

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

**INFLUENCE DE LA PEINTURE SUR LE CINEMA TURC
A TRAVERS UNE ETUDE DE CAS:
ŞAHMARAN DE Z. LİVANELİ**

THESE DE MASTER RECHERCHE

Müge ÖZTÜRK

Directeur de recherche : Doç. Dr. Hülya U. TANRIÖVER

Mémoire pour l'obtention du DEA

Septembre, 2006

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

**INFLUENCE DE LA PEINTURE SUR LE CINEMA TURC
A TRAVERS UNE ETUDE DE CAS:
ŞAHMARAN DE Z. LİVANELİ**

THESE DE MASTER RECHERCHE

Müge ÖZTÜRK

Directeur de recherche : Doç. Dr. Hülya U. TANRIÖVER

Mémoire pour l'obtention du DEA

Septembre, 2006

PREFACE

Je voudrais remercier les membres du jury Prof. Dr. Merih Zıllıođlu et Yard. Doç. Dr. Mehmet Öztürk d'avoir accepté de lire et d'évaluer le présent mémoire, et en particulier mon directeur de recherche Doç Dr. Hülya Uđur Tanrıöver, qui avec ses conseils et ses encouragements, m'a aidé dans toutes les étapes de cette recherche.

TABLE DES MATIERES

LISTE DES TABLEAUX	IV
LISTE DES IMAGES	IV
INTRODUCTION	1
PARTIE I : L'INVENTION DU CINEMA	5
1.1. D'une illusion à une industrie	5
1.1.1. Naissance du cinématographe	5
1.1.2. Cinéma comme illusion de réalité	8
1.1.3. Cinéma comme distraction	10
1.1.4. Cinéma comme art	12
1.1.5. Cinéma comme industrie	14
1.2. Le cinéma en Turquie	19
1.2.1. L'Arrivée du cinéma en Turquie	19
1.2.2. Naissance de l'art cinématographique	21
PARTIE II : LE CINEMA ET LES ARTS	26
2.1. Relations du cinéma avec les arts traditionnels	26
2.2. L'influence théâtrale et littéraire	28
2.3. Création d'un langage propre : le langage cinématographique	31
2.4. La place fondamentale de l'image	36
2.4.1. Evolution de l'image	36
2.4.2. L'image au cinéma : une richesse	39
PARTIE III : LE CINEMA ET LA PEINTURE	42
3.1. Pourquoi parler d'un rapport entre cinéma et peinture ?	42
3.1.1. Relation quant à l'itinéraire individuel des réalisateurs	42
3.1.2. Peinture et cinéma : deux arts de l'image	44
3.1.3. Peinture : source des techniques fondamentales	45
3.2. Différentes écoles picturales et le cinéma	47
3.2.1. Le courant impressionniste	47
3.2.2. Le courant expressionniste	49
3.2.3. Le courant surréaliste	52
3.2.4. Le courant futuriste	54

3.3. Les facteurs d'affinité : les éléments empruntés à la peinture	56
3.3.1. Les effets spécifiques	56
3.3.1.1. Le cadrage	56
3.3.1.2. La profondeur de champ et l'espace	58
3.3.1.3. Lumière et couleur	61
3.3.2. Peinture comme référence directe pour la réalisation filmique	
3.3.2.1. Refaire l'univers souhaité	64
3.3.2.2. La mise en scène	65
3.3.2.3. Décor et costumes	67
PARTIE IV : PEINTURE ET CINEMA : LE CAS DE LA TURQUIE	71
4.1. L'histoire de l'art pictural turc	72
4.1.1. L'image en Islam	72
4.1.2. L'évolution de la peinture turque	74
4.2. Rapports du cinéma turc à la peinture	82
4.2.1. Relation indirecte par l'influence cinématographique occidentale	
4.2.2. Relation qui renvoie à l'itinéraire des cinéastes	83
4.2.3. Peinture comme référence	84
4.2.4. Quelques réflexions	85
PARTIE V : L'INFLUENCE DE LA PEINTURE DANS « ŞAHMARAN » DE ZÜLFÜ LIVANELI	87
5.1. Introduction au film « Şahmaran »	88
5.1.1. Présentation de l'auteur	88
5.1.2. Présentation technique	89
5.2. Analyse de « Şahmaran »	90
5.2.1. Le récit filmique et le conte de Şahmaran	90
5.2.2. Analyse iconique du film	92
5.2.2.1. Les effets spécifiques empruntés à la peinture	94
5.2.2.1.a. Le cadrage	94
5.2.2.1.b. Espace et profondeur de champ	96
5.2.2.1.c. Lumière et couleur	99
5.2.2.2. Peinture comme sources de référence	101
5.2.2.2.a. Recréer un univers	101
5.2.2.2.b. Décors et costumes	104
CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHIE	110
ANNEXE	114

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.1. Les composantes du langage cinématographique	35
Tableau 5.1. Récapitulatif des séquences	93

LISTE DES IMAGES

Image 3.1. « Le ballet mécanique » de F. Léger	43
Image 3.2. « La Gare Saint Lazare » de Claude Monet	48
Image 3.3. « L'Arrivée d'un Train en gare de la Ciotat » des Lumière.	48
Image 3.4. « Nosferatu » de Murnau (1922)	51
Image 3.5. « Le cabinet Du Docteur Caligari » de Robert Wiene (1919)	51
Image 3.6. « Sleepy Hallow » de Tim Burton (1999)	52
Image 3.7. Une scène mémorable du film « Un chien andalou »	53
Image 3.8. Dessin du peintre H. R. Giger pour le film « Alien »	54
Image 3.9. « L'homme à la caméra » de Dziga Vertov (1929)	55
Image 3.10. Une scène du film « Autant en emporte le vent ».	
Image 3.11. Le tableau du peintre Wright of Derby « Girandole au château Saint-Ange à Rome »	58
Image 3.12. Une scène du film « Citizen Kane » de Welles	60
Image 3.13. « Flagellation du Christ » de Pierro Della Francesca	60
Image 3.14. Exemple de diagonale et de monumentalité dans le film « Jour de colère » de Carl Dreyer.	61
Image 3.15. Une séquence du film Barry Lyndon de Kubrick	63
Image 3.16. Le tableau de Wright of Derby « L'expérience avec une pompe à air ».	63
Image 3.17. Une scène du film « Le désert rouge »	64
Image 3.18. « La desserte rouge » de Matisse	65
Image 3.19. « Le poulailler » de Daumier	66
Image 3.20. « Les Enfants du Paradis » de Marcel Carné	66
Image 3.21. La maison du film « Psychose » d'Hitchcock	68
Image 3.22. Le tableau « Maison près de la voie ferrée » d'Edward Hooper (1925).	68
Image 3.23. Une scène du film « Metropolis » de Fritz Lang (1927)	68
Image 3.24. Le tableau de Gainsborough « La promenade matinale »	69
Image 3.25. Lady Lyndon de Kubrick	70
Image 4.1. « Mehmet II à la rose » de Sinan Bey	76
Image 4.2. « Süleymanname » de Matrakçı Nasuh	77
Image 4.3. « Sürname » de Levni	77
Image 4.4. Du conte de « Ferhat ile Şirin »	80
Image 4.5. Une peinture de « Davetname »	81

Image 5.1. Le gros plan de Roi, la séquence 10	95
Image 5.2. La camera qui tourne à travers le miroir pendant la séquence 8.	96
Image 5.3. La première séquence au moment ou Yusuf et ses amis rentrent dans les cachots.	96
Image 5.4. Livaneli a utilisé en abondance les escaliers ainsi que toute la texture des cachots.	97
Image 5.5. Un effet de monumentalité dans la troisième séquence	97
Image 5.6. Cette scène dans la séquence 6 rappelle le courant impressionniste.	98
Image 5.7. Yusuf dans les cachots (séquence 3)	98
Image 5.8. Le vieux et Yusuf dans les cachots	99
Image 5.9. Le vieux et Yusuf s'éloignent, même plan	99
Image 5.10. Utilisation de sources lumineuses brutales revient à plusieurs reprises tout au long du film.	100
Image 5.11. La fumée est utilisée en abondance, notamment pour renforcer le mysticisme des cachots.	101
Image 5.12. La figure de Şahmaran	102
Image 5.13. La première utilisation (séquence 1)	102
Image 5.14. Une dernière utilisation à la fin du film (séquence 51)	103
Image 5.15. La fresque de Şahmaran faite par Yusuf	103
Image 5.16. Le costume de Şahmaran	104
Image 5.17. La chambre de Sultane remplie de tapis anciens	105

INTRODUCTION

On s'est intéressé, depuis un grand nombre d'années maintenant, à ce que le cinéma emprunte aux arts traditionnels. Les recherches les plus fréquentes sont d'ailleurs celles qui s'intéressent aux rapports du cinéma au théâtre ou à la littérature. Pourtant, les affinités entre le cinéma et la peinture ne sont pas négligeables. Etant tous les deux des arts de l'image, ou une image d'art, ce rapport étroit du cinéma à la peinture se situe au centre de notre objet de recherche. Lorsque nous nous intéressons de près à l'histoire du cinéma mondial, nous remarquons que plusieurs films - les films historiques, le cinéma expressionniste allemand entre autres - ont puisé leur inspiration dans certains aspects de l'art pictural et ont revendiqué cette filiation. Il ne serait donc pas inutile d'affirmer que de nombreux cinéastes ont tenté de développer leur esthétique cinématographique à travers une recherche dans l'art pictural.

La réflexion sur les rapports entre le cinéma et les autres arts est mise en exergue par de nombreuses études internationales. Cependant ce rapport n'a pas autant marqué les recherches cinématographiques en Turquie. Les raisons sont nombreuses, mais il faut avant tout souligner que le cinéma turc doit être pris en compte différemment, puisqu'il s'agit d'un pays qui, pendant très longtemps devait se méfier de « l'image ». L'interdit de la figuration défini par l'Islam, a obligé les artistes, mais également le peuple, à se tourner vers d'autres styles artistiques – comme la calligraphie – et ne les a laissés que face à des miniatures en deux dimensions ou les a éloignés de l'éclosion esthétique qui permettrait un avancé dans l'art pictural.

Le cinéma est donc arrivé en Turquie, juste quelques temps après celle de la peinture à l'huile et de la technique de peinture en trois dimensions. En ce sens, il ne serait pas étonnant de remarquer un manque

ou un retard dans la recherche d'une esthétique picturale – par les réalisateurs – et d'un manque d'études faites sur ce rapport étroit – par les chercheurs ou théoriciens. En effet, il n'existe malheureusement que peu de travaux consacrés à ce sujet. Alors, l'objet de cette recherche est d'apporter quelques réflexions dans ce domaine que nous considérons pourtant comme un point essentiel dans la compréhension de notre cinéma national. Dès lors se pose la question de savoir quelles relations le cinéma turc entretient avec la peinture ? Dans quelles mesures peut-on parler d'un certain rapport ? L'existence de peu de réflexions sur ce sujet reflète-t-il un manque de liens ?

Nous essaierons donc, tout au long de cette recherche, de détailler nos réflexions sur ces questions et d'essayer d'y apporter quelques réponses. Nous nous proposerons de commencer notre analyse par l'invention du cinématographe. Dans cette première partie, nous expliquerons que l'origine même du cinéma repose dans cet instinct de « recopier », qui renvoie à « faire le double » et qui motive également les chercheurs dans leur avancée vers l'invention du cinématographe. Cet instinct qui nécessite inexorablement l'établissement d'un certain rapport, nous permettrait de dire que le cinéma est dès sa naissance voué à établir des relations avec les arts traditionnels. Ces motivations ont en effet permis la naissance du cinématographe qui n'est considéré pourtant que comme une illusion au départ et qui doit passer par de longues étapes avant d'arriver à constituer une industrie. En ce sens, nous essaierons à la suite de cette sous partie, de tracer le même chemin d'évolution pour le cinéma turc. Autrement dit, comment le cinéma est arrivé à la Cour impériale ottomane ? Comment a-t-il été considéré comme un art à part ? Les réponses à ces questions permettront de mieux cerner le cinéma turc, notre objet de recherche.

Nous tenterons d'analyser dans la partie suivante, les rapports du cinéma aux arts traditionnels, plus exactement, au théâtre et à la littérature, les deux arts les plus évoqués. En effet, cette réflexion sur les affinités du cinéma avec ces deux domaines artistiques permet de dire finalement que malgré tous ces rapports étroits, le cinéma est quand même arrivé, par

l'évolution de ses techniques, à créer son propre langage, indépendamment de celui des arts traditionnels. En ce sens, nous définirons, après un bref aperçu du domaine linguistique, ce qu'est le langage cinématographique au sens metzien. Nous essaierons ainsi de montrer, à la fin de cette partie, l'importance et la richesse de l'image qui, des murs des cavernes, aux progrès techniques et scientifiques, n'a cessé d'évoluer avant de devenir un élément du cinéma, ainsi que du langage cinématographique, mais surtout le point commun entre le cinéma et la peinture.

Dans la troisième partie de notre travail, nous nous focaliserons cette fois-ci sur les relations qui existent exclusivement entre le cinéma et la peinture. Nous tenterons, avant d'entrer plus dans les détails, d'expliquer pourquoi il serait possible de parler d'une telle affinité. Cette partie nous permettra de porter une réflexion sur les itinéraires des cinéastes, mais également sur les éventuelles utilisations de l'art pictural. Autrement dit, l'apport de l'art pictural comme source de référence, puis comme source de certaines techniques fondamentales adoptées par le cinéma. Cette partie nous permettra également, afin de mieux cerner le rapport entre le cinéma et la peinture, de mettre en exergue les différentes écoles picturales, comme l'impressionnisme, l'expressionnisme, le surréalisme ou le futurisme, qui ont eu des répercussions importantes sur l'art cinématographique.

Nous aborderons dans la partie suivante le cas de la Turquie. Nous passerons en revue l'évolution de l'art pictural turc, pour ainsi arriver à la question essentielle de ses rapports avec le cinéma. Effectivement, préalablement à toute restructuration d'un certain lien, il faudrait expliquer que le cinéma turc est marqué par nombreuses entraves. Il est tout d'abord l'héritier d'un art figuratif dont les racines remontent jusqu'à l'Empire ottoman. Sous l'influence de la culture islamique, l'art figuratif ottoman est marqué par les miniatures. Ainsi le manque d'un art figuratif à trois dimensions, qui ne s'intègre que tardivement dans la culture ottomane, peut engendrer des distorsions dans l'achèvement d'une esthétique picturale que nous développerons davantage.

Dans la dernière partie, consacrée à une étude de cas, nous analyserons le film « Şahmaran » de Zülfü Livaneli afin de souligner l'image de la peinture et ses rapports avec le cinéma turc. Nous présenterons tout d'abord l'auteur à travers sa biographie et filmographie, puis nous résumerons l'histoire du film tout en nous penchons sur son rapport au conte populaire. Nous tenterons par la suite de mettre en lumière les affinités entre les deux domaines artistiques, en prenant en compte quelques paramètres essentiels renvoyant à l'art pictural que nous retrouvons dans le cinéma, comme la profondeur de champ, la lumière, le cadre etc. Pour ce faire, nous nous baserons sur des exemples de photogrammes extraits du film étudié dans le but de soutenir nos propos. La méthodologie adaptée serait alors une analyse iconique du film. Dans cette perspective, nous n'utiliserons que les photogrammes du film afin de mettre en lumière leur rapport à l'art pictural. Ainsi, après avoir tracé les grandes lignes de la base théorique du sujet, nous tenterons de démontrer nos propos par des exemples relevés de notre film.

PARTIE I : L'INVENTION DU CINEMA

Pour cerner les rapports entre le cinéma turc et la peinture il faut expliciter avant tout la volonté originelle qui réside au fond de ces deux domaines artistiques. En effet, refaire une copie des objets est une volonté très ancienne qui remonte jusqu'à l'homme primitif suscité par la peur de la nature. Cette volonté ne cesse de préoccuper l'être humain qui, de par les inventions techniques, tente de représenter, quel que soit le matériel utilisé, la vie à l'identique. L'invention du cinéma prend également appui sur cette volonté. En ce sens, nous verrons dans ce premier chapitre l'invention de ce nouvel appareil appelé « cinématographe » en nous focalisant sur les différentes étapes de son évolution. De la même manière, nous réfléchirons sur le cas de la Turquie en explicitant les difficultés que le cinéma a rencontrées tout au long de son évolution.

1.1. D'une illusion à une industrie

1.1.1. Naissance du cinématographe

Expliquer la naissance du cinématographe nous mène inéluctablement à réfléchir sur celle de l'art. En ce sens, Rudolf Arnheim, théoricien de cinéma, explique dans son ouvrage « Le cinéma est un art » que le désir de l'être humain, de faire le double de ce qu'il voit dans son entourage, la copie fidèle de la nature, a pris une nouvelle dimension lorsque celui-ci a acquis le moyen de reproduire le mouvement.^{1*} Il existe ici deux notions primordiales qui ont joué un rôle décisif dans l'invention du cinématographe.

¹ R. Arnheim, *Sanat Olarak Sinema*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2002, p.138

* Les citations ou références tirées des ouvrages en turc sont traduites par nous-même.

La première, « faire le double », nous renvoie d'emblée à la notion d'art. L'art du latin « artis » se définit comme « *l'application des connaissances raisonnées et de moyens spéciaux à la réalisation d'une conception* ». ² De même en grec, « tekhnè » désigne « *un savoir-faire dans un métier* ». Régis Debray, écrivain et médiologue, explique dans son ouvrage « Vie et mort de l'image » que l'art au sens grec signifie « *à la fois science et magie, compétence et bricolage [qui] embrasse les moyens d'agir sur la nature* ». ³ Or, faire le double ne revient-il pas finalement à agir sur la nature, en d'autres termes, changer celle-ci par divers moyens afin d'obtenir le double d'un objet original ? L'art se définit donc comme un travail qui se caractérise par la modification de la nature. A ce titre, Ernst Fischer dit que l'être humain fait preuve de son hégémonie sur la nature grâce à sa capacité de créer des outils qui lui permettent cependant de s'affirmer en tant qu'être. Par ailleurs, en créant des outils et en reproduisant le double de ceux-ci, l'être humain se crée justement lui-même. ⁴ L'homme, souligne l'auteur, modifie la nature tel un magicien et c'est en effet cette magie, qui remonte jusqu'à l'origine de l'existence humaine - la capacité de créer une hégémonie sur la nature dûe à la peur de celle-ci - qui est donc l'essence de tout art. ⁵

En partant de cette idée de la modification de la nature et de faire le double des objets, il est en effet possible d'affirmer qu'aux travers des pratiques, l'homme cherche en quelque sorte à se refléter. Edgar Morin établit en ce sens une corrélation entre faire le double et l'image de l'être humain : « *le double est effectivement cette image fondamentale de l'homme, antérieure à la conscience intime de lui-même* ». ⁶ Il est donc une image de l'homme lui-même qui se projette sous forme de différents modes artistiques. Il s'agit ici, d'après Morin, d'une des premières manifestations d'humanité réalisées par cette projection, qui donne naissance à des dessins, gravures, peintures, sculptures etc. ⁷ Ainsi le cinéma en tant que septième art, trouve une part de ses racines dans cette volonté de l'être

² Nouveau Larousse Illustré, Librairie Larousse, Paris

³ R. Debray, Vie et mort de l'image, Gallimard, Paris, 1992, p.238 et suiv.

