation, en refusant politiquement et culturellement les liens islamiques et l'héritage ottoman, facilite la pénétration des conceptions ethniques dans l'idéologie étatique par la porte ouverte à l'histoire pré-islamique des Turcs. Troisièmement, la question de la turcité entraîne certaines théories de races en dépassant les frontières de l'anthropologie. Alors, d'une part, on prétend que la turcité se base sur une conception de la citoyenneté empruntée du modèle français, d'autre part, certains motifs culturels, politiques et idéologiques opposés à cette conception se montre dans certaines pratiques.”²³

a- La dualité dans le caractère du nationalisme turc :

Après avoir mis en lumière la conceptualisation du nationalisme du modèle français et allemand, nous allons essayer de voir d'une autre distinction. D'après les théoriciens comme Anthony Smith, il existe deux types de nationalisme : “Le nationalisme « civique » et le nationalisme « ethnique » Le premier, c'est le nationalisme qui est basé sur la citoyenneté et l'origine territoriale et qui est attribué plutôt aux sociétés occidentales et qui est basé sur une idéale commune des citoyens égaux sans prendre en considération la race, la religion, la langue. Le deuxième,

²²Craig Calhoun, , “**Milliyetçilik**”, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, p.115

²³G. Göksu Ozdoğan, “Türk Ulusçulugunda Irkçi Temalar: 1930 ve 1940'ların Irkçi Akımı”, Dans la revue “**Toplumsal Tarih**”, no: 29, mai 1993, p.19

c'est le nationalisme qui est basé sur l'origine ethnique et l'identité culturelle, historique et langagière, il est attribué à l'Europe de l'est.²⁴ Ce deuxième type de nationalisme a une tendance de définir l'individu à partir de collectivité nationale et met l'accent sur le sang et le partage des valeurs culturelles communes, des traditions, de la religion et de la langue commune. C'est pourquoi, ce nationalisme peut réprimer les minorités, donc il porte un caractère fasciste et agressif. Anthony Smith souligne que les nationalismes d'aujourd'hui portent les traces des éléments culturels et politiques en même temps, c'est-à-dire on peut parler du nationalisme qui est un mélange de nationalisme civique et ethnique.

En Turquie, d'un côté, le processus de capitalisme et modernisme des années 1980 crée l'origine de nationalisme « occidental » qui est une sorte d'adaptation de nationalisme culturel de l'Ouest. De l'autre côté, l'occidentalisme et la modernisation rapide de la société turque engendre une réaction conservatrice qui est la base du nationalisme « oriental » ou « traditionnel » et qui met l'accent sur l'origine ethnique.

Quand on arrive aux années 1990 la tendance nationaliste change son caractère général après le période « d'explosion culturelle et sociale » des années 1980. C'est-à-dire « l'explosion des identités » qui sont réprimées depuis les années du régime de 12 Septembre. La société turque évolue à une société qui a une culture de masse et dans ce processus le nationalisme devient plus en plus « populaire ». L'émergence du nationalisme est parallèle à la montée des nationalismes dans une zone incluant les Balkans, le Moyen-Orient et le Caucase, à l'intersection de laquelle se trouve la Turquie. C'est en réalité ce que l'on désigne sous le terme de mondialisation qui a fort logiquement encouragé ou suscité cette poussée nationaliste.

Comme on a déjà exprimé, ces deux différents types de nationalisme sont attribué à l'Est et à l'Ouest. Mais selon Tanıl Bora, auteur de revue *Birikim*, de plusieurs ouvrages et recherches sur le nationalisme turc, toutes les tendances nationalistes ont en même temps les caractéristiques « occidentaux » et

²⁴ Anthony D Smith, «**Milli Kimlik**» İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, p. 25

« orientaux ». Donc, au lieu de généraliser le nationalisme en deux types « international », on peut parler de dualisme « international » dans le caractère du nationalisme.²⁵ La synthèse de ce deux type de nationalisme est toujours possible non seulement dans le plan idéologique mais aussi dans le plan populaire – culturel.

i- Le nationalisme turc « occidental » :

Le nationalisme turc « occidental » et libéral prend sa source du “désir d’être comme les pays occidentaux” en adoptant les valeurs occidentales comme les droits de l’homme, la démocratie etc. qui sont considérés comme les critères de la civilisation directement liés à l’Ouest. La racine de cette thèse se trouve dans l’idée républicaine turque : « *muasır medeniyet seviyesine ulaşma* » (« le désir d’obtenir le niveau des pays plus civilisés »).²⁶

ii- Le nationalisme turc « oriental » :

Contre la standardisation et l’internationalisation des valeurs nationales par les pays occidentaux (donc, contre le nationalisme « occidental »), le nationalisme turc « oriental » accentue le caractère unique des valeurs nationales. En outre, on voit l’appropriation de l’islam comme un élément fondamental de l’identité nationale turque dans le mouvement nationaliste « oriental » des années 1980. C’est-à-dire, il existe un discours nationaliste turc et aussi islamique.

D’abord, après avoir expliqué très brièvement le dualisme dans le caractère du nationalisme, il faut expliciter globalement les conditions et les raisons du développement rapide du nationalisme dans les années 1990 en Turquie. La globalisation encourage le mouvement nationaliste dans le monde entier. Car, l’effondrement du système bipolarisé du monde, apporte les possibilités de changement des frontières, les processus transnationales, l’idée d’accepter les problèmes des minorités ou les problèmes sur les droits de l’homme comme des issues diplomatiques etc. Tandis que les processus transnationaux de dérégulation et de déterritorialisation économiques continuent de défier l’Etat-nation, c’est-à-dire la

²⁵ Tanıl Bora, “**Milliyetçiliğin Kara Baharı**”, Birikim Yayınları, İstanbul, 1995, p. 73

²⁶ Ibid. p. 78

globalisation menace l'Etat-nation. Cette menace est importante dans le processus de construction de l'identité nationale turque. Parce que, les années 1980 sont une période d'accroissement pour la Turquie. Dans cette période on voit l'adaptation aux nouvelles politiques d'économie globale, à la modernisation et l'augmentation de la consommation etc. Mais, "après l'effondrement de l'URSS et puis l'indépendance des Républiques Turcophones (donc, leurs héritages culturels et historiques) renforcent l'idée de nationalisme. Dans cette période, Turgut Özal était le symbole optimiste de la synthèse « Turc- Islam- Occident » et de l'idée de « Turquie puissante » mais surtout jusqu'à l'explosion de la Guerre du Golf."²⁷ Après la Guerre du Golf, le mouvement Kurdes gagne une accélération et cette situation provoque le mouvement de la fraction nationaliste fondamentaliste. Le souci de continuité de la nation commence à occuper la place de « confiance nationale » des années 1980. En outre, ce souci est favorisé aussi par l'échec des politiques économiques de la Turquie. Bref, on peut dire que dans les années 1990, il y a deux tendances nationalistes : "La première tendance est un mouvement réactionnaire qui est basé sur le souci de continuité de la nation. Et la deuxième tendance nationaliste est un mouvement nationaliste plutôt « occidental » qui concentre autour de modernisation vers l'Ouest et de globalisation pour les intérêts économiques et nationales."²⁸

En suite, pour mettre en place le nationalisme turc plus détaillé, on peut ajouter la distinction de Tanıl Bora sur les discours nationalistes turcs . Selon lui, le discours nationaliste n'a pas un caractère homogène. Il distingue quatre grands types :

- "Le nationalisme formel (le nationalisme de Kemal Atatürk) qui est le discours d'origine du nationalisme turc.
- Le nationalisme « de gauche » ou « kémaliste »
- Le nationalisme « occidental » (qui est une sorte du nationalisme kémaliste libéral)
- Le nationalisme ethnicist."²⁹

²⁷ Ahmet Insel, "**Türkiye Toplumunun Bunalımı**", Birikim Yayınları, 1990, p.19-56

²⁸ Ömer Laçiner & Tanıl Bora "Türki Cumhuriyetler ve Türkiye: İkinci Vizyon", Dans la revue "**Birikim**", Mai, 1992, p. 7-16

²⁹ Tanıl Bora, "**Milliyetçiliğin Kara Baharı**", Birikim Yayınları, İstanbul, 1995, p. 100

b. Les différentes façades du nationalisme turc :

i. Le nationalisme formel (le nationalisme de Kemal Atatürk) :

D'après Tanıl Bora, le nationalisme d'Atatürk est une façon de consolider un sentiment d'appartenance à la nation turque qui s'est exprimé à la création de la République inspirée du modèle français d'Etat nation. Le nationalisme formel a une structure l'Etat- centrique. Il porte les caractéristiques du nationalisme français (la base de ce type de nationalisme est l'origine territorial et la citoyenneté) et en même temps du nationalisme allemand (plutôt ethniciste). "La définition de l'identité nationale proposée par les Allemands consiste en un nationalisme culturel qui décrit la nation sur une base ethnique ou culturelle linguistique historique. La version française de nation décrit celui-ci dans le cadre d'une volonté commune des citoyens, c'est-à-dire dans le cadre d'un nationalisme politique qui prend sa source de sa légitimité dans cette volonté commune."³⁰ Il s'agit d'utilisation fréquente des symboles comme le drapeau, le portrait ou le broche de Atatürk, le hymne nationale, les figures de « croissant et étoile » dans l'espace public. Le nationalisme formel dépend d'un discours héroïque.

Cette idéologie nationaliste a commencé à organiser la société comme étant une communauté nationale homogène et laïque en utilisant l'appareil étatique.

ii. Le nationalisme « de gauche » ou « kémaliste » :

En suivant les idées de Tanıl Bora, on peut dire que le kémalisme a été questionné pendant les années 1980, mais quand on arrive aux années 1990 on voit une acceptation des idées kémalistes dans le milieu des intelligentsias des social-démocrates. Ce « nouveau kémalisme » est une réaction laïciste contre le mouvement islamique et est provoqué par anti-kémalisme. (Donc, ce type de

³⁰ Tanıl Bora, "Milliyetçilik Makro mu Mikro mu?", dans la revue "Biririm", no: 45-46, janvier-février 1992, p. 17

nationalisme joue un rôle important dans le processus de popularisation du laïcisme contre le menace du « shariat »).

Ainsi, le nationalisme kémaliste prétend être un discours « de gauche » car, il possède le caractère humaniste et internationaliste du nationalisme territorial. En plus, le nationalisme kémaliste renforce son caractère de gauche par l'adaptation des idéales anti-impérialiste et indépendantiste. Mais en particulier, l'accent laïciste est le soutien de leur thèse d'être de gauche.

D'après Tanıl Bora, "le nationalisme kémaliste partage aussi les idées du nationalisme impérialiste occidental, les idées orientaliste. Puisqu'il prend sa source de son laïcisme dans la réaction contre les pays Arabes ou contre Iran, donc il perd son caractère internationaliste et humaniste."³¹ Le nationalisme est conçu comme l'échelle de la modernisation par le nationalisme kémaliste. L'un coté le nationalisme kémaliste porte les caractéristiques du nationalisme formel et d'un autre coté il est comme le nationalisme libéral.

iii. Le nationalisme « nouveau » ou le nationalisme libéral :

Le nationalisme libéral est une sorte de nationalisme formel qui a une tendance moderniste et occidentaliste. C'est un discours qui met les politiques d'économie au premier rang pour le développement et pour la modernisation. On peut dire que, cette idéologie est née officiellement dans les années 1980.

Le discours de nationalisme libéral définit "l'identité nationale à partir de son progrès vers l'occident. Pour cette idéologie, « l'honneur national » vient d'économie politique et de marché national. C'est-à-dire, la position du marché nationale dans l'économie globale est déterminante pour le degré de développement national."³²

L'exaltation des valeurs occidentales dans le plan économique engendre aussi la favorisation d'une nouvelle culture occidentale et d'une nouvelle identité

³¹ Tanıl Bora, op.cit., p. 108

³² Ibid. p. 114

nationale qui est devenu plus en plus populaire dans la société turque. Cette nouvelle culture crée une identité turque qui s'appelle comme «les euro –turcs »³³ ou « les turc blancs ». Ce sont des gens jeunes, urbain et ont des spécialités de la « société d'information » et ils se définissent eux-mêmes par leurs modes de vie, par la consommation, par leurs degrés d'adaptation des valeurs de la vie moderne etc. En outre, il faut ajouter que l'efficacité de ce discours vient du média en donnant une place primordiale à cette nouvelle identité culturelle.

iv. Le nationalisme radical :

Le nationalisme radical est défini comme une idéologie « pervers et fasciste » du nationalisme formel. C'est une forme plus ethniciste et raciste du nationalisme kémaliste. L'idée de patrie et de nation manifeste plus englobant, le nationalisme radical unit tous les peuples turcs (c'est-à-dire l'appréhension de « monde turc ») en intégrant un but « d'essentialisme culturel et ethnique ».

Dans les années 1970 et 1980, avec le Parti de Mouvement Nationaliste (MHP connu comme une parti d'extrême droit avait comme idéal la constitution de la Grande Turquie, allant de l'Asie centrale aux Balkans et regrouper les turcs définis par leur appartenance ethnique, linguistique et religieuse) le nationalisme commence à transformer. Ce changement orient le nationalisme vers une plateforme d'essentialisme culturel et historique. Et puis, petit à petit l'islam aussi devient une catégorie plus importante (ou peut-être primordial) dans la construction de l'idéologie nationaliste radicale et donc dans la construction de l'identité national.

D'ailleurs, Bora ajoute un cinquième type de discours nationaliste comme l'islamisme. «Ce type de nationalisme lié au point de vu islamiste et nationaliste qui met la Turquie au centre du monde islamique. Ce n'est pas un mouvement directement nationaliste mais la définition de leurs adversaires (les non musulmans et l'occident) porte les traces nationaliste et xénophobique.»³⁴

³³ L'expression de Zeynep Göğüş, «**Bir Avrupa Rüyası**», Afa Yayınları, 1991

³⁴ Tanıl Bora, «**Milliyetçiliğin Kara Baharı**», Birikim Yayınları, İstanbul, 1995, p. 109-125

Comme Ahmet Insel nous indique, “plus qu’une position idéologique parmi d’autres, le nationalisme est la matrice de toute la pensée politique turque contemporaine. La gauche comme la droite, les Turcs comme les Kurdes, les laïcistes comme les islamistes revendiquent haut et fort leur adhésion aux principes nationalistes.”³⁵

Pour être concret et mieux comprendre les choix idéologique des individus et en général les tendances politiques de la société turque, on peut donner certains chiffres d’une recherche réalisée par Hülya Uğur Tanrıöver, Barlas Tolan et Nazlı Ökten « *Türkiye’den Dünyaya Bir Bakış : Türkiye’deki Avrupa İmgesi ve Ulusal Kimlik Kurgusuna Etkileri* » en 1999 afin de mettre en lumière la façon de construire l’identité nationale des turcs, nous indique que les participants attribuent plutôt les valeurs positives à la nation tuque comme hospitalité, bienfaisance, honnêteté etc. La question « quels sont les caractéristiques les plus marqués des gens en Turquie ? » est répondue comme « nationaliste » par 23% (spontane)- 82% (rappelé) des participantes.³⁶

Il faut ajouter une autre recherche qui est réalisé par TÜSES (« *Türkiye Sosyal Ekonomik Siyasal Araştırmalar Vakfı* ») dans les années 2002 et 2003-2004 afin de montrer la disposition des électeurs. Selon les réponses à la question suivante « quelle est votre disposition politique ? » parmi les choix comme « de gauche, nationaliste, communiste, libéral, conservateur, révolutionnaire, patriote, islamiste, démocrate » ; 34% en 2002 et 47,6% en 2003-2004 des gens se révèlent comme « nationaliste ».³⁷ Ainsi un autre recherche intitulé comme « Le Nationalisme en Turquie » qui est fait par la collaboration de revue Tempo et Infakto Research Workshop d’Université Bilgi en 2006 nous montre que 36,7% de participant se désigne eux- même comme « nationaliste » alors que 50,4% de participant se désigne comme « patriote » parmi les choix pour se définir leur position politique. Dans cette recherche les participants donnent un degré de 1 à 10 (

³⁵ Ahmet Insel, “Le Nationalisme des “Tures Blancs”, paru dans la revue “**Birikim**”, disponible sur <http://www.birikimdergisi.com/birikim/article.aspx?mid=513&article=Ahmet%20İnsel%20-%20Le%20nationalisme%20des%20Turcs%20Blancs>

³⁶ Hülya Uğur Tanrıöver, Barlas Tolan et Nazlı Ökten « **Türkiye’den Dünyaya Bir Bakış : Türkiye’deki Avrupa İmgesi ve Ulusal Kimlik Kurgusuna Etkileri** » Publication De l’Université de Galatasaray, 1999, p. 45-46

³⁷ **Türkiye’de Seçmen Eğilimlerinde Yeni Açılımlar** (1994-2004), TÜSES Yayınları, İstanbul, p.4-23

numéro 1 indique le sentiment non nationaliste et le numéro 10 indique le sentiment nationaliste le plus forte) à leur niveau de sentiment nationaliste. Précisément, 62% de participant donne un degré entre 7-10, 22% entre 5-6, 12% entre 1-4 et 32,3% donne 10.³⁸ C'est un exemple très frappant pour mieux comprendre la place occupée du nationalisme dans la société turque.

De plus, selon la recherche de Kentel, Ahıska et Genç "la vague actuelle du nationalisme turc développe autour des questions des minorités en Turquie, des réactions contre la démocratisation ou le processus pour entrer à l'Union Européenne dans toutes les couches sociales ; certains se réfugient au drapeau ou certains au porté d'Atatürk, ils adaptent différents types de manifestation pour protéger quelquefois l'honneur de son pays, son identité nationale ou quelquefois les autres valeurs qui sont conçus comme sacré (religieuse ou nationale). Ces différentes manières de manifestation du nationalisme peuvent également utiliser les mêmes slogans ou symboles. On peut dire que les frontières entre ce qui est nationaliste ou fasciste et ce qui n'est pas sont devenues très indéterminées, l'homogénéisation et la discrimination peuvent exister en même temps."³⁹

Pour conclure, on peut dire que, "l'identité nationale turque peut être symbolisée par le sécularisme, l'être religieuse, le particularisme, le langage, la race, la langue, le partage d'une culture et une mémoire collective."⁴⁰ Mais, d'après les entretiens qui sont réalisés afin de montrer le nationalisme dans la vie quotidienne, Ferhat Kentel nous explique qu'il est difficile de classer les éléments qui construisent l'identité nationale turque. La définition de « l'identité nationale » et les discours nationalistes varient selon les individus et le temps. Car, les discours nationalistes peuvent se baser sur l'origine ethnique, raciale, religieuse, culturelle ou territoriale. Il n'est pas défini comme une idéologie absolue de « gauche » ou de « droite ». C'est-à-dire on doit parler « des nationalismes »⁴¹ en pluriel. Dans notre étude de cas, on ne concentre pas à un seul type de nationalisme, on va essayer de

³⁸ Milliyetçilik Araştırması (Directeur du projet Umut Özkırımlı), (la recherche d'opinion publique fait par Infakto Research Workshop). Paru dans La revue Tempo, Avril 2006, p. 18-26, 38-45

³⁹ Ferhat Kentel, Meltem Ahıska, Fırat Genç, "**Millletin Bölünmez Bütünlüğü: Demokratikleşme Sürecinde Parçalayan Milliyetçilikler**", Tesev Yayınları, Juin 2007, p. 9

⁴⁰ Ibid. p.42

⁴¹ Ibid.p.37

montrer les différentes façades du nationalisme turc qui se transforme en partant des films étudiés.

En résumé, il est vrai de dire que pour le concept de nationalisme, on ne peut pas parler d'une seule définition. Il n'y a pas une seule définition universelle du nationalisme qui englobe et est valable pour toutes les sociétés ou pour toutes les temps. Dans la littérature sur le nationalisme comme on a essayé de constater qu'il existe des classifications variées comme le nationalisme « oriental » et « occidental » le nationalisme du modèle « français » et du modèle « allemand » ou le nationalisme « civique » et « ethnique ». Car, il est difficile de mettre en lumière les rapports entre le nationalisme et la culture et la politique. On voit la synthèse ou l'hybridation des discours nationalistes. En général, aujourd'hui, le nationalisme des divers types peut se croiser dans le plan de culture populaire. Le prochain chapitre sera consacré à la volonté d'interroger la relation du cinéma qui est l'un de plus efficace élément de la culture populaire avec la politique afin de comprendre la place du concept de nationalisme dans le cinéma.

B. Chapitre II. Le Rapport entre le Cinéma et la Politique :

Comme nous avons étudié les types du nationalisme dans le chapitre précédente, nous ne pouvons pas parler d'une détermination des caractéristiques nationales fixes. Les tendances et les états d'âme collectifs trouvent leur place dans le cours de l'histoire. Toutefois, l'évolution historique ne dépend pas seulement de raisons politiques, économiques, sociales ; les composants culturels aussi, y compris les plus petites et les plus cachées, jouent un rôle important. Il est important de comprendre comment un film a une incidence sur les orientations et les comportements sociaux. L'exploration des rapports entre cinéma et politique examine les positions que le cinéma a tendance à assumer à une époque et en lieu donnés, et parallèlement les interventions de l'Etat, des partis, les conditions économiques dans le cinéma. Dans ce chapitre, nous allons d'abord essayer d'expliquer les différentes perceptions du cinéma en partant des idées des grands théoriciens du cinéma comme André Bazin, Jean Mitry, Edgar Morin, Marc Ferro et

Christian Metz. Ensuite, on va essayer de prendre en considération la relation du cinéma avec la politique en partant des différents exemples des cinémas nationaux comme le cinéma allemand, le cinéma hollywoodien, le cinéma russe etc. qui jouent un rôle dans le processus de la construction de la nation. Et enfin, on va essayer d'établir un lien entre le nationalisme et la culture populaire et notamment le cinéma. Dans le dernier chapitre, on va essayer d'élucider le cas de la Turquie d'une perspective plutôt sociologique.

1. Les Perceptions Différentes du Cinéma

Le cinéma est un art et un moyen qui permet aux hommes de cultiver leur besoin de raconter et de faire partager leurs idées et une forme d'expression culturelle la plus propice à la projection et à l'identification. Après l'invention de ce nouvel appareil appelé comme « cinématographe » par les Frères Lumière, il a eu une évolution longue jusqu'il devient une industrie. Dès l'invention du cinéma il est conçu tout d'abord comme un simple appareil technique de reproduction de la « réalité ». Le cinéma ajoute une nouvelle dimension à la photographie : reproduire le mouvement. Le premier film des Frères Lumière envisage le cinéma comme un témoignage. L'art cinématographique est mis au monde par Georges Méliès en utilisant les trucs et astuces en usage dans le monde des illusionnistes et les adapte pour le cinéma dans son film « Le Voyage dans la lune » (en 1902). Pendant son évolution, le cinéma est quelque fois conçu comme une illusion ou une reproduction de la réalité, ou d'après une autre perception comme un moyen de distraction ou comme un art ou comme un industrie. Donc, on peut dire "qu'au début de l'invention du cinéma, il n'est considéré que comme une distraction futile et a été critiqué d'être un instrument purement reproductif. Il n'est pas conçu comme un art, parce qu'il ne possède pas des valeurs esthétiques et parce qu'il copie le réel mécaniquement."⁴²

L'idée de l'existence d'un lien entre le cinéma et la réalité vient de sa « base photographique » ; il est prêt à devenir un témoignage et un document car il est conçu pour enregistrer tout ce qui est devant la caméra. Et contrairement à ces idées

⁴² Francesco Casetti, « Les Théories du Cinéma depuis 1945 », Nathan, Paris, 1999, p.26

qui réduisent le cinéma à la copie mécanique du réel, il y a une autre tendance qui met en relation la réalité et le cinéma différemment. Les œuvres artistiques en tant qu'une reproduction des traits des hommes ou des objets tendent à conserver en quelque sorte ce qui est destiné à disparaître, ils ont un lien avec le futur. À la base, il y a l'idée de se défendre contre le temps qui corrompt les choses et les corps. Comme André Bazin, qui est conçu le cinéma comme une participation au monde et accentue le réalisme ontologique, souligne ; « fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie ». ⁴³ Bazin exalte le rôle de la photographie qui a la capacité de saisir directement le réel en dépassant la médiation de l'homme. En ajoutant l'objectivité photographique et la reproduction du temps le cinéma remplit aussi la volonté de reproduction et achève son parcours propre différemment celle des autres productions artistiques. L'existant se représente donc non plus uniquement par ses apparences et à travers un processus automatique mais aussi par son devenir. Le cinéma en calquant la réalité sous tous ses aspects, en est une sorte de prolongement. ⁴⁴ Ainsi, Jean Mitry historien et cinéaste français qui conçu le cinéma comme un langage définit « le cinéma comme à la fois un art l'espace et un art du temps ». ⁴⁵ Selon le point de vue de Mitry, sur l'écran la réalité semble être directement présenté, le film semble plutôt montrer que signifier. Dans les films les images, les symboles ne sont jamais isolées, elles se lient les uns aux autres par ressemblance, par succession ou par contraste. La valeur de chaque image dépend de sa connexion aux autres images.