⁴ E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, Payel Yayınları, İstanbul, 1995, p.17

⁵ idem. p.34

⁶ E. Morin, Le cinéma ou l'homme imaginaire, éd. de Minuit, Paris, 1956, p.33

⁷ idem. p.35

humain de faire le double de son entourage, cette volonté remontant à l'homme primitif qui cherche à faire face à la peur de nature.

La deuxième notion à expliciter est celle du « mouvement ». C'est une notion décisive pour le cinéma puisque c'est celui-ci qui fait toute sa différence, notamment par rapport à la photographie. André Malraux fait ressortir dans son « Esquisse d'une psychologie du cinéma », la place qu'a eu cette notion lors de l'évolution picturale, de la peinture jusqu'au cinéma. Il insiste sur la volonté acharnée des peintres de représenter le monde à l'identique, qui s'accroît notamment par la découverte de la perspective. Ainsi pour Malraux, la peinture européenne se définit comme un effort de représenter des êtres et des choses de façon la plus réaliste et la plus persuasive.⁸ Ce désir de représenter une image exacte de la vie réelle a donc abouti, de par l'effort des scientifiques de Niepce jusqu'à Muybridge et Marey, à la découverte d'une nouvelle technique appelée la photographie. Or, celle-ci n'était guère satisfaisante pour ces scientifiques, pour qui il manquait toujours cet élément essentiel, tant recherché pour l'accomplissement de leur désir : le mouvement. La photographie se heurtait effectivement aux mêmes problèmes rencontrés par la peinture qui cherchait depuis des siècles à capturer en vain celui-ci.⁹ Or, toutes les deux étaient dépourvues de cet élément fondamental.

Nous avons déjà souligné que le mouvement est décisif pour le cinéma et que c'est lui qui a permis à ce dernier de se différencier des arts traditionnels. A titre d'exemple, dans son ouvrage « Le langage cinématographique », Marcel Martin, critique de cinéma et historien, met l'accent sur le rôle primordial du mouvement en cinéma, dans la mesure où la mobilité et la continuité de l'image fait partie de la définition de celui-ci. Ainsi, la représentation du mouvement se donne, selon l'auteur, comme la raison d'être du cinéma, sa faculté maîtresse.¹⁰ Il lui permet en ce sens, de se rapprocher davantage de la vie réelle et d'avancer d'un pas de plus vers ce double fétichisé, vers cette copie fidèle de la nature, qui manquait à la

⁸ A. Malraux, Esquisse d'une psychologie du cinéma, Gallimard, Paris, 1946, p.10 et suiv.

⁹ idem. p.16

¹⁰ M. Martin, Le langage cinématographique, éd. du Cerf, Paris, 1955, p.20

photographie. Ainsi, nous pourrions affirmer que les racines du cinématographe remontent d'une part à la volonté ancienne de faire le double et d'autre part, tel cité par Malraux, aux « *recherches de représentation [qui] se pétrifient dans une quête délirante et traquée du mouvement* ». ¹¹

Ce qui marque cependant un tournant avec le mouvement, c'est que celui-ci permet aux images de se doter de volume. Morin souligne d'ailleurs cet aspect de la notion en précisant que le mouvement permet de restituer l'autonomie et la corporalité que les formes animées projetées à l'écran avaient perdues dans l'image photographique. ¹² Or, les images qui ont gagné de volume ne ressemblent-elles pas davantage à la vie réelle ? Ne deviennent-elles pas dès lors beaucoup plus convaincantes ? A ce titre, Iouri Lotman, chercheur russe en sémiotique visuelle, explique que relever un mouvement donné à l'écran entraîne une certaine confiance attribuée à l'exactitude du film en tant que document. ¹³ La volonté instinctive de faire le double a donc abouti, après la découverte de la photographie, à la naissance de cet appareil appelé cinématographe, qui a engendré, grâce au mouvement, une illusion de réalité.

1.1.2. Cinéma comme illusion de réalité

Chaque art a vocation, à des degrés divers, d'éveiller un sentiment de réalité chez le spectateur. ¹⁴ De même, le cinématographe, par sa capacité de représenter le mouvement, a éveillé dès sa naissance un sentiment de réalité plus grand chez le spectateur, au point de lui faire peur face à l'arrivée d'un train ¹⁵. Il existe en effet plusieurs raisons qui expliquent ce comportement.

¹¹ A. Malraux, op. cit. p.12

¹² E. Morin, op. cit. p.122

¹³ Y. Lotman, *Sinema Estetiğinin Sorunları, Öteki*, İstanbul, 1999, p.28

¹⁴ idem. p.26

¹⁵ « L'arrivée d'un train à la gare de Ciotat » est un film tourné par les frères Lumière. Selon Bazin « les cris d'horreur de la foule impréssionnée par la naive locomotive de Louis Lumiere préludaient aux exclamations des spectateurs du theatre de Robert Houdin », A. Bazin, *Qu'est ce que le cinéma : ontologie et langage*, éd. du Cerf, Paris, 1958, p.27

Tout d'abord, l'image filmique s'adresse au plus réaliste de nos sens, c'est-à-dire à nos yeux et cela par un coefficient de réalité considérable.¹⁶ Et cette réalité que le cinématographe impose au départ, rend flou le rapport entre le fond et la forme de l'image filmique et permet ainsi au cinéma d'acquérir une puissance de réalité jusque-là jamais obtenue. Il s'agit là justement du point de départ de l'invention de cet appareil, autrement dit d'arriver à obtenir la réalité la plus persuasive. En ce sens Bazin a écrit que « *le mythe directeur de l'invention du cinéma est donc l'accomplissement (...) du réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image* ». ¹⁷

Toutefois, n'oublions pas de souligner que, même si Louis Lumière est bien le créateur de cet appareil, il n'en est pas l'inventeur. Il existe en effet un grand nombre de chercheurs (Plateau, Horner, Reynaud, Muybridge, Marey, Edison, puis finalement les frères Lumière) qui ont consacré des efforts considérables à la création d'une panoplie d'outils d'enregistrement afin de réaliser ce rêve qui est de donner vie à l'image et de reproduire le monde réel en mouvement : que ce soit par le praxinoscope, la photographie ou le film cinématographique, ces chercheurs souhaitaient représenter le monde à l'identique. Cependant, mis à part leur côté rêveur – puisque Morin y voit justement que la technique et le songe sont liées à la naissance du cinéma et qu'il ne serait possible de ranger celui-ci à aucun moment de sa genèse dans le camp seul du rêve ou celui seul de la science¹⁸ – ils n'avaient en revanche, aucune prétention artistique. La preuve en est que les premières réalisations des frères Lumière montraient des scènes de la vie quotidienne, telles « La sortie des usines » ou « L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat ».

Deuxièmement, l'illusion de réalité éveillée par le cinématographe est due à son utilisation, qui ne se réduit au départ qu'à un enregistrement automatique de la vie. Jean Debrix, cinéaste français, précise à cet égard que le cinéma s'est donné au départ comme un moyen de reproduction de la

¹⁶ M. Martin, op. cit. p.23

¹⁷ A. Bazin, op. cit. p.25

¹⁸ E. Morin, op. cit. p.18

réalité dont le but se réduisait à un enregistrement mécanique des apparences de la vie.

Une dernière raison est en effet liée à la représentation de la vie quotidienne telle quelle. Arnheim précise en ce sens que les premiers temps du cinéma, lorsque celui-ci est encore une activité divertissante des music-halls, c'est le fait de représenter à l'écran la vie quotidienne avec toute sa simplicité qui enthousiasmait les spectateurs : ils étaient émus par l'arrivée d'un train à toute vitesse.¹⁹ L'attrait des premiers films reposait donc sur le fait qu'ils donnaient mouvement aux éléments de la vie réelle, qui ressemblaient jusqu'aux moindres détails à leurs originaux. L'objectif de la caméra n'était à ce moment là, tel précisé par Debrix, que de capter et d'enregistrer la vie.²⁰ Cependant, le cinématographe, malgré le sentiment de pseudo-réalité qu'il procurait, a été d'abord à l'origine un spectacle forain, pour participer, par la suite, à la naissance d'un art nouveau.

1.1.3. Cinéma comme distraction

Nous avons souligné que le cinématographe était au départ une invention technique engendrant cependant une illusion de réalité considérable. Or, un autre tournant est marqué pour cet appareil dès le passage de l'invention au spectacle, qui est dû tout d'abord à la présentation de l'image filmique comme tel. Dans cette perspective, Morin, reprenant Georges Sadoul, considère que l'émotion créée par la naissance du cinéma ne réside point seulement dans le fait de filmer les éléments de la vie quotidienne, mais essentiellement dans celui de les projeter à l'écran tel un spectacle : « *Lumière eut l'intuition géniale de filmer et projeter en spectacle ce qui n'est pas spectacle* », écrit-il.²¹

D'autre part, cette représentation de la réalité s'est transformée d'emblée en distraction grâce au sentiment d'émerveillement qu'elle a

¹⁹ R. Arnheim, op. cit. p.36

²⁰ J. Debrix, op. cit. p.21

²¹ E. Morin, op. cit. p.22

suscité. Un nom notamment, de l'histoire du cinéma, sera retenu pour définir ce passage de la réalité à la fascination, ou d'après Morin « *du cinématographe en cinéma* »²² : il s'agit de Méliès, qui, enthousiasmé par le cinématographe, tourne ses propres films et adapte au cinéma les trucs qu'il utilisait dans ses numéros d'illusionniste. Morin remarque d'ailleurs que le cinématographe était essentiellement spectacle puisqu'il a commencé avec Méliès de comporter une mise en scène, tel le théâtre. Il était dès lors engagé dans la fantasmagorie avec notamment le trucage et le fantastique qui étaient les deux faces de son invention.²³ C'est en raison de tout cela qu'il occupe une place différente de celle qu'il avait chez Lumière, qui ne mettait en avant que la face technique de l'appareil. Jean Mitry, critique, historien et cinéaste français, précise d'ailleurs que le premier renvoie à l'enregistrement de la réalité telle qu'elle, alors que le second renvoie à une certaine théâtralité : « *la différence entre Lumière et Méliès se limite à ceci que le premier enregistre la vie saisie au sein de la vie même, le second un spectacle composé pour l'agrément des foules* ». ²⁴

Finalement à ses débuts, cette nouvelle invention ne trouve pas de place dans le domaine artistique. Le film, au départ, n'était considéré que comme une distraction futile : « *tout juste bon à reproduire des faits divers, simple machine incapable de créer, le cinéma n'avait aucune légitimité dans le domaine de l'art* », souligne Marc Ferro.²⁵ La considération du cinéma comme une distraction provient tout d'abord du fait que les premières projections se réalisent dans des fêtes foraines ou des cafés. C'est la raison pour laquelle a régné un mépris à l'égard du cinéma selon Mitry, contrairement au théâtre qui fut considéré comme le seul spectacle digne de respect, alors que le cinéma arrivé comme un intrus dans le monde du spectacle a été excommunié par la secte des bien-pensants.²⁶

Le cinéma est donc né dans des conditions exceptionnelles, différentes de celles des arts traditionnels : invention technique au départ, il a

²² E. Morin, op. cit. p.57

²³ *ibid.*

²⁴ J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, éd. du Cerf, Paris, 2001, p.379

²⁵ M. Ferro, *Le cinéma vers son deuxième siècle*, Le Monde Edition, Paris, 1995, p.13

²⁶ J. Mitry, *idem.* p.381

été considéré ensuite comme une distraction futile. De la même manière, le travail du réalisateur paraissait également comme un effort inutile. Debrix relève en ce sens que le travail de celui-ci était considéré comme celui d'un mécanicien n'ayant aucun rapport avec la création artistique.²⁷ Malgré ses débuts de « spectacle forain » qui n'attirait même pas l'attention des élites, le cinéma n'a cessé de se transformer et le réalisme obsédant au cinéma s'est transformé, par l'innovation technique, au profit d'une activité créative, puis artistique.

1.1.4. Cinéma comme art

C'est essentiellement le changement dans la manière d'utiliser les moyens cinématographiques qui a permis de parler du cinéma en tant qu'art. Il est possible d'étudier ces changements sous trois points essentiels. Tout d'abord, une nouvelle utilisation a vu le jour grâce à l'arrivée dans le secteur de nouveaux professionnels. Autrement dit, les scientifiques, malgré le rôle primordial qu'ils avaient dans l'invention du cinématographe, ont au fur et à mesure laissé leur place à des créateurs. Morin note à cet égard que ce qui a suivi l'invention du cinématographe était l'art de s'en servir, puisque « *les manipulateurs avaient relayé les inventeurs : ils étaient devenus les créateurs* ». ²⁸

Or, la création ne renvoie-t-elle pas à l'idée de nouvelles expériences? En ce sens, un deuxième changement fondamental se voit dans l'utilisation plus libre de l'outil d'enregistrement : intervenir à l'événement, changer la place de la caméra en cours d'action, la reprocher ou l'éloigner ; c'était donc un pas efficace et déterminant vers la libération de la caméra, explique Arnheim.²⁹ En effet, jusqu'à l'utilisation prodigieuse du « gros plan » par David W. Griffith³⁰, le cinéaste ne bougeait pas la caméra qui paraissait presque vissée devant les acteurs, placés, quant à eux, d'une manière à

²⁷ J. R. Debrix, op. cit. p.21

²⁸ E. Morin, op. cit. p.152

²⁹ R. Arnheim, op. cit. p.80

³⁰ Le gros plan fut utilisé dès 1900 par l'Anglais Smith, mais c'est Griffith qui a su le mettre en valeur, notamment dès « La naissance d'une nation ».

paraître le plus net possible.³¹ Or, « *l'appareil de prise de vues sort de son immobilité avec le panoramique et le travelling* » souligne Morin.³² Et c'est ainsi, avec la libération de l'outil d'enregistrement, qui a également apporté au réalisateur une nouvelle vision, que le cinéma est devenu un art. Malraux explique que le fait de définir le cinéma comme un moyen d'expression et non pas seulement comme un moyen de reproduction mécanique est né au moment où le réalisateur a imaginé de découper le récit en plans et de bouger son appareil.³³

Cependant, en dernier lieu, pour arriver à libérer la caméra il fallait tout d'abord arriver à découper la scène. Or, cela appelait une autre procédure révolutionnaire qui a changé toute la considération et l'avenir du cinéma : le montage. Les premiers films étaient souvent tournés en plan-séquence³⁴ et c'est grâce à Griffith que le montage atteint sa maturité, notamment avec son film « *Naissance d'une nation* », souvent présenté comme le premier long métrage de l'histoire du cinéma, dans lequel le réalisateur a utilisé à la fois le montage, le flash-back, le gros-plan, le travelling. Jaques Aumont, critique de cinéma et universitaire, précise pour ce qui concerne le montage que tous les théoriciens d'art sont d'accord pour affirmer que cette découverte a engendré la libération de la caméra qui était jusque-là rivée au plan fixe.³⁵

Le montage a donc permis au réalisateur d'une part de bouger son appareil d'enregistrement, ainsi que d'arriver à une nouvelle esthétique jusque-là jamais obtenue et d'autre part de se sentir plus libre alors qu'il était auparavant prisonnier du récit. En ce sens, Debrix précise que le cinéma est devenu un art le jour où le cinéaste a eu l'idée d'enchaîner les fragments du film dans un ordre indépendant de celui de l'événement filmé, c'est-à-dire d'une manière inhabituelle.³⁶ C'est ainsi que la découverte du montage a apporté de nouveaux sens au récit filmique, qui résidaient seulement dans

³¹ R. Arnheim, op. cit. p.53

³² E. Morin, idem. p.69

³³ A. Malraux, op. cit. p.17 et suiv.

³⁴ Il s'agit de filmer sans interruption de point de vue, autrement dit sans plan de coupe, sans fondu enchaîné etc.

³⁵ J. Aumont, *Esthétique du film*, Nathan/Sejer, Paris, 2004, p.45

³⁶ J. Debrix, op. cit. p.111

l'accord de différents plans et sans lequel les images à eux seules ne signifiaient pas la même chose.

Plus encore, le montage a permis de recréer le mouvement tant recherché par les scientifiques. Ce dernier n'est désormais point seulement à l'intérieur de l'image filmique même, mais il prend également place dans le rythme du récit. D'après Mitry, c'est le mouvement qui détermine le sentiment de réalité et de profondeur de l'image cinématographique. Ainsi le film cesse de n'être qu'une simple photographie animée projetée sur une surface plane mais au contraire, gagne de la profondeur se donnant à nos regards comme une image spatiale.³⁷

L'hypothèse qui définit le cinéma comme une simple reproduction de la réalité a donc été réfutée par une nouvelle utilisation des moyens cinématographiques. La découverte du montage et la libération de la caméra se sont données comme les moyens nécessaires – mais évidemment non suffisants – pour permettre au film de s'exprimer en tant qu'art et non pas seulement comme une distraction. Cependant, le cinéma n'a pas pu non plus être considéré uniquement comme art, étant donné sa capacité d'atteindre des masses, et tout l'intérêt qu'il suscitait auprès du public, apportant de plus en plus d'argent. Dès lors les investissements se sont accrus considérablement et les productions sont devenues au cours du temps des « blockbuster », autrement dit des superproductions avec des montants colossaux, tout donc pour rendre l'activité cinématographique une industrie.