Au contraire des idées des réalistes comme Bazin, Edgar Morin accentue la faculté d'impliquer de l'observateur, la subjectivité et l'imagination; « le langage du film n'est pas séparé de sa source fluide et dynamique : la participation à l'état naissant ». ⁴⁶ Selon lui, le cinéma nous permet de nous photographier nous-même, nos mouvements intérieurs, nos pulsions, nos attitudes et notre compréhension du monde. On peut dire qu'une société ne se présente jamais en tant que telle sur l'écran, mais bien sous l'aspect requis par les formes d'expression du temps, les choix du metteur en scène, les attentes des spectateurs, et la notion même de cinéma.

⁴³ André Bazin, « **Qu'est ce que le cinéma: ontologie et langage** », Le Cerf, Paris, 1958, p.9

⁴⁴ Ibid. p.36

⁴⁵ Jean Mitry, « **Esthétique et Psychologie du cinéma** » Le Cerf, Paris, 2001, p.7

⁴⁶ Edgar Morin, « **Le cinéma ou l'homme imaginaire** », Minuit, Paris, 1956, p. 199

Dans son évolution le cinéma apparaît comme le miroir de la société. Il met en scène et reflète sa société et son époque. Il est nécessaire de traiter le film comme une source de l'histoire, qu'elle soit complémentaire ou exclusive. Le film est un document d'histoire, car il contribue parfois très activement à la formation des représentations, des émotions, des mythes d'une société. Les films reflètent la société qui les entoure, ils en reflètent mieux les thèmes que d'autres types de texte à cause de leurs caractéristiques d'œuvre de groupe destinées à une consommation de masse, ils en mettent en lumière les aspects souterrains et cachés ; ils rythment l'évolution historique en révélant les dynamiques sous-jacents. En somme, le cinéma est un témoignage social.

Les films reflètent de manière plus directe que d'autres moyens artistiques la mentalité d'une nation pour deux raisons : "Premièrement, les films ne sont jamais le produit d'un individu. Deuxièmement, les films s'adressent à la foule anonyme et l'attirent ; c'est pourquoi il est licite de supposer que les films populaires, ou peut-être plus précisément les thèmes cinématographiques populaires, satisfont des désirs existants chez les masses."⁴⁷

D'après l'ouvrage de Marc Ferro qui est consacré aux rapports entre cinéma et histoire, le film témoigne de la réalité sociale de quatre grandes manières. "La première à travers « ses contenus » : les situations qui sont mises en scène nous suggèrent ce qu'une société pense d'elle-même, de son passé, des autres etc. La deuxième manière dont un film témoigne de la réalité sociale est à travers « son style » : par exemple par le choix du montage. La troisième manière dont le film se lie à la société, c'est en « agissant sur elle ». Les possibilités d'intervention sont nombreuses, et souvent contradictoires : la mobilisation des masses, l'endoctrinement, la contre-information, la glorification etc. ; reste le fait que l'image en plus d'être un miroir, est aussi une arme. La quatrième manière dont un film joue son rôle de témoin d'une situation plus vaste est liée au « type de lecture » qu'on en fait. Chaque société interprète les textes à sa manière. Donc, on peut dire que, le cinéma est un témoignage pas tellement parce qu'il reflète

⁴⁷ Francesco Casetti, « **Les Théories du Cinéma depuis 1945** », Nathan, Paris, 1999, p.141

pleinement une société, mais plutôt parce qu'il joue le rôle d'indicateur de ses impasses, de ses processus mentaux, de ses possibles dynamiques et de ses réponses prédominante."⁴⁸ Pour Ferro, le cinéma reflète la réalité sociale à plusieurs niveaux : il raconte des histoires qui mettent en lumière certains aspects de l'existence et en cachant d'autres ; il utilise un langage trahit la façon dont un metteur en scène et son groupe social abordent leurs thèmes ; il amorce des réactions qui mettent en évidence le substrat idéologique d'une société.

Ainsi, Sorlin, un autre théoricien du cinéma qui partage le même ligne avec Ferro, essaye de refléter la place de l'audiovisuel dans l'évolution des sociétés. Il n'attribue pas au cinéma une fonction sociale spécifique puisqu'il s'adresse à des « groupes transitoires fluctuants ».⁴⁹ Les images filmiques nous montrent la partie « visible » d'une société.

La réflexion sur le film comme « un source met en évidence le caractère artistique du cinéma, typique d'une époque encline aux approches esthético-culturelles qui permettent d'accepter le film quelque fois une machine industrielle (qui en régit la production et la circulation), autre fois une machine psychologique (qui en régit la compréhension et la consommation) ou une machine discursive (qui en régit la perception sociale). Toute histoire est aussi une histoire des perceptions différentes du cinéma. »⁵⁰

Dans « l'Essai sur la signification au cinéma » Christian Metz qui apporte une approche sémiologique au phénomène filmique, examine les discours qui veulent aborder le cinéma en tant que tel se divisent en deux catégories différentes : d'une part une approche « interne » du phénomène existe, décidée à mettre en évidence l'appartenance du cinéma au domaine de l'art sur cette base attentive en lumière toute sa richesse intrinsèque ; d'autre part, il y a une approche « externe » qui pense au cinéma comme à un fait objectif dont il convient de distinguer les dimensions psychologiques, sociologiques, économiques etc. Il s'agit

⁴⁸ Marc Ferro, « **Cinéma et Histoire** », Folio Histoire, Paris, 1993, p. 211-218

⁴⁹ Pascal Dupuy, « Histoire et Cinéma Du Cinéma à l'Histoire », l'article paru dans la revue « **L'homme et La Société** », 2001, No.142, p. 91-107, disponible sur http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=LHS_142_0091

⁵⁰ Francesco Casetti, « **Les Théories du Cinéma depuis 1945** », Nathan, Paris, 1999, p. 342

d'opposition entre un intérêt du cinéma en tant qu'art ou en tant que fait d'opposition entre une utilisation des films comme une réserve d'exemples ou comme un lieu de d'interrogations. Metz nous parle donc de "conflit entre le discours « esthétique » qui considère le cinéma comme un moyen de d'expression à travers lequel se manifestent une personnalité, une idéologie, une culture et le discours « existentialiste » qui considère le cinéma comme une réalité objective."⁵¹

2. Les « Nationalités » des Films et Le Rôle du Cinéma dans la Construction de la Nation

Le cinéma toujours joue un rôle très important dans le processus de construction des identités culturelles et nationales particulièrement, dans le période d'avant de diffusion de la télévision. Le cinéma et la politique sont associés depuis les débuts du septième art. Tout d'abord, il a été utilisé comme un moyen de propagation de l'idéologie dominante de l'époque par les différentes sociétés qui permet la diffusion d'images signifiantes aux yeux de populations et des dirigeants étrangers. La propagande politique peut être définie par l'emploi de techniques d'influence par un gouvernement, un parti, une administration en vue d'influencer l'opinion, de modifier le comportement du public dans le but que les personnes adoptent une opinion et une conduite déterminées. Dans ce cas, le nationalisme fait usage de la propagande, pour entretenir, canaliser le sentiment national et obtenir une puissance politique.

On a déjà constaté que la définition de nation ne se réduit pas à la réalité d'un territoire et d'un Etat. Jean Michel Frodon, l'auteur de livre qui est intitulé comme « La Projection Nationale Cinéma et Nation » affirme que, la nation moderne et le cinéma comme « art de masse » sont tous les deux les produits d'une même évolution historique, celle de l'avènement du capitalisme industriel, qui suscite les formes d'organisation et de représentation sociales qui lui correspondent. Ce développement, qui est celui d'un rapport social, est impossible sans la

⁵¹ Christian Metz, « l'Essai sur la signification au cinéma », Klincksieck, Paris, 2002, p.115-123

découverte et la mise en œuvre massive de la technique. Et ce sont les mêmes techniques qui permettent l'existence pratique de la nation et auxquelles recourt le cinéma.⁵² Frodon essaye de définir les raisons de rapprochement entre le cinéma et la nation en partant des cinémas des différentes sociétés. Selon lui, comme on a déjà souligné, la première et principale raison est historique. Le cinéma est né parallèlement l'apogée d'une société des nations à la vielle du XXe siècle. Ses techniques, ses modes de diffusion, son statut économique, son importance et sa fonction dans l'imaginaire collectif ont commencé de subir des mutations considérables.⁵³ Au XXe siècle, le cinéma est conçu à la fois comme loisir de masse, comme nouveau mode de création artistique ou comme producteur des mythologies de son temps. Il y a toujours une solidarité entre l'histoire des nations et celle du cinéma. D'après Frodon, « cette solidarité n'est pas seulement historique, elle est aussi ontologique. Il existe une communauté de nature entre la nation et le cinéma : nation et cinéma existent, et ne peuvent exister, que par un même mécanisme « la projection ». C'est -à- dire, il existe une affinité de nature entre le cinéma et la nation. Elle est due à un mécanisme commun, qui les constitue l'un et l'autre. Le cinéma et la nation, tous les deux, sont une articulation entre la réalité et la fiction et tous les deux sont image. »⁵⁴

D'abord, pour montrer le rôle du cinéma dans le processus de la construction de nation, on peut donner certains exemples des différents pays. Car, quand on parle d'histoire du cinéma, on fait une distinction selon les nations comme par exemple ; le cinéma américain, le cinéma égyptien, italien, français etc. Ce choix repose sur un critère implicite selon lequel l'appartenance (qui n'est pas toujours évident) à un pays, à un Etat, à une communauté, homogénéiserait une production, en tout cas établirait un lien suffisamment fort entre un certain nombre de films pour qu'ils puissent être envisagés ensemble.⁵⁵ On peut dire que, les structures dans lesquelles le cinéma existe depuis son origine sont nationales et l'élan du cinéma est directement lié à l'essor des grandes nations. En outre, l'histoire de cinéma est indissolublement liée à celle des autres moyens d'expression et de communication,

⁵² Jean- Michel Frodon , **“La Projection Nationale, Cinéma et Nation”**, Editions Odile Jacob, Paris, 1993, p. 24

⁵³ Ibid. p. 11-12

⁵⁴ Ibid. p. 21

⁵⁵ J.L. Leutrat, **“Le Cinéma en Perspective: Une Histoire”**, Université Nathan, Paris, 2002, p. 21

que ce soient les arts ou les médias. Le cinéma occupe en effet une place intermédiaire entre les deux en possédant ses propres lieux et son propre public.

D'ailleurs, d'après le théoricien du cinéma Andrew Higson, la recherche du profit est une des principales raisons d'être du cinéma national : "L'histoire du cinéma national [...] est en fait l'histoire d'une entreprise qui cherche à bien s'intégrer au marché pour maximiser ses profits tout en permettant à la culture nationale de s'affirmer. Dans ce domaine, la politique de cinéma national peut être réduite à une stratégie de marketing, c'est-à-dire à une tentative de mettre en marché la diversité comme quelque chose qui peut offrir une expérience cohérente et unique."⁵⁶ En outre, selon lui le cinéma national doit être défini non seulement en termes de pays de production, mais aussi en termes de distribution et d'exposition et les spectateurs. Il souligne qu'il faut prendre en considération la réflexion des spectateurs face aux divers films nationaux ou internationaux.

En outre, il faut envisager un autre critère qui définit la « nationalité » des films. D'un côté en partant des idées de Benedict Anderson grâce à sa capacité de transmettre les valeurs nationales communes, la langue est l'élément principal du nationalisme. Au début les films muets ont un caractère « transnational », mais l'utilisation du son et l'arrivée du cinéma parlant c'est-à-dire la langue attribue pour la première fois un caractère « national » au cinéma. Car à sa naissance, le cinéma est muet, la barrière de la langue n'existe pas puisque l'image est universelle. De l'autre côté, les penseurs comme Stephen Crofts soulignent que le caractère national d'un film peut également être défini par les critères comme la production, la distribution, le contenu explicite, les spectateurs et par le rôle de l'Etat.⁵⁷ Donc, comme Andrew Higson accentue aussi qu'il faut mettre en place les conditions économiques du pays dans lequel le film est produit

De perspective historique, on voit que, les pays comme l'Allemagne, l'Italie, l'URSS, les Etats-Unis etc. utilisent cette fonction du cinéma dans le cadre de transformation et de changement politique. Plus particulièrement l'Allemagne

⁵⁶ Andrew Higson, "The Concept of National Cinema", dans la revue *Screen*, 30, 1989, p. 37-38.

⁵⁷ Gülsenem Gün, "Çözümü Zor Bir Bilece: Filmlerin Ulusal Kimlikleri" dans "Sen Benim Kim Olduğu mu Biliyor Musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri", Editeur Hülya Uğur Tanrıöver", Hil Yn., Istanbul, 2008, p. 107-125

nazie, l'Italie fasciste et au début du cinéma hollywoodien sont les exemples plus connus qui ont conçu le cinéma comme un moyen puissant et efficace du processus de la construction d'une nation. Le cinéma, nouveau moyen d'expression, est envisagé comme un instrument susceptible pour la construction d'une nation par différents pays.

Afin de mieux saisir la relation entre la nation et le cinéma on peut expliquer les exemples ci-dessus qui sont considérés comme spécifiques. Dans le monde entier le mouvement du cinéma national comme par exemple ; les expressionnistes allemands, le réalisme expressif soviétique, le cinéma hollywoodien etc., qui partagent certains codes similaires, doivent prendre en considération avec le contexte social et politique de son période.

On ne peut pas négliger l'efficacité du cinéma allemand dans le processus de création d'une grande société. Le cinéma était non seulement un moyen de propagande directe, mais aussi les films caractéristiques de la culture allemande étaient une partie de l'éducation nationale. Les nazis comme tous les régimes totalitaires de l'époque ont su le profit qu'ils pouvaient tirer du cinéma. Bien sur, Hitler et Goebbels étaient les personnalités principales de ce processus. De manière très planifiée et avec une grande confiance dans les puissances de l'écran, le ministre de la Propagande du Reich planifie et fait exécuter un plan de mobilisation du cinéma au service de ambitions hitlériennes. Sous l'appellation d'éducation du peuple, le cinéma sert à l'encadrement de la société et à l'unification d'une culture allemande. Le cinéma exemplairement synchrone de la nation allemande durant la république Weimar, avait été dépassé par les événements avec l'avènement de Hitler.⁵⁸ Le cinéma y est une arme essentielle pour la crédibilisation du régime et il devient le vecteur essentiel de la transmission de l'idéologie nationale-socialiste.

Ainsi, le cinéma américain a certainement été l'un des meilleurs propagateurs de l'image positive des Etats-Unis et l'idée que « *l'american way of life* » était la solution idéale pour le monde entier. Au début, d'un côté, les Etats-Unis ont interdit les films de l'Est, de l'autre ils se sont servis eux aussi du cinéma

⁵⁸ Jean Michel Frodon, "**La Projection Nationale, Cinéma et Nation**", Editions Odile Jacob, Paris, 1993, p.72

comme arme de propagande.⁵⁹ Le cinéma américain n'est évidemment pas étatique mais il peut compter sur l'intervention de la puissance publique. La célèbre formule peut résumer comme « ce qui est bon pour Hollywood est bon pour l'Amérique ». L'une des explications les plus évidentes de cette similarité entre l'Amérique et le cinéma est que tous les deux se sont trouvés à construire au même moment.⁶⁰ Hollywood devient le miroir grossissant de la société américaine. Il est devenu le plus puissant instrument de conformisme moral, esthétique et politique. Hollywood fut le lieu où s'est créé principalement le rêve américain des classes moyennes, associé à l'univers de Walt Disney comme à celui de Steven Spielberg. Le cinéma américain est régi par des lois commerciales cruelles. Même aujourd'hui tout le grand cinéma américain raconte l'Amérique, une projection idéale de l'Amérique, à l'Amérique et au monde.

En outre, le cinéma produit en URSS traversé par une question nationale ambiguë. Au début les cinéastes soviétiques des années 1920 accordent au communisme une vocation universelle et le cinéma soviétique d'avant guerre est l'un des géants de l'histoire du cinéma mondial⁶¹. Le cinéma fait partie intégrante de la révolution de 1917, ses cinéastes pensent un monde nouveau à travers la technique et l'image. Le cinéma est chargé d'exprimer la révolution et de l'exporter. Créer un monde nouveau implique un cinéma nouveau et le cinéma soviétique des années 1920, bien que propagandiste, est l'un des plus novateurs. En Amérique le cinéma est né comme nation : entre la réalité et la fiction, tandis que les Russes n'avaient pas besoin de cinéma pour se construire en nation (par contre, leur cinéma a contribué considérablement à la construction de la nation « soviétique »).

Si le cinéma peut servir d'arme de propagande aux divers pouvoirs en place il peut aussi jouer une fonction d'éveil et d'agitation. Par exemple, pendant la guerre froide, dans le système du monde bipolarisé, il est naturel de dire que, l'industrie du cinéma a été utilisée pour le profit de la concurrence entre le communisme et le capitalisme, du grand conflit idéologique.

⁵⁹ Leutrat, J.L. **“Le Cinéma en Perspective: Une Histoire”** Université Nathan, Paris, 2002, p. 21

⁶⁰ Jean- Michel Frodon, 1998, op.cit. p. 105

⁶¹ J.L. Leutrat, 2002, op cit. p. 48

Différemment de ces pays, en Turquie, le cinéma ne fonction pas ce rôle directement par l'orientation étatique. Mais, spontanément depuis les années 1950, petit à petit, le cinéma turc devient déterminant dans la construction des identités en donnant des informations sur la mode, la communication sociale, le relations familiales, les classes sociales, la culture de jeunesse etc.⁶² Dans les débuts du cinéma turc les « films historiques » occupent une place importante, on peut onner comme exemples « Istanbul'un Fethi » (Aydın Arakon), « Battal Gazi Geliyor » (Sami Ayanoğlu), « Haremde Dört Kadın » (Halit Refiğ), « Fatih'in Fedaisi » (Tunç Başaran) etc. et aussi on peut ajouter les films sur la Guerre d'Indépendance des années 1950 et 1960 comme « Bu Vatanın Çocukları » (Atıf Yılmaz), « Vatan Ateşler İçinde » (Nuri Ergün), « Bir Millet Uyanıyor » (Ertem Eğilmez), « Vurun Kahpeye » (Orhan Aksoy), « Çanakkale Arslanları (Turgut Demirağ) etc.⁶³

Comme la chercheur Nilgün Abisel nous élucide, l'utilisation du cinéma comme une moyen de propagation de l'idéologie dominante existe dans tous les domaines. C'est-à-dire, cet usage du cinéma serve non seulement à la permanence de la politique dominante de l'époque, mais aussi serve à la continuité du système sociale en général en créant un loisir commun. Par exemple, on voit l'orientation du peuple d'après les politiques démographiques du pays par les figures des familles 'idéaux et parfaites'. Cette propagation est valable aussi dans le plan économique ; le cinéma crée un monde imaginé qui offre un mode de vie plus élevé, un rêve pendant deux heures. Par cette fonction, le cinéma peut fonctionner comme "l'opium de la société."⁶⁴

Comme on a déjà explicité, les films ne se sont alors définies que par rapport à un pays, à un peuple ou à une communauté, c'est-à-dire par rapport à un sentiment d'appartenance nationale.

Les discussions sur le cinéma national sont des résultats de l'atmosphère générale qui est formé par la monté du nationalisme et les luttes post-coloniales dans

⁶² Deniz Bayraktar " Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(tır)ma Enstitüsü" dans, "**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 5**" dirigé par Deniz Bayraktar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006, p. 275

⁶³ Agah Özgüç, "**Afişlerle Türk Sineması**", Mimeray Yn., İstanbul, 2002, p.49-52, 65-68

⁶⁴ Nilgün Abisel, "**Türk Sineması Üzerine Yazılar**", Phoenix, Ankara, 2005, p. 49

le monde entier. Le cinéma commence à être conçu comme « une arme culturelle » dans le processus de construction d'Etat- nation et d'identité nationale. C'est pourquoi, même s'il est difficile, il est nécessaire de définir le cinéma national en prenant en considération les aspects différents politiques, sociaux, économiques et culturels.

3. La Reproduction du Nationalisme par la Culture Populaire et par le Cinéma

Dans cette section, on va essayer de prendre en considération les processus de reproduction du discours nationalistes par les moyens de communication d'une perspective actuelle en utilisant le concept de « nationalisme populaire. ». Le nationalisme est toujours reproduit dans l'espace public par les appareils idéologiques de l'Etat et aussi dans la vie quotidienne par la culture populaire. Car, comme Michael Billig souligne dans son ouvrage "*Banal Nationalism*" (en 1995) "la permanence de l'Etat dépend de sentiment d'appartenance des individus à une nation et ce sentiment de fidélité à une nation doit s'alimenter par le nationalisme".⁶⁵

Cette perception du nationalisme se manifeste par trois différentes formes : "La première forme est l'existence naturel du nationalisme. C'est-à-dire, le nationalisme existe comme une valeur absolue de la société comme une loi de la nature ou comme un langage moral. La deuxième forme est l'hégémonie nationaliste qui génère une hiérarchie entre les acteurs qui défendent certaines valeurs nationales et qui ne défendent pas. La dernière forme est l'institutionnalisation du nationalisme. Pour cette forme l'Etat est la principale institution du nationalisme et tous les autres processus de socialisation jouent un rôle important dans la reproduction du nationalisme".⁶⁶

Comme on a déjà constaté, le nationalisme turc a eu une croissance forte à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Cette évolution a eu lieu parallèlement à la vague nationaliste au monde entiers, et en particulier dans le

⁶⁵ Umut Özkırımlı, "*Milliyetçilik ve Türkiye AB İlişkileri*", Tesev Yn., İstanbul, 2008, p.12

⁶⁶ Ibid. p. 15

triangle formé par le Balkans, au Moyen-Orient et du Caucase, dont la Turquie est le point d'intersection.

D'abord, on peut commencer avec une définition du concept du « nationalisme populaire » afin de comprendre l'utilisation de discours nationaliste dans la vie quotidienne , autour d'article d'Umut Özkırmılı qui est intitulé comme « *Türkiye'de Gayriresmi ve Popüler Milliyetçilik* » (« Le Nationalisme Informel et Populaire en Turquie »). Selon la définition d'Özkırmılı, il faut parler d'un « nationalisme informel » qui se trouve dans la vie quotidienne et dans la culture populaire. D'après la définition classique du nationalisme, la création d'un peuple homogène par l'idéologie formel dominant est l'un de but essentiel du nationalisme. Mais, le nationalisme informel montre l'impossibilité de ce désir. Car, dans une nation s'il y a des différentes communautés ou des groupes ethniques (donc, différents besoins et nécessités qui changent directement les projets nationalistes), il est inévitable de parler de différents types de nationalisme. On ne peut pas réduire le discours nationaliste à une seule forme de nationalisme formel. Bref, on peut faire une distinction comme « le nationalisme formel » et « le nationalisme informel » qui sont en même temps attachés l'un et l'autre par un lien organique.⁶⁷ De sport à musique, de littérature aux publicité ou au cinéma, le nationalisme existe partout dans notre vie quotidienne, il est toujours reproduit par la culture populaire. On voit toujours l'exaltation des valeurs ou les symboles qui sont attribués au nation (comme le drapeau, le carte, les logos etc) même dans les noms d'alimentation (par exemple ; McTurco de McDonalds ou Cola Turca) ou les noms des chaînes comme par exemple HaberTürk, Kanal Türk etc.

Ainsi, Adorno et ses collègues soulignent le pouvoir de la culture populaire sur l'encadrement de la société. Théodor Adorno et Max Horkheimer qu'ils sont des penseurs probablement meilleurs connus pour leur critique de culture de masse dans les sociétés contemporaines utilisent le concept « d'industrie culturelle » pour montrer les effets de la culture populaire. Cette « industrie de culture, qui inclut les films, la télévision, la musique populaire, la radio, les journaux, les magazines, détruit la distinction entre l'objet et le sujet en homogénéisant la société. Car, ces moyens

⁶⁷ Umut Özkırmılı , « Türkiye'de Gayriresmi ve Popüler Milliyetçilik », dans « **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik Tome 4**, », İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, p. 708

de l'industrie de culture occupent une place déterminante dans la reproduction de l'idéologie dominante et dans le processus de la socialisation comme les autres moyens institutionnels de l'Etat." ⁶⁸

Dès la naissance du nationalisme turc, cette idéologie a un rapport direct avec le pouvoir politique. En partant de l'article d'Atilla Güney qui est paru dans la revue *Doğu-Batı* en 2007 on peut dire qu'aujourd'hui la culture populaire joue un rôle tangible dans le processus de reproduction du nationalisme turc. D'après lui, pendant le période de construction de la République, on ne peut pas négliger les facteurs comme l'éducation nationale, les politiques de la culture, de la religion etc. dans la production du discours nationaliste laïque et kémaliste. Avec le passage au système multipartite, la Turquie a eu beaucoup de transformation dans tous les domaines de la vie. Quand on arrive aux années 1960, le nationalisme est conduit par d'autres mécanismes comme la culture populaire. Si on suivre les idées de Güney, cette transformation est liée aux débats sur la modernisation et sur l'occidentalisation. A l'époque de monopartisme, le nationalisme est conçu comme un moyen de modernisation, tandis qu' après les années 1960, la modernisation est devenu une fonction du nationalisme. Autrement dit, le nationalisme transforme vers un projet social au lieu d'être un projet de modernisation (dont la construction de l'Etat-nation est primordial) comme avant. Ceci fait que, l'identité nationaliste formelle évolue vers une identité nationaliste populaire. ⁶⁹

Il faut accentuer l'importance du cinéma dans la construction de l'identité sociale et national turque. Au cours du XXe siècle, c'est la littérature (poésie, fiction, théâtre) qui reflète les conditions socio-économiques de la Turquie se faisant souvent le pionnier des idéaux réformistes et révolutionnaires. Avec le temps, et définitivement aujourd'hui le cinéma devient le plus important moyen pour s'adresser au public.

Dans cette optique, le média joue un rôle primordial dans la construction et reproduction du discours nationaliste informel, parce que dans l'espace privé, le

⁶⁸ Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, "**Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar 1**", İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1995, p. 44-60

⁶⁹ Atilla Güney, "Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Bir Deneme" Dans la Revue "**Doğu-Batı**", 2006-2007 No: 39, p. 209-210

discours nationaliste formel a un effet limité. Cette voie de transmission du discours nationaliste par le média est plus efficace que les autres moyens classiques de l'Etat dans la reproduction du nationalisme. Le pouvoir de média et la culture populaire sont utilisés dans le processus d'encadrement du peuple par l'idéologie dominante et dans le processus de construction des identités. Car, les médias, particulièrement la télévision, peuvent être conçu comme le seul moyen d'information pour certaines couches sociales.

Parmi les moyens de communication sociale, le cinéma est le plus répandu, le plus apprécié et ses messages peuvent souvent influencer et conditionner les choix du public, notamment du jeune public; car le cinéma est un moyen de communication fondé sur des mots, certes, mais surtout sur des faits concrets qu'il exprime par des images dont l'impact est considérable sur les spectateurs et leur subconscient.

Selon Louis Gianetti, l'auteur de livre « *Understanding Movie* », les films peuvent être divisés en trois d'après leur niveau de contenu idéologique : neutre, implicite et explicite. Les films neutres ne reflètent jamais une idéologie ; le rôle de distraction du cinéma est lieu au premier rang. Les films idéologiquement implicites affichent les valeurs contradictoires par l'intermédiaire des caractères « bien » et « méchant ». Et puis, les films idéologiquement explicites accentuent le rôle didactique du cinéma. Les valeurs idéologiques proclament par les héros comme dans les films de propagandes, les films nationalistes ou politiques et dans les documentaires.⁷⁰

En effet, les films ne représentent seulement les fonctions stables de la culture nationale, ils sont aussi un lieu de débat sur les principes gouvernementaux, l'histoire et les objectifs de la nation. Les films peuvent également rendre évident comment la circulation, la production et consommation des images jouent un rôle constitutif pour l'identité national.

⁷⁰ Louis Gianetti “**Understanding Movie**”, 11e édition, Upper Saddle River, Pearson Education, New Jersey, 2008. p. 391-394

Andrew Higson fait une distinction entre le cinéma national et le cinéma nationaliste. Le cinéma national et le cinéma nationaliste les deux font une distinction comme « extérieur » et « intérieur » (parallèle à la perception de « nous » et des « autres »). Ils reflètent la passé, le présent et le futur, les héritages culturelles, les traditions, le sentiment d'identité commune national et la continuité de la nation en déclarant la différence des autres nations et soulignent le sentiment d'altérité. A travers le cinéma une nation peut se représenter à son peuple.

D'un coté, la narration du cinéma national parle des aspects naturels de la nation et dramatise les anxiétés, les aspirations, les peurs actuelles. Ces aspects naturels incluent la culture, le langage, la religion. Le mot « national » définit ce qui est relatif à la nation et ce qui n'est pas.

D'un autre coté, dans le cinéma « nationaliste », on voit l'accentuation plus forte des concepts nationaux. Il fait une propagation ultime de la nation. Et, il essaye de reconstruire ou reproduire une identité qui est basé sur l'origine de sang. En outre, il crée des jugements normatifs sur la nation et leurs aspects « naturels ».

Même si, Higson a fait une distinction entre le cinéma national et nationaliste, on peut faire une analogie entre les deux : premièrement ; ils fortifient la différence et la perception d'altérité à travers la distinction comme « nous » et « les autres » ; « intérieure » et « extérieure ». Deuxièmement, ils peuvent définir ce qui est « national » (les films nationalistes ont un manière plus forte) et dernièrement, ils évoquent une impression comme « nous sommes meilleurs » et « les autres sont menaces ».

Mais on peut dire que comme on a vu dans la distinction de Louis Gianetti les films possèdent différent niveau de contenu idéologique et il est difficile et peut-être préjudiciable de faire une classification entre les films dite « nationaliste » ou celui n'est pas.

4. Le Cinéma Turc

Comme on a essayé de souligner dans les chapitres précédentes, le septième art « cinéma » est toujours en rapport directement ou d'une façon latente avec sa société, c'est-à-dire la culture, les traditions, les valeurs, les normes, la condition économique, les situations sociopolitiques, le degré technologique etc. de cette société. Les phénomènes sociaux ou la vitesse du changement sociale peuvent être un élément important pour comprendre l'évolution du cinéma. Particulièrement, il y a un parallélisme entre le développement de la « société de consommation » et le développement du cinéma.

Il faut aborder les lignes générales qui dominent le cinéma turc à la lumière des développements sociopolitiques. Pour parler du cinéma turc il faut d'abord évoquer sa culture, son contexte historico-culturel et les réalités du pays. D'après Gülseren Güçhan, "le cinéma est un produit de sa propre société et culture, et il se transforme malgré l'interaction avec les autres institutions et éléments de la société"⁷¹. On peut dire qu'il existe un consensus sur l'idée que les moyens de communication peuvent refléter et influencer sa société. Ainsi, le cinéma a un pouvoir de créer un consensus visuel autour des individus. Selon George Gerbner, "la production massive des sens, des messages peuvent transformer ou convertir ces messages au point de vue général de la société"⁷² Le cinéma, en tant que fait social, enrichit les expériences collectives. C'est pourquoi, afin de mieux saisir le lien entre le nationalisme turc et le cinéma turc il faut d'abord faire une analyse sociologique du cinéma en Turquie.

La réaction des récepteurs est construite par les acquis traditionnels, culturels et sociaux des récepteurs. Quand même, le cinéma joue un rôle direct dans le processus de socialisation comme les autres institutions (la famille, l'éducation, les

³⁷ Gülseren Güçhan, "Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili", İmge Yayinevi, İstanbul, 1992, p. 71

⁷² George Gerbner "Mass Media and Human Communication Theory", Quail, Penguin Boks, 1972, p. 35

valeurs sociales etc.).⁷³ Au début, le cinéma est conçu comme distraction (par exemple ; pour satisfaire les besoins psychologiques), et puis petit à petit il est devenu un secteur industriel, mais aujourd'hui on peut dire qu'il est une institution culturelle et sociale. En outre, aller au cinéma est une activité individuelle et sociale. Dans la vie sociale le cinéma joue un rôle unificateur, car les individus partagent une activité culturelle unique qui peut s'adresser les gens de même milieu social et culturel.

On a déjà souligné que, le cinéma reflète les caractéristiques de sa propre société et forme le mode des vies des individus. Le cinéma reflète sa société car, l'intérêt économique des producteurs engendre une tendance d'utilisation des sujets semblables et des caractères ordinaires qui se sont trouvés familiers par les individus d'une société. Et aussi, le cinéma est toujours en rapport avec l'idéologie et les valeurs dominantes de la société. Le cinéma peut fortifier l'idéologie dominante de la société.

En plus, on voit que le cinéma crée des stéréotypes. "Il a une influence puissante sur les modes d'expression culturelle des gens comme par exemple, par leurs vêtements, par leurs accessoires populaires, par leurs langages (comme l'utilisation fréquente des certaines expressions) etc."⁷⁴ (Comme dans le cas de Polat Alemdar qui va être essayé d'analyser dans la partie suivante)

Bref, l'interaction entre le cinéma et sa société, sa culture, sa religion, son idéologie dominante est inévitable. On va essayer de désigner les contours généraux du cinéma turc. Dans le cadre de cette recherche pour concentrer le nationalisme turc dans le cinéma on fait une limitation d'époque. On essaye de prendre en considération l'histoire du cinéma turc à partir des années 1960.

⁷³ Gülseren Güçhan, "**Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili**", İmge Yayınevi, İstanbul, 1992, p. 66

⁷⁴ Ibid. p. 68

a. Une perspective historique :

Le cinéma turc a une histoire assez longue. C'est en 1897 que le « Cinématographe » Lumière est montré en public à Istanbul, capitale de l'empire ottoman. Les rapports du cinéma avec la politique commencent dès 1896, avec l'introduction du cinématographe en Turquie. Au début c'est plutôt le rapport de répression et de censure qui viennent du pouvoir et de la surveillance d'autorité, du sultan. La réalisation de « la Démolition du monument russe d'Ayastefanos », considéré comme l'un de premiers films du cinéma turc, est l'illustration même de ce rapport entre la politique et le cinéma. En outre, la création des premières maisons de production appelées les « société » est également un fait politique.

Jusqu'à la proclamation de la Seconde Monarchie constitutionnelle (*II. Meşrutiyet*), le cinéma n'était qu'un accessoire des représentations du théâtre, de la revue traditionnels turcs. C'était difficile de rendre populaire le cinéma à cause des coutumes religieuses et morales étant donné que les images animées étaient considérées comme honteuses. Ainsi, l'autre problème était l'insuffisance des espaces inadéquats aux projections. La première guerre mondiale apporte à l'Empire Ottoman des défaites mais aussi des pensées neuves. Au cours d'une visite officielle en Allemagne le ministre de la guerre Enver Paşa visite le département cinématographique de l'armée et ordonne qu'un tel centre soit constitué en Turquie. Ainsi, en 1915 le Bureau central du cinéma de l'armée (MOSD) qui est la première institution de production cinématographique en Turquie fut fondé.⁷⁵ La première Constitution républicaine de 1921 ne prévoit aucune disposition concernant le cinéma.

Donc, on peut dire que, la naissance du septième art turc est bien tardive. Le premier film ottoman qu'il s'agit d'un documentaire est tourné en 1911. Et la première salle de cinéma ouvre ses portes en 1914 à Istanbul. Avec la proclamation de la république turque et avec les réformes radicales la vie artistique et culturelle se développe de plus en plus dans tous les domaines. Pourtant, l'évolution du cinématographe est lente. Muhsin Ertuğrul metteur en scène de théâtre et qui réalise

⁷⁵ Burçak Evren, "Les Premiers Pas", dans dans "Le Cinéma Turc" sous la direction de M. Basutçu, Paris, 1996, p. 65

plusieurs adaptations de romans, de pièces de théâtre, domine le cinéma turc pendant près de deux décennies. Le cinéma turc ne se développe que vers la fin des années 1940. Cette nouvelle phase est appelée « la période des cinéastes » et est caractérisé par Ömer Lütfi Akad, Atif Yılmaz et Metin Erksan. La recherche d'un nouveau langage cinématographique coïncide avec le premier film de Ömer Lütfi Akad, « *Vurun Kahpeye* » (« Frappez la Putain » (1949)) qui suivi par « *Kanun Namuna* » (« Au nom de la Loi » (1952)), véritable tournant du septième art turc. En Turquie, dès le début, le cinéma est défini en général comme un moyen de divertissement. Dans les années 1950, au période de Parti Démocrate, on voit des changements sociaux comme le passage au système multipartite, libéralisation de l'économie ect. Avec le système multipartite et donc, avec le passage au marché libre, on voit une transformation des modes de production et de consommation qui engendre le changement et l'augmentation des besoins des individus et parallèlement le changement de modes de vies (par exemple ; avec la diffusion de la radio et l'immigration vers les grandes villes, la société turque a eu une rupture, une transformation dans la vie quotidienne). Et à partir de ces années, le cinéma commence petit à petit à devenir un secteur, avec ses premiers acteurs et actrices populaires en montrant son efficacité et son pouvoir sur les récepteurs qui ouvrira la porte de la censure⁷⁶.

D'abord on peut commencer avec la précision de périodisation de l'histoire du cinéma turc. Les périodes du cinéma turc sont déterminés très globalement comme suivant par l'historien du cinéma turc Nijat Özön :

- « Le premier période » (1910-1922)
- « Le période des dramaturges » (1922-1939)
- « Le période de passage » (1939-1950)
- « Le période des cinéastes » (1950- 1970)⁷⁷

Le fait que des gens de théâtre dominant le cinéma turc dans cette période de gens de théâtres, s'explique à travers les réalités sociopolitiques : la crise des années de guerre voit fleurir des spéculateurs de tout poil, la mobilisation général handicapé

⁷⁶ Nijat Özön, «*Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*», Hil Yayınları, Istanbul, 1985, p. 354

⁷⁷ Ibid. p. 333

la production nationale, les dépenses militaires augmentent proportionnellement aux impôts, les paysans s'appauvrissent tout comme la classe moyenne. Dans ce contexte difficile d'état de siège, il est naturel que le cinéma turc souffre.

Les années 1940 n'apportent aucune innovation réelle au cinéma turc. Ainsi, à cause de la deuxième Guerre Mondiale et des mauvaises conditions économiques dans le monde entier il était difficile d'avoir d'innovation dans le cinéma. D'après les historiens de cinéma, cette période de transition, qui va de 1939 à 1950, se situe entre deux dates importantes de l'histoire politique du pays : le décès d'Atatürk et les premières élections pluralistes en 1950. On peut dire que ; la période de transition du cinéma turc coïncide avec la transition politique du pays. Cette période peut d'ailleurs être considérées comme une période de formation artistique aussi bien que technique et industrielle. Et aussi, la tradition et le renouveau coexistent. Dans cette période les turcs découvrent que le cinéma est un outil de propagande.

Les années 1950-1970 sont nommés comme le période des cinéastes. Au cours des années 1950, caractérisés par une urbanisation rapide et le développement du mercantilisme dans l'art et la culture, l'intérêt du public pour le cinéma s'accroît au moment où se multiplient les salles de projection. Le marché est dominé par des films sur le village anatolien et son folklore par des films historiques et des films racontant la guerre de Corée, ou par des films exploitant le sentiment religieux. Les intellectuels, soumis à la pression politique, évitent les thèmes sociopolitiques en raison de la censure.

Le cinéma turc aborde les années 1950 dans un contexte radicalement différent : les hommes de théâtre qui dominent l'industrie cinématographique depuis plus de vingt ans commencent à perdre leur rôle primordial. Depuis 1948, une réduction de la taxe municipale sur les loisirs fait du cinéma une affaire rentable. A partir de cette date, la qualité des films locaux commence à progresser. Un group de cinéastes veut émanciper le cinéma de la tutelle du théâtre et concevoir un langage cinématographique propre et le réalisateur Lütfi Ö. Akad est le précurseur de cette tendance.

Il faut préciser qu'entre 1950 et 1960 pour la première fois, la critique cinématographique acquiert de l'importance et des liens utiles se créent entre cinéastes, critiques et public. Ainsi, entre les années 1960 et 1965, on réalise pour les première fois des films traitant de divers problèmes sociaux. Mais, il n'est pas tout à fait juste de classer ce courant comme le réalisme social.

Dans les années 1950- 1960, malgré l'atmosphère restrictive de cette époque les films ont un caractère plutôt optimiste qui négligent les problèmes de la société et tendent à élaborer les thèmes comme l'amitié, la vie en province etc. Les grands réalisateurs de ces années se sont nommés comme Atif Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün, Halit Refiğ etc. En outre, dans ce période le nombre des films historique et les films qui s'intéresse à la guerre commence à augmenter (surtout après la guerre du Corèe et la guerre d'Indépendance).⁷⁸

Quand on arrive aux années 1960, la Turquie a eu une rupture après le coup d'Etat militaire de Mai 1960. A partir de cette date avec la nouvelle constitution de 1961 on voit un changement dans la société turque dans le plan politique et sociale qui ouvre la porte de courant du «réalisme social» au cinéma. C'est-à-dire, le cinéma turc commence à s'intéresser avec les problèmes sociaux actuels et réaux.⁷⁹ Le cinéma turc est devenu plus exquisité aux problèmes sociaux grâce à l'atmosphère optimiste de la constitution de 1961. Les cinéastes s'impliquent de plus en plus dans la réalité profonde du pays. Ils deviennent plus sensibles face aux problèmes d'injustice ou le sous- développement. (Comme par exemple ; Metin Erksan « *Yılanların Öcü* » 1962, Halit Refiğ « *Şehirdeki Yabancı* » 1963, Metin Erksan « *Susuz Yaz* » 1963 , Ertem Göreç « *Karanlıkta Uyananlar* » 1965 etc.). Comme on a constaté déjà, la constitution de 1961 ouvre des nouveaux horizons. Les mouvements de cinéma, dits national, nationaliste et révolutionnaire suscitent une animation intellectuelle nouvelle. Halit Refiğ prend la tête du mouvement de cinéma national qui préconise un retour aux vraies valeurs culturelles nationales par opposition à l'occidentalisation.

⁷⁸ Gülseren Güçhan, "Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili", İmge Yaynevi ,Istanbul, 1992, p.80

⁷⁹ Halit Refiğ, "Ulusal Sinema Kavgası", Hareket Yayınları, Istanbul, 1971, p. 24

Il faut jouter que, en 1964, le film « *Susuz Yaz* » (« Un été sans eau », en 1963) de l'un des plus importants cinéastes turcs Metin Erksan remporte « l'Ours d'Or » au festival de Berlin, la première distinction internationale majeure pour le cinéma turc. A la fin des années 1960, par l'influence du processus de l'industrialisation, de l'urbanisation (qui est la conséquence de l'immigration) et par la diffusion du nouvel moyen de communication de masse « la télévision », la société turque s'introduit dans un nouvel état de changement.

D'ailleurs ; autour de question de création d'un « cinéma national » les réalisateurs de cette époque orientent vers les films historiques qui mettent l'accent sur l'héritage culturel de l'Empire Ottoman. Car, sous l'influence des films et des genres étrangers (du cinéma américain), le cinéma turc commence à perdre son caractère national. Selon Halit Refiğ, le cinéma turc est « un cinéma du peuple », qui veut refléter les caractéristiques de la société turque . Halit Refiğ, lui, est le pionnier du courant de « cinéma national ». Le film « *Haremde Dört Kadın* » (1965) et « *Bir Türk'e gönül verdim* » (1969) de H. Refiğ et « *Sevmek Zamanı* » (1966) de Metin Erksan sont des exemples de ce courant.⁸⁰ On va faire une définition de ce mouvement du cinéma national en détaille qui occupe une place importante pour notre recherche.

Entre les années 1968 et 1970, un groupe de jeune qui est « révolutionnaire » unie autour d'une revue « *Genç Sinema* » (Le Jeune Cinéma) pour défendre l'indépendance du cinéma turc. Ils considèrent que le cinéma est une participation à l'action politique. Ce mouvement indépendant des réalisateurs comme Erden Kıral, Zeki Ökten, Şerif Gören, Yavuz Özkan etc. ouvre la porte pour les autres revues de cinéma comme « *Yedinci Sanat* » (Le Septième Art) et « *Çağdaş Sinema* » (Le Cinéma Contemporain) qui partagent l'idée de nécessité de la recherche d'un cinéma émancipé des règles de Yeşilçam et la nécessité d'opposer à la censure.

Jusqu'aux années 1970, le cinéma turc est influencé globalement par trois grandes approches : “Les films commerciales, la tendance nationaliste et la tendance réaliste”.⁸¹ On peut dire que, les années 1970 sont le point tournant du cinéma turc.

⁸⁰ <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/farklisinemacalismalari.html>

⁸¹ Nigar Pösteki, “1990 Sonrası Türk Sineması: ”, Es Yayınları, İstanbul, 2005, p. 30

D'un coté, dans ce milieu des mouvements et polarisation politiques et dans l'atmosphère des interdictions et des restrictions, on voit la transformation du contenu vers une perception plus réaliste et politisé des problèmes sociaux. Le film qui s'appelle « *Umut* » (« L'Espoir ») de Yılmaz Güney est le premier exemple de ces films qui met l'accent aux contradictions de la société turque et qui pour la première fois examine la lutte de classe. D'un autre coté, dans les années 1970 et aussi 1980, il paraît une prolifération des films « arabesques » (cette situation est plutôt le résultat d'immigration vers les grandes villes et leurs processus d'adaptation à la vie urbain) et des films érotiques. «La naissance de la culture arabesque, l'immigration, les crises économiques, le changement dans les moyens de communication de masse (la propagation de la télévision) dérive le cinéma turc à un autre voie. Le désir de création d'un courant propre au cinéma turc des années 1960 sont abandonné et les films commence à vulgariser. L'augmentation de nombre des films érotiques apporte un processus de censure très forte. En outre, dans ce période, les thèmes populaires de l'époque précèdent comme la famille et les problèmes féminins perdent son importance.»⁸² Bref, dans les années 1970 on voit l'apparition des nouveaux genres comme les films développant la pensée islamiste aux variations sur des thèmes mélodramatiques, les films historiques aux comédies érotiques etc.