1.1.5. Cinéma comme industrie

Considérer l'art cinématographique comme une industrie ou non est une des questions principales des théories portant sur le cinéma. Malraux apporte une nouvelle approche en écrivant que celui-ci « *est présenté tantôt comme étant aussi une industrie, tantôt comme d'abord une industrie* », mais bref étant toujours une industrie. La question est de savoir s'il y a également

³⁷ J. Mitry, op. cit. p.58

une place pour l'art. Le cinéma se situant entre l'art et l'argent, P-J Benghozi résume ce dilemme en précisant qu'il est « *envisagé le plus souvent dans un cas comme un art qui, malheureusement dépend d'une industrie* ». ³⁸ Le cinéma est en effet l'aboutissement d'un travail commun, dans lequel prennent inextricablement place, aux côtés des facteurs artistiques, ceux qui relèvent de l'économie. Il a par ailleurs été considéré par Morin, qui établit une comparaison entre le cinéma et l'avion, comme une industrie phare du 20^{ème} siècle, au même titre que l'automobile et l'aéronautique. ³⁹ Le cinéma a en effet bénéficié des mêmes facteurs de développement que ces deux industries, dans la mesure où il existait pour ces produits nouveaux, une forte demande et un marché à conquérir. ⁴⁰ Cependant, l'industrialisation a fait appel au taylorisme et au fordisme, dont l'adoption a abouti à la croissance de la production et à la diminution des coûts. Ceci nous permet de faire une analogie avec l'industrie cinématographique qui était marquée, quant à elle, par une augmentation considérable du nombre de salles de cinéma et de films produits. ⁴¹ Par ailleurs, ceux qui ont contribué à la naissance du cinématographe et qui ont choisi le cinéma comme métier (tels Méliès, Pathé, Gaumont) souhaitaient dès le départ une industrialisation. La preuve en est que, Pathé, après avoir réuni un certain capital, décida d'investir dans le cinéma et fut ainsi un des plus grands industriels. Arrivé en 1902, il possédait déjà de nombreuses succursales à travers le monde et dominait le cinéma mondial. ⁴²

Une autre contribution dans la voie d'industrialisation du cinéma, fut la création du métier de distributeur par Pathé. En fait, les films, à la genèse du cinéma, lorsque ceux-ci appartenaient encore aux foires et aux cafés, faisaient le tour des salles sans que le producteur ait la moindre idée du trajet accompli. Ils étaient donc vendus à cette époque aux organisateurs de spectacles et ce sont les forains ou les propriétaires de cafés qui récoltaient les bénéfices. Or, Pathé a renoncé à la vente de films et a décidé de la

³⁸ P.J. Benghozi, *Cinéma entre l'art et l'argent*, l'Harmattan, Paris, 1989, p.24

³⁹ E. Morin, *op. cit.* p.13

⁴⁰ P.J. Benghozi, *idem.* p.17

⁴¹ *idem.* p.19

⁴² G. Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalıcı, İstanbul, 1998, p.79

remplacer par la location.⁴³ De la même manière, l'établissement d'un nouveau système dans l'exploitation des salles a permis, lui aussi, d'avancer vers l'industrialisation du secteur, qui a vu les différentes branches se séparer de plus en plus nettement. Joëlle Farchy, économiste des médias, souligne en ce sens que l'exploitation revenait au départ aux fêtes foraines, aux cafés ou cirques. Alors que progressivement se sont créées des salles consacrées exclusivement au cinéma le sédentarisant à partir de 1905.⁴⁴

Quant au cinéma américain, les Etats-Unis ont d'emblée su utiliser le pouvoir du septième art et ont créé une grande industrie cinématographique afin d'imposer leur « way of life » : « *l'Amérique et le cinéma se reconnaissent, l'un l'autre presque aussitôt, d'une manière fulgurante que massive dès la première décennie du siècle* », écrit Jean Michel Frodon, historien et critique de cinéma.⁴⁵ Au départ, ce sont en effet les commerçants, presque tous immigrés, qui, attirés par les longues queues devant les salles de cinéma, ont commencé à investir dans le cinéma et à créer les premières entreprises. Même si les films réalisés étaient d'une qualité médiocre au départ, la demande ne cessait d'accroître, ce qui a obligé les producteurs à considérer le cinéma comme un produit industriel. Certains de ces producteurs ont décidé d'acheter les entreprises de distribution ou les salles de cinéma afin d'exploiter leurs films plus facilement. La production en série, à coût moindre et l'extrême parcellisation du travail à Hollywood, ont permis d'accroître la production de films.⁴⁶ Ainsi, en moins de dix ans, s'est créée l'empire de Hollywood jusqu'au point de nous faire entendre la célèbre formule de General Motors « *Ce qui est bon pour Hollywood est bon pour l'Amérique* ».

De plus, l'éclatement de la Première Guerre Mondiale marquait l'apogée du cinéma américain. Henri Langlois, réalisateur, acteur et fondateur de la Cinémathèque française, explique parfaitement comment cette guerre a permis de déplacer le centre de l'industrie cinématographique

⁴³ J. Farchy, *L'industrie du cinéma*, éd. Puf, Paris, 2004, p.9

⁴⁴ *ibid.*

⁴⁵ J. M. Frodon, *La projection nationale : Cinéma et nations*, éd. Odile Jacob, Paris, 1995, p. 104

⁴⁶ J-L. Leutrat, *Cinéma en perspective : une histoire*, Nathan, Paris, 1992, p.29 et suiv.

qui se trouvait en France : « *les maîtres de la cinématographie française changent la place de leurs pions, et les succursales américaines des sociétés françaises priment les maisons mères. Pathé Exchange fournit Paris au lieu d'être fourni par Paris. Le centre de la production passe de la France aux USA. Cet immense transfert d'actions, qui a eu lieu en 1914 -15, va assurer pour des années la prédominance de la production américaine (...)* Et quand la guerre s'achèvera, on s'apercevra que la grande machine industrielle et économique du cinéma ne sera plus Paris mais Hollywood ».⁴⁷

Pourtant, alors que le cinéma américain semblait être sur la bonne voie vers la fin des années 1920 – avant l'arrivée du cinéma parlant – les spectateurs avaient déjà commencé à se lasser et à s'éloigner du cinéma. Ceci a effectivement engendré la baisse des recettes et la fermeture de plusieurs salles. Les années 1929-39 ont été catastrophiques pour l'industrie mondiale en général, mais et par conséquent, pour l'industrie cinématographique. Elles ont été marquées par l'avènement du parlant, certes, mais surtout par la décadence des investissements. De plus, l'arrivée de la couleur au cinéma, qui a augmenté les coûts de production et la Seconde Guerre Mondiale n'ont pas encouragé le cinéma américain.

A la même époque, l'Europe ne se trouvait pas dans une meilleure situation. Elle avait déjà été ébranlée par la Première Guerre Mondiale et avait ouvert ses frontières aux films américains. Après la Seconde Guerre Mondiale, le cinéma allemand a poursuivi « *les innocentes comédies tyroliennes de la fin du cinéma nazi* ». Il fallait attendre, la fin des années 1960 pour que le cinéma allemand redevienne présentable.⁴⁸ Quant à l'Italie, elle a produit sous le fascisme des films pseudo-historiques. C'est après la chute de Mussolini que l'Italie s'est de nouveau tournée vers les activités culturelles, s'est ouverte à l'étranger et a même donné naissance à un courant de cinéma : le néo-réalisme.⁴⁹ Quant à la France, un autre courant, la Nouvelle Vague, apparue vers la fin des années cinquante, s'opposait aux aspects classiques du cinéma français et a donné ses premières œuvres et

⁴⁷ cité par J-L. Leutrat, op. cit. p.42

⁴⁸ idem. p.48

⁴⁹ idem. p.49 et suiv.

cinéastes comme Truffaut, Godard, Chabrol, Varda etc. Farchy souligne que les grandes tendances en Europe étaient pratiquement les mêmes dans toutes les nations européennes, quels que soient leur taille, leur population ou leur taux de fréquentation des salles de cinéma : « *La maturité du cycle de vie après la guerre, chute importante à partir de la seconde moitié des années 1950, stabilisation dans les années 1970, nouvelle désaffection au cours de la décennie suivante* ». ⁵⁰ Les années 1950 représentaient partout dans le monde l'apogée du cinéma qui a réussi à conquérir une sorte de monopole des loisirs populaires et a ainsi atteint des taux de fréquentation record, les actualités cinématographiques étant à cette époque un des rares moyens de porter un regard animé sur le monde. ⁵¹ Cependant, à partir de 1960, la baisse de la fréquentation des salles s'est faite sentir considérablement, en fonction notamment de la grande vague d'équipement en téléviseurs, détrônant en quelque sorte, la place du cinéma dans les habitudes culturelles. Le public s'est trouvé face à l'accroissement de différents supports (télévision, vidéo etc.) qui a engendré une baisse de la consommation des films en salles, tandis que les dépenses pour ces supports doublaient ou triplaient. ⁵²

A partir de la Seconde Guerre Mondiale, l'emprise de Hollywood est de plus en plus évidente. L'arrivée du parlant assure l'hégémonie des Etats-Unis qui imposent dès lors leurs histoires, leur mode de vie, leur vision du monde, leurs normes économiques et leur langue. Jean-Louis Leutrat, professeur d'esthétique et d'histoire du cinéma, ajoute à tout ceci que l'hégémonie hollywoodienne s'étale surtout avec le contrôle financier de la plupart des productions européennes et par l'invasion des marchés de ces pays. ⁵³ L'état du cinéma américain concerne évidemment beaucoup de pays puisque les exceptions qui lui résistent sont rares. Actuellement, à part l'Inde où le cinéma national a une part de marché importante, les cinémas

⁵⁰ J. Farchy, op. cit. p.31

⁵¹ idem. p.32

⁵² C. Forest, Les dernières séances : 100 ans d'exploitation des salles de cinéma, éd. CNRS, Paris, 1995, p.287

⁵³ J-L. Leutrat, op. cit. p.51

européens, africains et asiatiques cherchent des solutions pour faire face à cette hégémonie américaine.

1.2. Le cinéma en Turquie

La naissance du cinéma n'a pas abouti de suite à la naissance d'un art nouveau. Considéré comme un amusement désinvolte, le cinéma a rencontré de nombreuses entraves avant d'être considéré comme un art à part. De même que ces contemporains européens, le cinéma turc a lui aussi été pris comme un divertissement. Nous essaierons alors dans cette sous-partie d'explicitier comment le cinéma est arrivé à l'Empire Ottoman et quel chemin il a suivi avant d'être défini comme le septième art.

1.2.1. L'Arrivée du cinéma en Turquie

C'est à la Cour impériale que la première projection cinématographique est effectuée en fin 1896. Même si rien « *ne permet d'identifier la personne qui la réalisa (...) beaucoup d'historiens et de critiques de cinéma sont unanimes pour admettre que ce fut Sigmund Weinberg* ». ⁵⁴ Il convient toutefois de souligner que, c'est un photographe d'origine grec, Diradour, qui est le premier à présenter le cinématographe à l'Empire Ottoman en publiant un article dans un magazine sur l'appareil d'enregistrement des frères Lumière. ⁵⁵ Cependant, un autre photographe renommé d'Istanbul, Vafiadis, envoya une lettre aux frères Lumière pour acquérir un de leurs appareils, qui, n'en possédant qu'un, n'ont pu répondre à sa demande. Par contre, ils répondirent en envoyant des opérateurs à Istanbul qu'ils avaient eux-mêmes formés, pour qu'ils y projettent et tournent des films. ⁵⁶ C'est en effet, lorsqu'un de ces opérateurs effectua une demande auprès des institutions officielles, afin de commander une ampoule

⁵⁴ B. Evren, « Les premiers pas : 1900-1923 » in. Le Cinéma Turc, dir. M. Basutçu, éd. Centre Pompidou, Paris, 1996, p.64

⁵⁵ A. Özuyar, Babıali'de Sinema, İzdüşüm, İstanbul, 2004, p.14

⁵⁶ B. Evren, idem. p.63

qui sert dans la projection du film, que l'Empire fut au courant de l'existence du cinématographe. Ainsi, après avoir examiné l'appareil, ces institutions donnèrent leur accord pour son entrée et son utilisation dans l'Empire.⁵⁷

Le cinéma fut introduit en Turquie par une démarche privée ; celle de Weinberg. Les premiers cinéastes ainsi que l'importation des premiers films furent eux aussi privés. Il importe cependant de préciser qu'il existe quelques discussions autour du premier film turc. Pour Nijat Özön celui-ci intitulé « Ayestefanos Abidesinin Yıkılışı » (Destruction du monument d'Ayestefanos) date de 1914 et fut réalisé par Fuat Uzkinay. Or, Metin Erksan, réalisateur turc renommé connu également pour la pluridisciplinarité de ses recherches et de ses articles, affirme contrairement à Özön, en l'accusant même d'avoir ignoré cet élément pourtant important, que le premier film turc date de 1911 et fut réalisé par les frères Manaki qui ont tourné le voyage de Sultan Reşat de Roumélie jusqu'à Monastère.⁵⁸

Malgré les démarches privées, les premières productions étaient réalisées par l'armée.⁵⁹ Enver Pacha, Ministre de la Guerre et Chef adjoint de l'Etat Major, lors d'un voyage en Allemagne en 1915, visite le Bureau du Cinéma de l'Armée allemande à Berlin, visionne les films tournés pendant la guerre dans différents fronts et témoigne ainsi de l'impact de ceux-ci sur le peuple allemand. Il remarqua donc, lors de ce voyage, que le cinéma était un moyen de propagande. Il ordonna ainsi la constitution d'un tel centre en Turquie. Ceci a abouti à la fondation en 1915 du Bureau Central du Cinéma de l'Armée, avec à sa tête Weinberg assisté par Fuat Uzkinay.⁶⁰ Par conséquent, le cinéma turc a essayé, lui aussi, d'adapter et d'imiter le cinéma occidental.⁶¹ Mais pouvait-il en être autrement ? En effet, étant une nouvelle technique et un art naissant, l'imitation paraît inévitable, puisque toute admiration commence par imitation.

⁵⁷ A. Özuyar, op. cit. p.19

⁵⁸ K. Kayalı, Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek, Dost Yayınları, Ankara, 2004, p.32. Cependant ceci nous renvoie au débat sur la définition du cinéma national, les frères Manaki étant d'origine grecque les théoriciens de cinéma turc considèrent le film d'Uzkinay réalisé en 1914 comme le premier film turc.

⁵⁹ G. Scognamillo, op. cit. p.97

⁶⁰ B. Evren, op. cit. p.66

⁶¹ G. Güçhan, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge, İstanbul, 1992, p.75

Malgré son utilisation par l'armée, cette technique n'a point attiré l'attention des pouvoirs publics qui n'ont pas pris la peine d'y investir. De ce fait, le cinéma est resté dépourvu de l'investissement nécessaire qui aurait pu l'élever au rang d'une industrie.⁶² La production cinématographique, dès son arrivée, a donc été utilisée par l'armée pour des fins politiques, souhaitant propager les valeurs de la nouvelle République et aider le peuple à sortir de son état de psychose d'après guerre, sans avoir, par conséquent, de prétention artistique.

1.2.2. Naissance de l'art cinématographique

Il existe, en fait, onze ou quatorze années entre l'arrivée du cinéma en Turquie et l'ouverture d'une première salle de cinéma. Ce qui nous reste de cette période n'est en effet que quelques souvenirs et articles de presse. Même si l'arrivée du cinéma en Turquie fut rapide, celle-ci n'a affecté, de longues années, que les habitants d'une seule ville, et même, d'un seul quartier, le quartier de Pera à Istanbul.⁶³

La première projection publique (outre celle qui a eu lieu dans la Cour impériale) fut également réalisée par Weinberg, fin 1896 et début 1897, dans la brasserie Sponeck de Galatasaray. L'image la plus attrayante du programme fut le fameux train des frères Lumière.⁶⁴ Néanmoins, pendant longtemps, à l'image de son état en Europe, le cinéma a été considéré comme un amusement. Il a en effet été objet d'une analogie avec le théâtre d'ombre traditionnel turc Karagöz et Ortaoyunu. Or, ces deux styles théâtraux se différencient considérablement du cinéma et réduisent ce dernier à une sorte de parodie animée. Cette tradition marque également le cinéma, adopté comme un moyen de distraction, puisque les premiers films tournés étaient plutôt des comédies ou des burlesques, souhaitant ainsi effacer les séquelles de la guerre.⁶⁵

⁶² G. Güçhan, op. cit. p.76

⁶³ G. Scognamillo, op. cit. p.20

⁶⁴ idem. p.16

⁶⁵ G. Güçhan, idem. p.73

De plus, les conditions d'évolutions précaires n'avançaient guère les choses pour une meilleure considération du cinéma : « *l'insuffisance des espaces inadéquats aux projections, la précarité de l'éclairage et de l'écran qui donnaient des images tremblantes et pâles avaient été en effet défavorables à l'adoption et la diffusion de cette invention* », précise Burçak Evren, critique de cinéma.⁶⁶ Précisons tout de même que, pour les premières années de l'arrivée du cinéma, il n'est guère possible de parler d'un vrai cinéma turc puisque la plupart de la gestion cinématographique appartenait aux minorités ethniques et aux étrangers.⁶⁷ Pourtant, une certaine production turque existait, puisque l'armée réalisait, à cette même période, non seulement des documentaires mais également des films de fiction, jusqu'à la date où son matériel fut loué en 1922 à la première maison de production privée turque.⁶⁸

La nouvelle République accordait pourtant beaucoup d'importance à l'art et à la culture ; elle a notamment fondé des académies de beaux-arts et des conservatoires. Par contre, le cinéma ne faisait pas partie de ces investissements, puisqu'il n'était toujours pas compris et considéré comme un art à part entière.⁶⁹ De plus, les conditions sociopolitiques n'amélioraient pas l'état du cinéma naissant. Notamment, malgré les premières démarches d'une création cinématographique, l'industrie « *prometteuse vers la fin des années 1930 a dû reporter ses ambitions d'une dizaine d'années en raison de la Guerre, malgré le non-engagement de la Turquie* ». Cela a été défini comme une sorte de transition durant laquelle les productions américaines et égyptiennes ont dominé face aux films européens qui avaient du mal à être importés.⁷⁰

Néanmoins, le passage au système de multipartisme a permis au cinéma turc d'être influencé par les évolutions sociales et de faire un pas

⁶⁶ B. Evren, op. cit. p.65

⁶⁷ G. Scognamillo, idem. p.22

⁶⁸ idem. p.98

⁶⁹ B. Evren, idem. p.74

⁷⁰ H. U. Tanrıöver, « Le cinéma turc des années 2000 : une industrie à double visage », B. Ollivier, éd. Actes du XV^{ème} Congrès de la SFSIC, éd. SFSIC, Beziers, 2004, p.154

important pour devenir un vrai cinéma.⁷¹ A ce titre, Mehmet Basutçu, critique de cinéma, nous indique que le cinéma turc, à la recherche d'une identité propre, ne commence à se développer vraiment que vers la fin des années quarante.⁷² De nombreux théoriciens turcs sont en effet d'accord pour affirmer que la recherche d'un nouveau langage cinématographique a coïncidé avec le premier film d'Ömer Lütfü Akad, « Vurun Kahpeye » (« Frappez la putain »), réalisé en 1949. Ce film se différencie d'emblée des autres par son esthétique qui témoigne d'un travail de recherche et d'un souci de créer des images artistiques. L'utilisation de la caméra, le cadrage, la profondeur de champ, font de ce film un art cinématographique.

Mais encore, à partir de cette date, une certaine amélioration de la situation est également marquée par le développement du contexte cinématographique avec notamment l'apparition des critiques de cinéma ou encore la création de l'Association des Cinéphiles de Turquie (1952) qui signalaient la floraison d'une certaine considération du cinéma turc.⁷³ En revanche, dûe à la tendance cinématographique des années cinquante, le public a été habitué au cinéma de Yeşilçam - du nom de la rue du centre-ville d'Istanbul où sont concentrées les maisons de productions - et n'accordait que peu d'intérêt aux films cherchant à obtenir une essence plus artistique, que ce soit par le sujet ou la forme. Cet échec a conduit les cinéastes, même les plus talentueux, à opter pour des films commerciaux.⁷⁴ Cependant, en raison de la situation sociopolitique la censure a commencé à se faire sentir de plus en plus nettement : « *malgré les efforts pour construire un cinéma à l'exemple de ceux des pays européens (...) le spectre de la censure aura comme conséquence l'orientation vers des genres moins dangereux : les mélodrames, les adaptations des romans populaires etc.* ». ⁷⁵ Notamment, la période 1970-80 a été marquée par la floraison des films pornographiques et de mélodrames, en dépit des réalisations plutôt artistiques.

⁷¹ G. Güçhan, op. cit. p.78

⁷² M. Basutçu, « Un cinéma mal connu », in. Le Cinéma Turc, dir. M. Basutçu, éd. Centre Pompidou, Paris, 1996, p.8

⁷³ H. U. Tanrıöver, op. cit. p.155

⁷⁴ G. Güçhan, idem. p.85

⁷⁵ H. U. Tanrıöver, ibid.

Par ailleurs, l'immigration à partir des années soixante, a abouti à la création d'une nouvelle masse au sein des grandes villes. La naissance et la propagation de la musique « arabesque »⁷⁶ correspondent justement à cette même période. L'arabesque s'étale non seulement à la musique mais également à la littérature, aux médias, à la vie quotidienne et même au cinéma. Certes, ces films arabesques - des mélodrames musicaux - ont réussi à reconquérir une partie des spectateurs éloignés du cinéma, mais ce fut en dépit d'une baisse radicale du niveau artistique.⁷⁷ Dans cette perspective Emre Kongar, sociologue turc, souligne que l'arrivée de cette culture arabesque n'était point surprenante et que le pays « *avait montré depuis des années des signes précurseurs de cette culture, par l'intermédiaire entre autre des films de Yeşilcam qui l'avaient rendue plus populaire encore* ». ⁷⁸ Ces films avaient donc déjà une structure mélodramatique qui insistait sur la souffrance, tout en adoptant des dialogues stéréotypés et des sentiments exprimés avec outrance jusqu'au point d'encourager les larmes et tout ceci sur un fond de musique arabesque. En ce sens Basutçu explique l'existence de ce genre par les conditions socio-économiques notamment des populations vivant dans les bidonvilles : « *Yeşilcam s'engouffre dans la brèche pour produire en quantité ces mélodrames bon marché, avec comme vedettes des chanteurs de musique populaires. L'exode rural qui peuple les faubourgs des grandes villes d'espoirs déçus et d'illusions perdues, fournira de plus en plus de spectateurs* ». ⁷⁹

Toutefois, à partir des années quatre vingt, tout commence à changer pour la Turquie. Tout d'abord, a eu lieu un dernier coup d'Etat en 1980. Après plusieurs années de régime totalitaire, l'arrivée de Turgut Özal au pouvoir, permet au pays d'opter pour des politiques libérales. Néanmoins le paysage économique et culturel du pays n'est pas prometteur jusqu'au milieu

⁷⁶ D'après Meral Özbek l'arabesque n'est pas seulement un phénomène musical mais c'est également la forme culturelle d'une population d'origine rurale, immigrée en grande ville n'ayant pas pu s'acclimatiser, ni participer à la vie citadine. M. Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim, İstanbul, 1991, p.15*

⁷⁷ G. Güçhan, *idem. p.92*

⁷⁸ E. Kongar, « Pensées sociologiques sur l'arabesque », in. *Le Cinéma Turc*, dir. M. Basutçu, éd. Centre Pompidou, Paris, 1996, p.169

⁷⁹ M. Basutçu, *op. cit. p.9*

des années 1990. Il existe une crise industrielle due au coup d'Etat de 1980, l'inflation a atteint des taux records, la télévision est entrée dans la plupart des maisons. Dues aux conditions économiques, les Turcs ne préfèrent pas aller au cinéma, d'autant plus que celui-ci arrive gratuitement dans les maisons grâce à la télévision et les feuilletons tournés permettent en quelque sorte de subvenir à ces besoins culturels. En même temps, il y a de plus en plus de salles de cinéma qui ferment et de moins en moins de films réalisés. Il s'agit ainsi pour le cinéma turc d'une vraie période de crise.

Cependant, après l'adoption des politiques plus libérales le paysage turc commence au fur et à mesure à changer. Un certain renouveau se fait sentir également dans le domaine artistique. En effet, le changement dans le spectre médiatique va de pair avec une mutation des goûts. Le public turc semble devenir plus conscient pour ce qui concerne l'art cinématographique. Le paysage médiatique est marqué par des transformations importantes notamment avec l'arrivée des chaînes de télévision privées au début des années 1990. Ceci a en effet permis au public turc de côtoyer plus de films étrangers. Cependant, habitué notamment grâce à ces films de voir des productions de qualité, le changement de leur goût a influencé inexorablement les cinéastes et les producteurs. De même, les festivals, tel celui d'Istanbul, ont joué un rôle primordial dans la considération du cinéma comme un art à part entière.⁸⁰ Il serait dès lors possible d'affirmer que cette évolution du goût visuel aurait en quelque sorte obligé le cinéma à opter pour des changements esthétiques.⁸¹ Cette idée est également développée par Nijat Özön, qui met en avant que le goût du cinéma joue un rôle important dans l'évolution du langage pictural. D'après l'auteur il faudrait renforcer ce goût, dans le but d'éduquer en quelque sorte le spectateur, qui par retour, éduquerait, à travers sa présence ou sa non-présence, les réalisateurs. Ces derniers seront donc obligés de faire de leur mieux – au niveau pictural – face à un public mieux instruit. Il serait en effet possible, d'après Özön, de renforcer ce goût du cinéma par l'ouverture des cinémathèques, des associations de cinéma etc.⁸²

⁸⁰ G. Güçhan, op. cit. p.93

⁸¹ idem. p.94

⁸² N. Özön, Karagözden Sinemaya : Türk sineması ve sorunları, Kitle, İstanbul, 1995 p.256

PARTIE II : LE CINEMA ET LES ARTS

Le cinéma, art du 20^{ème} siècle, s'est inspiré des arts déjà évolués, c'est la raison pour laquelle Ricciotto Canudo l'a nommé le septième art. En tant que mise en scène et dramatisation, il a bien évidemment eu des affinités avec le théâtre et la littérature, mais, malgré ces influences, le cinéma a pu créer son propre langage. Alors que d'un autre côté, l'image, qui se donne comme un point intermédiaire entre la peinture et le cinéma, notre objet de recherche, se révèle être un des éléments du langage de ce nouvel art naissant. Après avoir établi les relations entre le cinéma et les arts traditionnels et étudié ainsi une définition du langage cinématographique, nous nous intéresserons de plus près à l'image. Cela nous mènera à étudier son évolution jusqu'à la naissance du cinéma, afin de mieux comprendre le rapport du cinéma avec la peinture.

2.1. Relations du cinéma avec les arts traditionnels

Comprendre un phénomène artistique d'une période donnée nécessite de le traiter dans le cadre de l'histoire mondiale de l'art comme un moment du développement historique, étant donné que durant toute cette histoire, différents courants artistiques se sont sans cesse croisés et influencés mutuellement.⁸³ Il est ainsi possible d'affirmer que le cinéma et les autres domaines artistiques ont eux aussi eu une affinité, dans la mesure où le cinéma a puisé aussi bien dans l'image que la musique ou la littérature. Il est donc proche du domaine des arts autant figuratifs qu'abstraites, arts de l'espace qu'arts du temps.⁸⁴ C'est en effet pour cette raison que Ricciotto Canudo avait considéré le cinéma dès 1911, comme le septième art, sachant que celui-ci semble être la synthèse des six arts précédents. Dans cette

⁸³ E. Fischer, op. cit. p.147

⁸⁴ J. Debrix, op. cit. p.185

perspective, Bazin affirme que celui-ci se donne comme la suite des arts traditionnels, puisque le cinéma a la même vocation que ces derniers, qui est de permettre à celui qui le pratique d'exprimer ses sentiments.⁸⁵ Cependant, si l'on considère que le cinéma est la synthèse ou la suite des arts traditionnels, il n'est pas surprenant qu'il ait pris ceux-ci comme source d'inspiration. Bazin rappelle que la littérature, le théâtre, la musique, la peinture, appelés les arts traditionnels, sont aussi vieux que l'histoire, ainsi le cinéma, tel l'enfant qui imite les adultes l'entourant durant son évolution, prend comme exemple les arts consacrés : « *son histoire depuis le début du siècle serait donc la résultante des déterminismes spécifiques à l'évolution de tout art et des influences exercées sur lui par des arts déjà évolués* ».⁸⁶

Un autre élément fondamental du phénomène cinématographique réside dans la compréhension et l'analyse des arts traditionnels. C'est à Lemaître que nous devons cette approche : pour lui, le cinéma a une préhistoire, dont l'essentiel se situe encore dans les beaux-arts et leurs rapports sont d'une importance décisive, puisqu'ils déterminent cette préhistoire sans laquelle le cinéma ne pourrait être vraiment lui-même.⁸⁷ Lemaître précise pourtant que de nombreux cinéastes sont restés indifférents à cette connaissance de leur propre préhistoire : « *ils ont cru pouvoir se passer de l'examen approfondi des problèmes, que s'étaient posés des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs, problèmes sans la solution desquels le cinéma risque de rester mutilé d'une de ses fécondités les plus riches* ».⁸⁸

C'est donc du côté des arts traditionnels qu'il faudrait chercher la préhistoire du cinéma, puisqu'il semble avoir, d'après les auteurs cités ci-dessus, une certaine inspiration. Il convient de préciser en ce sens que plusieurs travaux s'étaient déjà intéressés aux rapports du cinéma à la littérature et au théâtre. Se pose dès lors la question de savoir comment s'est effectué cette inspiration ? Il serait donc nécessaire de réfléchir sur ce

⁸⁵ A. Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, trad. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1966, p.19

⁸⁶ A. Bazin, *Le cinéma et les autres arts*, p.9

⁸⁷ H. Lemaître, op. cit. p.11

⁸⁸ *ibid.*

rapport afin de mieux cerner notre objet de recherche et mettre en évidence les affinités entre cinéma et peinture.

2.2. L'influence théâtrale et littéraire

« C'est une ancienne ambition de l'esprit humain, qui a toujours éprouvé le besoin d'établir des correspondances multiples entre différents modes de création » précise Lemaître.⁸⁹ Le cinéma, dès sa naissance, a lui aussi puisé ses sources au sein de nombreux arts. Outre la peinture que nous verrons plus en détail dans la suite de notre recherche, le cinéma s'est également inspiré du théâtre et de la littérature. Il faut alors, et afin de mieux cerner cette affinité, revenir sur un point essentiel qui est la naissance du cinéma parlant : c'est en 1927 que Warner met au point le système de Vitaphone inauguré dans le « Chanteur de jazz » d'Alan Croslan qui fait sensation et à la suite duquel le muet, au début des années 30, devient obsolète.⁹⁰ Pourtant, avant même l'arrivée du son, existaient, d'après Aumont, deux sortes de cinéma. Un premier auquel la parole manquait simplement, et un second qui était à la recherche d'une spécificité dans le langage des images et d'une expressivité maximale des moyens visuels.⁹¹

Cependant, le passage au parlant rend le cinéma perméable aux influences des arts littéraires, notamment le deuxième type de cinéma qu'Aumont étudie et qui ne cherche à s'exprimer que par le langage pictural. Debrix précise à ce titre qu'à cause des structures rationnelles des mots, le cinéma s'est laissé piégé par la littérature et a perdu son originalité.⁹² Or, étant donné qu'il se définit comme un art dramatique, il ne serait pas étonnant d'établir une analogie entre le cinéma et le théâtre. Bazin affirme dans cette perspective que, dès l'arrivée du parlant, le cinéma n'a pas pu échapper à l'influence du répertoire et des traditions théâtrales.⁹³ C'est ce qu'affirme Mitry : « s'il [le cinéma] admet une liberté contraire aux règles de la scène, il

⁸⁹ H. Lemaître, op. cit. p.69

⁹⁰ D. Auzel, Le cinéma, éd. Milan, Paris, 1995, p.24

⁹¹ J. Aumont, op. cit. p.32

⁹² J. Debrix, op. cit. p.131

⁹³ Bazin, Cinéma et les autres arts, p.75

*s'exprime par le dialogue ; et s'il arrive à signifier par l'image, il demande à la dramaturgie de lui prêter ses vertèbres ».*⁹⁴

Cette influence a également été marquante pour la Turquie, puisqu'il existe dans l'histoire du cinéma turc, une période appelée justement « des gens de théâtre » qui va de 1923 aux années 1940. Cette période est dominée par un homme Muhsin Ertuğrul, qui est en effet metteur en scène et directeur de troupe de théâtre, ayant marqué la vie théâtrale de la Turquie pendant plus de soixante ans, de 1913 jusqu'à sa mort en 1979.⁹⁵ En effet, Ertuğrul apporte au cinéma un style de théâtre filmé, critiqué par les théoriciens, l'accusant d'avoir empêché l'éclosion de nouveaux talents et l'évolution du langage cinématographique, resté trop théâtral. De même, cette hégémonie de Ertuğrul – il s'agit au sens propre d'une hégémonie puisque les films réalisés entre 1928-1938 portent tous sa signature – a entraîné un affrontement, à partir des années 1930, entre les gens de théâtre et ceux du cinéma. S'opposent en effet ici deux conceptions du cinéma sous couvert d'une querelle liée en apparence au langage et à la forme artistique.⁹⁶ Ce n'est donc qu'avec l'arrivée de nouveaux talents, ayant une formation de cinéma, que le cinéma turc a pu, peu à peu, s'éloigner de ce style théâtral.

Se pose dès lors la question de savoir quelles sont les conséquences des empreintes de ces arts traditionnels sur le cinéma. Mitry souligne à cet égard que l'influence du théâtre a été bénéfique dans la mesure où les régisseurs de l'époque ont ainsi appris comment il fallait diriger les acteurs et les situer dans un décor. Ils ont également appris à composer et à meubler un espace, et même à construire un scénario selon une dramaturgie solide.⁹⁷ Toutefois, cette influence ne s'est point effectuée simplement dans le cadre de la dramaturgie ou de la mise en scène, mais a en même temps engendré la création du « film d'art ». En effet, au bout de quelques années qui ont suivi l'invention du cinématographe, les spectateurs s'étaient déjà lassés de

⁹⁴ J. Mitry, op. cit. p.426

⁹⁵ G.Scognamillo, « Muhsin Ertuğrul, période des gens de théâtre : 1923-1940 », in. Le cinéma turc, dir. M. Basutçu, éd. Centre Pompidou, 1996, p.71

⁹⁶ idem. p.74

⁹⁷ J. Mitry, idem. p.383

voir des trains arriver ou des gens sortir des usines. Ainsi les entrées ont commencé à baisser, ce qui a poussé les cinéastes à chercher à attirer plus de spectateurs dans les salles, notamment en se tournant vers ceux qui étaient plus cultivés. Mitry met notamment en relief qu'afin d'attirer cette population élite à voir des films, les cinéastes de l'époque se sont acharnés à tourner les pièces de théâtre.⁹⁸ Or, celles-ci ne sont-elles pas déjà des drames mis en scène ? Bazin souligne en ce sens que le théâtre a toujours été imperméable aux adaptations cinématographiques puisqu'il a été tentant pour le cinéaste de photographier les pièces de théâtres étant donné que celles-ci sont déjà un spectacle.⁹⁹

Outre ces faits, soulignons que le théâtre n'est pas seul à avoir influencé le cinéma, puisque le domaine littéraire non plus n'a pu échapper à cette démarche. Ainsi, après les pièces de théâtre, les romans ont été eux aussi projetés à l'écran. En effet, les similitudes entre le film et le roman en ce qui concerne le déroulement temporel, la narration non-chronologique, qui facilitaient donc une adaptation, ont été les raisons principales pour les cinéastes de porter les oeuvres littéraires à l'écran.¹⁰⁰ Toutefois, les conséquences négatives de ces influences sont mentionnés par de nombreux théoriciens. Bazin précise à titre d'exemple que l'apport de la scène de boulevard à l'écran a été désastreux.¹⁰¹ Clair, quant à lui, dit que cette influence s'est faite en dépit d'une essence esthétique. Les adaptations des oeuvres littéraires, selon cet auteur, n'ont pas été bénéfiques pour l'art cinématographique, puisque les réalisateurs se sont acharnés à filmer ces oeuvres sans souci du cinéma.¹⁰²

Le film d'art, qui avait pour but d'attirer les élites, nécessite également une réflexion sur le film commercial ou le cinéma industriel. Certes, l'influence de la littérature et du théâtre a abouti à la création de ce qu'on

⁹⁸ J. Mitry, op. cit. p.382 et suiv.

⁹⁹ A. Bazin, *Le cinéma et les autres arts*, p.8. Il faut préciser tout de même que l'affinité entre le cinéma et le théâtre peut également signifier une prise de position. Nous avons notamment l'exemple de « Dogville » de Lars Von Trier, dans lequel le récit se déroule telle une pièce de théâtre, jusqu'au point de garder un décor théâtral. Il s'agit de la création du sentiment d'aliénation inspiré du théâtre brechtien.

¹⁰⁰ J. Mitry, idem. p.441

¹⁰¹ A. Bazin, idem. p.72

¹⁰² R. Clair, *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1970, p.91

appelle « le film d'art », en revanche, rien ne prouve que cet apport soit toujours effectué dans le but d'attirer la population cultivée. La preuve en est que, le film commercial ou industriel n'a cessé d'inonder nos salles de cinéma et les budgets consacrés à la réalisation des films sont devenus de plus en plus colossaux, mettant en place ainsi le système des blockbusters¹⁰³. A cela s'ajoutent également, pour le domaine de la littérature, les best-sellers adaptés à l'écran. Le patrimoine culturel s'est donc imprimé sur pellicules.

Malgré l'influence des domaines artistiques cités ci-dessus, le cinéma a tout de même pu arriver à créer quelque chose de nouveau, autrement dit un langage propre. Eisenstein précise d'ailleurs que le cinéma à ses débuts s'est beaucoup inspiré de romans populaires faciles à lire et à comprendre. Il a donc eu recours aux expériences dramatiques et épiques ainsi qu'aux sujets féeriques. Mais on peut dire paradoxalement que de cette expérience littéraire, il a su créer son propre langage, ses propres mots et images.¹⁰⁴ Dans cette perspective, Aumont remarque que le rapport entre le cinéma, le théâtre et la littérature a permis pour ce premier la création d'un langage propre afin de tirer un trait entre ces différents domaines artistiques. L'auteur souligne que cette réflexion « *a servi à postuler l'existence du cinéma comme moyen d'expression artistique, [puisque] afin de prouver que le cinéma était bien un art, il fallait le doter d'un langage spécifique, différent de la littérature et du théâtre* ». ¹⁰⁵ Il faut dès lors nous intéresser au langage cinématographique et d'essayer d'établir une définition de celui-ci, afin de nous focaliser davantage sur l'image, qui est donc, nous le verrons, un des éléments de ce langage.

2.3. Création d'un langage propre : le langage cinématographique

Parler du langage cinématographique nécessite une réflexion sur le langage et la « linguistique ». Cette dernière se donne en fait comme une

¹⁰³ Blockbuster : le film à grand budget des grands studios

¹⁰⁴ S. Eisenstein, *Sinema Sanatı*, trad. Nilgün Sarman, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, p.32

¹⁰⁵ J. Aumont, *op. cit.* p.111

science nouvelle, qui a pour but d'étudier la structure et l'évolution du langage humain « *dans toute sa complexité de son fonctionnement et de ses réalisations en langages divers* ». ¹⁰⁶ Elle doit donc étudier l'histoire des langues, les décrire, tout en établissant des relations entre elles, mettre en avant leur structure, leur fonctionnement et leur évolution.