A partir des années 1980 les tendances de la Turquie, comme l'urbanisation, le développement économique, la scolarisation de niveau supérieur et la mobilité sociale, se sont nettement accélérées. D'autre coté, entre 1980 et 1993, l'économie turque a connu une croissance importante qui peut être expliqué par la politique libérales sur l'économie, les réformes structurelles et le soutien à l'initiative privée. On voit une économie libérale largement ouverte sur le système capitaliste mondiale. De tout cela ont résulté un épanouissement culturel et une occidentalisation de la vie quotidienne des grandes villes. De l'autre coté, en 1980, la Turquie a eu la deuxième phase d'un processus de militarisation dans tous les domaines du pays après le coup d'Etat militaire, c'est un nouveau régime nettement moins démocratique. «Le secteur de cinéma est aussi influencé négativement. Par exemple ; avant de fermer ses portes avec le coup d'Etat militaire de 1980, dans les

⁸² Gülseren Güçhan, «**Toplumsal Değişme ve Türk Sineması Kente Göç eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili**», İmge Yaynevi ,Istanbul, 1992, p.89-92

années 1960 et 1970 “La Cinémathèque Turque” (*Türk Sinematek Derneği*) était l’un des temples de la cinéphilie stambouliote.”⁸³

Le période entre 1960-1980 du cinéma turc est caractérisé par les films qui ont un désir de définir la société turque. C’est-à-dire, “le cinéma, qui peut s’adresser à toute la société rapidement, est utilisé comme moyen idéologique afin de créer une identité nationale.”⁸⁴ Si on fait une classification des sujets des films d’avant 1980, on voit les sujets tels que ; les problèmes urbains (les contradictions entre les classes sociales, la vie dans la périphérie etc.), les problèmes rurales (le problème de propriété territorial, les relations les « aghas » et les paysannes etc.), l’immigration vers les grandes villes (les conflits culturels, l’effort d’intégrations des immigrantes etc.), l’immigration à l’extérieur (les problèmes des expatriotes, leurs processus d’adaptation etc.) et dernièrement on voit les films d’humour.⁸⁵ Ces précédentes informations nous indiquent que, la transformation sociale est directement liée avec le cinéma. D’un côté, le cinéma fabrique une vision du social ; au-delà des genres. De l’autre, le social imprègne le cinéma.

Ainsi, la tension entre le moderne et la traditionnelle ou les valeurs occidentales et les valeurs orientales qui est née par le changement social de ces époques (avec le processus de modernisation) est un sujet fréquemment utilisé dans les films turcs. C’est-à-dire, il y a une tendance de présenter les valeurs occidentales comme dégénérés et au contraire on voit l’exaltation des valeurs traditionnelles face à ces valeurs occidentales. A la base des dualités comme pauvres – riche, paysanne – urbains etc. dans les films turc de période entre 1960 et 1980, on voit cette tension.⁸⁶ En outre, avec le cinéma commercial de Yeşilçam, la vague des films arabesques grossit. L’exode rural alimente cette vague, en mettant l’accent sur les espoirs déçus du peuple du périphérie des grandes villes.

⁸³ Nicolas Monceau, “Cinéma Turc fin de siècle: Le Primat de l’identité Nationale et de l’histoire Contemporaine”, paru dans la revue “**Cemoti**”, No: 28, 1999

⁸⁴ Ibid. p.212

⁸⁵ Faruk Kalkan, “Türk Sinemasına Toplumbilimsel bir Bakış”, dans la “**Sinema Yazıları**”, L’été, İstanbul, 1993, p.24

⁸⁶ Atilla Güney, “Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Bir Deneme” Dans la Revue “**Doğu-Bati**”, 2006-2007 No: 39, p. 215

Le cinéma s'impose à l'attention du public turc comme miroir fidèle de la société. Selon l'article de Talat Sait Halman qui s'agit de la relation entre la culture turque et cinéma turc, on peut trouver les traces de « la synthèse culturelle » c'est-à-dire, de mélange de l'Orient et l'Occident dans le cinéma turc. D'après lui, deux lacunes béantes de la culture turque se firent aussi sentir dans l'art cinématographique : il n'y a aucune recherche philosophique remarquable, sans parler de philosophie systématique, ne s'est développée, et la tragédie étant absente depuis biens des siècles, le mélodrame occupait une situation dominante. Toutefois l'essentiel du bouleversement culturel et de la quête intellectuelle de la Turquie moderne était présent dans les films. Il ajoute que, "les thèmes liés à l'injustice et aux tensions sociales en milieu rural et urbain furent très efficacement adaptés au cinéma dans les œuvres de Yılmaz Güney. Le cinéma subit toutes les vicissitudes de la vie politique, socio-économique, culturelle et idéologique de la Turquie dans la seconde moitié du XXe siècle."⁸⁷

On a déjà constaté que, en Turquie le processus d'urbanisation et d'occidentalisation (et le processus de capitalisation ; la naissance des moyens de communication, la télévision, la radio, le cinéma comme un instrument de manipulation) change la structure sociale et culturelle de la société. Ainsi, le changement dans l'économie politique c'est-à-dire l'adaptation au marché libre transforme la société vers une « société de consommation » en modifiant les besoins et les désirs quotidiens des individus. Dans ces années, la télévision qui est toujours un facteur d'homogénéisation culturelle, est un instrument plus déterminant dans la construction d'identité turque. Les années 1980 sont nommées comme le « période de dépolitisation ».

Au période entre 1960-1975, le cinéma est devenu un secteur économique qui est en même temps un élément major de la vie culturelle et de la culture populaire avec l'augmentation de nombre des films, les artistes, les scénaristes et des saloons jusqu'à l'année 1968 c'est-à-dire jusqu'à la date de popularisation de la télévision dans la société.

⁸⁷ Talat Sait Halman, "La culture turque synthèse cinématographique", dans " **Le Cinéma Turc**" sous la direction de M. Basutçu, Paris, 1996, p. 22

Quand aux années 1980, on voit l'apparition des jeunes réalisateurs qui évoluent les sujets nouveaux en mettant l'individu au centre. A la fin de ces années à cause de prolifération des vidéos et changement dans la « loi de capital étrangère » qui permet les entreprises américaines comme Warner Bross et United International Pictures à capturer le secteur de cinéma, le cinéma turc s'introduire dans un période de crise. Le cinéma turc commence à gagner un caractère sous l'influence de l'hégémonie culturelle de la globalisation qui inculque un seul mode de vie aux individus.⁸⁸

En 1980 le nouveau coup d'Etat a lieu et le pays commence à vivre sous un régime de plus en plus libéral économiquement, mais pas politiquement. Dans ces années l'industrie cinématographique s'installe dans une crise permanente. Seuls quelques dizaines de films arrivent à trouver producteur, souvent grâce aux subventions du gouvernement turc ou des institutions internationales.⁸⁹ Même s'il ne se porte pas très bien dans la conjoncture difficile (trois interventions militaires, en 1960,1971 et 1980, interrompirent le processus démocratique et renforcent la censure), le cinéma turc garde l'espoir grâce aux efforts d'une jeune génération capable de répondre aux attentes de cinéphiles de plus en plus exigeant.

Après la période politisée des années 1970, le coup d'Etat pousse la société turque ver une dépolitisation systématique et forcée. L'activité cinématographique subit aussi les conséquences de ce climat général : l'approche politique et idéologique cinématographique ou tout simplement les films à contenu social (comme les films de Zeki Ökten, Yılmaz Güney, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Ömer Kavur etc.) est freiné. A partir de 1980, le cinéma s'éloigne nettement de ce type de préoccupation. C'est ainsi que, le cinéma turc cherche les nouvelles tendances thématiques et stylistiques. Dans cette époque, parallèlement à la restriction des droits démocratiques, on voit la régression du cinéma turc.

Quand on arrive aux années 1980, on voit que le coup d'Etat militaire de 1980 interdit également l'unique syndicat du cinéma et l'Association des critiques

⁸⁸ Nigar Pösteği, "**1990 Sonrası Türk Sineması**", Es Yayınları, Istanbul, 2005, p. 28

⁸⁹ Mehmet Basutçu, "Un Cinéma Mal Connu", dans "**Le Cinéma Turc**" sous la direction de M. Basutçu, Paris, 1996, p. 9

de cinéma et favorise une période de dépolitisation. Pendant cette période cinéma tourne vers les problèmes individuels. Elle est caractérisée par les films arabesques où dominent les thèmes de la femme et de la sexualité. La censure existe toujours pour les films politiques alors que, la sexualité peut échapper de la censure. A partir de 1983, la Turquie retrouve progressivement une vie démocratique. Les films politiques qui s'appellent comme les « films du 12 septembre », abordent alors les conséquences individuelles de la torture, de l'emprisonnement et de la solitude. Enfin, en 1986, on voit la proclamation de la loi sur le cinéma. Avec cette loi, le ministère de la Culture devient l'instance de tutelle et de contrôle du cinéma. En 1989 une nouvelle loi impose un quota de 25% de films turc aux salles de cinéma et interdit le doublage en turc des films étrangers.

Selon Atilla Dorsay, dans les années 1980, on peut constater la transformation des caractères des héros. Pour des raisons des tendances générales de la société comme l'individualisation, l'apolitisation etc. on voit que les figures stéréotypées donnent ses places aux personnages plus solides et individuels. Parmi ces nouveaux personnages, il est intéressant de noter que pour la première fois, les femmes l'emportent les rôles des hommes. Sous l'influence du mouvement féministe dans le monde, le rôle des femmes dans la vie sociale est changé. L'image des femmes commence aussi à changer dans les films de cette époque comme dans les films d'Atif Yılmaz (« Comment sauver Asie ? », « Miné », « Une femme veuve » etc.), de Halit Refiğ (« Ma tente »), de Şerif Gören (« Les sentiments secrets », « L'Evasion ») etc. Ce sont des figures féminines à la forte personnalité, indépendantes et libres, ce qui contraste avec l'imagerie traditionnelle.⁹⁰

En suivant les idées d'Atilla Dorsay sur les films politiques il nous paraît qu'il y a un déclin et un manque d'intérêt de ce genre de film dès le début de XXe siècle. Il explique ce déclin avec "le désir de la société turque d'oublier les événements désagréables du passé récent et avec le manque d'une véritable tradition dans le traitement des sujets politique du cinéma turc. Mais malgré tout le cinéma politique turc ne disparaît pas totalement."⁹¹

⁹⁰ Atilla Dorsay, "Le Regard Global sur le nouveau Cinéma Turc", dans " **Le Cinéma Turc**" sous la direction de M. Basutçu, Paris, 1996, p. 155

⁹¹ Ibid. 151

Tous changements dans les plans économiques, politiques et sociologiques complètement modifient le contexte de la production et de la création cinématographique.

Les années 1990 sont caractérisées par la revitalisation du cinéma turc (généralement au cadre de production et de spectateur). La télévision gagne plus en plus importance et joue un rôle prépondérant dans la formation et l'orientation de l'opinion publique. Elle est devenue le seul moyen de divertissement du public. Avec l'impact, la force croissant de la télévision après l'ouverture des chaînes privées et les technologies comme Dvd ou Vcd, le cinéma commence à perdre sa supériorité entre les autres moyens de distraction. En outre, dans ce période, on voit l'augmentation des films commerciaux qui négligent les réalités sociales, car l'intérêt économique est devenu primordial pour les producteurs. Les acteurs et les actrices préférés sont des gens médiatiques et populaire dans ces films commerciaux.

Bref, après 1980, le cinéma se divise en deux : il doit répondre à la demande des spectateurs de vidéo et à celle du public qui fréquente les salles. Les années 1990 sont conçues comme un effort d'échapper de période de régression du cinéma turc des années 1980. Le vague des films psychologiques et sociaux de 1980 donne naissance à la création d'une distance entre les spectateurs qui préfèrent la télévision en général et le cinéma. C'est pourquoi, le cinéma turc de cette époque qui est en crise, cherche différentes voies pour détruire cette distance. Par exemple, on voit la redéfinition du profil de spectateur ; les jeunes deviennent plus en plus importantes pour les producteurs. Dans les années 1960, le cinéma s'adresse aux toutes les couches sociales, quand on arrive aux années 1970 on voit que les hommes devient le nouveau cible du cinéma turc et puis pour les années 1980, on peut dire que le profil de spectateur est indéfinis. Donc, "pour le cinéma des années 1990 il est inévitable de définir son profil de spectateur mais les jeunes qui sont sous l'influence de l'hégémonie de cinéma américain jouent un rôle important pour les nouveaux réalisateurs".⁹² Pour les années 2000, on peut dire que, l'avènement d'une

⁹² Nigar Pösteki, "1990 Sonrası Türk Sineması", Es Yayınları, İstanbul, 2005, p. 34-35

jeune génération de réalisateurs comme Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Serdar Akar etc. conjuguant une maîtrise technique plus affirmée ainsi qu'un regard plus sensible sur la réalité politico-sociale du pays. D'un côté, le cinéma d'auteur continue de se développer notamment avec trois films très attendus : Il y a d'abord «Les Climats» (İklimler), une histoire d'amour impossible sur fond de solitude, quatrième long-métrage de Nuri Bilge Ceylan. Le deuxième film le plus attendu des années 2000 est «La Destinée» (Kader, 2006) de Zeki Demirkubuz. Le troisième titre le plus remarquable est «Cinq temps» (Beş Vakit, 2006) est un film qui marquera certainement le retour sur la scène internationale de Reha Erdem. Dans ce film, Reha Erdem nous décrit les tourments de deux adolescents qui vivent dans un village de la côte égéenne. La mise en scène, sobre et contemplative, est rythmée par les appels à la prière, cinq fois par jour. De l'autre côté, on voit les films populaires et «populistes» comme Affaires organisées» (Organize İşler, en 2005) le dernier film de Yılmaz Erdoğan.

Le cinéma turc traverse depuis les années 1980 de graves difficultés, après avoir connu une période de prospérité (les années 1960 et 1970 ont marqué son âge d'or, avec une production nationale supérieur à 200, voire à 300 longs métrages par an). La concurrence des chaînes de télévision privées et de la vidéo, la domination des "majors" américaines sur le marché du secteur de cinéma, et la domination des séries télévisées des années 2000 ainsi que la crise économique sont les principaux facteurs de cette évolution.

Après avoir constaté le cadre général du cinéma turc, pour mieux analyser notre film choisi « *Bir Türk'e Gönül Verdim* » de Halit Refiğ qui est l'un de pionnier le plus important du courant du « cinéma national » turc il faut définir ce mouvement en détaille.

b- Le mouvement du « cinéma national » :

Le cinéma turc des années 1960 est marqué par un débat sur les concepts de « cinéma national ». Au milieu des années 1960, le renforcement des forces conservatrices et par conséquent de la censure rend les réalisateurs pessimistes et

provoque une confusion. La moyenne annuelle de films produits augmente malgré l'infrastructure insuffisante. Mais, on peut généraliser que, ce sont des films sans aucune qualité et tous semblables. La qualité est en baisse constante alors que la quantité augmente. Dans cette atmosphère, dans les revues de cinéma et dans les journaux, il y avait une discussion théorique entre les jeunes réalisateurs qui défendent le mouvement du « cinéma national » et les membres de Cinémathèque turque (qui est l'un des temples de la cinéphilie stambouliote des années 1960 et 1970). Le sujet de débat était le manque d'originalité des films turcs. Ils sont critiqués à cause de leur similarité entre les films de hollywood. Selon ce nouveau mouvement, pour parler d'un cinéma turc il est nécessaire de bénéficier des arts traditionnels turcs.

Autrement dit, «cette polarisation sur le cinéma turc vient d'une antagonisme « universel » et « national ». Les défenseurs d'idée d'universalité sont plus proches au « gauche » et ils s'assemblent autour de « Cinémathèque turque », alors que les défenseurs d'idée de nationalité qui soulignent l'importance de la particularité de la société turque sont proches à « droit » et ils s'assemblent autour de « Club Cinéma 7 ».”⁹³ Ils partagent leurs idées dans les revues comme « *Film* » (la revue de Cinémathèque turque) et « *Özgür Sinema* » (Le Cinéma Libre) et « *Ulusal Sinema* » (Le Cinéma National) (les revues de Club Cinéma 7).

Le concept de cinéma national est aussi un sujet discutable. Car, “d'un coté on peut préciser le caractère national d'un film en utilisant le lieu de production de film et de l'autre coté, il est aussi possible de parler de l'importance de réaction du peuple dont le film appartient pour parler de nationalité du film. Plus précisément, les spectateurs des films sont autant importants que les producteurs pour définir la nationalité des films. En outre, on doit analyser les caractéristiques culturels et sociaux propres à sa société du film afin de définir le caractère national d'un film. Ce deuxième critère peut être accepté comme l'origine du mouvement de « cinéma national turc »”.⁹⁴

⁹³ Adnan Ufuk, “1960'lardan Bir Dergi: Ulusal Sinema Dergisi”, dans la Revue “**Yeni Sinema**” 1997 Automne, p. 93

⁹⁴ Ali Murat Akser, “Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan 'ın Sevme Zamanı”, dans “**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-I**, Deniz Derman, Bağlam Yn., İstanbul, 2001, p. 95-96

Le coup d'Etat militaire de 1960 et Constitution de 1961 marquent le début d'une période plus ouverte du point de vue de la liberté d'expression et de la vie civile et créent une effervescence intellectuelle. Il y avait une mobilité dans la vie culturelle qui ouvre les portes du cinéma réaliste turc. Les représentants et les porte-parole de ce mouvement au milieu des années 1960 sont Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Akad, Ertem Göreç, Atif Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden, Duygu Sağıroğlu etc. Halit Refiğ est l'un des défenseurs les plus importants de ce courant et il se tourne vers le romancier Kemal Tahir qu'il développe pour la première fois l'idée que les sociétés de type asiatique ont une structure différente des sociétés d'Europe occidentale. Même les cinéastes de ce courant soulignent que la société turque ayant une structure sociale et une âme différentes de celles de l'Occident.

Dans les années 1960, pas à pas le nombre des réalisateurs qui veulent développer le cinéma national augmente. Les réalisateurs Lütfi Akad, Ertem Göreç, Atif Yılmaz, Osman Seden participent à ce courant de cinéma. D'après les défenseurs de ce mouvement "le cinéma a une place particulière car, il est plus proche au public que les autres domaines de l'art."⁹⁵ L'Etat ne subventionne pas le cinéma et en plus le contraint par la censure. De plus, le cinéma turc ne vient ni d'une origine de fonds monétaire (comme le cinéma Hollywoodien) et ni d'une origine étatique (comme le cinéma de l'Europe de l'Ouest). Selon l'idée des réalisateurs de ce mouvement, pour pouvoir consolider la relation entre le cinéma turc et le public, "il faut arrêter d'imiter le cinéma hollywoodien ou le cinéma de l'Occident. Le cinéma turc doit dépendre des arts traditionnels turcs et des modes d'expression turcs (comme par exemple ; Karagöz, Ortaoyunu etc.)"⁹⁶

Le premier concept de « cinéma national » (*Ulusal Sinema*) se développe en réaction au cinéma dit « populaire » et aussi en réaction à l'attitude de « occidentalisme ». Ils se définissent comme les défenseurs de la culture nationale. Très brièvement Halit Refiğ définit le cinéma national comme suivant : « *Je déclare de façon claire et nette que le cinéma national est le film tourné en Turquie, par les Turcs* ». Sami Şekeroğlu (fondateur de Club Cinéma 7) définit ce courant comme «

⁹⁵ Halit Refiğ,, "Ulusal Sinema Kavgası", Hareket Yn. ,İstanbul, 1971, p. 48

⁹⁶ Ibid. p. 96-97

*le cinéma qui a pour objectif de proposer des solutions à nos problèmes en se basant sur la culture turque. Les films doivent être réalisés par des artistes turcs, guidé par la pensée turque, aussi bien du point de vue de la forme que du fond ».*⁹⁷ C'est-à-dire, selon le mouvement du cinéma national le cinéma turc ne doit pas être considéré selon les critères occidentaux, car la structure sociale et la culture sont différentes. Pour cette raison, le cinéma turc doit refléter les aspirations de son peuple.

D'ailleurs, dans l'atmosphère de discussion des réalisateurs, il existe des idées contraires. Selon Atilla Dorsay qui est accusé d'être « pro-occidental » par les défenseurs du cinéma national, il est évident qu'un cinéma national puise son aspiration dans la culture du pays. Mais, c'est le point de départ et non le but du cinéma.

Comme on a déjà souligné que en Turquie, les années 1960 peuvent caractérisé par l'effervescence culturelle et sociale. Même si, le coup d'Etat militaire de 1960 et Constitution de 1961 marquent le début d'une période plus ouverte du point de vue de la liberté d'expression et de la vie civile. En 1961, malgré la censure stricte, le film de Metin Erksan « *Yılanların Öcü* » (« La vengeance des serpents ») a été autorisé par le président de la République. C'est un exemple qui nous montre que l'Etat commence à s'apercevoir le pouvoir du cinéma.

Après que, « *Susuz Yaz* » (« Un été sans eau » de Metin Erksan) remporte le prix d'Ours d'Or à Berlin en 1964 les intellectuels commencent aussi à débattre sur le phénomène du cinéma turc. Cet événement construit un tournement historique. Et ces débats attirent l'attention du pouvoir politique et pour le premier fois on voit la réunion du Conseil du Cinéma où les fondement de distinction entre les défenseur de cinéma national turc et les défenseurs de cinéma occidental sont créés. Dans cette période, les spectateurs turcs rencontre le film en couleur et cette situation «favorise

⁹⁷ Oğuz Makal , «Le Mouvement du Cinéma National», dans **«Le Cinéma Turc»** de Mehmet Basutçu, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1996, p. 161-163

l'augmentation d'affinité de public aux productions plutôt étrangères.”⁹⁸ “Le cinéma national turc commence à perdre sa puissance face aux produits étrangers.”⁹⁹

Les premiers exemples de l'approche nationaliste dans le cinéma sont des films sur la guerre d'Indépendance dans les années 1930, 1940 et 1950. On peut donner des exemples à ce genre, les films de Muhsin Ertuğrul « *Ateşten Gömlek* » (« La Chemise de Feu » 1923) et « *Bir Millet Uyanıyor* » (« Une Nation S'éveille » 1932). Et puis, dans les années 1950, on voit les films comme « *Vurun Kahpeye* » (« Frapper le Putain ») d' Ömer Lütfi Akad en 1949), « *Vatan İçin* » (« Pour La Patrie » d'Aydın Arakon en 1951), « *Bu Vatanın Çocukları* » (« Les Enfants de la Patrie » d'Atif Yılmaz en 1959) etc. Le point d'intersection des films sur la guerre d'Indépendance est la création d'une image idéalisée de la nouvelle nation turque et l'accent sur la singularité de la nation.¹⁰⁰ De perspective historique, après la seconde guerre mondiale dans les pays post-colonial, il y a une tendance de refléter leurs résistances culturelles et politiques par le cinéma, ils affrontent leurs histoires coloniales par ce moyen. Mais, le cinéma turc a un caractère différent que les autres cinéma non- occidental. Cette différence vient de l'histoire non coloniale de la Turquie. Le cinéma turc joue un rôle très important dans le processus de création et de protection de l'image idéale de la nation. Selon les réalisateurs de mouvement du cinéma national « une nation doit développer son propre cinématographie et son propre langage du cinéma par sa culture visuel, ses traditions narratives et sa capacité artistique. »

On peut ajouter l'autre concept qui développe autour des débats de cinéma national : le « *milli* cinéma » (ils utilisent « *Milli Sinema* » au lieu de dire « *ulusal sinema* ») qui considère que le cinéma turc doit s'appuyer sur la culture turque donc notamment sur la culture islamique. Car, l'essence de la culture turque est la culture islamique. D'après les défenseurs de ce courant, “la culture national turc est la culture islamique qui est universelle. Ils accusent les réalisateurs du mouvement de

⁹⁸ Nilgün Abisel, “**Türk Sineması Üzerine Yazılar**”, Phoenix, Ankara, 2005, p.110

⁹⁹ Ali Murat Akser,, “Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevme Zamanı”, dans “**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-I**”, Deniz Derman, Bağlam Yn., İstanbul, 2001, p.100

¹⁰⁰ İştâr Gözaydın-Savaşır, “Bir Ulus ve Ulusal Kimlik Oluşturmak: Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema”, dans la revue “**Tarih ve Toplum**” No: 227, Novembre, 2002, p. 279- 283

cinéma national de ne pas se libérer du matérialisme historique qui n'est en fait qu'un système de pensée occidentale.”¹⁰¹

Bref, d'après ce mouvement il faut quitter les caractéristiques du cinéma occidental parce que la structure sociale et culturelle est différente. Le cinéma turc doit refléter les aspirations de son peuple. Pour conclure, on peut dire que le mouvement du cinéma national turc commence entre les années 1961-1965. Les années entre 1967 et 1969 sont des années d'or de ce mouvement. Il n'y pas une date exacte pour définir la date de clôture.