Les recherches sur la linguistique étaient, au début, consacrées sur l'étude de la grammaire et cherchaient à justifier les règles du langage. Puis sont arrivées les travaux comparatifs qui ont ouvert à la linguistique sa vraie voie, lui permettant progressivement de se dégager de l'étude de la grammaire au profit des recherches historiques. ¹⁰⁷ Au 19^{ème} siècle, la linguistique se forge aux Etats-Unis grâce à un philosophe, chimiste d'origine, Charles Sanders Peirce (1859-1914) qui travaille sur une science des signes qu'il dénomme « *semiotics* ». A partir du 20^{ème} siècle, au fur et à mesure que les recherches s'effectuaient dans un esprit positiviste, les linguistes qui ont pris conscience de leur objet de recherche et qui ont continué leurs travaux dans la voie d'établir une linguistique générale, ont également proposé pour cette dernière le nom de la « *sémiologie* ». ¹⁰⁸

En effet, la linguistique et la sémiologie ont marqué, tout avec l'appui du structuralisme, un tournant pour les sciences sociales. On considère cependant, comme le père de cette science, Ferdinand de Saussure (1857-1913) dont l'œuvre pionnière « *Cours de linguistique générale* » a été publiée après sa mort par ses élèves. Saussure a marqué la linguistique par ses critiques et ses distinctions, qui ont permis de dresser un cadre plus spécifique : signifié et signifiant sont donc parmi les oppositions développées par le théoricien, qui définissent un « *système de signes où il n'y a d'essentiel que l'union du sens et de l'image acoustique* ». ¹⁰⁹ Saussure explique que le langage est une propriété commune à tous les hommes et relève de leur aptitude à symboliser. Mais il le diffère de la langue. Pour l'auteur, que ce qui est naturel à l'homme, ce n'est point le langage parlé,

¹⁰⁶ J. Perrot, *La linguistique*, Puf, Paris, 1963, p.12

¹⁰⁷ idem. p.101

¹⁰⁸ idem. p.103

¹⁰⁹ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, 1995, p.31 et suiv.

mais la faculté de constituer une langue, c'est à dire un système de signes distincts correspondant à des idées distinctes.¹¹⁰

Or, le film est également perçu comme un ensemble de symboles particuliers et c'est dans ce sens qu'il nous est possible d'établir une analogie entre le film et le langage. Le symbole est à l'origine de tous les langages, explique Morin : le langage se définit en effet comme un enchaînement de symboles permettant de réaliser la communication.¹¹¹ Il affirme en ce sens que dans un film chaque plan s'inscrit dans une chaîne de symboles qui forment en effet les parties du récit, mais qui obtiennent une signification nouvelle par leur enchaînement : « *chacun prend son sens par rapport au précédent et oriente le sens du suivant [où] le mouvement d'ensemble donne le sens du détail* ». ¹¹² La succession des plans forme un discours et le cinéma sécrète dès lors un langage, autrement dit une logique et un ordre.¹¹³ Nous voyons que cela correspond à la définition du montage pour Eisenstein : la succession de deux plans qui donne le discours d'ensemble. Il s'agit donc, d'après l'auteur, d'exprimer ou de signifier, par le rapport de deux plans juxtaposés de telle sorte que cette juxtaposition puisse exprimer quelque chose qui n'est contenu dans aucun des deux plans pris séparément.¹¹⁴

Tout langage porte donc un système sémiotique ou un système de signes, afin d'assurer la communication. De la même manière, la symbolique dans l'art cinématographique, c'est-à-dire le système de signes, a une signification comprise, donc un véritable langage nous explique Anne Souriau : « *l'image visuelle a un sens, comme l'image-mot dans le langage articulé* ». ¹¹⁵ L'auteur donne l'exemple d'image d'une « porte » qui peut signifier la porte elle-même, mais en même temps « l'évasion ». Dans cette perspective, Lotman range les signes sous deux catégories différentes : les signes iconiques et les signes conventionnels. Ceux-ci déterminent en effet

¹¹⁰ F. de Saussure, op cit. p.26

¹¹¹ E. Morin, op. cit. p.186

¹¹² idem. p. 176

¹¹³ idem. p.177

¹¹⁴ S. Eisenstein, Film Duyumu, trad. Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul, 1984, p.24

¹¹⁵ A. Souriau, « Fonction filmique des costumes et des décors » in. Univers Filmique, dir. E. Souriau, Flammarion, Paris, 1957, p.97

l'explication physique des objets et des notions. Par exemple, la parole est la forme la plus connue des signes conventionnels, alors que ceux qui sont iconiques se donnent plus sous forme de dessin ou d'image.¹¹⁶ Ainsi, d'après Lotman, c'est sous ces deux styles de signe que se tracent les deux formes de l'art : plastique (peinture, sculpture, architecture etc.) et linguistique (poésie, théâtre, littérature etc.).¹¹⁷ Ainsi au cinéma, de nombreux éléments se donnent comme des signes conventionnels et abstraits. Lotman cite à titre d'exemple le gros plan, la lumière ou les couleurs, mais également les oppositions telles le gros plan / le plan général ou le ralenti / l'accélééré qui font partie de ces signes.¹¹⁸ En effet le cinéaste, selon l'idée ou l'émotion qu'il voudrait faire ressortir, utilise à sa guise les différents types de cadrage, l'espace, la profondeur de champs, le ralenti, le noir et blanc etc.

Cependant pour Mitry, il n'existe pas une grammaire ou une syntaxe du langage cinématographique. D'après l'auteur, le rapport entre l'image filmique et le langage verbal réside essentiellement dans les structures de la pensée. En d'autres termes, dans la mesure où tout langage se réfère aux structures mentales qui organisent la pensée, il serait effectivement possible de retrouver les empreintes de la linguistique dans la manière d'organiser les images. En revanche, cette corrélation n'est point le produit du langage mais de la pensée elle-même. Certes, il serait possible de retrouver dans le cinéma toutes les figures de styles littéraires, mais cela vient non pas de la particularité du langage mais de notre procédé de réfléchir (ou de juger, d'ordonner selon des relations d'analogie, de causalité etc.).¹¹⁹

Mitry définit donc le cinéma plutôt comme une nouvelle forme de langage idéographique dans laquelle les symboles figés et conventionnels de celui-ci sont remplacés par des valeurs symboliques fugitives dépendant du contexte visuel qui change momentanément la signification des objets ou des événements.¹²⁰ En effet, le film est avant tout une composition d'images où, selon la narration choisie, elles se forment en système ayant pour objectif de

¹¹⁶ Y. Lotman, op. cit. p.20

¹¹⁷ idem. p.23 et suiv.

¹¹⁸ idem. p.73 et suiv.

¹¹⁹ idem. p.74

¹²⁰ J. Mitry, op. cit. p.30

décrire un événement, qui dépend de ce que le réalisateur souhaite exprimer.¹²¹ En effet, ces images ne sont pas signes comme les mots, mais plutôt des objets qui se chargent d'une signification déterminée : le cendrier, à lui seul, n'est que l'image d'un cendrier, alors que voir les mégots s'y empiler peut signifier le temps qui passe.¹²² Mitry définit donc le cinéma comme « *une forme esthétique, utilisant l'image qui est (par elle-même) un moyen d'expression dont la suite (l'organisation logique et dialectique) est un langage* ». ¹²³

Or, évoquer l'existence d'un langage cinématographique n'est point suffisant puisqu'il faudrait également expliciter quels sont les éléments de celui-ci. Christian Metz définit le film comme un entier dont le discours « *inscrit ses configurations signifiantes dans des supports sensoriels de cinq ordres* ». ¹²⁴ Et ces cinq ordres sont d'une importance décisive dans la mesure où il serait possible de définir le film comme un langage si on prend en compte qu'il joue sur cinq matières signifiantes.¹²⁵ Nous avons donc ci-dessous un tableau récapitulant le langage cinématographique au sens metzien, dans lequel se trouve à gauche les cinq facteurs explicités en tant que composantes du langage et à droite leurs explications :

Tableau 2.1. Les composantes du langage cinématographique

L'image photographique mouvante	Il s'agit de l'image filmique en mouvement qui est seule spécifiquement cinématographique
Le son musical	Il s'agit de toute sorte de musique qui accompagne le film
Le son phonétique des paroles	Il s'agit des paroles enregistrées dans le film
Le bruit	Il s'agit de toute sorte de bruit enregistré dans le film
Le tracé graphique des mentions écrites	Il s'agit des notations graphiques qui sont présentes dans l'image

¹²¹ J. Mitry, op. cit. p.32

¹²² ibid.

¹²³ idem. p.30

¹²⁴ C. Metz, Langage et cinéma, éd. Albatros, Paris, 1977, p.10

¹²⁵ ibid.

En effet, Metz met en avant que le langage cinématographique n'est pas unique. Au contraire, le cinéma comporte plusieurs langages : « *[ceux-ci] se distinguent les uns des autres par leur définition physique elle-même : photographie mouvante, son phonétique, son musical, bruit* ». ¹²⁶ Le film, pour Metz, est donc une vaste extension qui ne peut se réduire à un code unique. Il estime que cette pluralité est due à la pluralité des films eux-mêmes, portant en eux différents codes qui leur sont propres, et ces codes, quant à eux, sont aussi divers que les classes de messages auxquels ils correspondent. ¹²⁷ Cependant, tel le langage parlé, qui est relatif à une communauté donnée, le récit filmique n'est guère reçu de la même manière pour chacun des spectateurs. Mais il s'agit là de tout un domaine d'étude appelé « les études de la réception » ou « de la lecture » qui dépassent notre cadre de recherche.

A la lumière de ces théories, nous pouvons donc définir le langage cinématographique comme un langage propre culturellement défini, dont la composition englobe à la fois l'image filmique, la musique, le bruit, le son et les mentions écrites. Il serait dès lors nécessaire, après avoir établi cette définition, de nous focaliser sur l'image, qui est, nous l'avons vu, un des éléments de ce langage, mais qui occupe une place primordiale pour notre recherche étant donné qu'elle est le point commun entre la peinture et le cinéma.

2.4. La place fondamentale de l'image

2.4.1. Evolution de l'image

Le mot « image » renvoie tout d'abord et au sens propre, à l'outre-tombe : selon Debray « Imago », du grec, signifie le moulage en cire du visage des morts et « figura » d'abord fantôme, ensuite figure. ¹²⁸ L'image se donne donc à ce moment là comme médiateur entre le monde des vivants et

¹²⁶ C. Metz, op. cit. p.25

¹²⁷ idem. p.47 et suiv.

¹²⁸ R. Debray, op. cit. p.28

celui des morts. Elle n'est donc point une fin en soi mais un moyen de divination, de survie.¹²⁹

Le christianisme a témoigné de la floraison des images, apparues vers l'an 200, dans les catacombes et les sarcophages. Cependant, celles-ci figuraient rarement le Christ, mais plutôt des scènes de prière. On ne leur rendait donc pas de culte.¹³⁰ En revanche, après que les évêques ont condamné l'iconoclasme en 787, lors du Concile de Nicée II, la nature de ces images est devenue de toute autre : « *l'accusation de l'idolâtrie est écartée : le culte rendu à l'icône, expliquent les évêques, est en effet rendu au prototype (la personne représentée)* ». ¹³¹

Toutefois, au fur et à mesure de l'évolution des techniques et des croyances, l'image s'est métamorphosée. Debray dit qu'en partant de ces évolutions, il est possible d'expliciter trois moments dans l'histoire du visible qui ont suscité respectivement l'idole, l'art et le visuel.¹³² « *Le passage de l'idole à l'œuvre d'art est parallèle au passage du manuscrit à l'imprimé, entre le 15^{ème} et le 16^{ème} siècle* » affirme Debray.¹³³ En d'autres termes, plus l'homme a acquis de puissance sur les objets, moins il a eu peur de la nature et du divin et plus il est passé de l'idole religieuse à l'image d'art.¹³⁴ C'est justement ce qui a été souligné au premier chapitre, pour l'apparition du cinématographe, qui remonte à la volonté instinctive de faire le double et de montrer le mouvement.

L'image est en effet apparue sous forme de représentation animale, sur les murs de Lascaux et d'Altamira, puis devenue sacrée, tel cité par Debray, étant recueillie par les religions afin de faciliter l'éducation religieuse des illettrés, sous l'aspect parfois d'une aide au culte. Puis il arrive, à partir des années 1800, cette troisième période de création de nouvelles technologies et techniques insérant donc l'image dans un cadre tout autre :

¹²⁹ R. Debray, op. cit. p.43

¹³⁰ N. Journet, « Vérité et illusion de l'image » in. Sciences Humaines, février 2004, n°43, p.6

¹³¹ L. Testot, « Pourquoi ils ont cassé les icônes » in. Sciences Humaines, février 2004, n°43, p.28

¹³² R. Debray, idem. p.57

¹³³ idem. p.316

¹³⁴ idem. p.49

dans la volonté d'un progrès scientifique, les chercheurs tentent d'utiliser l'image dans un esprit positiviste. L'image commence à prendre une place décisive dans les travaux sur l'anatomie, la biologie, puis tout ce qui renvoie à la motricité corporelle, puis en fin 18^{ème} siècle en botanique, zoologie, anthropologie, tout en restant dans un cadre totalement scientifique. C'est également dans cette volonté que la photographie inventée par Niepce prend place dans les travaux de Marey et de Muybridge.

Il existe en effet une panoplie d'outils autour de l'image, inventée par les scientifiques jusqu'à l'arrivée du cinématographe. Même si ce dernier n'a vu le jour qu'en 1895, un des premiers outils, renvoyant à cette idée fétichisée des images en mouvement se révèle être la lanterne magique décrite pour la première fois en 1671, par un père jésuite, Athanase Kircher.¹³⁵ Pourtant l'imperfection rétinienne, qui réside dans le fait que les images y subsistent un certain temps, est connue depuis l'Antiquité. Mais c'est avec l'évolution des techniques et le progrès scientifique que les chercheurs ont commencé à s'y intéresser de près. En 1825 est inventé par Paris, un appareil appelé le « taumatrope », qui fonctionne donc grâce à cette entrave physiologique de notre œil. Il s'agit en effet d'un jouet d'optique appliquant le principe de persistance rétinienne. Celui-ci est donc suivi ensuite par le Phénakistiscope de Plateau (1833), le Zootrope de Horner (1835) et le Praxinoscope de Reynaud (1877).¹³⁶ Ces inventions semblent être en effet les ancêtres du projecteur de cinéma. Cependant, la photographie inventée par Niepce, autour de 1826-1827, apporte le réalisme tant recherché par les scientifiques. Cette nouvelle technique ne permet pas de décomposer l'image, ni le mouvement. En revanche, les progrès réalisés en photographie ont permis à Muybridge, en 1878, d'analyser la course d'un cheval et à Marey, en 1882, le vol de mouettes.¹³⁷ La photographie a surtout permis de libérer les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance et se donne en ce sens comme l'événement le plus important de l'histoire des arts plastiques. Bazin souligne dans cette perspective que la peinture s'est longtemps efforcée en vain de représenter la vie à l'identique alors que

¹³⁵ D. Auzel, op. cit. p. 4

¹³⁶ *ibid.*

¹³⁷ *idem.* p.5

l'invention de la photographie a permis de satisfaire cette obsession du réalisme, et a ainsi permis à la peinture de retrouver son autonomie esthétique.¹³⁸

Toutes ces évolutions techniques n'ont pas réussi à réaliser la copie fidèle de la perception naturelle de l'œil humain, puisqu'il manquait toujours la possibilité de faire défiler les images avec l'illusion du mouvement. En effet, Edison s'en approche avec son appareil Kinétoscope inventé en 1891, mais il ne s'agit que d'une boîte à l'intérieur de laquelle un film défile d'un mouvement uniforme derrière une loupe, donc sans possibilité d'une projection publique.¹³⁹ C'est en 1895 que les frères Lumières vont plus loin qu'Edison et inventent enfin le Cinématographe : la tentative de voir les images en mouvement projetées sur un écran est désormais réussie. Le cinématographe s'est alors donné, d'après Bazin, « *comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique* ». ¹⁴⁰

Cette évolution dans la considération de l'image et l'utilisation de celle-ci que nous avons résumée brièvement, est en effet une évolution historique qui a engendré finalement la naissance du cinématographe. Il ne serait pas possible de réfléchir sur le cinéma (ou dans notre recherche sur l'image cinématographique, dont le photogramme fait partie) sans prendre en compte cette histoire de l'image.

2.4.2. L'image au cinéma : une richesse

Charles S. Peirce définit l'image comme la relation entre le signifiant et le référent, autrement dit, celle entre ce que je perçois et ce que cela représente.¹⁴¹ Elle se donne donc, d'après Peirce, comme un « signe ». Il existe une diversité de signes qui se présentent dans les différents domaines de la pratique humaine, au sein desquels s'établit un rapport entre le

¹³⁸ A. Bazin, *Ontologie et langage*, p.19

¹³⁹ D. Auzel, *op. cit.* p.5

¹⁴⁰ A. Bazin, *idem.* p.16

¹⁴¹ M. Joly, « Les trois dimensions de l'image » in. *Sciences Humaines*, février 2004, n°43, p.11

représentant et l'objet représenté, que le philosophe a classé en trois catégories : l'icône, l'indice et le symbole.¹⁴² Pour Pierce, l'image fait partie de l'icône dans lequel le signifiant a une relation d'analogie avec ce qu'il représente¹⁴³ : il renvoie à un degré de similitude à l'objet représenté. L'image ainsi définie est donc « *le signe iconique qui met en œuvre une ressemblance qualitative entre le signifiant et le référent [qui] imite ou reprend, un certain nombre des qualités de l'objet : forme, proportion, couleurs, texture etc.* ».¹⁴⁴ Il s'agit en effet d'imiter l'objet essentiel, tout en prenant les qualités que l'on veut retrouver dans l'objet fabriqué.

L'image, un des éléments du langage cinématographique, possède une place essentielle au cinéma puisqu'il serait possible de réaliser un film sans musique, sans parole mais jamais sans image. Certains théoriciens la mentionnent ainsi comme une fonction prioritaire du film. Martin signale à titre d'exemple que « *le cinéma reste avant tout un art de l'image et tout ce qui n'est pas elle (paroles, écritures, bruits, musique) doit accepter sa fonction prioritaire* ».¹⁴⁵ L'image vient alors, d'après cet auteur, avant tous les autres éléments du langage cinématographique au sens metzien. Cette place décisive est également soulignée par Lotman, pour qui, les éléments non iconiques (parole, musique), malgré leur importance n'ont qu'une fonction secondaire.¹⁴⁶

Donc au cinéma avant tout arrive l'image et n'oublions pas que le son ne s'y est ajouté que trente ans après sa naissance. En effet, il ne serait pas faut d'affirmer que l'histoire du cinéma se divise en deux périodes essentielles qui marquent différemment cette importance de l'image. A la naissance, le cinéma était muet et le son n'acquiert sa place à l'écran qu'en 1927. Dès lors, le silence du cinéma donnait d'emblée une place décisive à l'image. Debrix développe en ce sens que se limiter juste au langage optique, à l'expression idéographique était la véritable vocation du cinéma.

¹⁴² J. Kristeva, *Le langage, cet inconnu : une initiation à la linguistique*, Seuil, Paris, 1981, p.18

¹⁴³ M. Joly, *op. cit.* p.11

¹⁴⁴ *idem.* p.18

¹⁴⁵ M. Martin, *op. cit.* p.115

¹⁴⁶ Y. Lotman, *op. cit.* p.67

Les réalisateurs du cinéma muet qui étaient obligés de narrer qu'en images ont donc eu recours aux constructions irrationnelles, au mime, à la chorégraphie qui donnaient alors au cinéma toute une autre esthétique.¹⁴⁷

L'image constitue, pour reprendre Martin, le matériel de base du langage cinématographique, elle est la matière première filmique.¹⁴⁸ C'est en effet elle qui permet d'éveiller auprès du spectateur l'illusion de réalité que nous avons mentionnée dans le chapitre précédent. En ce sens, selon Morin, c'est à travers le cinéma que l'être humain a pu refléter d'une manière adéquate son monde imaginaire, puisque, tout étant de la même famille, les dessins d'Altamira ou de Lascaux, les représentations sacrées ou les mythes n'ont pas eu vocation d'être autant aux prises avec la réalité naturelle.¹⁴⁹

A la lumière de ce bref aperçu de l'évolution de l'image et des approches des théoriciens qui soulignent son rôle décisif pour le cinéma, nous avons tenté d'expliquer pourquoi nous avons choisi de nous focaliser sur cet élément du langage cinématographique : d'une part, elle a une place primordiale au cinéma, d'autre part elle est en rapport direct avec la peinture.

¹⁴⁷ J. Debrix, op. cit. p.131

¹⁴⁸ M. Martin, idem. p.19

¹⁴⁹ E. Morin, op. cit. p.221

PARTIE III : LE CINEMA ET LA PEINTURE

Nous avons expliqué au chapitre précédent que le cinéma s'est inspiré des arts traditionnels et qu'il n'était pas surprenant qu'il porte les empreintes de la littérature et du théâtre dans la mesure où il impliquait la parole et la mise en scène. Nous avons également souligné qu'il s'est doté d'un langage propre afin de se faire accepter en tant qu'art total, en créant ses propres moyens d'expression.

En effet de nombreux théoriciens sont d'accord pour affirmer que l'art pictural a permis au cinéma d'améliorer son essence esthétique. Cette affinité s'effectue de deux manières. D'une part, la naissance même du cinéma est constituée de références aux éléments clés de la peinture tels le cadre, l'espace, la profondeur, la lumière, la couleur etc. D'autre part, le cinéma s'est servi du monde pictural afin de s'en inspirer directement pour les décors, les costumes ou la mise en scène. Nous essaierons donc tout d'abord de voir les rapports entre ces deux domaines artistiques, afin d'explicitier les facteurs d'affinité.

3.1. Pourquoi parler d'un rapport entre cinéma et peinture ?

3.1.1. Relation quant à l'itinéraire individuel des réalisateurs

La réflexion peut dès lors porter sur les relations originelles entre peinture et cinéma, deux arts de l'image. Leur relation n'est donc pas moindre, puisque le cinéma a puisé dans la peinture les sources de son essence esthétique. Il existe, entre ces deux arts, des nœuds de relations que nous allons nous proposer d'examiner sous trois points essentiels.

Tout d'abord, il existe une familiarité très profonde entre ces deux arts dès lors que l'on s'intéresse de près à la biographie des cinéastes. Pour n'expliquer essentiellement que ceux qui ont marqué l'histoire du cinéma, il est tout de même possible de dresser une longue liste de cinéastes qui ont fait des études de Beaux-Arts – même si la raison est qu'à l'époque de certains d'entre eux n'existaient pas encore des écoles de cinéma. Peter Greenaway, réalisateur anglais, était peintre avant de devenir cinéaste et son film « Pillow Book » (1996) montre comment il a réussi à marier l'art pictural avec le cinéma. De même, David Lynch a fait des études de beaux-arts en Philadelphie, tels que Akira Kurosawa au Japon, Andrey Wajda en Pologne, Fritz Lang en France ou Orson Welles au Chicago Art Institute. Il n'est donc pas surprenant que ces réalisateurs, qui ont été forgés par l'esprit, la connaissance de l'art pictural, utilisent, consciemment ou non, cette source artistique pour la réalisation de leur film. Ce qui montre par ailleurs l'importance d'une telle remarque est le fait qu'il s'agit de réalisateurs qui ont marqué l'histoire du cinéma mondial. En ce sens il est donc possible d'établir une corrélation avec les cinéastes qui ont un intérêt ou penchant pour l'art pictural.

Cependant, il est également possible de donner des exemples de cas inverses. Autrement dit, des cas de peintres qui se sont intéressés au cinéma. L'exemple le plus important serait le peintre américain Andy Warhol qui a réalisé de nombreux films, dont le plus connu est « Eat » (1963). De la même manière Ferdinand Léger, peintre français, a réalisé un film abstrait intitulé « Ballet Mécanique » (1924) en collaboration avec un journaliste américain Dudley Murphy.

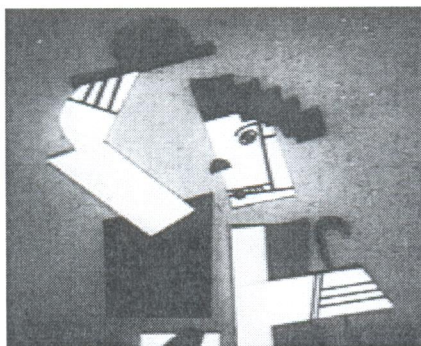


Image 3.1. « Le ballet mécanique » de F. Léger

Encore dans la même perspective, on pourrait également parler des expérimentations de Len Lye ou de Norman Mac Laren qui ont tourné sans caméra, grâce au procès de dessiner les figures directement sur la pellicule, appelé actuellement la « cinépeinture ».

3.1.2. Peinture et cinéma : deux arts de l'image

En deuxième lieu, le cinéma est en relation avec la peinture dans la mesure où celle-ci est, au sens exact du terme, l'art de l'image. Ou plutôt selon Lemaître une « *image d'art* » dans le sens où l'image du réel que nous montre le cinéma est déjà une image transfigurée : « *l'image du film, écrit-il, à raison de son cadrage et de son éclairage, est plus proche, dans sa structure et de son effet, d'une image pictural que de la réalité de notre perception ordinaire* ». ¹⁵⁰ Des murs de Lascaux, sous forme de dessin, jusqu'à la peinture moderne, l'art pictural a derrière elle des siècles d'évolution qui a vu naître de nombreux styles artistiques (impressionnisme, expressionnisme, cubisme, abstrait, pop art etc.). Ainsi elle a permis aux réalisateurs d'avoir une source d'inspiration considérable afin d'optimiser les moyens esthétiques du cinéma. Mitry trouve par ailleurs cette influence dans la manière de composer l'image, d'organiser l'espace afin d'obtenir l'image la plus expressive possible. ¹⁵¹ Ceci est dû au fait que l'image est prépondérante pour le film, alors il faut l'organiser pour qu'elle soit significative. Ainsi le cinéma s'est référé à l'art pictural afin de comprendre les moyens d'y arriver et les cinéastes, en imitant les œuvres peintes, ont essayé d'obtenir des images harmonieuses, avec le décor, les costumes etc.

Pourtant, le rapport entre la peinture et le cinéma, même si ce dernier est un art du 20^{ème} siècle, remonte loin, à la considération de l'art en tant que magie. Nous avons déjà précisé que l'image était considérée comme une sorte de magie par les peuples primitifs ; il peut en être de même pour le cinéma. Lemaître, dans un article intitulé « L'animation des tableaux et les problèmes du film sur l'art » explique que le cinéma est une forme

¹⁵⁰ H. Lemaître, op. cit. p.31

¹⁵¹ J. Mitry, op. cit. p.409

contemporaine de la magie – cette magie qui a régi les peuples anciens – et qu’il renvoie au besoin de l’homme d’acquérir un certain pouvoir mystérieux sur la nature et sur les choses.¹⁵² Il donne à titre d’exemple la culture égyptienne, qui se servait de poèmes placés dans la bouche des défunts et qui avaient, selon leur croyance, le pouvoir de mettre en mouvement les images représentées. Lemaître y voit une des raisons essentielles de la décoration des sarcophages et des tombeaux égyptiens.¹⁵³ Il explique ainsi qu’il existerait un rapport établi entre les arts plastiques et l’animation cinématographique et prône que le cinéma est inventé pour satisfaire cet antique besoin magique de l’animation des tableaux. Il affirme même que « *le cinéma existait déjà virtuellement dans les arts (...) il nous était en quelque sorte promis par l’essence même de l’art* ». ¹⁵⁴

3.1.3. Peinture : source des techniques fondamentales

En dernier lieu, nous pourrions affirmer que le cinéma a emprunté à la peinture ses techniques fondamentales, qui ont fondé par la suite les bases de son esthétique : l’utilisation du clair-obscur, les effets d’ombre et de lumière, les couleurs ou noir et blanc, mais surtout l’espace, la profondeur de champ et les cadres. Il n’est pas étonnant que tous les types de plans utilisés par le cinéma soient découverts avant même la naissance de celui-ci, par les arts plastiques et décoratifs. Martin souligne à cet égard qu’il existe une forte relation entre ceux-ci et le cinéma et précise que « *l’histoire esthétique du cinéma est un condensé de celle de la peinture et [qu’il serait possible de] parler d’une sorte de reproduction de la phylogenèse picturale par l’ontogenèse filmique* ». ¹⁵⁵

La peinture et le cinéma ont donc des relations dues au fait que tous les deux sont des arts de l’image, que tous les deux ont été considérés comme une sorte de magie et ont arrivé à adopter les mêmes techniques de

¹⁵² H. Lemaître, « L’animation des tableaux et les problèmes du film sur l’art » in. L’univers filmique, dir. E. Souriau, Flammarion, Paris, 1953, p.157

¹⁵³ idem. p.158

¹⁵⁴ ibid.

¹⁵⁵ M. Martin, op. cit. p.214

base – qui renvoient également à l'esthétique et à l'artistique. Afin de souligner ce rapport, nous pourrions donner l'exemple de la Turquie où les premières écoles de cinéma ont été ouvertes au sein des Académies de Beaux-Arts. Une première école des Beaux-Arts a été créée en Turquie en 1957 sous la direction de l'Etat. Il a été décidé en 1982 d'affilier cette école à l'Université Marmara sous le nom de « Faculté des Beaux-Arts ». Cette faculté a ouvert ses portes aux études de cinéma à partir de 1986 et demeure toujours un des établissements permettant l'apprentissage du cinéma, aux côtés des universités privées qui, ces toutes dernières années, se sont lancés dans ce domaine. Ainsi la formation du cinéaste a été considérée comme une étude nécessitant une connaissance générale de l'art, tout autant la peinture que le graphisme etc.

Peut-on considérer le cinéma dans son ensemble pour étudier les relations qu'il entretient avec la peinture ? Le cinéma étant toujours une entité trop généralisante ou totalisante, il vaut peut-être mieux expliciter les différents genres cinématographiques. On peut évoquer tout autant le cinéma historique que la science-fiction ou le cinéma d'art et d'essai. Nous verrons plus en détail ci-dessous que l'éventail filmographique est riche.

Jean L. Bourget, dans son ouvrage intitulé « L'histoire au cinéma, le passé retrouvé », insiste surtout sur les affinités entre la peinture et les films d'histoire, dans lesquels les cinéastes ont pu arriver à créer l'atmosphère nécessaire grâce aux références picturales. Il explique que la peinture a longtemps représenté les scènes d'histoire et de mythologie et que cela a abouti à la naissance d'un genre de peinture d'histoire.¹⁵⁶ En tout cas, il serait possible de mettre en exergue les liens existant entre le cinéma et la peinture dès lors que l'on s'intéresse aux différentes écoles picturales qui ont eu des répercussions au cinéma.

¹⁵⁶ J-L. Bourget, L'histoire au cinéma : Le passé retrouvé, Gallimard, Paris, 1992, p. 56

3.2. Différentes écoles picturales et le cinéma

Des que l'on se focalise sur l'évolution de l'art pictural nous remarquerons que les changements socio-économiques mondiaux ont inexorablement eu une influence sur les mouvements picturaux. Ainsi différentes écoles artistiques, souvent nées de la littérature, se ont répandus très vite d'un domaine artistique aux autres et ont également eu une certaine répercussion dans le domaine cinématographique, constituant donc un point de référence dans la recherche d'une affinité entre les deux arts. Il existe dans cette perspective plusieurs courants qu'il faudrait s'intéresser de près : l'expressionnisme, l'impressionnisme, le surréalisme et le futurisme sont les plus marqués.

3.2.1. Le courant impressionniste

L'impressionnisme est une école picturale française qui s'est manifesté en 1874 avec des expositions publiques à Paris – la première a eu lieu en avril 1874 au boulevard des Capucines. C'est une forme d'art qui se donne pour objet l'évocation directe des impressions, fugitives ou durables, éprouvées par l'artiste créateur. Le mot impressionnisme fut imprimé pour la première fois en 1874 par Louis Leroy qui prit prétexte d'un paysage de Claude Monet intitulé « Impression, soleil levant ».¹⁵⁷ Les impressionnistes descendent des peintres naturalistes Corot, Courbet et Manet qui ont poussé fort loin l'étude du plein air, des moindres nuances des couleurs, des tons, la recherche des rapports entre l'état de l'atmosphère qui éclaire le tableau et la tonalité générale des objets qui s'y trouvent peints.¹⁵⁸

Le courant tente en effet de marquer une rupture de l'art moderne avec l'académisme. Un des précurseurs du courant fut un peintre paysagiste, Corot, qui sera une source d'inspiration pour les futurs impressionnistes. Ces peintres qui prendront le nom « impressionniste » en 1874, vont mener un

¹⁵⁷ Grand Larousse Encyclopédique, Paris, 1970.

¹⁵⁸ Larousse du 20^{ème} siècle, Paris, 1931.

combat, commencé par Manet, contre l'art d'atelier vieilli de l'Académie, avec des conventions trop rigides, pour faire reconnaître une nouvelle peinture réaliste contemporaine. Les chefs de l'école furent Monet, Sisley, Degas, Renoir et feront des tableaux afin d'exprimer les beautés simples de la nature. Pour ce faire ils noteront les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes et choisiront leurs sujets dans la vie contemporaine, dans un quotidien librement interprété. En ce sens, ils pousseront très loin l'étude du plein air et feront de la lumière l'élément essentiel de leur peinture.

Cependant, la première projection du cinématographe des frères Lumière n'arrive que vingt et une années après cette première exposition des impressionnistes en 1874. Le courant impressionniste qui marque la société française aura également des répercussions au cinéma. Il serait en effet possible de remarquer la similitude des thèmes traités : les séries de Monet sur la gare Saint-Lazare nous rappellent en fait les séries «ferroviaires» des frères Lumière.



Image 3.2. « La Gare Saint Lazare » de Claude Monet.

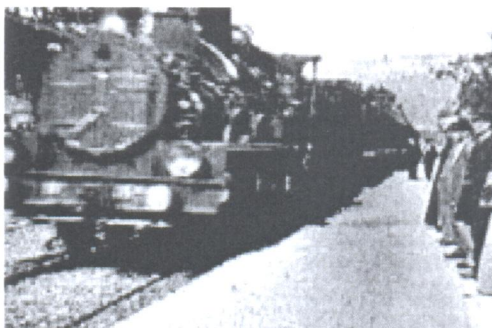


Image 3.3. « L'Arrivée d'un Train en gare de la Ciotat » des frères Lumière.

En effet, à la suite des frères Lumière, il existe nombreux cinéastes qui ont réalisé des films inscrits dans le courant impressionniste. Les jeunes cinéastes français comme Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac ou Jean Epstein avaient essentiellement pour but de rendre le cinéma un art total en le libérant de l'influence du théâtre ou de la littérature. Ces tentatives qui ont eu le nom de « cinéma impressionniste » se penchaient essentiellement sur la structure psychologique de la narration, sur le rôle de la conscience des caractères. Ils se servaient souvent du flashback, des surimpressions, des expériences nouvelles dans l'utilisation de la camera et du montage, ainsi que des rêves, des fantaisies ou de l'état mental des caractères. Avec l'impressionnisme, les émotions personnelles prennent largement place dans les films et leur donnent une narration avec des approches psychologiques intenses.

3.2.2. Le courant expressionniste

L'expressionnisme est un mouvement artistique et littéraire essentiellement germanique, né dans les premières années du 20^{ème} siècle, qui tente à imposer la sensibilité de l'artiste en dépit d'une vision réaliste. Il s'est surtout manifesté dans les pays occidentaux qui ont connu, en début du siècle, une crise de civilisation : *« angoisse, sens du tragique et volonté outrancière de les dire, de les crier, caractérisent l'expressionnisme ; à la violence de l'intention correspond un goût avoué pour la recherche de l'effet »*.¹⁵⁹

Ce mouvement a également touché le cinéma, à travers lequel il a trouvé un moyen idéal de se manifester. Il marque surtout le cinéma allemand – le nom « expressionnisme allemand » prend ainsi place dans l'histoire du cinéma – mal dans sa peau à la veille d'une longue période de guerre. Ce cinéma témoigne ainsi d'une série de films dont l'esthétique rejoint l'expressionnisme pictural et dont les caractéristiques sont

¹⁵⁹ Hachette Encyclopédique, Paris, 1994, p.695

essentiellement liées à l'état socio-économique de l'Allemagne dans laquelle dominaient la mort et les ruines.

Le théoricien Rudolf Kurtz, définit ce mouvement comme un mélange d'utopie et de désespoir, comme un goût d'apocalypse et de résurrection, comme une haine du monde bourgeois, qui réagit surtout, au niveau artistique, à l'impressionnisme et au naturalisme.¹⁶⁰ Il se base à cet égard sur l'esthétique de William Worringer qui suppose que l'expressionnisme est né de l'inquiétude de l'homme ahuri par les phénomènes qui se déroulent autour de lui et suscitant donc en lui le besoin ou le désir de rendre les objets absolus, en les arrachant de leur contexte naturel ou de leurs liens avec les autres objets.¹⁶¹

L'expressionnisme au cinéma signifiait donc un univers complètement stylisé, déformé, aux décors bizarres avec des formes hallucinantes et des jeux d'ombre et de lumière parfois perturbants, qui mène le spectateur dans une sorte de paranoïa. Il y a apporté un clair-obscur¹⁶² étrange, une déformation des formes et du comportement humain et a permis au cinéma d'adopter les architectures, les décors et les costumes les plus fantastiques. Ainsi les peintres expressionnistes sont devenus décorateurs de cinéma et ont contribué à enrichir le style expressionniste. A titre d'exemple, « Le Cabinet du Docteur Caligari » (1919) de Robert Wiene est cité comme le premier film où le style expressionniste a été développé dans tous ses effets plastiques. Kurtz affirme concernant ce dernier que « *c'est assurément le film qui semble mieux illustrer ce gothique déformé, ces ombres peintes, ces fausses perspectives, ce monde inquiétant d'objets* ». ¹⁶³ Viendront ensuite une série de films importants dont « Nosferatu » de Murnau réalisé en 1922 et « Metropolis » de Lang réalisé en 1927.

¹⁶⁰ « Naturalisme : Imitation exacte de la nature s'opposant à l'idéalisme et au symbolisme... Il s'est manifesté en littérature et s'est construit entre 1860 et 1880 sous l'influence à la fois du réalisme de Flaubert et du positivisme de Taine ». Grand Larousse Encyclopédique, Paris, 1970. Cité par R. Kurtz, Expressionnisme et cinéma, Presse Universitaire de Grenoble, 1986, p.25

¹⁶¹ idem. p.11

¹⁶² Clair-obscur : Ensemble équilibré d'ombres et de lumières, permettant de mettre en valeur un personnage ou un objet. En peinture, on appelle "clair-obscur" la technique consistant à moduler la lumière sur un fond d'ombre, en créant des contrastes propres à suggérer le relief et la profondeur.