Après avoir explicité le notion du nationalisme et les contours du cinéma turc, dans la prochaine partie nous allons analyser les deux films choisis.

¹⁰¹ Oğuz Makal, “Le Mouvement du Cinéma National”, dans “**Le Cinéma Turc**” de Mehmet Basutçu, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1996, p. 164

II. DEUXIEME PARTIE : L'ANALYSE DES FILMS : « LA VALEE DES LOUPS IRAK » ET « J'AI DONNE MON CŒUR A UN TURC »

Dans cette partie nous allons essayer d'élucider la relation entre le concept de nationalisme et le cinéma. Pour approfondir notre étude, notre corpus est délimité en deux œuvres cinématographiques. Nous avons choisit comme film « La Vallée de Loups Irak » et « J'ai donné mon cœur à un turc ». Nous avons sélectionné ces films en particulier pour notre analyse, car ils illustrent chacun les aspect du nationalisme au différent degré. En débit des caractéristiques différentes des films, il y a aussi des traits similaires. Dans les parties précédentes, nous avons déjà élaboré une typologie des différentes façades du nationalisme turc et essayé de définir les notions qui sont liés au nationalisme. Dans notre analyse, on utilise ces concepts du nationalisme turc: la langue, « l'ethnie » qui une source de discrimination à la base ethnique, « la religion », la perception du monde en divisant en deux comme « nous » et notre opposition « l'autre », l'orient versus l'occident, l'idée de patrie très englobant et homogène, l'essentialisme culturel et historique qui fait référence d'idée d'histoire « glorieuse », la relation de genre (les rôles des femmes face aux valeurs nationales), l'exaltation du bienfait de la nation face aux intérêt individuels, l'héroïsme, l'honneur nationale « sacré ».

A. Chapitre I : La Vallée des Loups – Irak : « Les Sentiers de la Gloire » de Polat Alemdar :

Avant d'être annoncé en 3 février 2006, le film « La Vallée des Loups – Irak » (2006), devient l'un de sujet le plus discuté de l'actualité de ces jours là et de puis le film a eu un énorme succès en Turquie (4 millions 256 de spectateurs). Selon l'article d'Irfan Erdoğan qui est intitulé comme « *Kurtlar Vadisi Irak : eski göçebe Kabil'in yeni-emperyalist Habil'den öç alıştı* », l'un des raisons de cette succès vient de la popularité du feuilleton télévisé « La Vallée des Loups », mais d'après lui, la

plus importante raison vient de l'exploitation de la sensibilité des gens anatoliens sur la patrie et l'honneur.¹⁰² Le sujet très sensible de « La Vallée des Loups -Irak » apporte beaucoup de critique dans le plan national et international. Ce film encore attire l'attention des intellectuels et des chercheurs, car il n'est pas considéré comme un simple film qui touche seulement la guerre injuste des américaines en Irak. Il est nécessaire d'examiner la forme et le font de ce film et la façon de prendre en considération de son sujet. Notre objectif est d'explicitier la relation entre le nationalisme et le cinéma en partant « La Vallée des Loups – Irak » qui devient un exemple « typique » qui illustre bien , d'une façon exaltant, les idées nationalistes.

1. L'Introduction au film « La Vallée des Loups – Irak » :

a . L'origine du succès du film : « C'est un Feuilleton De Mafia » :

D'abord, pour mieux comprend « La Vallée des Loups – Irak », il faut parler du feuilleton télévisé « La Valée des Loups » qui joue un rôle efficace dans le succès de ce film. Pour la Turquie, on peut dire que, la télévision est l'une de plus importante moyenne de divertissement pour toutes les classes sociales. Actuellement, le rôle de la télévision est rempli par divers types de feuilleton télévisé. Comme Hülya Uğur Tanrıöver nous indique dans son travaille « Les Feuillons Télévisés et la Turquie 'Moderne' », “par sa définition les feuilletons ont une caractère dynamique car ils sont directement liés aux conditions socioculturelles (et donc, les conditions économique et politique) de la société.”¹⁰³ La Vallée des Loups occupe une place exceptionnelle. Il a commencé à être diffusé depuis 2003 en utilisant le slogan : « C'est un feuilleton de mafia ». Donc, en partant de cette slogan il est possible de dire que, dès le début il peut être différencié des autres séries de télévisés de son période par son sujet (après le succès énorme de ce feuilleton, les autres chaînes privés commencent à diffuser les feuilletons semblables).

¹⁰² İrfan Erdoğan, « Kurtlar Vadisi Irak : eski göçebe Kabil'in yeni-emperyalist Habil'den geç alışı », dans le revue “İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi”, No: 22, 2006, p. 71-136 disponible sur www.ilet.gazi.edu.tr/iletisim_dergi/22/4.pdf

¹⁰³ Hülya Uğur Tanrıöver, “ ‘Modern’ Türkiye ve Televizyon Dizileri”, dans “**Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşmeleri**”, Hil Yn. ,Istanbul, 2008, p. 233

La Vallée des Loups raconte un récit sur la Turquie en donnant des références des événements « réels ». Par ce caractère de son récit, La Vallée des Loups satisfait le besoin d'un « héro moderne » et crée « une reproduction du sens par ses consommateurs ». ¹⁰⁴ Les images et les comportements des caractères principaux du feuilleton commencent à être pratiqués dans la vie quotidienne des tous les spectateurs. En outre, en formant « des communautés des spectateurs », il s'est transformé en un moyen de présenter son identité et cette situation a fortifié son succès. ¹⁰⁵ Et en plus, une autre raison de succès du feuilleton est l'intériorisation du discours spécifique de La Vallée des Loups qui exalte la culture héroïque.

En général, ce feuilleton est analysé autour des concepts tels que la mafia, la violence et le pouvoir. La Vallée des Loups raconte l'histoire de deux mondes opposés. D'un côté, « il met l'accent sur les valeurs comme la chaleur humaine, les relations communautaires et les amitiés (comme les feuilletons des familles) et de l'autre côté, il reflète un monde obscur qui est caractérisé par les membres des « Conseil des Loups » (qui prennent les décisions importantes) et la classe supérieure. » ¹⁰⁶

Dans ces deux mondes, notre caractère principal de « La Vallée des Loups Irak » Polat Alemdar se situe comme un homme brave, courageux et patriote qui lutte toujours contre la mafia pour « sauver » son pays. Malgré son appartenance charismatique et moderne, il remplit le besoin d'un « héro moderne ».

Ce feuilleton a l'ambition de mettre en lumière ce qui est caché dans le système politique et judiciaire. Après l'événement de Susurluk (l'accident qui mit en évidence l'existence de l'Etat profonde en 1996) le peuple turc aspire la transpiration des vérités. De ce perspective, encore une fois le feuilleton La Vallée de Loups « serve à satisfaire les exigences des spectateurs : premièrement, les héros

¹⁰⁴ Ferhat Kentel, Meltem Ahıska, Fırat Genç, «**Milletin Bölünmez Bütünlüğü: Demokratikleşme Sürecinde Parçalayan Milliyetçilikler**», Tesev Yayınları, Juin 2007, p. 259

¹⁰⁵ Müge Demirci, thèse de master de recherche ; sous la direction de Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver «**Réception d'un feuilleton télévisé par les adolescents: Kurtlar Vadisi** »; p. 30

¹⁰⁶ Ibid. p.31

moderne puissants, violents et autoritaire remplient les devoirs de pouvoir politique (s'il est nécessaire la mafia trouve une solution) et deuxièmement, ils combattent pour la bienveillance du public. »¹⁰⁷

Comme la recherche de Ferhat Kentel, Meltem Ahıska et Fırat Genç sur le nationalisme, nous montre que les super héros de ce feuilleton (comme Polat et Çakır) qui peuvent changer le monde facilement sont devenu une source de raison d'être pour beaucoup de spectateurs. C'est-à-dire, La Vallée des Loups construit un langage commun et les gens déguisés entant que Polat peuvent adopter les comportements de Polat à leurs vies quotidiennes afin de sentir plus puissante.¹⁰⁸

Bref, ce feuilleton très populaire reproduit l'idéologie dominant en utilisant un discours héroïque et nationaliste qui "légitime la violence et le monde obscur du mafia."¹⁰⁹

Les œuvres artistiques comme les produits de la culture populaire s'inscrivent dans un contexte sociopolitique d'une période précise. La Valée des Loups est aussi le produit d'une conjoncture sociopolitique où il existe la prédominance d'inquiétude et de baisse de croyance au système politique.

b. La Présentation du film et de l'auteur :

On va essayer de faire une présentation du film à la lumière des informations sur son feuilleton télévisé. Comme on a cité, « La Valée des Loups » est une série télévisée à succès qui examine comme thème les relations obscures entre la mafia et les services secrets sur fond de défense de l'Etat. Le film, est inspiré de cette série télévisée. Il a donc débouché cette fois sur un long-métrage qui s'inspire d'un fait réel. En tant que film turc, « La Vallée des Loups – Irak », véhicule avant tout les préoccupations de la Turquie face à l'occupation de l'Irak. Ce film a coûté 14 millions de dollars (c'est un budget énorme pour un film turc, c'est le film le plus

¹⁰⁷ Ibid. P.33

¹⁰⁸ Ferhat Kentel, Meltem Ahıska, Fırat Genç, "Milletin Bölünmez Bütünlüğü: Demokratikleşme Sürecinde Parçalayan Milliyetçilikler", Tesev Yayınları, Juin 2007, p. 261

¹⁰⁹ Zeynep, Gültekin, « Irak'tan Önce : Kurtlar Vadisi Dizisi », l'article paru « İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi » de l'Université Gazi, No : 22, 2006, p. 9-36, disponible sur ; www.ilet.gazi.edu.tr/iletisim_dergi/22/2.pdf

cher de l'histoire du cinéma turc), est également projeté dans les salles européennes comme Allemagne, Autriche, Pays-Bas, Belgique, France (a été interdit aux moins de seize ans), Angleterre, Suisse et aussi hors d'Europe en Russie, en Egypte, aux Etats-Unis, en Australie, en Syrie et en Kirghizstan. Il est projeté sur une géographie immense et par cette caractéristique, il a une place exceptionnelle dans l'histoire du cinéma turc.

Les tournages ont été réalisés en 42 jours à Gaziantep. Le film a été tourné sur cinq plateaux différents à Gaziantep avec la participation de 3000 figurants par Pana Film. Il y a quatre langues différentes (turc, anglais, arabe et kurde) qui sont parlées dans le film. « La Vallée des Loups - Irak » est à l'affiche dans près de 500 salles à travers tout la Turquie et dans douze différents pays, il est l'un de plus grosse production de l'histoire du cinéma turc. Le film a été vu par "4.256.566 de spectateurs pendant vingt six semaines."¹¹⁰

Quant au réalisateur de « La Vallée des Loups – Irak » ,Serdar Akar né a Ankara en 1964, il est un réalisateur inconnu. Son premier long métrage, « *Gemide* » (À bord), avait été présenté à la Semaine de la critique du Festival de Cannes en 1999. En 2000, il tourne le film « *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* », en 2001 « *Maruf* », en 2006 « La Vallée des Loups – Irak » et en 2007 « *Barda* ». Ainsi, il prend place dans beaucoup de feuilleton comme « *Sağır Oda* », « *Koçum Benim* », « *Geniş Zamanlar* » et à l'actuel « *Elveda Rumeli* » (Serdar Akar a l'origine de Rumeli). En outre, il déclare que la raison d'avoir accepté de tourner ce film est la possibilité d'exprimer son opposition à l'agression de l'Irak. Ainsi, ce film est accepté comme un message inverse du cinéma hollywoodien, c'est-à-dire cette fois on voit les États-Unis comme une puissance impérialiste qui opprime les peuples du Proche-Orient. Le film a été décrit comme anti-américain, nationaliste, et antisémite en donnant ainsi une image très négative de l'armée américaine. Dans un conférence de presse à Berlin, le scénariste Bahadır Özdener souligne qu'ils "sont ni antisémitique, ni anti-américainiste, ils sont seulement contre la guerre".¹¹¹

¹¹⁰ <http://www.sinema.com/makale/22-7067/turk-sinemasinda-rekor-yili>

¹¹¹ <http://www.dizifilm.com/forum/showthread.php?t=4266&page=3>

Le scénario est écrit par Raci Şaşmaz (il est aussi le producteur de film) et Bahadır Özdener qui sont aussi les scénaristes de série télévisée « La Vallée des Loups ». Selon Bahadır Özdener, « *c'est un film contre la guerre. La guerre est un drame, une tragédie pour le peuple irakien, il faut y mettre fin.* »¹¹² Le film évoque un événement réel. Le point de départ du récit est l'arrestation de onze membres des forces spéciales turques par l'armée américaine à Souleimanieh, dans le Nord de l'Irak en 4 juillet 2003, quelques semaines après la chute de Bagdad. Ces onze hommes se sont trouvés menottés ; et passant des sacs de jute sur la tête. Ils sont interrogés durant plusieurs jours puis sont libérés sans aucune explication. Ils sont emmenés à Bagdad. La raison de l'arrestation de l'armée américaine des turcs se manifeste sous le soupçon de préparer un attentat contre un dirigeant kurde local de Kirkouk. Cet événement a été vécu en Turquie comme une humiliation nationale et a créé une crise diplomatique entre la Turquie et les Etats-Unis. C'est pourquoi, « La Vallée des Loups – Irak » est considéré comme une revanche des turcs sur le grand écran.

2. L'analyse de « La Vallée des Loups – Irak » :

a. Le Résumé du Film:

Le 4 Juin 2003, les troupes américaines arrivent au quartier non-officiel d'une force spéciale turque se composant de onze soldats. Les Turcs pensent que leurs alliés leur rendent une de leurs visites habituelles. Mais cette fois-ci, la situation est différente. Les Etats-Unis veulent en effet devenir la force unique de la région et les onze soldats sont expulsés et emmenés avec un sac sur la tête, tout cela devant les yeux de la population. L'un d'entre eux, Süleyman Aslan, est déshonoré par la reddition et se suicide en laissant une lettre adressée à Polat Alemdar, un espion turc. Cet événement réel est le point essentiel du film, le récit développe autour de cette idée de vengeance.

¹¹² <http://www.dizifilm.com/forum/showthread.php?t=4266&page=3>

Dans la première scène, on voit Süleyman Aslan un officier turc qui écrit une lettre d'adieu à son frère (pas biologique) dans son bureau où il existe plusieurs trophées militaires. L'officier turc glisse soigneusement sa lettre dans une enveloppe, avec un petit drapeau turc plié à l'intérieur. Il explique cette insupportable humiliation de l'unité de l'armée américaine pendant sa participation à une mission secrète en Irak avec les américaines. Et puis, on témoigne au suicide de cet officier turc (le début de fiction) qui n'a pas pu supporté cette humiliation et qui demande à Polat Alemdar (Necati Şaşmaz), le héros de la série « La Vallée des Loups », de venger l'honneur de l'armée turque. Polat Alemdar (qui est un agent des services secrets) veut retrouver Sam William Marshall (Billy Zane), le responsable états-unien de l'« affaire des sacs de jute ».

Polat Alemdar s'introduit donc en Irak avec deux de ses fidèles lieutenants (Memati Baş – incarné par Gürkan Uygun et Abdülhey Çoban (il est kurde et symbolise les différences ethnique au sens « positif » et la naïveté – incarné par Kenan Çoban) avec leurs mission : venger l'honneur bafoué de son pays. Leur voiture est arrêtée par des gardes-frontière kurdes (les peshmergas qui administrent le Kurdistan irakien pour le compte des États-Unis). Polat Alemdar et ses hommes se rendent à Erbil, dans un hôtel de luxe appartenant à une chaîne américaine, dans le but d'y attirer Sam William Marshall. Les peshmergas les repèrent et tentent de les arrêter dans la salle de restaurant. Mais, Polat Alemdar les menace de bombarder l'hôtel et enfin il atteint ses objectives, il parle avec Sam William Marshall et essaye de lui convaincre à sa demande. Sam Marshall est le chef des troupes américaines de la région et un ancien militaire américain guidé par des idéaux chrétiens intégristes. Le but de Polat Alemdar est une vengeance symbolique : affubler Sam Marshall d'un sac de jute.

Les scènes de l'hôtel sont entrecoupées de celles d'une action parallèle : la célébration d'un mariage arabe dans un village cerné par l'armée états-unienne. Cette scène est aussi notre premier rencontre avec le seul caractère féminin du film qui s'appelle Leyla (incarné par Bergüzar Korel). Elle partage le même but avec Polat Alemdar: assassiner Sam Marshall. Les soldats américaines attendent cyniquement la célébration traditionnelle (les tirs) pour envahir le site en les accusant d'être l'armée « terroriste ». Ils tuent certains hommes, le mari de Leyla

sous ses yeux et même les enfants sans aucune hésitation. Ces scènes de mariage violentes amplifient le pouvoir émotionnel.

Le récit se poursuit avec le désir de vengeance de Leyla. Après la première rencontre de Marshall et Alemdar, il commence une poursuite entre eux. Pendant cette poursuite, nos trois caractères se rencontrent avec les gens irakiens qui veulent battre contre l'armée américaine et aider à Polat Alemdar (incluant le caractère central féminin Leyla). Dans le premier plan de Polat Alemdar, il est installé une bombe dans le piano à queue blanc de Sam Marshall (c'est le piano de Saddam, présentée comme cadeaux par le leader kurde). Mais, ce plan ne marche pas. Au début, ils supposent qu'il est mort et le peuple commence à féliciter par le slogan « *Türkiye seninle gurur duyuyor* » (« La Turquie est fier de toi ») (ils sont torturés à cause de ce slogan par les américains). Polat Alemdar ne cède pas et à la fin du film il rencontre avec Sam Marshall pour la deuxième fois au village d' Abdurrahman Halis Kerkuki . Cette scène fortement violente termine par la victoire d'Alemdar (qui est beaucoup critiqué, car les soldats américaines shootent le minaret d'une mosquée à l'heure de la prière). Le « méchant » américain Sam Marshall meurt à la fin du film sous les coups de poignard de Polat Alemdar. Et le film finit par une chanson dramatique et la focalisation de la caméra sur le corps mort de Leyla dans les larmes de Polat Alemdar. Enfin, la justice et la vengeance sont rendues aux yeux des spectateurs, même de manière virtuelle.

b. L'Analyse du contenu nationaliste du Film :

« La Vallée des Loups Irak » est décrit comme anti-américaine et nationaliste. Même le nom du film a une connotation nationaliste et essentialiste. « Loups » est le symbole de l'idéologie nationaliste radical et fait référence à la naissance de la nationalité turque.¹¹³ A la lumière de notre explication sur le nationalisme dans les chapitres précédents, dans notre lecture de ce film on utilise les notions qui sont liées au nationalisme turc. On va analyser ce film selon ces concepts du nationalisme turc en suivant l'ordre du récit filmique: « l'ethnie » qui une source de

¹¹³ Nuran Erol Işık, "Milliyetçilik, Popüler Kültür ve Kurtlar Vadisi", dans la revue "Doğu-Batı" No: 38, Septembre 2006, p. 227-247

discrimination à la base ethnique, la perception du monde en divisant un deux comme « nous » et notre opposition « l'autre », l'idée de patrie très englobant et homogène, l'essentialisme culturel et historique qui fait référence d'idée d'histoire « glorieuse », les relations de genre (les rôles des femmes face aux valeurs nationales), l'exaltation du bienfait de la nation face aux intérêt individuels, l'héroïsme, l'honneur nationale « sacré » et bien sur « la religion ».

Il faut d'abord parler de première scène du film qui met l'accent sur l'humiliation des soldats turc, l'officier Süleyman Aslan avant de suicider, a écrit comme « *cet acte est une offense à la nation turque toute entière* » (Dans le séquence 1). Cet comportement nous affiche l'exaltation de valeur de l'honore national et la perception englobant du nationalisme. Il s'adresse à son frère, c'est-à-dire ce qui lui fait confiance, afin de sauver le prestige de la nation turque, Polat et ses agents (donc seulement quatre personnes) narguent à l'armée américaine injuste qui est incorporé par Sam Marhall. Son nom semble d'ailleurs deux connotations ironiques d'« Oncle Sam » et de « Plan de Marshall ». Polat lutte contre l'armée américaine tout seul, mais quand même il parvient à son but. Comme dans le feuilleton « La Vallée des Loups », toute est légitime dans le monde obscur de mafia. Par exemple, dans le premier rencontre avec les kurdes sur le fait du contrôle, Polat résiste à ce contrôle en les humiliante et les tuant. (Annexe 1-Séquence 3) Au début nos caractères principaux gardent leurs dignités mais et puis ces trois agents turcs se voient obligés de les supprimer. C'est la première scène ultra violente du film. Car, cette idéologie nationaliste du film veut nous convaincre la puissance irréaliste qui vient seulement « d'être turc ». En outre, la perception nationaliste accentue que les intérêts de la nation se situent toujours au-dessus des intérêts individuels. Il est légitime de faire quoi qu'il soit au nom de la « nation », de la « patrie ». ¹¹⁴

Ainsi, dans la première confrontation de Polat avec Sam à l'hôtel de « Grand Harilton » (le « Grand Harilton », référence aux hôtels Hilton donc, le capital économique américaine en Irak) ; la conversation d'ici entre Alemdar et Marshall est très remarquable. Parce que, dans le séquence 4 ; on voit nettement l'accentuation sur l'honneur qui vient d'être turc par ce dialogue.

¹¹⁴ Umut Özkırımlı, «**Milliyetçilik ve Türkiye AB İlişkileri**», Tesev Yn., İstanbul, 2008, p. 14

Sam Marshall : « *Depuis 50 ans, nous vous payons, nous payons même l'élastique de votre slip. Vous en voulez encore plus ? Et puis, nous vous avons sauvés des communistes...On a détruit vos plans sur moyenne orient, mais vous êtes nerveux seulement pour cet événement de sac de jute ? ...Qui, on sait que les turcs sont très orgueilleux... »*

Polat Alemdar : « *Je ne suis pas le leader d'un parti politique, ni un soldat, mais un simple Turc »*

Les scènes de l'hôtel sont entrecoupées de la célébration d'un mariage arabe de Leyla. Cette scène d'invasions américaine du mariage est montrée symboliquement l'occupation injuste de l'armée américaine en Irak. (Annexe 1- Séquence 6) C'est-à-dire, si les américaines considèrent qu'ils sont dite « terroriste » (même pour les civiques), les soldats américaines ont le droit faire n'importe quoi (par exemple ; les scènes de torture à la prison d'Abu Ghraib). Et puis, par l'arrestation des irakiens, le film oriente vers un autre sujet : « le trafic d'organe ». Un médecin juif américaine (Gary Buse) a sorti un organe sanguinolent puis le déposer dans un des nombreux containers destinés à l'étranger : à destination de Londres, New York et Tel Aviv. (Annexe1- Séquence 11) Même si, les scénaristes hésitent de parler sur ce sujet, l'utilisation de la destination Tel Aviv, fortifie les accusations antisémitiques. Mais, la référence d'Israël est une mise en cause de la présence officieuse de forces israéliennes en Irak, plutôt qu'une stigmatisation antisémite.