¹⁶³ R. Kurtz, idem. p.33

Or, dans son article intitulé « Cinéma et peinture : dans le sens des toiles », Alexandre Tylski précise qu'il existe en effet assez peu de films abstraits qui engendre une ignorance concernant la question de savoir comment traiter la peinture abstraite au cinéma. Néanmoins, il souligne un autre aspect important en mettant en avant que même s'il est tourné assez peu de films abstraits, il existe au contraire de l'abstrait dans la construction même des films. L'auteur fait ainsi ressortir que « la peinture n'influence donc le cinéma (et inversement) pas seulement de manière picturale mais aussi au plus profond de son architecture ».¹⁶⁴



Image 3.4. « Nosferatu » de Murnau (1922).



Image 3.5. « Le cabinet Du Docteur Caligari » de Robert Wiene (1919).

Actuellement, le réalisateur américain Tim Burton semble rendre hommage à travers toute sa filmographie (dont Beetlejuice (1988), Mars Attacks (1996), Sleepy Hollow (1999), Big Fish (2003)) au courant expressionniste.

¹⁶⁴ A. Tylski, Cinéma et peinture : dans le sens des toiles, Cadrage, 2001



Image 3.6. « Sleepy Hallow » de Tim Burton (1999).

3.2.3. Le courant surréaliste

Le surréalisme, fondé en France mais très vite répandu dans la plupart des pays du monde, est un mouvement poétique, littéraire et artistique défini en 1924 par André Breton, qui prônait la rupture avec les valeurs admises. C'est en effet avec le romantisme, né dans la poésie, suggérant le mystère de la vie et méprisant le sens intelligible, que se manifeste l'école surréaliste.¹⁶⁵ André Breton, entouré de poètes et de peintres comme Louis Aragon, Paul Eluard, Max Ernst, a fondé le mouvement en publiant le « Premier Manifeste du Surréalisme » en 1924, dans lequel il définit le surréalisme comme « *un automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* ». ¹⁶⁶ L'accent était mis sur le pouvoir de dépassement, du mouvement et de la liberté, donnant ainsi deux directions principales au courant surréaliste qui sont le mystère de l'inconscient, et le bouleversement du réel. Il est donc fortement influencé par Freud et la psychanalyse, en faisant surtout appel au monde du rêve, en laissant les spectateurs¹⁶⁷ face à des images sur lesquelles ils ne peuvent exercer aucun contrôle et cherche ainsi à montrer le fonctionnement réel de la pensée humaine.

¹⁶⁵ Y. Duplessis, Le surréalisme, PUF, Paris, 1950, p.8

¹⁶⁶ H. Behar, M. Carassou, Le surréalisme, Librairie Générale Française, Paris, 1992, p.5

¹⁶⁷ Cette approche trop linéaire et réductrice concernant la place de spectateurs est soumise en cause par les approches théoriques sur la réception active et la notion de « lecture ».

Cependant, le surréalisme né dans la littérature a très vite atteint l'art pictural aux travers les tableaux de Salvador Dali, Marcel Duchamp, René Magritte, Juan Miró etc. et a également touché le monde du cinéma. En effet, le cinéma s'est donné comme un moyen parfait de refléter les manifestes du courant surréaliste, puisqu'il règne dans ce dernier, comme dans le surréalisme, un monde de rêve. Ils constituent donc tous deux une hallucination consciente et utilisent cette fusion du rêve et de l'état conscient.¹⁶⁸ Un des premiers films surréalistes est réalisé en 1928, notamment par la collaboration de Salvador Dali et du réalisateur Luis Buñuel, « Le chien andalou » (1929). Ils présentent un univers diégétique dans lequel se mélangent la folie et le rêve en bouleversant le réel quotidien. Georges Sadoul affirme pour ce film que « *tout le mal du siècle surréaliste s'exprime dans le Chien andalou. La sincérité de ce grand cri de rage impuissante donna sa tragique humanité à un film-témoin* ». ¹⁶⁹



Image 3.7. Une scène mémorable du film « Un chien andalou ».

Le surréalisme ne se présente tout de même pas comme un genre particulier au cinéma tel le courant expressionniste, mais son essence esthétique se retrouve dans de nombreux films. Méliès aussi peut être considéré comme un réalisateur surréaliste dans la mesure où il a présenté, aux travers ses trucages, un univers de rêve et de fantasmagorie.

Actuellement, il existe encore au cinéma des empreintes de ce courant. A titre d'exemple, le peintre surréaliste suisse H. R. Giger a contribué avec ses dessins au travail du réalisateur Ridley Scott pour son

¹⁶⁸ H. Behar, M. Carassou, op. cit. p.449

¹⁶⁹ J. Chevallier, M. Egly, Regards neufs sur le cinéma, Seuil, Paris, 1963, p.130

film « Alien » réalisé pour la première fois en 1979. Grâce à ce film, Giger a gagné un grand succès international en plus d'un Oscar en 1980 de « meilleur effet visuel » aux travers ses dessins surréalistes dont nous avons un exemple ci-dessous.¹⁷⁰

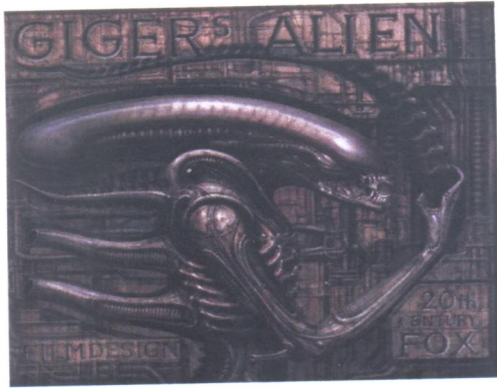


Image 3.8. Dessin du peintre H. R. Giger pour le film « Alien » de Ridley Scott.

3.2.4. Le courant futuriste

Le futurisme est un mouvement littéraire et artistique dont le précurseur est un écrivain italien, Filippo Tomasso Marinetti, qui a publié en 1909 le « Manifeste du Futurisme » afin de proclamer « *le rejet du passé et l'avènement d'une esthétique nouvelle qui convienne au monde de la vitesse, des machines et à la ville moderne* ». ¹⁷¹ Le mouvement répondait aussi à l'urgente nécessité historique, pour l'art italien, de secouer la stagnation provinciale et académique où il était tombé durant le 19^{ème} siècle. ¹⁷²

Le courant devient très vite un mouvement pluridisciplinaire en apportant la volonté du renouveau dans pratiquement tous les secteurs de la création artistique. Ainsi, l'influence de la peinture et des sculptures futuristes a donné un élan pour le futurisme au cinéma. C'est dans les années 1920 et

¹⁷⁰ Voir le site officiel à l'adresse www.hrgiger.com

¹⁷¹ Dictionnaire de l'art moderne et contemporain, dir. Gérard Durozoi, éd. Hazan, Paris, 1992, p.212

¹⁷² J. Cassou, Panorama des arts plastiques, Gallimard, Paris, 1960, p.455

surtout en Russie que le courant a la plus grande influence dans le domaine cinématographique qui s'effectue surtout par la technique de montage. Les expériences de certains réalisateurs comme Koulechov, Eisenstein ou Vertov ont engendré l'optimisation de cette nouvelle technique, par la découverte notamment de la naissance d'un message dans la juxtaposition de différentes images n'ayant aucun lien entre eux.¹⁷³ Le reflet de ce courant au cinéma est fortement lié aux évolutions techniques et scientifiques. Dans l'ère où la machine a gagné de l'importance, cette avancée a été également reprise par une nouvelle technique appelée « cinématographe ». Ainsi les films « Le cuirassé Potemkine » d'Eisenstein ou « L'homme à la caméra » de Dziga Vertov se révèlent être influencés par cette ère de la machine et des nouvelles technologies qui ont également engendré la naissance du mouvement futuriste.

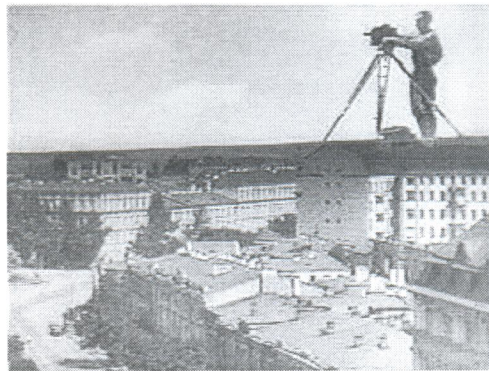


Image 3.9. « L'homme à la caméra » de Dziga Vertov (1929).

Pour ce qui est d'époques plus récentes, le film « Blade Runner » (1982) de Ridley Scott encore se révèle être comme un film futuriste, devenant aujourd'hui un film de référence, puisque plusieurs films de science fiction s'en inspirent ou lui rendent hommage comme le « Fifth Element » de Luc Besson. Soulignons surtout que le film de Scott a été réalisé à un moment clé dans l'évolution des effets spéciaux (et de la technique de montage) autre invention technique et moyen d'expression.

¹⁷³ Koulechov illustre notamment ce lien en partant de la même image du visage inexpressif de l'acteur Mosjoukine, par trois montages qui diffèrent selon trois contextes, à travers lesquels il a réussi à obtenir trois significations distinctes aux yeux des spectateurs, que l'on appelle actuellement l'effet Koulechov.

3.3. Les facteurs d'affinité : les éléments empruntés à la peinture

Nous allons donc dans cette sous-partie essayer de voir quels sont les différents éléments de l'art pictural qui nous pouvons retrouver au cinéma.

3.3.1. Les effets spécifiques

Les effets spécifiques qui renvoient à la technique cinématographique s'inspirent des techniques de base de la peinture. Il s'agit en effet des techniques relatives au cadrage, à l'espace et à la profondeur mais également à l'utilisation de la lumière et des couleurs.

3.3.1.1. Le cadrage

Le cadrage¹⁷⁴ est un des facteurs esthétiques aussi bien du cinéma que de la peinture, dans la mesure où le réalisateur, comme le peintre, tentera de mettre en avant l'image de façon la plus adéquate possible pour donner l'impression souhaitée. Le cadrage est d'une importance décisive puisque l'attention a tendance à se diriger vers le rectangle de l'écran, ainsi que le rectangle de la toile, les transformant dès lors en un monde en profondeur dans lequel pénètre le spectateur. Henri Agel affirme à cet égard qu'un film est une succession d'images qui sera cadrée avec rigueur, dans le but de donner à la scène son plus haut point d'efficacité dramatique, pour que le spectateur ressente avec le plus d'acuité la beauté ou le tragique de ce qu'on lui montre.¹⁷⁵

Il faut donc que le réalisateur puisse transformer sa caméra en un outil participant à l'esthétique de l'image, et cela à travers le cadrage choisi. Un bon cadrage peut évoquer une sensation d'émerveillement à l'égard de la scène, alors que, malgré la force du scénario, un mauvais cadrage sera voué à échec. Martin précise en ce sens que tout dépend comment le réalisateur

¹⁷⁴ « Cadrage : Action consistant à positionner correctement l'image par rapport à la fenêtre de la caméra ou du projecteur. Par extension, façon de positionner le sujet filmé à l'intérieur du cadre de prise de vues ». J.L Passek (éd), Dictionnaire du Cinéma, Larousse, Paris, 1991

¹⁷⁵ H. Agel, Le cinéma, éd. Casterman, Paris, 1957, p.41

découpe et organise la réalité extérieure qu'il expose à sa caméra, dans le but de la transformer en matière artistique.¹⁷⁶

Le cinéma a puisé considérablement dans la peinture au sujet du cadrage. Hubert Damisch donne à titre d'exemple Degas et Monet qui « *auront tenté de sortir du cadrage imposé par la peinture conventionnelle : en coupant le corps des individus, des décors et des objets... Ce hors-cadre, cet ailleurs, ainsi recherché par ces deux peintres trouve toute sa force visuelle et sonore au cinéma* ». ¹⁷⁷ Degas est en ce sens un des peintres qui a beaucoup attiré l'attention des théoriciens du cinéma puisque Martin met lui aussi l'accent sur ses tableaux qui se révèlent être « *éminemment cinématographiques par leur espèce de négligence qui semble supposer un mouvement de caméra figé soudain dans sa course* ». ¹⁷⁸ Par ailleurs, Martin trouve même les racines du montage dans la peinture. Il précise que cette découverte technologique apparaissait déjà dans « *Le portrait de l'artiste au Christ jaune* » de Gauguin (1890), qui se donne dans un cadrage spécifiquement filmique à la fois par son caractère construit et son intensité dramatique. ¹⁷⁹ D'après l'auteur, les peintres impressionnistes ont en effet permis non seulement un bouleversement de la représentation de l'espace mais également l'apparition des points de vue insolites dans la peinture, correspondant donc à la période de la libération de la caméra, qui a engendré la naissance des cadrages étonnants, la profondeur de champ utilisée de façon dramatique, certaines déformations de l'espace qu'on trouve dans des films expressionnistes. ¹⁸⁰

Afin d'être plus précis et de donner des exemples, rajoutons que la vue panoramique, un autre cadrage spécifique, a également été empruntée à la peinture. Celle-ci a permis au cinéma de représenter les scènes de bataille et des scènes nécessitant l'existence d'une foule ou de nombreux figurants. Cette manière de cadrer a en effet permis au réalisateur de refléter un point de vue privilégié. A titre d'exemple Victor Fleming a utilisé pour son film

¹⁷⁶ M. Martin, op. cit. p.52

¹⁷⁷ A. Tylski, op. cit.

¹⁷⁸ M. Martin, idem. p.212

¹⁷⁹ idem. p.213

¹⁸⁰ idem. p.215

« Autant en emporte le vent » cette vue panoramique inspiré du peintre Wright of Derby « Girandole au château Saint-Ange à Rome » (1776).¹⁸¹



Image 3.10. Une scène du film « Autant en emporte le vent ».



Image 3.11. Le tableau du peintre Wright of Derby « Girandole au château Saint-Ange à Rome ».

On ne peut renier le fait que le cinéma ait été influencé par le cadrage pictural puisque celui-ci est d'une importance décisive autant pour le peintre que pour le réalisateur, qui aura toujours un souci de signification de ces cadres, qui font justement toute la valeur du tableau ou du film.

3.3.1.2. La profondeur de champ et l'espace

La profondeur de champ et l'espace¹⁸² sont deux autres facteurs de similarité entre cinéma et peinture. Une utilisation judicieuse de l'espace

¹⁸¹ J-L. Bourget, op. cit. p.60

¹⁸² « Profondeur de champ : Il y a en avant ou en arrière de l'objet sur lequel on met au point, une zone plus au moins profonde à l'intérieure de laquelle les objets paraissent nets : c'est le phénomène de la profondeur de champ... Elle constitue un des éléments de la syntaxe cinématographique... Citizen Kane d'Orson Welles, frappa les cinéphiles par l'abondante utilisation de ce procédé ». J.L Passek (éd), Dictionnaire du cinéma, Larousse, Paris, 1991, p.541

mais surtout de la profondeur de champ, à laquelle le réalisateur doit faire attention, est un des facteurs qui fait du cinéma un art. La profondeur de champ trouve son origine dans la peinture, spécifiquement dans celle de Renoir qui la découvre vers 1880. Martin précise à titre d'exemple pour le tableau « Place Pigalle » de Renoir que « *c'est là un cadrage spécifiquement cinématographique, à la fois par son caractère imprévu, par la façon dont nous sommes pris dans l'action et par la vigueur d'une composition étonnamment dynamique* ». ¹⁸³ L'utilisation de ce procédé a également évolué durant l'histoire du cinéma. Bazin souligne en ce sens deux sortes de profondeur : l'une qui remonte aux premières années du cinéma, due à l'insuffisance de luminosité qui donnait une surface uniformément éclairée et l'autre qui fut utilisée de façon créatrice par des cinéastes comme Welles, grâce au progrès de la technique qui permettait de supprimer le flou de l'arrière plan. ¹⁸⁴ Ce procédé permet par ailleurs de mettre en évidence l'espace filmique. Martin affirme en ce sens que « *l'écran n'est pas une surface mais une ouverture et une profondeur. On ne peut donc parler d'un espace du film mais seulement d'un espace dans le film, c'est à dire de l'espace où se déroule l'action, de l'univers diégétique* ». ¹⁸⁵

Le cinéma s'inspire donc de l'art pictural afin de mieux utiliser la profondeur de champ et l'espace. Pour ce qui concerne ce dernier, Lemaître écrit que « *l'organisation de l'espace, telle qu'elle se manifeste au cinéma dans ses formes le plus évoluées, se rattache à la tradition des arts graphiques et picturaux* ». ¹⁸⁶ Le film « Citizen Kane » d'Orson Welles par exemple est considéré comme un des meilleurs films où la profondeur de champ gagne à merveille une essence esthétique. Ainsi nous pourrions donner à titre d'exemple ces deux plans qui peuvent être rapprochés par leur composition : un tableau classique, « La flagellation du Christ » de Pierro Della Francesca et l'autre une scène du film « Citizen Kane » de Welles. Ici évidemment, le réalisateur ne cherche pas à reproduire le tableau en question, mais dans sa manière d'utiliser la profondeur de champ nous

¹⁸³ M. Martin, op. cit. p.212

¹⁸⁴ Cité par H. Agel, op. cit. p.44

¹⁸⁵ M. Martin, idem. p.207

¹⁸⁶ H. Lemaître, op. cit. p.35

pourrons retrouver les traces de la peinture classique italienne, tout autant celui de Francesca que celui de Caravage. Cette inspiration, permet en effet au film d'atteindre une esthétique plus subtile, plus travaillée.



Image 3.12. Une scène du film « Citizen Kane » de Welles.

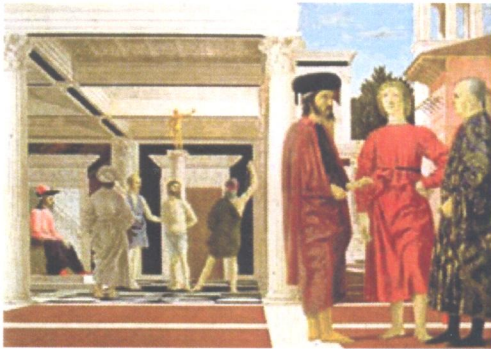


Image 3.13. « Flagellation du Christ » de Piero Della Francesca.

Autre point en ce qui concerne l'espace, c'est la valeur expressive de la double diagonale et de monumentalité. Lemaître explique la procédure de diagonale par l'organisation de l'espace et des acteurs, qui structurent par la position de leur tête, de leur geste des mains et de l'espace une forme de diagonale, empruntée à l'art pictural. Quant à la monumentalité, elle renvoie elle aussi, d'après l'auteur, aux arts figuratifs et s'obtient par le positionnement des acteurs en frise ou en pyramide.¹⁸⁷ Ces deux procédés permettent en effet au réalisateur d'exprimer une supériorité, une hiérarchie, bref une expression par simple organisation de l'espace.

¹⁸⁷ H. Lemaître, op. cit. p.35



Image 3.14. Exemple de diagonale et de monumentalité dans le film « Jour de colère » de Carl Dreyer.