Comme on a déjà souligner, la perception nationaliste a deux catégories comme « nous » et « autre » ou « compagnon » et « ennemi ». Les valeurs positives attribuées à « nous » et au contraire les valeurs négatives attribuées à « l'autre » et autour de ces valeurs négatives cette perception crée les théories de « complot » et la crainte contre « l'autre ». ¹¹⁵ Dans « La Vallée des Loups Irak », tous les caractères sont nettement discernés à la base de leur origine ethnique. D'après les relations internationales politiques et histoire nationale de la Turquie, les caractères divisent entre deux : « les méchants et les bienveillantes ». Les américaines, les kurdes et les israéliens sont caractérisés comme notre « ennemi » alors que les turkmènes sont

¹¹⁵ Ibid. p.14

conçus comme notre « compagnon » et un caractère plus neutre est attribué aux arabes.

Ainsi, dans le film « Les Vallées des Loups Irak », on voit les traces de la xénophobie. Le cinéma, qui est fondamentalement lié à la nation n'est pas par essence marqué du sceau de la xénophobie. Bien au contraire, sa nature le pousse à fonctionner dans le sens de la reconnaissance et l'acceptation de l'autre comme autre. Mais, ce que ne signifie pas que le cinéma peut être préservé des pires dérives nationalistes. La xénophobie est littéralement la peur des étrangers. Cette crainte peut devenir une hantise et la hantise engendrer la haine. Dans son sens idéologique, « la xénophobie est cette haine des étrangers. Elle crée un discernement politique. »¹¹⁶ Par exemple ; les caractères méchants comme le médecin juif, Sam Marshall, les soldats américaines sont caractérisés comme inhumaine et quelque fois caricaturisé d'après les stéréotypes.

Au récit parallèle de conte de Polat Alemdar, on voit la coïncidence les objectifs de Leyla et de Polat. Après le meurtre de mari de Leyla par les soldat américaines dans le mariage, Leyla décide de se venger de Sam. Par l'intermédiaire de cette idée de vengeance, on voit une accentuation sur les valeurs de sagesse de l'islam et cela devint une moyenne de montrer les images des musulmans de l'Occident qui commence à changer après attentats de 11 Septembre. Elle veut commettre un attentat-suicide. Mais Abdurrahman Halis Kerkuki (Ghassan Massoud) qui l'a élevée à la mort de ses parents le sheikh de village, rejette fortement ce projet. Il lui explique que cet acte serait doublement contraire aux enseignements de l'islam (Annexe1-Séquence 8) :

«... le sacrifice peut effectuer les victimes innocents... Et, cet acte entraîne la représentation des musulmans comme des monstres inhumains... peut-être les Occidentaux organisent-ils eux-mêmes ces attentats... »

Dans ce discours, il accentue l'islam comme « la religion de la paix ». Le sheikh, connu pour sa droiture et sa sagesse, est un lien essentiel entre les différentes communautés. Il est respecté par tous les habitants de la région, qu'ils soient

¹¹⁶ Jean- Michel Frodon, «**La Projection Nationale, Cinéma et Nation**», Editions Odile Jacob, Paris, 1993, p. 33

turkmènes, kurdes ou arabes. C'est -à- dire qu'il symbolise la force unificatrice et porteuse de paix de l'islam.

En outre, dans la dernière scène, l'armée américaine shoote le minaret d'une mosquée à l'heure de la prière. (Annexe 1-Séquence 27) Cette scène est très symbolique ; elle anime et abuse les sentiments religieux des spectateurs. Un vieux homme qui parle avec Polat pendant sa préparation au prier tué premièrement (Annexe 1 -Séquence 26). Et cette situation fortifie l'image « méchante » des soldats américains qu'ils n'hésitent pas de tuer un enfant ou un homme vieux.

Ajoutons que, ce film fait référence d'un légendaire empire ottoman, et l'harmonie des cultures et des religions qui le composaient. Au début de la narration, on voit cette accentuation : «... *Tous les gouvernants de ce pays (l'Irak) ont opprimé le peuple, à l'exception de nos ancêtres...* ». Ce discours directement porte les traces du nationalisme qui fait toujours référence à l'histoire « glorieuse » de la nation.

Ce film reprend tous les codes du cinéma d'action hollywoodien mais cette fois à fin de les appliquer à un message politique inverse : les États-Unis sont montré comme une puissance impérialiste qui opprime les peuples du Proche-Orient, c'est-à-dire la dénonciation de l'impérialisme états-unien. Dès le début du cinéma d'action hollywoodien, les films sont construits sur un mythe d'un héros états-unien qui combat pour sauver le monde ou pour apporter la liberté, la justice ou la démocratie (comme on a vu dans la politique internationale des États-Unis). Il y a toujours un adversaire qui est conçu comme primitif et incultivé. De cette perspective, notre héros Polat Alemdar nous fait référence à « Rambo ». Par exemple, Rambo, incarné par Sylvester Stallone, combat pour libérer les soldats américains au Vietnam. Le fameux journaliste turc, Can Dündar écrit comme « *...enfin, nous avons maintenant notre Rambo... Comme Rambo et Abdullah Çatli (militant d'extrême droite, lié à divers trafics mafieux, a servi d'agent spécial au service de l'Etat turc dans des missions violentes), Polat Alemdar est un produit de l'Etat passé par l'entraînement réservé aux forces spéciales. Rambo allait au Vietnam, Polat, quant à lui, va en Irak venger l'honneur des soldats turcs...Polat utilise les méthodes des films hollywoodiens (Polat, Memati et Abdülhey combattent*

tout seul contre l'armée américaine)...".¹¹⁷ En outre, Can Dündar souligne le rôle innovateur du film : " *on voit que la droite politique turque devient antiaméricaniste... ,Sam est toujours le meme Sam, mais pourquoi Polat a changé ?*"¹¹⁸

D'ailleurs, il faut mettre l'accent sur l'apparence physique de Polat Alemdar. Le profil de Polat Alemdar n'est nullement inspiré par Rambo. Il n'est pas musclé, il est l'espion à l'apparence moderne avec ses costumes occidentaux. Hülya Uğur Tanrıöver souligne "l'apparence physique désavantagée et le caractère asexuel de Polat."¹¹⁹

Le nationalisme a une tendance de négliger la sexualité. C'est-à-dire ; il semble que le nationalisme a un caractère neutre sur le « *gender* » (genre). Mais, en réalité le nationalisme attribue les rôles spécifiques pour les deux sexes. Par exemple ; on peut voir la projection de cette situation dans l'usage de métaphore de « mère patrie » (« *anayurt* »). L'honneur des femmes et l'honneur de la nation sont toujours conçu ensemble. En outre, dans notre cas, une femme « brave » comme Leyla peut facilement participer aux processus de sauver l'honneur de la nation.

Pour conclure, on peut dire que « La Vallée des Loups - Irak » répond à la violence de l'impérialisme états-unien par la fierté du nationalisme turc. Ce film est important pour qu'il apporte un point de vu « oriental » sur les problèmes de moyen-orient. En plus, ce point de vu nous montre la fragilité de la collaboration de Turquie et des Etats-Unis.

Selon les idées de Higson, "les films construisent un monde imaginaire qui peuvent garder le peuple ensemble en tant qu'une communauté par la dramatisation des plaisirs, des angoisses, des aspirations, des peurs actuels du peuple."¹²⁰ Par la médiation des films et la culture commune, les divers groupes sociaux ou parfois les

¹¹⁷ Can Dündar, "Saflara Hoş geldin Polat!" l'article paru dans la journal "Milliyet" disponible sur <http://www.milliyet.com.tr/2006/02/05/yazar/dundar.html>

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ <http://www.dizifilm.com/forum/archive/index.php/t-520.html>

¹²⁰ Andrew Higson,, "Constructing a national cinema in Britain", University of Kent at Canterbury, 1990, p.7

groups antagonistes peuvent identifier eux-mêmes comme un ensemble unique et peuvent s'opposer contre les autres cultures et communautés. En suivant ces idées de Higson, on peut dire que *La Vallée des Loups Irak* jouent exactement ce rôle. Par l'intermédiaire de vengeance imaginaire d'un événement réel (« l'humiliation nationale » ; l'événement de sac) de notre caractère héroïque Polat Alemdar, ce film expose la « puissance des turcs » et « sauve » la nation turque. C'est-à-dire ; ce film serve à construire une identité nationale unique qui met l'accent sur « l'altérité ». Il est une réponse de la violence de l'impérialisme états-unien par la fierté du nationalisme turc. On voit nettement la distinction comme « nous » et « les autres » (qui sont définis par opposition de « nous »). Par cette perception, il crée une animosité entre les peuples. On voit l'exaltation des sentiments nationaux et de la violence et de la guerre. Il reproduit « l'idée de menace de désunion » qui vient des « pays étrangères ».

On peut terminer ce chapitre par l'idée de penseur et journaliste Gündüz Vasaf : “Dans ce film nationaliste turc, au lieu de héros turcs tels que Mehmet le conquérant, respectueux de la diversité ethnique et religieuse, Mustafa Kemal, qui savait respecter ses ennemis, ou Yilmaz Güney, qui défendaient les opprimés, on a désormais droit, avec Kurtlar Vadisi, à un superhéros vengeur plein de haine dont la seule fierté est d'être turc.”¹²¹

B. Chapitre II : . La Manifestation du « cinéma national » par Halit Refiğ : « J'ai donné mon cœur à un Turc »

Halit Refiğ est l'un des défenseurs acharnés du concept de « cinéma national ». La culture nationale est toujours identifiée à la culture officielle et aux moyens de communication particulièrement le cinéma qui serve à la création d'un sentiment de communauté nationale. Ainsi, on trouve ce point de vue dans la racine du mouvement du cinéma national. Notamment Halit Refiğ souligne l'importance d'existence des éléments nationaux pour toutes les formes artistiques. Selon lui, le

¹²¹ Gündüz Vassaf, “Che Polat Kurtlar Vadisi Irak'ta” l'article paru dans le journal “Radikal” disponible sur <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=179144>

cinéma est l'un des moyens le plus important de représenter la nationalité. Donc, d'après Refiğ, "le cinéma fonction comme une articulation culturelle de la nation."¹²² Les cinéastes du mouvement du cinéma national cherchent à redécouvrir et authentifier dans le cinéma la préexistence des mythes, des symboles, des traditions et des mémoires collectifs. Refiğ rejette l'idée d'une évolution linéaire de la société, selon lui il faut mettre l'accent sur les caractéristiques propre à la société turque et il faut prendre en considération ces caractéristiques dans la construction du film. Le film « J'ai donné mon cœur à un Turc » a une place exceptionnelle car, il est le premier produit de la conscience de l'idée « du cinéma national ». D'ailleurs cette place privilégiée de ce film vient aussi de réaction de Refiğ contre le mouvement de gauche en Turquie qui est éclaté au parallèle des mouvements réactionnaires dans le monde entier qui a lieu dans les années 1960, notamment 1968. Même si Refiğ souligne "qu'il partage l'idéologie de gauche, en 1969 il tourne ce film afin de mettre en place sa réaction contre ces mouvements engendre la décadence des valeurs morales et nationales."¹²³ Donc, la date de production du film n'est pas choisit par hasard. Il se définit comme de gauche, mais il toujours construit une distance au discours marxiste et socialiste qui estiment la révolution de la classe ouvrière. Car, d'après lui, le gauchisme est décrit par la loyauté à la nation.

En partant de « J'ai donné mon cœur à un Turc » notre objectif est de montrer les antagonismes du nationalisme turc comme « nous » contre « autre », l'Est versus l'Ouest et de mettre en place les autres traits du nationalisme comme la religion, la langue, l'exaltation des valeurs morales et nationales.

1. L'Introduction au film « J'ai donné mon cœur à un Turc » :

a. La conceptualisation idéologique de Refiğ :

Pour mieux comprendre l'idée de base de Halit Refiğ il faut prendre en considération qu'il est impressionné par des pensées d'un romancier qui s'appelle

¹²² İbrahim Türk, «Halit Refiğ, Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler», Kabalcı yayınları, İstanbul, 2001, p. 242-243

¹²³ Ibid. p. 270

Kemal Tahir. Halit Refiğ s'exprime: « *Il m'a ouvert des nouveaux horizons pour la compréhension des réalités du pays, comme personne ne l'avait fait jusqu'alors* ». Dans son roman « *Yorgun Savaşçı* » (« Le Guerrier Fatigué »), Kemal Tahir développe la première idée que les sociétés de type asiatique ont une structure différentes des sociétés d'Europe occidentale. Cette idée aussi met l'accent sur la différence de chaque société. En développant cette idée, Refiğ toujours souligne qu'il faut mettre en place « notre réalité sociale » dans les produits artistiques.

D'après l'idée de scénariste Ayşe Şasa, le concept de cinéma national émane de Kemal Tahir. Elle affirme que, « *Halit Refiğ prétendait que le cinéma turc ne pouvait se réaliser à la lumière des valeurs occidentales, il cherche à expliquer la structure différente de la société turque en s'appuyant sur le modèle de production de type asiatique avancé par Marx* ». Le film de Refiğ qui s'appelle « *Haremde Dört Kadın* » (« Quatre Femmes au Harem » en 1965) est conçu comme le première illustration de ce concept dont il a consigné le scénario avec Kemal Tahir. Dans ce film, il établit un parallélisme entre les dernières jours de l'Empire ottoman et la Turquie contemporaine. Car, selon Halit Refiğ, « notre système économique et politique, les relation entre les deux sexes, les mouvements progressistes et la tentatives d'occidentalisation, ainsi que la conception artistique de notre société trouvent leurs racines dans l'empire ottoman ; une étude de style basée sur le théâtre d'ombres turc, sur la musique du palais et les miniatures ... »¹²⁴

Même s'il ne travaille plus avec Kemal Tahir, les pensées de celui-ci continuent d'alimenter les réalisations de Refiğ. Ses films sont les premiers exemples de discussions des plusieurs années animées sur le cinéma national.

D'ailleurs, l'un des buts de Halit Refiğ et des autres réalisateurs de mouvement du cinéma national est de pouvoir atteindre nombreux spectateurs afin de répandre leurs idées. Le cinéma national peut survivre seulement s'ils peuvent s'adresser à un grand nombre de spectateurs. En plus, les films nationaux doivent atteindre plus de spectateurs que les films étrangers. Les films de Halit Refiğ sont conçus comme national (il définit comme national) où il existe les éléments

¹²⁴ Oğuz Makal “**Le Mouvement du Cinéma National**”, dans “Le Cinéma Turc” de M. Basutçu, Edition du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, p. 160

« nationalistes ». Il est critiqué d'être nationaliste mais il rejette cette thèse :
 “ ...notre conception du cinéma national ne possède pas une idéologie nationaliste ou chauviniste, j'essaie de comprendre les caractéristiques différenciant celles de l'occident et les représenter par le moyen de cinéma ”. ¹²⁵

La cinématographie de Halit Refiğ peut diviser en quatre périodes :

- **La première période :**

Les années entre 1960-1965 où il tourne les premiers films et essaie de survivre dans les conditions économiques et politiques de Yeşilçam. Cette période peut être supposée comme une période de préparation cinématographique et théorique du cinéma de Refiğ. Le premier film de Halit Refiğ s'appelle « *Yasak Aşk* » (« L'amour Interdit » en 1960) fait référence à l'un des mythes d'amour les plus connus, « Pélée et Mélissande », donc ce film a un caractère interculturel. Le titre du film est l'adaptation du roman « *Aşk-ı Memnu* » de Halit Ziya Uşaklıgil.

En outre, on voit une accentuation du statut des femmes dans la société turque. Les autres sujets qu'on rencontre dans cette période sont l'immigration, la stratification sociale, les relations familiales, la condition politique après 27 Mai etc. On peut ajouter que, dans le film « *Gurbet Kuşları* » (« Les Oiseaux de l'exil » en 1964), on voit les premières traces discursives d'idée de cinéma national.

- **La deuxième période :**

Il s'agit des années entre 1965 et au milieu des 1970. Cette période est non seulement distinctive pour le cinéma de Halit Refiğ, mais aussi importante pour le mouvement du cinéma national. L'un des films les plus importants du mouvement du cinéma national « *Bir Türk' e Göniül Verdim* » (« J'ai donné mon cœur à un Turc ») se place dans cette période. On peut donner d'autres exemples qui sont aussi les pionniers de ce mouvement comme « *Fatma Bacı* » (« La sœur Fatma »), « *Vurun Kahpeye* » (« Frapper le Putain »), « *Haremde Dört Kadın* » (« Quatre Femmes au harem » etc.

¹²⁵ Op.cit.p. 247

- **La troisième période :**

Dans cette période (dans les années 1970) dans l'atmosphère de Yeşilçam, il fait des films qui sont critiqués d'être plus commercial. Mais, par ces films aussi, il touche les sujets comme la famille et la société turque, le statut des femmes et les idées sur l'Ouest et l'Est. Il travaille avec les producteurs importants de l'époque, de Yeşilçam comme Türker İnanoğlu et il fait des mélodrames avec les acteurs et actrices populaires comme Cüneyt Arkın, Tarık Akan, Hülya Avşar, Kadir İnanır. Les films comme « *Beyaz Ölüm* » (« La Mort Blanche »), « *Kızım ve Ben* » (« Ma Fille et Moi ») touchent plutôt les sujets comme les problèmes sociaux des jeunes, le conflit de génération, l'utilisation de drogue etc. qui sont conçus par Refiğ les conséquences négatifs des cultures étrangers (de l'occidentalisation) et la décadence des normes traditionnels turcs. Et aussi, il met toujours accent sur le statut des femmes. Le plus remarquable exemple est « *Teyzem* » (« Ma Tante » en 1986) où il raconte le tabou d'inceste en partant de vie d'une femme en utilisant une approche psychanalytique.

- **La quatrième période :**

Cette période commence par le film « *Hanım* » (« Madame » en 1989) et continue avec « *Karılar Koşuşu* » en 1989 (une adaptation de Kemal Tahir) et « *İki Yabancı* » (« Deux Étrangers » en 1991). Cette période est marquée par le retour de Halit Refiğ au cinéma national. Il fait aussi une série télévisée « *Sarah et Musa* » qui est une adaptation d'un événement réel. Cette période est aussi remarquable car, elle est similaire à la deuxième période de Halit Refiğ, on voit la représentation du discours du cinéma national. Il retourne à son thème major ; il concentre sur le nationalisme, la culture nationale et les valeurs morales.

b. La Présentation de l'auteur et du film

Halit Refiğ est né en 1934 à Izmir dans une famille qui a immigré de Selanik à Izmir. Même s'il ne veut pas, il commence à étudier l'engineering et il le quitte et

il est allé en Angleterre. Pendant cette période, Halit Refiğ commence à intéresser au cinéma. Il fait son service militaire à la guerre de Corée et Japon, c'est un point tournant de sa vie. Malgré cette expérience de l'extrême orient, il tourne son premier film (un documentaire) qui s'agit de la vie quotidienne des soldats turcs.

Il travaille comme assistant d'Atif Yılmaz en 1957 et c'est la première expérience à Yeşilçam, et puis il est devenu l'assistant de Memduh Ün et commencé à écrire les scénarios pour l'entreprise de production d'Ün. Au début de sa carrière, il suivre l'approche de réalisme social. Les premiers films de lui, « *Yasak Aşk* » (« L'Amour Interdit »), « *Seviştiğimiz Günler* » (« Jours où l'on s'aimait »), « *Şehirdeki Yabancı* » (« L'Etranger dans la ville ») sont censuré dans une situation d'impossibilité de trouver une salle de projection. Avec « *Gurbet Kuşları* » (« Les Oiseaux de l'Exil » 1964) qui raconte le déclin d'une famille immigrée en ville, Refiğ clôt cette courte période de « réalisme social ». D'après Refiğ, la tentative de réalisme social a eu un déclin car, cet effort cinématographique inspiré de l'Occident (du néoréalisme italien aux films réalistes américains) s'est déployé dans un pays qui n'est pas occidental.

En 1969 « J'ai donné mon cœur à un Turc » (« *Bir Türk'e Gönül Verdim* ») a été réalisé par Erman Film. Il a pris de prix de « *Adana Altın Koza* » de deuxième meilleur film en 1970, (le meilleur film été « *Umut* » de Yılmaz Güney). Ce film est construit autour d'histoire d'Eva, une Allemande, qui vient en Turquie afin de chercher le père de son fils qui est un ouvrier turc émigré qu'elle connu en Allemagne. Eva commence par abandonner sa conception juridique occidentale, au père de son enfant et décide de rester dans le village. Refiğ, nous montre « la philanthropie du paysan turc face à l'humaniste bourgeoise occidental ». Même s'il est critiqué d'être irréaliste par particulièrement Nijat Özön, Refiğ est impressionné d'un événement réel, une femme allemand Margit Schmidt qui cherche le père de ses enfants à Ürgüp.

2. L'analyse de « J'ai donné mon cœur à un Turc » :

a. Le Résumé du Film

« *Bir Türk'e Gönül Verdim* » (« J'ai donné mon cœur à un Turc ») basé sur le vécu d'une femme allemande, Eva (Eva Bender qui est l'épouse de Halit Refiğ) qui cherche son mari, İsmail (Bilal İnci), le père de son fils. Elle est venue à Kayseri (l'un de plus conservatif ville de Turquie) et en train de sa recherche elle rencontre avec un chauffeur de camion, Mustafa (Ahmet Mekin), qui aide à cette femme et qui va être son mari au futur.

Quand un ouvrier turc, İsmail travaille en Allemagne marié avec une femme allemande et puis il la quitte et tourne à Turquie et marié avec une autre femme. Dès le début de film, on voit l'attribution d'un caractère complètement négatif à İsmail et les autres hommes (certains ouvrier qui travaille dans le même usine avec İsmail et les gens (qu'ils sont caricaturés) dans l'hôtel où Eva est placée par İsmail) qui a un intérêt sexuel à Eva.

Il n'est pas difficile de trouver İsmail pour Eva mais petit à petit elle comprend qu'il refuse son fils et elle. Elle devient une étrangère qui attire l'attention du peuple local et qui n'a pas d'argent ou n'a pas une maison. Quand İsmail essaie de faire convaincre Eva de retourner en Allemagne, Mustafa aide à Eva dans cet état d'impuissance elle décide d'aller au village de Kayseri, à Üsküp avec Mustafa et commence à adopter les traditions et les modes de vie turques et musulmanes. Elle commence à vivre avec la famille (la mère, le père et la sœur) de Mustafa (son père est le maire du village, les villageoises reflètent leurs réactions à lui, car ils pensent qu'Eva différencie leurs modes de vie négativement). Après la transformation d'Eva (elle et son fils commencent à habiller comme les villageoises et à apprendre la langue turc) à Havva (elle devient musulmane après l'adaptation aux pratiques quotidiennes de la société turque), Mustafa décide de marier avec Eva. C'est un mariage de l'Ouest et de l'Est. Mais, İsmail réagit contre à cette décision et tue Mustafa dans leur cérémonie de mariage. Après la mort de Mustafa, Eva réfugie au Dieu et en refusant son frère Hans qui veut remmener Eva en

Allemagne, elle décide de vivre avec la famille de Mustafa et commence à travailler pour le canal d'eau qui est très important pour le village.

b. L'analyse du contenu nationaliste du film

Si on généralise le récit, on peut dire que la structure de narration de ce film basé essentiellement sur la transformation d'une femme occidentale et chrétienne à une femme musulmane anatolienne. Refiğ définit l'identité turque en montrant les caractéristiques différentes celles de turcs d'une femme étrangère. Cette transformation de notre caractère féminin Refiğ exalte la nécessité d'adopter les valeurs morales turcs au lieu d'essayer d'intégrer aux sociétés occidentales. On trouve quatre éléments majeurs du nationalisme formel turc dans la relation amoureuse d'Eva et de Mustafa ; la langue turc, l'islam, l'accent sur la nécessité de garder le bienfait de la société au dessus des bénéfices individuels et l'accent sur la richesse de l'Anatolie qui vient d'être une synthèse de la civilisation de l'Ouest et de l'Est. Notre analyse sera composé autours de ces éléments et la perception du monde en divisant un deux comme « nous » et notre opposition « l'autre », l'orient versus l'occident, les relations de genre.

D'une coté, notre caractère « diable ou méchant » de ce film pris corps par İsmail. Dans cette optique, Refiğ choisit Bilal İnci pour ce rôle, car il est l'un de mauvais figure le plus distingué de l'histoire du cinéma turc. D'une autre coté, Mustafa, le chauffeur de camion, qui est incarné par Ahmet Mekin joue toujours les caractères respectueux et bienveillant. Donc, le casting adresse directement les conventions de cinéma de Yeşilçam.

La structure narrative du film peut se diviser en deux partie : La première partie inclus le drame d'Eva, une femme étrangère et seule dans un monde différent lorsqu'elle connaît Mustafa. Dans cette partie, la narration est construite autour de trois caractères principaux. Afin de fortifier l'impact réaliste de narration, Refiğ essaye de donner l'impression que la caméra est hors de la narration et veut détruire l'illusion de l'écran. Et la deuxième partie inclus la vie d'Eva dans le village et sa transformation d'un Allemande, d'une femme occidentale (par exemple, sa

préférence musical ; dans son chambre elle écoute tout le temps les chansons allemandes), ses vêtements, son apparence physique (elle est blonde c'est pourquoi certains hommes du village s'adressent à elle comme « Sarışın avrat » (Nana blonde ; il est sur que cette appellation a une connotation très négative) à une musulmane et à une femme turque, anatolienne. Dans cette deuxième partie, on voit la représentation de la différence entre l'occident « modern » et « civilisé » et l'orient « traditionnel », « naïf » et « humaniste ». La démonstration de mode de vie au milieu rural en Turquie est déterminante. Ce village où Eva et son fils allemands commencent à vivre représente les caractéristiques généraux de la vie, la culture et la société turque et musulmane. La différence entre l'Ouest et l'Est nous montre par l'intermédiaire de différence entre « la vie urbain » et « la vie rurale ». Le mari d'Eva appartient à la ville, alors que notre caractère « bon » Mustafa appartient à la province.

Dans le processus de modernisation de la Turquie et de construction d'Etat-nation les femmes occupent une place très importante. Elles sont parties du projet national, car plus particulièrement pour le discours kémaliste, les libertés qui sont données aux femmes, la place occupée par les femmes dans la société sont primordiales pour la définition de l'identité nationale. Selon les idées de Sylvia Walby dans le processus de démocratisation des pays de en voie de développement, les femmes sont utilisées afin de construire et reproduire les discours idéologiques nationales.¹²⁶

Ajoutons que, dans ce film le discours national se révèle autours des caractères féminins et des identités sexuelles. C'est pourquoi la transformation d'Eva à Havva et très importante. Refiğ précise les contours de figure idéale des femmes turques. Elles doivent être loyal aux valeurs culturels, sociales et morales et à son mari, elles doivent être puissantes et robustes et diriger la maison en même temps laisser l'homme se sentir comme le chef de la maison. De cette perspective, la mère de Mustafa est présentée comme un meilleur exemple de cette idéalisation.

¹²⁶ Sylvia Walby, "Woman and Nation" dans "Mapping The Nation" de Gopal Bolakrisnan, Verso, Londres, 1996, p. 82

Comme on a signalé, dans les films de Halit Refiğ les femmes sont placées au cœur de changement social. Particulièrement dans les premiers films, il donne l'importance aux problèmes des femmes dans la société. Il essaye de montrer les contradictions des femmes qui viennent de structure traditionnelle patriarcale. Les caractères féminins de Refiğ soulignent l'importance d'émancipation économique et sociale des femmes face à la domination masculine. Mais au contraire de discours kémaliste, Refiğ met les valeurs morales de la société au premier rang.¹²⁷ Donc, cette émancipation est encadrée par les valeurs dominantes de la société patriarcale. Par intermédiaire de caractères féminins Refiğ essaye de montrer la distinction entre l'identité culturelle et nationale. De cette perspective, l'identité national signifie le projet de création de citoyen turc modern et civilisé du discours kémaliste. Mais, selon l'auteur d'article qui est intitulé comme "*Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: Bir Türk'e Gönül Verdim*" de Ali Murat Akser ; "ce projet est contradictoire avec les valeurs culturelles et traditionnelles du peuple d'Anatolie."¹²⁸ Le film « J'ai donné mon cœur à un Turc » de Refiğ qui raconte l'amour d'une femme allemande qui cherche le père de son fils et un homme qui veut aller en Allemagne, à Kayseri dans les années 1960, est un exemple de cette confrontation. Dans ce film Kayseri est présenté comme un lieu où il y a des dualités entre l'Ouest et l'Est, ce qui est nouveau et ce qui est ancien ou ce qui est naturel et ce qui n'est pas.

Dans la première dualité qui existe dans la conception d'Ouest et d'Est ; l'Ouest est conçu comme rational et mécanique alors que l'Est exalte plutôt main d'œuvre et intériorise le mode de vie traditionnel. Au début notre caractère Eva est présenté comme un robot par son apparence physique ou par son style de parler, elle est mécanique et apathique. Mais, après avoir adapté les traditions turques et commencé à parler en turc, Eva (c'est-à-dire Havva) devient plus tendre et naturel. Par cette transformation d'Eva, Refiğ donne un message au mouvement des élites turques qui veulent adopter le mode vie de occidentale depuis le « *Tanzimat* » : « Au lieu d'emprunter la structure occidentale distante et mollesse, il faut redécouvrir les éléments fondamentaux de la culture turque ». ¹²⁹

¹²⁷ Ali Murat Akser, "Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: Bir Türk'e Gönül Verdim", dans "**Türk Filmlerinde Yeni Yönelimler II**" de Deniz Derman, Bağlam, İstanbul, 2001, p.99

¹²⁸ Ibid. p. 103

¹²⁹ Ibid. p. 104

En outre, le fils d'Eva, Zafer aussi commence à transformer. Il est un assemblage de l'Ouest et de l'Est biologique. Quand il arrive au village de Mustafa, il est aussi totalement différent que les enfants villageois avec son vêtement (il a un chapeau typiquement allemand) et ses jouets (il a une fusée qui symbolise la supériorité technique de l'occident). Comme sa mère petit à petit il commence à substituer ces vêtements ou ses jouets. Ils intègrent au mode de vie du village en découvrant les cotés spirituels, morales et cajoleur de cette vie. Par la transformation de Zafer, Refiğ synthétise une fois l'antagonisme entre ces deux différentes cultures en utilisant un discours orientaliste.

Comme on a déjà expliqué, dans la deuxième partie on voit la transformation d'Eva à Havva (et en même temps acceptation d'elle comme un membre de la famille de Mustafa) et le mode de vie de la campagne. Cette transformation nous montre les éléments du nationalisme turc. Au début, elle est conçue comme un visiteur d'une culture étrangère. Même s'il y a une accentuation sur l'hospitalité turque (les villageois et la famille de Mustafa acceptent facilement Eva), il y a aussi une sorte d'hésitation contre Eva qui vient de sa culture différente. Par exemple, la mère de Mustafa lui accuse d'amener une « *gavur karısı* » (« femme qui n'est pas musulman et turque) (Séquence 11). En outre, le Hodja de village avertit le père de Mustafa (Hüseyin Ağa), selon lui « cette femme peut bouleverser le mode de vie de cette village » mais ; le père de Mustafa croit « l'innocuité » d'Eva, car elle est seul donc incapable de « dégénérer » la structure sociale. (Annexe2-Séquence 17)

D'ailleurs, si on parle de transformation d'Eva en détaille, on voit beaucoup de trace sur l'idée d'origine de cinéma national de Halit Refiğ. Les premiers changements commencent au sens physique. D'abord, elle change son style d'habillement, elle déshabille son mini jupe et commence à préférer les vêtements plus locaux. Et puis, elle commence à parler en turc (après avoir devenu musulmane elle parle turc comme sa langue maternelle, elle utilise les expressions traditionnelles turques) et elle adopte certaine tradition turque comme embrasser les mains des gens vieux, s'asseoir plus respectueux etc. Dans la phase suivante, Eva commence à faire le ménage (par exemple ; elle abaisse) avec la mère et la sœur de Mustafa. Dans tous les phases de transformation d'Eva, on remarque qu'une femme

devient une femme turque par son apparence physique et le mode de vie (par exemple ; elle construit une distance avec les autres hommes du village car ; après la conversation entre Eva et l'enseignant de l'école du village, Mustafa (à cause de réaction négative des villageoises) frappe Eva et avertit elle d'une manière très forte). Enfin, son processus d'évolution bien réussit, elle reconnaît l'islam et devient musulmane en modifiant son nom d'Eva à Havva.

En outre, le choix de province comme endroit dans laquelle le récit a lieu est directement lié avec la conceptualisation de la narration. Car, la vie rurale de la Turquie est un lieu plus effectif et adéquat pour représenter les formes naturelles de la vie turque et musulmane. Il est possible de montrer la structure duale entre l'Ouest et l'Est en utilisant les différences entre une femme allemande et le peuple villageoise. Le village est caractérisé comme une forme pure de l'Est. En mettant une femme allemande dans l'atmosphère de province les spectateurs peuvent facilement concevoir la confrontation de ces deux différentes cultures.

Par ailleurs, en derrière du récit le village signifie l'Est sous-développé et pauvre et qui doit être modernisé et s'illuminé. D'abord, le sous-développement est montré par le processus d'immigration des turcs à l'occident pour travailler comme ouvrière ou par l'importance d'un canal d'eau pour le peuple du village de Mustafa (il travaille pour canal avec son père, et cette situation nous montre encore un fois le caractères bienveillante de Mustafa et sa famille). On voit ces connotations aussi par la relation des gens avec l'occident. Le village est sous-développé c'est pourquoi les gens doivent travailler chez les pays étrangers. Par exemple ; İsmail est venu d'Allemagne, Mustafa veut aller en Allemagne et le fils de hodja travaille au Pays Bas. Ici le message est ouvert, la Turquie a certains problèmes économiques, les hommes immigrer aux pays étrangers et travaillent tant qu'ouvrières afin de gagner plus d'argent. On voit un accent sur l'autosuffisance et l'indépendance économique dans la conversation entre le père de Mustafa (Hüseyin ağa) et le hodja. : Hodja veut protéger la structure sociale clos du village mais Hüseyin ağa accentue la nécessité de travailler hors du village (Annexe 2-Sequence 17). Car, selon l'idée de Hüseyin ağa, les mauvaises conditions du village doit être modernisé. Mais selon l'idée de Refiğ, cette modernisation doit être différente de style occidental, car elle est « négatif », il faut avoir notre propre style de modernisation

qui dépende à la culture turque. On voit cette connotation négative par le caractère İsmail. Il est caractérisé comme un figure occidental (et méchant comme on a déjà signalé) avec son apparence ou avec sa capacité de parler en allemand. Pendant son séjour en Allemagne, il est devenu occidental et Refiğ montre la décadence morale d'Ouest par la dégénérescence d'İsmail. Par exemple ; il tue Mustafa, il châtie son épouse et Eva, il trompe son épouse (qui est villageois et illettrée) avec la fille de son oncle. Mais c'est une famille « typique » (l'épouse d'İsmail est signifié la femme faible et traditionnel par exemple elle lave les pieds de son mari), elle néglige cette trahison mais elle n'accepte pas l'événement d'Eva. Bref, on peut dire que les deux caractères masculins de film, İsmail et Mustafa, signifient les deux différentes natures d'homme ; l'un est occidentalisé et méchant et l'autre est naïf, vertueux et pure homme d'Est.

Dans ce film « Bir Türk'e Gönül Verdim », par intermédiaire de trois caractères masculins (le premier est İsmail, le deuxième est l'enseignant de l'école du village et le dernier est Mustafa) Refiğ veut signifier allégoriquement les conflits et les interactions des trois différents couches sociales. Premièrement, İsmail et ses amis représentent la structure patriarcale et traditionnelle de la Turquie. Ils considèrent Eva comme un objet sexuel (car elle est seule, indépendante et étrangère) et une femme qui ne sait pas leur langue et leur religion (İsmail définit Eve comme « *dilimizi konuşmaz, dinimizi bilmez bir kadın* »). D'après les amis d'İsmail, il est comme un héros qui montre « le pouvoir des hommes turcs aux femmes allemandes ». Ce sentiment primitif d'İsmail et de ses amis est contradictoire avec les comportements cajoleurs et naïfs de Mustafa. Entre ces deux pôles, on voit l'enseignant du village qui est citadin et beaucoup plus élitiste et moderniste.

L'enseignant du village est le seul personne qui ne réagit pas à la arrivée d'Eva. Pour lui, il est difficile de comprendre ce choix d'Eva car il est aussi un étrangère dans ce village mais au contraire d'Eva, il est involontaire. (Annexe 2-Séquence 14) Il accompagne elle, ils visitent les églises byzantines et ce rapprochement entre eux attire l'attention des villageoises, car ce n'est pas être accepté comme naturel dans une communauté close comme ce village.

Entre ces deux personnalités complètement différentes (Ismail et l'enseignant), Mustafa devient l'émancipateur d'Eva (dès le début de film en utilisant le mot « *bacı* » (« sœur ») pour lui s'adresser il donne l'impression aux spectateurs de son caractère bienveillante). Mustafa ouvrent la porte de transformation d'Eva. A la fin, il donne sa vie pour Eva et atteindre une position ultime.

Le point essentiel de ce film est la définition de « l'autre » face à l'identité turque en utilisant un caractère féminin allemande. On peut dire que, par la transformation d'Eva, Refiğ montre l'attitude indécise du peuple turc entre être comme les occidentales ou les orientales. C'est-à-dire, la recherche d'une identité culturelle. Et ensuite, par cette transformation on voit les éléments clés de l'identité culturelle turque. De ce point de vue, on peut définir quatre éléments essentiels. :

- Le premier élément est la langue turque.
- Le deuxième élément est l'accent sur la nécessité de garder le bienfait de la société au dessus des bénéfices individuels.
- Le troisième élément est la religion.
- Le dernier élément est l'accent sur la richesse de l'Anatolie qu vient d'être une synthèse de la civilisation de l'Ouest et de l'Est.

D'abord, on peut constater l'importance de la langue turque dans la transformation d'Eva. Après avoir accepté la culture turque Eva commence à utiliser parfaitement la langue turque. Sa compétence sur la langue turque engendre une différenciation dans son caractère. Elle n'est plus individualiste, elle devient une femme qui a un sentiment de responsabilité pour sa famille et sa société.¹³⁰ La langue turque est utilisée afin d'indiquer sa capacité de créer l'aliénation et l'intégration. C'est-à-dire ; Refiğ montre encore une fois la dégénération d'Ismail par la langue allemande, il parle en allemand avec Eva, mais il est ni comme les allemandes, ni comme les turc. Les dialogues en allemande entre Eva et Ismail sont des exemples d'aliénation d'Ismail à sa culture. Ainsi, à la fin du film, Ismail va au village pour persuader Eva au retourner avec lui à Kayseri, dans cette scène Eva et Zafer parle en turc, alors qu'Ismail répond en allemand, ils refusent lui et décident

¹³⁰ Ali Murat Akser, "Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: Bir Türk'e Gönül Verdim", dans "Türk Filmlerinde Yeni Yönelimler II" de Deniz Derman, Bağlam, İstanbul, 2001, p.108

de rester au village. Dans cette scène Eva et Zafer sont désignés comme « nous » plus qu'Ismail. Car, ils adoptent la culture et la langue turc tandis qu'Ismail (même s'il est turc) perd son identité nationale et s'aliène de sa propre culture. Cette dégénérescence affaiblit aussi son autorité et sa puissance dans la société et dans sa famille. De cette manière, Refiğ met l'accent sur l'importance de la langue turque pour la détermination de l'identité nationale et culturelle.

Deuxièmement, Refiğ démontre la structure sociale qui met le bienfait de la société au centre au lieu des bénéfices individuels, comme l'un d'élément essentiel de l'identité nationale turque. D'après ce point de vue, l'individu peut se sacrifier pour les intérêts de la société. Comme par exemple ; dans le dernier scène Eva décide de rester au village et elle commence à travailler pour le canal d'eau comme les villageoises. (En outre, par cette voie ascétique elle souffrit pour la mort de Mustafa). Cet exemple de solidarité fortifie le caractère bienveillant des turcs. On peut dire que Refiğ utilisent les stéréotypes pour définir l'identité nationale et culturelle turque comme l'hospitalité turque ou le caractère charitable des turcs devant les personnes pénitentes ou besoin d'assistance.

Troisièmement, dans ce film il existe des symboles islamiques. La rencontre d'Eva pour la première fois avec les femmes villageoises qui sont en train de prier est un point de rupture dans le processus de sa transformation. Elle décide d'être musulman et devient Havva, elle trouve le plaisir spirituel dans l'islam. Par cela, Refiğ montre le caractère inséparable de l'identité nationale de l'islam.

Dernièrement, Refiğ met l'accent sur la richesse de la Turquie qui vient d'être une synthèse de la civilisation de l'Ouest et de l'Est. Par exemple, par intermédiaire de scène dans lequel Eva prie comme une musulmane dans l'église byzantine, Refiğ accentue cette idée de synthèse. (Annexe2-Séquence 14 et 24) En outre, afin d'exhiber les héritages culturelles, historiques et naturelles de la Turquie, il choisit comme lieu Ürgüp qui est un village touristique (ici, les cheminée des fées signifient l'héritage naturelle, les églises byzantins signifient l'héritage historique d'Anatolie préislamique et enfin Kayseri signifie la vie urbaine et l'héritage architectural de l'Empire Ottoman). Ainsi, les posters d'information touristique de la Turquie affiché dans l'hôtel où Eva demeure ou la chanson d'Ürgüp qui est utilisée

pendant le premier voyage d'Eva au village sont des exemples d'idée de synthèse de Refiğ.

Comme on a déjà constaté, Refiğ essaye de montrer la tension entre ce qui est traditionnelle et ce qui est moderne en utilisant deux caractères de deux pôles différentes. Dans le village de Mustafa, d'un côté l'imam accentue toujours les effets négatifs de mode de vie occidental qu'il signifie les défenseurs de la vie traditionnelle et religieuses de l'Empire Ottoman, et d'autre côté le père de Mustafa (le maire de village) essaye de révéler que le changement social est inévitable. Il est le représentant du pouvoir politique relativement laïque et favorable au changement social.

Dans ce film, il existe un message qui est plus latent : dans une société pré-capitaliste où l'individualisation n'est pas achevée, on ne peut parler d'un mouvement syndical. Dans l'usine de fil de Sümer, les ouvriers syndiqués font un appel de grève, mais les ouvriers méprisent cet appel. (Annexe 2 - Séquence 19) Refiğ accentue l'impossibilité de mouvement d'ouvrier organisé dans une société qui n'est pas industrialisée et l'ignorance des ouvriers. A cause de cette scène, Refiğ est critiqué de faire une propagande du communisme. En outre, Refiğ accentue le caractère égocentrique de l'occident en montrant le comportement égoïste d'Ismail qui est défini par Refiğ comme « un ouvrier corrompu » (« *bozulmuş işçi tipi* »).¹³¹

Pour conclure, comme on a parlé, le nationalisme toujours fait référence à la définition de « l'autre » face à la définition de « nous ». Dans le monde entier les différents nationalismes ont sa propre définition de « nous » contre « l'autre ». D'après l'article d'Ayşe Kadioğlu qui est intitulé comme « *Türk Ulusal Kimliğinin Üç Ötekisi* » (« Les trois différentes définitions de « l'autre » de l'identité nationale turque »), on peut catégoriser les images de « l'autre » de l'identité nationale turque en trois grandes lignes : Le premier groupe est les non musulmans ; le deuxième est les musulmans qui ne sont pas turcs (comme les kurdes, les arabes, les bosniaques etc.) et le dernier est sa propre l'histoire. Kadioğlu explique la dernière situation par

¹³¹ İbrahim Türk, "Halit Refiğ : Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler", Kabalıcı Yn. , İstanbul, 2001 p. 266

le processus de mouvement d'occidentalisation de la Turquie. D'après ce point de vue le passé, l'histoire est toujours en relation avec « le conservatisme », c'est pour cela l'histoire est conçue comme un obstacle du mouvement d'occidentalisation et essayer d'extérioriser les mémoires d'avant des réformes occidentalistes.¹³² En partant de ces idées d'Ayşe Kadioğlu, on peut analyser le film de Halit Refiğ « J'ai donné mon cœur à un turc » de perspective de « nous » et « l'autre » du nationalisme. Selon Kadioğlu, en Turquie cette distinction a en général deux pôles différentes contre « l'autre » : l'assimilation ou l'exclusion.¹³³ Dans ce film, on voit d'abord l'exclusion de notre caractère allemande « Eva » (qui peut être conçue comme « l'autre » de ce film), mais petit à petit avec la transformation d'Eva à Havva c'est-à-dire la transformation d'une chrétienne à une musulmane et la transformation d'une allemande à une turque, la perception et le regard des villageois sur Eva deviennent plus positifs. Refiğ reproduit l'idée de l'assimilation de l'autre.

De perspective de la troisième définition de « l'autre » de l'identité nationale turque d'Ayşe Kadioğlu, il faut souligner que, comme on a déjà constaté dans le mouvement de cinéma national, Refiğ ne partage pas l'idée de négligence de l'histoire turque d'avant des réformes modernistes, il toujours essaye de fortifier les morales, les valeurs, les coutumes, la culture et les traditions turcs.

Comme Benedict Anderson nous indique, le nationalisme a une perception historique linéaire. L'histoire nationale d'une nation est une source de légitimation de l'Etat contre les autres nations et la mémoire collective est aussi toujours contrôlée par cette histoire formelle qui néglige les menaces contre l'intégrité de l'Etat-nation. Parallèlement à cette idée, le future est autant importante que l'histoire. Le discours nationaliste accentue le slogan « le destin commun » (« *kader birliđi* ») et en partageant les mêmes sentiments il faut élever la nation au degré le plus haut, vers un avenir prospère comme dans ce film de Refiğ. Eva aussi commence à travailler pour le bienfait de la société.

¹³² Ayşe Kadioğlu, « Türk Ulusal Kimliğinin Üç Ötekisi », l'article paru dans le journal "Radikal" disponible sur http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5202

¹³³ Ibid.

En outre, Ayşe Toy Par explicite que d'après le point de vue de la société turque, "la femme est liée à l'ouest, c'est-à-dire dans la société patriarcale, les rôles féminins sont identifiés avec les valeurs occidentales". Eva travaille pour le canal d'eau avec le père de Mustafa, "elle joue un rôle émancipatrice pour les villageois, en suivant l'idée de Ayşe Toy Par, par ce rôle d'Eva, Refiğ veut signifier l'importance de l'émancipation des femmes pour la civilisation."¹³⁴

¹³⁴ Ayşe Toy Par, "Türk Sinemasında Yabancı Kimliği", dans **"Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri"**, Editör: Hülya Uğur Tanrıöver, Hil Yn., İstanbul, 2008, p. 138-139

CONCLUSION:

Il est vrai de dire que, au cours de l'histoire du cinéma, il est toujours, consciemment ou non, en relation avec les idéologies de la société. La perspective qui est conçue le cinéma comme un « miroir » de sa société, c'est-à-dire un moyen qui reflète la structure sociopolitique, économique, morale et culturelle de la société dans laquelle il est produit, en nous guidant à explorer la problématique des rapports entre le cinéma et la politique. Il fonction comme un témoignage sociale. De ce point de vu, il peut être nécessaire de prendre en considération le cinéma avec tous ces aspects idéologiques qui légitime, reproduit ou critique l'idéologie dominante de la société. Dans notre travail, nous avons repris le nationalisme comme idéologie qui occupe, malgré sa transformation, une place très importante depuis la construction de la République pour la société turque. Le nationalisme est un domaine qui est toujours apprécié par les académiciens et chercheurs des différentes perspectives. Mais il faut ajouter que c'est un sujet assez « sensible ». D'après le sociologue Alain Touraine, «le nationalisme est la défense d'une communauté historique, d'une être culturelle, linguistique ou religieuse. Ce n'est pas la société qui proclame et défend les valeurs, les traditions, les mythes, c'est un pouvoir autoritaire qui mobilise des traditions et des croyances pour s'emparer de l'Etat et imposer son contrôle à tous les aspects de la société. »¹³⁵ Indéniablement dans ce processus le cinéma joue un rôle majeur.

Après le succès énorme de film « La Vallée des Loups Irak », on voit une tendance qui traite le nationalisme et le cinéma, les deux ensembles. Au fond, ce processus commence par le film « *Deli Yürek Bumerang Cehennem* » de Osman Sınav en 2001 (le scénariste est le même de « La Vallée des Loups Irak », Raci Şaşmaz et ce film est aussi adapté d'un feuilleton). Par l'augmentation de nombre

¹³⁵ Alain Touraine, « **Pourrons- Nous Vivre Ensemble ? Egaux et Différents** » Fayard, Paris, 1997, p. 259 -260

des films de ce genre comme par exemple la trinité de film « *Maskeli Beşler* » (2005, 2006, 2007) de Murat Aslan, « *Emret Komutanım* » (2007) de Taner Akvardar et Mustafa Altıoklar ou « *Son Osmanlı Yandım Ali* » (2006) de Mustafa Şevki Doğan ; les critiques sont orientés vers ces films qui sont conçu comme nationaliste. Le débat sur la violence des scénarios intervient et en même temps la société turque commence à s'interroger sur les causes de la dérive nationaliste actuelle. Dans ce travail, on a choisit notre corpus non seulement entre ces films des années 2000, on a essayé d'analyser aussi l'un de film des années 1960, non pour la raison de faire une comparaison entre les films ou les conjectures, mais pour la volonté d'examiner différentes façades du nationalisme turc en utilisant les différents domaines des sciences sociale.

En outre, en dépit d'existence des nombreuse études particulièrement sur le cinéma de Halit Refiğ et sur le nationalisme, on peut parler du manque de recherche faite sur le cinéma turc et reproduction du discours nationaliste. Donc, en partant de nos films choisit qui illustrent bien le trait différent et en même temps semblables du nationalisme turc, on a voulu d'ajouter un étude sur le rapport entre le cinéma turc et le nationalisme turc.

Aujourd'hui le nationalisme se fait sentir dans tous les domaines de notre vie. Particulièrement dans notre vie quotidienne à l'espace public et même à l'espace privé le nationalisme devient plus visible. Le nationalisme déguisé comme le drapeau national sot dans l'espace public, soit dans les fenêtres des maisons. Le chercheur Etienne Copeaux et Claire Mauss Copeaux distinguent deux états dans l'apparition publique de l'emblème de la nation : "d'une part, « *the waved flag* », expression que nous rendrons par la notion de drapeau-objet qui représente la nation et qui a une caractère sacré ; d'autre part, « *the unwaved flag* », qui correspond partiellement à ce que nous appellerons ici le drapeau-image, tel qu'il est photographié - à dessein ou par hasard - dans la presse, tel qu'il est représenté dans les manuels scolaires ou tel qu'il est apposé sous forme de vignette sur les automobiles ou sur tout autre objet ; dans ce second état, le drapeau ne requiert pas

le même respect ». ¹³⁶ En Turquie, on voit large diffusion du drapeau et de son image, donc en partant de cet exemple de drapeau qui est très symbolique, on peut parler « d'intériorisation » du nationalisme par ces voies dans notre vie quotidienne.

Ainsi, ajoutons que par la montée du nationalisme dans le monde entier et en Turquie le nationalisme est revendiqué plus qu'une position idéologique parmi d'autres, par différents groupes sociaux et par différent niveau d'adhésion aux principes du nationalisme. Cette dérive nationaliste se reflète à la culture populaire et notamment au cinéma. Par l'intermédiaire des films, on a voulu montrer comment un film peut reproduire les idéologies dominantes de son époque et de sa société. D'un coté, dans le film de « La Vallée des Loups Irak » on rencontre un discours nationaliste (aussi raciste et militaire) qui est, comme Tanıl Bora distingue, plus radical et même fasciste. Pour dire d'une façon plus familière à mon avis, il est comme d'exemple de mentalité des « nationalistes » (plutôt au sens de « *ülküciü* ») « Le drapeau ne sera jamais amené, l'appel à la prière ne cessera jamais » (« *Bayrak inmez, ezan dinmez* »).

D'autre coté, le film de Halit Refiğ « J'ai Donné Mon Cœur à un Turc » reflète la façade du nationalisme turc qui est « de gauche » ou « kémaliste » (toujours d'après la distinction de Tanıl Bora) et qui d'après Refiğ, veut renforcer le sentiment de communauté nationale en accentuant le rôle du cinéma qui doit fonctionner comme une articulation culturelle de la nation.

Pour finir on peut dire que, le cinéma en tant qu'une forme d'expression, cultive les besoins de ruiner de la « réalité » de notre « communauté imaginé » (l'expression de Benedict Anderson pour définir la nation) et en même temps il est toujours en relation avec sa société donc, le rapport entre les idéologies comme dans le cas de nationalisme et le cinéma n'est pas négligeable et il peut être le sujet pour différentes études de différentes perspectives. Mais notre étude est consacrée à la volonté de 'vivre ensemble, égaux, mais différente' en passant le problème de l'altérité du nationalisme et de polarisation de la société.

¹³⁶ Etienne et Claire Mauss Copeaux « Le drapeau turc, emblème de la nation ou signe politique? » paru dans la revue « **Cemoti** », No. 26, disponible sur <http://cemoti.revues.org/document633.html>

BIBLIOGRAPHIE:**A. OUVRAGES GENERAUX**

- Abisel, Nilgün, “Türk Sineması Üzerine Yazılar”, Phoenix, Ankara, 2005
- Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer, “Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar 1”, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, 1995
- Anderson, Benedict, “Hayali Cemaatler”, İstanbul, Metis Yayınları, 1995
- Aumont J. - M. Marie, “L’Analyse des Films”, Editions Fernand Nathan, Paris, 1988
- Bazin, André, “Qu’est ce que le cinéma: ontologie et langage”, Le Cerf, Paris, 1958
- Bora, Tanıl “Milliyetçiliğin Kara Baharı” Birikim Yayınları, İstanbul, 1995
- Calhoun, Craig, “Milliyetçilik”, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007
- Casetti, Francesco, “Les Théories du Cinéma depuis 1945”, Nathan, 1999
- Chabot, Jean-Luc, “Le Nationalisme”, Presses Universitaires de France, 1996
- Ferro, Marc, « Cinéma et Histoire », Folio Histoire, Paris, 1993
- Frodon, Jean- Michel, “La Projection Nationale, Cinéma et Nation”, Editions Odile Jacob, Paris, 1993
- Gerbner, George, “Mass Media and Human Communication Theory”, Quail, Penguin Boks, 1972
- Gianetti, Louis “Understanding Movie”, 11e édition, Upper Saddle River, Pearson Education, New Jersey, 2008
- Göğüş, Zeynep, “Bir Avrupa Rüyası”, Afa Yayınları, 1991
- Güçhan, Gülseren, “Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili”, İmge Yayınevi, 1992
- Higson Andrew, “Constructing a national cinema in Britain”, University of Kent at Canterbury, 1990

Hobsbawm, Eric, "Nations et Nationalisme depuis 1780: Programme, mythe, r alit " Collection folio histoire, 2002

Insel, Ahmet, "Türkiye Toplumunun Bunalımı", Birikim Yayınları, İstanbul, 1990

Kentel, Ferhat, Meltem Ahıska, Fırat Genç, "Milletin Bölünmez Bütünlüğü: Demokratikleşme Sürecinde Parçalayan Milliyetçilikler", Tesev Yayınları, İstanbul 2007

Leca, Jean, "Uluslar ve Mlliyetilikler" Metis Yayınları, İstanbul, 1998

Leurat, Jean.Luis. "Le Cinéma en Perspective: Une Histoire", Université Nathan, Paris, 2002

Metz, Christian, « L'Essai sur la signification au cinéma », Klincksieck, Paris, 2002

Mitry, Jean, « Esthétique et Psychologie du cinéma », Le Cerf, Paris, 2001

Morin, Edgar, « Le cinéma ou l'homme imaginaire », Minuit, Paris, 1956

 zg c, Agah, "Afişlerle Türk Sineması", Mimeray Yn., İstanbul, 2002

 zkırmılı, Umut, "Milliyetçilik ve Türkiye AB İlişkileri", Tesev Yn., İstanbul, 2008

 z n, Nijat, "Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi", Hil Yayınları, İstanbul, 1985

Pösteki, Nigar "1990 Sonrası Türk Sineması: ", Es Yayınları, İstanbul, 2005

Refiğ, Halit, "Ulusal Sinema Kavgası", Hareket Yayınları, İstanbul, 1971

Schanapper, Dominique, "La Communaut  des Citoyens"Gallimard, 1994

Smith, D. Anthony, "Milli Kimlik", İletiřim Yayınları, 1994

Tanrıöver, H lyya Uğur, Barlas Tolan et Nazlı  kten « Türkiye'den Dünyaya Bir Bakıř : Türkiye'deki Avrupa İmgesi ve Ulusal Kimlik Kurgusuna Etkileri » Publication De l'Universit  de Galatasaray, 1999

Touraine, Alain " Pourrons-nous vivre ensemble ?", Fayard, Paris, 1997

Türk, İbrahim, "Halit Refiğ : Düřlerden Düřüncelere Söyleřiler", Kabalcı Yn. , İstanbul, 2001

Türkiye'de Seğmen Eğilimlerinde Yeni Açılımlar (1994-2004), TÜSES Yayınları, İstanbul, 2005

Vanoye, F.- Goliot-L t . A. "Pr cis D'Analyse Filmique", Nathan, 1992

B. ARTICLES et MEMOIRES

Akser, Ali Murat, “Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: Bir Türk’e Gönül Verdim”, dans “Türk Filmlerinde Yeni Yönelimler II” Deniz Derman, Bağlam Yn, İstanbul, 2001

Akser, Ali Murat, “Ulusalılık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan’ın Sevme Zamanı”, dans “Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-I, Deniz Derman, Bağlam Yn., İstanbul, 2001

Bayraktar, Deniz “ Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(tır)ma Enstitüsü” dans, “Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 5” dirigé par Deniz Bayraktar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006

Bora, Tanıl “Milliyetçilik Makro mu Mikro mu?”, dans la revue “Birikim”, no: 45-46, janvier-février 1992

Basutçu, Mehmet, “Un Cinéma Mal Connu”, dans “ Le Cinéma Turc” sous la direction de M. Basutçu, Paris, 1996

Copeaux, Etienne et Claire Mauss « Le drapeau turc, emblème de la nation ou signe politique? » paru dans la revue « Cemoti » , No. 26, disponible sur <http://cemoti.revues.org/document633.html>

Dorsay, Atilla, “Le Regard Global sur le nouveau Cnéma Turc”, dans “ Le Cinéma Turc” sous la direction de M. Basutçu, Paris

Dupuy, Pascal, « Histoire et Cinéma Du Cinéma à l’Histoire », l’article paru dans la revue « L’homme et La Société », 2001, No.142, p. 91-107, disponible sur http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=LHS_142_0091

Dündar, Can ‘Saflara Hoş geldin Polat!’, l’article paru dans le jurnal “Milliyet” disponible sur <http://www.milliyet.com.tr/2006/02/05/yazar/dundar.html>

Erdoğan İrfan, « Kurtlar Vadisi Irak : eski göçebe Kabil’in yeni-emperyalist Habil’den öç alışı », disponible sur www.ilet.gazi.edu.tr/iletisim_dergi/22/4.pdf

Evren, Burçak “Les Premiers Pas”, dans “ Le Cinéma Turc” sous la direction de M. Basutçu, Paris, 1996

Gültekin, Zeynep, « Irak’tan Önce : Kurtlar Vadisi Dizisi », l’article paru « İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi » de l’Université Gazi, No : 22, 2006, disponible sur ; www.ilet.gazi.edu.tr/iletisim_dergi/22/2.pdf

Gün, Gülşenem, “Çözümü Zor Bir Bilmece: Filmlerin Ulusal Kimlikleri”, dans “Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri”, Editör: Hülya Uğur Tanrıöver, Hil Yn., İstanbul, 2008

Güney, Atilla “Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Bir Deneme” Dans la Revue “Doğu-Batı” , 2006-2007 No: 39

Halman, Talat Sait, “La culture turque synthèse cinématographique” , dans “ Le Cinéma Turc” sous la direction de M. Basutçu, Paris, 1996

Higson, Andrew, “The Concept of National Cinema”, dans le revue « Screen », 30 (1989)

Insel, Ahmet, “Le Nationalisme des “Turcs Blancs”, paru dans la revue “Birikim”, disponible sur <http://www.birikimdergisi.com/birikim/article.aspx?mid=513&article=Ahmet%20Insel%20-%20Le%20nationalisme%20des%20Turcs%20Blancs>

Işık, Nuran Erol, “Milliyetçilik, Popüler Kültür ve Kurtlar Vadisi”, dans la Revue “Doğu-Batı” No: 38, Septembre 2006, p. 227-247

İştar, Gözaydın-Savaşır, “Bir Ulus ve Ulusal Kimlik Oluşturmak: Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema”, dans la revue “Tarih ve Toplum” No: 227, Novembre, 2002

Kadioğlu, Ayşe, « Milliyetçilik ve Vatansızlık » paru dans le journal Radikal, disponible sur http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=2715

Kadioğlu, Ayşe, l’article paru dans le journal « Radikal » « Türk Ulusal Kimliğinin Üç Ötekisi » disponible sur http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5202

Kalkan, Faruk, “Türk Sinemasına Toplumbilimsel bir Bakış”, Sinema Yazıları, L’été, İstanbul, 1993

Kentel, Ferhat, “Turquie: La Conquete du centre le Loup Gris”, disponible sur www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=CR11_012_0039

Laçiner, Ömer & Tanıl Bora “Türki Cumhuriyetler ve Türkiye: İkinci Vizyon”, Dans la revue “Birikim”, Mai, 1992

Makal, Oğuz, “Le Mouvement du Cinéma National”, dans “Le Cinéma Turc” de Mehmet Basutçu, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1996

Milliyetçilik Araştırması (Directuer du projé Umut Özkırmılı), (la recherche d’opinion publique fait par Infakto Research Workshop). Paru dans La revue Tempo, Avril 2006

Monceau, Nicolas, “Cinéma Turc fin de siècle: Le Primat de l’identité Nationale et de l’histoire Contemporaine”, paru dans la revue Cemoti, No: 28, 1999

Müge Demirci, sous la direction de Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver « Réception d'un feuilleton télévisé par les adolescents: Kurtlar Vadisi » Yüksek Lisans Tezi, 2007

Ozdoğan, G.,Göksu, “Türk Ulusçulugunda Irkçi Temalar: 1930 ve 1940'ların Irkçi Akimi”, Dans la revue “Toplumsal Tarih”, no: 29, mai 1993

Özkırımlı, Umut « Türkiye’de Gayriresmi ve Popüler Milliyetçilik », dans « Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Tome 4, Milliyetçilik », İletişim Yayınları, İstanbul, 2002

Par, Ayşe Toy, “Türk Sinemasında Yabancı Kimliği”, dans “Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri”, Editör: Hülya Uğur Tanrıöver, Hil Yn., İstanbul, 2008

Sylvia, Walby, “Woman and Nation” dans “Mapping The Nation”de Gopal Bolakrisnan, Verso, Londres, 1996

Tanrıöver, Hülya Uğur, “ Modern Türkiye ve Televizto Dizileri”, dans “Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri”, Editör: Hülya Uğur Tanrıöver, Hil Yn., İstanbul, 2008

Ufuk, Adnan, “1960’lardan Bir Dergi: Ulusal Sinema Dergisi”, dans la Revue “Yeni Sinema”, Automne, 1997

Vassaf, Gündüz, “Che Polat Kurtlar Vadisi Irak’ta” l’article paru dans le journal “Radikal” disponible sur <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=179144>

C. SOURCES ELECTRONIQUES

<http://www.dizifilm.com/forum/archive/index.php/t-520.html>

<http://www.sinema.com/makale/22-7067/turk-sinemasinda-rekor-yili>

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/farklisisinematicalismalari.html>

<http://www.dizifilm.com/forum/showthread.php?t=4266&page=3>

<http://cpe.paris.iufm.fr/spip.php?article131>

<http://www.pressegauche.org/spip.php?article781>

ANNEXES

Annexe 1 : La Résumé des Séquences du film “La Vallée des Loups Irak”

1. La lettre et le suicide du soldat turc « humilié » par l'événement de sac et l'appel à Polat Alemdar pour venger l'honneur de l'armée turque.
2. Le départ de Polat et ses agents pour aller à Erbil.
3. Le rencontre avec le premier problème : Le control et le conflit entre les kurdes et Polat.
4. La première confrontation de Polat et Sam Marshall à l'hotel de Grand Harilton.
5. Le conversation entre Leyla et Abdurrahman Halis Kerkuki
6. La cérémonie de mariage de Leyla et le massacre des soldats américaines en les accusant d'être terroristes à cause d'utilisation d'arme dans la cérémonie mais qui est une tradition.
7. Le meurtre d'un petit enfant par un soldat américain dans la cérémonie de mariage et l'augmentation d'haine cote l'armée américaine.
8. Le désir de Leyla d'etre « bombe vivante » et refuse de cette idée par Abdurrahman Halis Kerkuki.
9. La faillite de Polat contre Sam à l'hotel.
10. Les comportements désagréables des soldats américaines aux prisonniers et l'assassinat de soldat américaine humaniste par le soldat américaine méchant.
11. Les scènes de torture à la prison qui est fait par les américaines au peuple innocente.
12. Le trafic d'organe du médecin juif par l'aide des soldats américaines.
13. La relation amicale entre ce médecine et Sam.
14. Une scène sur la religion de Sam et de ce médecine qui montre un point de vu qui croit qu'il existe un échelon entre le degré de sainteté des différentes religions.

15. La réunion des leaders Turkmène, Arabe et Kurde avec leurs « dirigeant » Sam Marshall.
16. La préparation de Polat pour attaquer Sam dans cette réunion.
17. L'échec de projet d'attentat de Polat et le conflit sanglant dans le marché ouvert.
18. Le meurtre de leader de Turkmène par Sam Marshall.
19. La poursuite entre Sam et Polat.
20. L'acceptation de Polat Alemdar par le peuple irakien afin de se battre ensemble contre les soldats américaines.
21. La relation et le consensus entre Leyla et Polat.
22. Le prier de Sam et l'explication des buts des américaines.
23. Description du monde islamique par le cheik du village Abdurrahman Halis Kerkuki
24. Le désir de tuer le cheik de Sam et l'hésitation de leaders kurdes.
25. L'accentuation d'idée opposée au terrorisme islamique par Kerkuki. Le rôle sauveteur de Kerkuki pour les journalistes.
26. L'arrivé de Polat et de Leyla à l'endroit de Kerkuki et la conversation de Polat par un homme vieux pendant leur préparation au prier.
27. L'attaque d'endroit de Kerkuki par les soldats américaines. La lutte entre Polat, ses hommes et l'armée américaine.
28. Le meurtre de Leyla pendant cette attaque.
29. Le vengeance de Polat et meurtre de Sam .

Annexe 2 : La Résumé des Séquences du Film de « J'ai donné mon cœur à un Turc » :

1. L'arrivée d'Eva et son fils Zafer au premier fois à Kayseri. Les regards étonnés d'Eva à la gare.
2. Le premier rencontre avec le chauffeur de camion, Mustafa, pour lui poser l'adresse d'Ismail et le voyage d'eux dans le camion de Mustafa jusqu'à arrivé l'usine de Sümer où le mari d'Eva Ismail travaille.
3. Le dérangements d'Eva par certains amies d'Ismail dans l'usine puisqu'elle est étrangère et le premier refus d'Eva et de son fils par Ismail.
4. L'accommodation d'Eva à l'hôtel au centre de ville et continuation des dérangements des certains hommes.
5. La deuxième rencontre et refus d'Ismail et d'Eva au restaurant.
6. La description de la vie quotidienne d'Ismail par l'intermédiaire de sa femme villageois et traditionnelle et de sa maison. Ismail triche sa femme qui baigne les pieds de son mari avec leur relative.
7. L'attente soucieuse d'Eva à l'hôtel.
8. Eva décide d'aller chez Ismail, en même temps Mustafa décide visiter Eva à l'hotel, il ne trouve pas Eva et puis, Ismail congédie elle et ces amies suivent Eva pour intimider mais Mustafa s'éloigne cette menace.
9. La conversation d'Ismail avec un avocat afin de ruiner les relations juridiques avec Eva.
10. L'acceptation du refus d'Ismail par Eva et le premier pas de Mustafa pour l'emmener au village afin de sauver Eva des comportements discriminatifs (sexuelle et ethnique) des gens.
11. Aller au village de Mustafa et les premiers préjugements des villageoises et puis l'acceptation d'Eva comme « une visiteur de dieu » (*tanrı misafiri*) par la famille de Mustafa.
12. Le dîner chez la famille de Mustafa et la rencontre d'Eva avec la structure traditionnelle de la famille turque et aussi le cuisine turc (elle goûte « *rakı* » et « *bulgur pilavı* »)

13. Eva commence à vivre avec la famille de Mustafa et observe la vie dans ce village.
14. Eva se promène au tour de village avec l'instituteur du village, ils visitent les églises byzantines et il questionne le choix de rester au village d'Eva. Et les villageois critiquent cette relation entre Eva et l'instituteur.
15. La relation entre Zafer et les autres enfants villageois autour de jouet de rocket de Zafer.
16. Mustafa frappe à Eva à cause de cette relation qui n'est pas convenable à cette vie traditionnelle. Eva décide de retourner mais, elle est convaincue par Mustafa de rester.
17. Le père de Mustafa et le hodja du village parlent d'Eva et la dépendance de la Turquie aux pays occidentaux en partant d'idée d'immigration.
18. Elle commence à faire les ménages et s'habille comme les autres femmes. Et en même temps commence à parler en turc, ainsi on voit la transformation de Zafer.
19. Parallèlement au grève à l'usine de Sümer (Ismail ne participe pas à ce grève) on voit les efforts de Mustafa pour le canal d'eau.
20. L'adaptation d'Eva à la vie villageois et l'imitation des formes de prier musulmane par elle.
21. Après la transformation d'Eva à Havva devant le hodja du village, Eva et Mustafa ont décidé à marier.
22. Ismail retourne à Eva et venu au village, ils disputent dans le café du village, Eva explique sa décision de mariage et choisit Mustafa
23. Le meurtre de Mustafa par Ismail pour sauver Eva dans le cérémonie du mariage à Kayseri et le lynche d'Ismail par le peuple.
24. Eva devient la fille de père de Mustafa et elle cherche la sérénité dans l'islam, elle fait ses prier à l'église byzantine.
25. Le frère d'Eva vient à Ürgüp pour s'occupe avec elle en Allemagne mais elle décide de rester.
26. Eva travaille pour le canal d'eau avec le père de Mustafa et les autres villageois.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite	III. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü	SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Adı Soyadı	Gözde Özbay
Tez Başlığı	“Une Analyse Sur le Discours Nationaliste dans le Cinéma Turc”
Danışmanı	YRD.DOÇ.DR. NAZLI AYTUNA

JÜRİ ÜYELERİ

Ünvanı, Adı, Soyadı	İmza
Yrd.Doç. Dr. Nazlı Aytuna (Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi)	
Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver (Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi)	
<u>Yrd.Doç.Dr. Banu Müjde Başkan Karsak</u> (Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi)	

Enstitü Müdürü**Prof. Dr. V.Mehmet Bolak**