3.3.1.3. Lumière et couleur

Les effets de lumière et de couleur cinématographiques trouvent également leurs racines dans la peinture. La lumière a en effet vocation à rehausser la composition de l'image, de créer son atmosphère particulière afin de lui donner toute sa signification.¹⁸⁸ Ces effets ont atteint leur apogée surtout dans le cinéma expressionniste allemand. Nous avons précisé que ce courant utilisait fortement des jeux d'ombre et de lumière souvent perturbant avec un clair-obscur étrange. En effet, un éclairage adéquat conforme au style expressionniste permet de rehausser l'effet spatial et plastique des corps et des volumes. Kurtz souligne à cet égard qu'il est possible, grâce à la lumière, d'effacer les limites existantes des corps ou de les différencier avec précision, ce qui fait en effet, selon l'auteur, toute la force de la lumière, puisque c'est justement sa mobilité et sa force qui permet d'ordonner l'espace.¹⁸⁹ Agel explique à cet égard que les cinéastes allemands ont traité la lumière comme « raumgestaltend », c'est-à-dire comme élément de formation de l'espace¹⁹⁰ tout en se référant aux peintures expressionnistes.

Par ailleurs, l'auteur précise également l'importance du « contraste », autrement dit l'intensité entre la plage de lumière et la plage d'ombre. « *Le*

¹⁸⁸ H. Agel, op. cit. p.169

¹⁸⁹ R. Kurtz, op. cit. p. 103 et suiv.

¹⁹⁰ idem. p.176

contraste (...), c'est une affaire de sentiment » écrivait Louis Page, directeur de photographie renommé.¹⁹¹ C'est à travers lui que l'image s'exprime. Alors un jeu subtil de lumières et d'ombres permettra de refléter l'atmosphère nécessaire et dans le cas contraire, si l'éclairage ne correspond pas au scénario, le film serait gravement faussé.¹⁹² Page donne à titre d'exemple le film de John Ford « Dieu est mort » (1967) dans lequel la lumière est maladroitement utilisée, n'arrive donc pas à créer le climat adéquat.

Outre la lumière, la couleur, elle aussi, a un rôle important, surtout que le cinéma au départ était en noir et blanc. Elle ne joue point seulement sur l'esthétique mais, tel que le remarque Lemaître, elle est au cinéma ce qu'elle est pour la peinture, autrement dit un langage.¹⁹³ Ce langage a donc été emprunté à la peinture et Lemaître précise que les meilleures réussites au cinéma sont celles des réalisateurs qui ont eu le souci de se référer à l'art pictural.¹⁹⁴ Il argumente cette idée évoquant la collaboration entre cinéastes et artistes qui était une chose courante à la première époque du cinéma. Il cite notamment des cinéastes qui se sont intéressés de près à la peinture pour la réalisation de leur film, que ce soit au niveau du décor, des costumes ou de la mise en scène. Ainsi Max Ophuls déclare s'être inspiré de la peinture : « *J'allais donc tourner mon premier film en couleurs qui se trouvait être en même temps mon premier cinémascope. Tout cela posait beaucoup de problèmes : je regardais inlassablement des toiles de Brueghel, ce grand professeur* ». ¹⁹⁵

De la même manière, Renoir affirme lui aussi puiser dans l'art pictural pour sa mise en scène : « *Je commençai à constater que le geste d'une laveuse de linge, d'une femme qui se peigne devant une glace (...) avaient une valeur plastique incomparable. Je refis une espèce d'étude du geste français à travers les tableaux de mon père et des peintres de sa génération* ». ¹⁹⁶

¹⁹¹ Cité par H. Agel, op. cit. p.169

¹⁹² idem. p.170

¹⁹³ H. Lemaître, op. cit. p.21

¹⁹⁴ ibid.

¹⁹⁵ idem. p.39

¹⁹⁶ idem. p.41

Une autre analogie entre ces deux arts réside dans le fait que, aussi bien le cinéaste que le peintre, cherche à organiser les éléments de son tableau ou de sa scène, à composer les éclairages et les couleurs dans le but d'obtenir l'image parfaite. Lemaître explique en ce sens que la mise en scène cinématographique ne peut engendrer une œuvre d'art dans la mesure où, par des moyens analogues à ceux du peintre, elle peut faire naître un monde sur une toile.¹⁹⁷ A titre d'exemple, Bourget explique que le film « Barry Lyndon » (1975) de Kubrick possède de nombreuses références à la peinture principalement anglaise. Il nous montre comme exemple l'analogie entre une scène tournée la nuit et un tableau du peintre Wright of Derby « L'expérience avec une pompe à air » (1768).¹⁹⁸



Image 3.15. Une séquence du film Barry Lyndon de Kubrick.



Image 3.16. Le tableau de Wright of Derby « L'expérience avec une pompe à air ».

¹⁹⁷ H. Lemaître, op. cit. p.19

¹⁹⁸ J-L. Bourget, op. cit. p.63

Tous ces exemples et les études, que nous avons pris comme référence, montrent que le cinéma s'est inspiré de la peinture pour se nourrir des possibilités d'utilisation de la couleur et de lumière afin d'arriver à une meilleure esthétique.

3.3.2. Peinture comme référence directe pour la réalisation filmique

Pendant la production / la réalisation de leur film, les cinéastes se réfèrent parfois aux œuvres d'art pictural, utilisant donc celles-ci comme sources de document. Ce rapprochement réside essentiellement dans la manière de créer une certaine esthétique en prenant des exemples de peintures. Il s'agit en effet de rapports artistiques qui englobent à la fois l'univers ou l'atmosphère, la mise en scène, les costumes et les décors.

3.3.2.1. Refaire l'univers souhaité

La peinture est utilisée tout d'abord comme source de document pour la création d'un univers spécifique ou parfois d'une période déterminée. A titre d'exemple, dans son film « Le désert rouge » (1964), Antonioni a réalisé approximativement le même plan que le tableau « La desserte rouge » (1908) de Matisse, afin de créer l'atmosphère nécessaire pour l'histoire du film.



Image 3.17. Une scène du film « Le désert rouge ».



Image 3.18. « La desserte rouge » de Matisse.

Il faut en revanche souligner que nous pourrions retrouver des références à l'art pictural surtout dans les films historiques. Rappelons nous de tous les films français se déroulant à l'époque de Louis XIV ou XVI. Comment décider de l'univers qui sera filmé si ce n'est par les références aux tableaux de la période classique ? Il n'est en effet pas surprenant que le réalisateur, décidant de tourner un film qui se déroule à une époque précise, aie le souci de se référer aux documents appartenant à cette époque-là : aux ouvrages littéraires, aux journaux, aux articles, même aux lettres, mais aussi à tout un éventail de peintures, dessins, gravures etc.

La peinture se donne donc à ce moment-là comme le témoin d'une époque, en tant que document historique. Le réalisateur, afin d'avoir des précisions sur l'époque pendant laquelle doit se dérouler le film, trouvera des anecdotes, des récits dans le patrimoine écrit, mais il aura également une idée de l'univers, des costumes, des décors, des gestes grâce aux tableaux de cette période en question. L'art pictural s'est donc donné comme un témoignage, permettant aux réalisateurs d'avoir une idée plus précise d'une certaine époque. Il a ainsi permis d'arriver à une essence esthétique qu'ils ne pourraient peut-être trouver autrement.

3.3.2.2. La mise en scène

Nous pourrions définir la mise en scène comme un art de diriger sur le plateau l'action et les personnages imaginés par l'auteur dramatique. Notons tout de suite que le cinéma a emprunté l'expression au théâtre, et l'utilisation

de l'expression remonte au loin avec un premier ouvrage publié en 1884 « L'art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale ». La mise en scène permet en effet, comme au théâtre et au cinéma, de rendre le spectacle ou le plan unifié, avec tout ce qui renvoie à l'espace, aux décors et costumes et la gestuelle des acteurs.

Cependant, la mise en scène se donne elle aussi comme un des moyens pour le réalisateur de puiser dans l'art pictural. Il est en effet possible que le réalisateur trouve l'inspiration nécessaire pour la réalisation d'une scène de son film, dans un tableau spécifique d'un peintre et décide de l'adapter dans le but de créer la même mise en scène. A titre d'exemple, nous avons ci-dessous le tableau « Le poulailler » du peintre Honoré Daumier que l'on trouve reproduit exactement dans une scène du film « Les enfants du paradis » de Marcel Carné.



Image 3.19. « Le poulailler » de Daumier.



Image 3.20. « Les Enfants du Paradis » de Marcel Carné.

En effet, certains réalisateurs, par souci d'obtenir la meilleure image reflétant adéquatement l'atmosphère diégétique, se tourne vers l'art pictural

et recrée dans leurs films les tableaux qui les inspirent.¹⁹⁹ Cette recherche dans la peinture permet à ces cinéastes d'évoluer leur esthétique cinématographique et démontre également jusqu'à quel point la peinture a pu inspirer les réalisateurs.

3.3.2.3. Décor et costumes

Les décors et les costumes participent à la création de l'atmosphère diégétique d'un film et éveillent chez le spectateur divers degrés de sentiments de réalité. Un des décorateurs de cinéma français renommé, Léon Barsacq, affirme que la tâche du décorateur serait de « *choisir les éléments les plus typiques et les disposer dans un ordre rigoureux, de telle sorte que chaque élément participe à la composition plastique des images et indique en même temps le cadre dans lequel se déroule l'action* ». ²⁰⁰

Pour rendre le film le plus réaliste possible, il faut que le décor, tel les autres éléments de la diégèse, soit le plus adéquat possible avec l'histoire racontée, afin d'authentifier l'action. Cette adéquation dépend évidemment du genre du film. Autrement dit, le décor d'un film historique ne serait bien entendu pas le même que celui d'un film de science-fiction.

Certains cinéastes se sont en effet référés à l'art pictural afin de créer leur propre décor. Un des peintres qui a beaucoup inspiré le cinéma semble être le peintre américain Edward Hooper. Il a inspiré de nombreux cinéastes, notamment Hitchcock. Le réalisateur s'est servi d'un des tableaux du peintre pour recréer presque la même maison pour son fameux film « *Psychose* » (1960).

¹⁹⁹ « Diégèse, diégétique : mots créés par un groupe de chercheurs sous la direction de M. Etienne Souriau - utilisé pour la première fois en 1951 - et désignant tout ce qui appartient, dans l'intelligibilité, à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film (l'univers filmique). Ces mots correspondent à ceux de « drame » et « dramatique » au sens étymologique ». M. Martin, op. cit. p.25

²⁰⁰ cité par H. Agel, op. cit. p.172



Image 3.21. La maison du film « Psychose » d'Hitchcock.

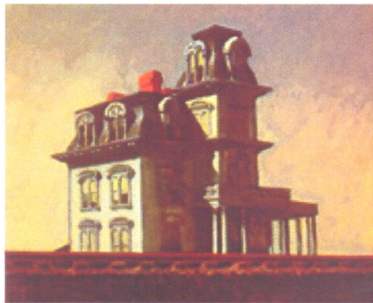


Image 3.22. Le tableau « Maison près de la voie ferrée » d'Edward Hooper (1925).

Cependant, soulignons que le décor a atteint son paroxysme dans le cinéma expressionniste allemand. L'univers stylisé des films expressionnistes a permis aux décorateurs de réaliser les décors les plus fantastiques. Les architectes-décorateurs des films expressionnistes n'avaient pas le but d'atteindre la vraisemblance, mais tentaient, notamment à la lumière des exemples de peinture expressionniste, d'atteindre l'harmonie des mouvements. Le décor en renonçant aux détails essaie de reproduire les formes constructives, peu importe l'image visuelle que le spectateur a normalement de l'objet représenté.²⁰¹

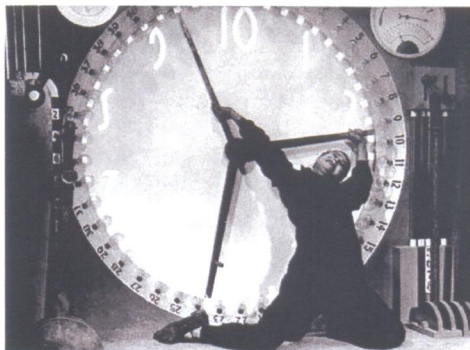


Image 3.23. Une scène du film « Metropolis » de Fritz Lang (1927).

²⁰¹ R. Kurtz, op. cit. p.95

Il en est de même pour les costumes. Ceux-ci doivent être le plus réalistes possible selon le genre du film afin de convaincre le spectateur pour éveiller en lui divers degrés de sentiments de réalité. Dès lors, la peinture devient une source d'inspiration. Tels les cas de la mise en scène, la récréation d'une époque précise, la peinture sera encore pour les décors et les costumes un témoignage ou un document historique permettant au réalisateur d'avoir les connaissances nécessaires de l'époque en question.

C'est surtout pour les films historiques que la peinture a une place décisive dans le choix des décors et des costumes. Bourget souligne à ce titre l'importance du travail des décorateurs-architectes puisque, mise à part le fait que la disposition des personnages dans l'espace et leurs costumes soient redevables à l'invention des cinéastes, c'est en effet la connaissance des décorateurs de peintres comme Alma-Tadema ou Gérôme qui joue essentiellement dans l'authentification de l'action du film.²⁰²

A titre d'exemple, Bourget précise que Kubrick s'est servi de la peinture anglaise pour les costumes de son film « Barry Lyndon » du tableau « La promenade matinale » de Gainsborough.²⁰³



Image 3.24. Le tableau de Gainsborough « La promenade matinale ».

²⁰² J. L. Bourget, op. cit. p.60

²⁰³ idem. p.62



Image 3.25. Lady Lyndon de Kubrick.

Le cinéma s'est donc inspiré de l'art pictural qui lui a offert un éventail de choix qui reste néanmoins souvent négligé. Tel qu'il a été souligné par Lemaître, les réalisateurs ne doivent pas oublier que les racines du cinéma résident dans les beaux-arts (mais évidemment pas uniquement) et qu'il ne serait possible de cerner son histoire sans aucune connaissance de ces derniers.

PARTIE IV : PEINTURE ET CINEMA : LE CAS DE LA TURQUIE

Dès lors qu'il s'agit de porter une réflexion sur le rapport entre la peinture et le cinéma turc, un point essentiel est à souligner : lorsque nous évoquons une telle relation, nous parlons :

- 1) d'une relation indirecte (qui s'effectue à travers le cinéma ainsi que l'art pictural occidental, et il s'agit ici surtout d'une influence au niveau des effets spécifiques comme le cadrage, la profondeur de champs etc.)
- 2) de l'itinéraire des cinéastes
- 3) et d'une recherche esthétique consciente, mais il s'agit ici d'utiliser la peinture cette fois-ci comme source de référence.

Se pose dès lors la question de savoir de quelles sources s'agit-il ? Est-ce que nous devons évoquer ici les références à la peinture occidentale, ou celles qui sont à la peinture turque ? La réponse est en effet simple. A part quelques exemples que nous avons donnés dans les pages précédentes de notre recherche, comme celui d'Ömer Kavur ou Nuri Bilge Ceylan, nous n'avons pas d'exemples précis qui auraient prouvés l'utilisation de la peinture occidentale dans un film turc. L'inspiration ne reste donc dans ces cas cités précédemment qu'au niveau personnel.²⁰⁴

En revanche, il est possible de retrouver dans le cinéma turc certains films qui ont utilisé l'art pictural turc. Il s'agit en effet ici des cas où la peinture s'est donnée comme source de référence : notamment des films historiques comme « Cem Sultan » de Münir Hayri Egeli (1951) ou « Köroğlu » de Refik Kemal Arduman (1945) qui se sont inspirés de l'art pictural turc ne serait ce que pour les costumes et les décors. Dans ce chapitre de notre recherche,

²⁰⁴ Bien évidemment penser à certains tableaux des peintres occidentaux permettrait au cinéaste d'affiner son style artistique ou esthétique.

nous porterons donc une réflexion sur ces trois éléments cités ci-dessus, mais cela nécessite avant tout un bref aperçu de l'art pictural turc.

4.1. L'histoire de l'art pictural turc

Pour cerner l'histoire de la peinture turque, il faut expliciter tout d'abord l'évolution de l'image et de la figuration dans les cultures islamiques, dont l'Empire Ottoman fait partie. Soulignons que l'image n'avait pas la même interprétation dans les différentes cultures et qu'elle s'est manifestée différemment selon qu'elle a été vue d'un œil indulgent ou non.

4.1.1. L'image en Islam

Il faut, avant tout, dire que l'attitude des cultures et des religions diffère considérablement face à l'image. Certaines ont connu des périodes de rejet de celle-ci, alors que d'autres ont témoigné d'un refus total de la figuration. En ce sens Debray met en avant que les monothéismes, dont l'Islam fait partie, sont de nature iconophobe et que l'image pour eux n'est qu'un accessoire décoratif.²⁰⁵ L'auteur explique que cela est du à la distance croissante entre Dieu et l'homme et par la méfiance du corps, qui engendrent la répugnance de la figuration : « *la hantise de l'impur et du péché de chair met la plastique à la diète* » écrit-il.²⁰⁶

Chaque culture a donc eu, à un moment donné de son histoire, sa lutte face à l'image. La culture judaïque a également connu une période très riche en figuration liturgique, suivie cependant, à partir du 7^{ème} siècle, d'un rejet de toute représentation.²⁰⁷ Le christianisme, où l'image se montre dès l'an 200, a connu lui aussi deux grandes crises iconoclastes au 7^{ème} et au 16^{ème} siècle. Jack Goody, l'anthropologue américain, affirme que l'Ancien Testament, texte commun au judaïsme, au christianisme et à l'Islam, prône

²⁰⁵ R. Debray, op. cit. p.101

²⁰⁶ idem. p.117

²⁰⁷ L. Testot, op. cit. p.28

clairement qu'il faut détruire toutes les idoles. L'anthropologue fait remarquer que chacun de ces monothéismes a suivi d'une manière plus ou moins rigoureuse et à des moments différents de l'histoire cet ordre du Testament.²⁰⁸

L'Islam est, lui aussi, affecté par cette lutte contre l'image, non dans le sens d'un iconoclasme mais plutôt dans celui d'un aniconisme. L'interdit de la figuration s'y développe « *dans le califat Umeyyade aux frontières de l'Empire byzantin, avec la prescription d'édits en 721 et 724* ». ²⁰⁹ Cependant, Goody affirme que c'est un argument très discutable puisque, un des premiers califes de l'Islam, Abu Bakr²¹⁰, expliquait justement que Dieu, étant le créateur de toute chose et de toute forme, il n'y avait pas plus de mal à façonner une figure humaine qu'un décor abstrait.²¹¹ En effet, il n'y a aucun signe dans le Coran prohibant clairement les formes de représentation figurative. En revanche, certains édits ont entraîné une conviction à propos d'une interdiction. Notamment, dans un des ceux-ci, il serait indiqué que la figuration reviendrait à se rivaliser avec le Créateur. Dès lors il fut interdit de faire non seulement de la figuration humaine, mais également celui de tout être vivant, sachant que sa représentation signifierait le reflet de son essence.²¹²

Tout de même, cette interdiction n'a pas empêché l'évolution d'un art pictural, puisqu'on autorisait les motifs abstraits et les formes d'écriture. Ainsi, les pays islamiques ont témoigné de la floraison de plusieurs styles picturaux régionaux dans lesquels ils ont pu apporter de nouvelles interprétations. Ces dernières, qui renvoient à des divinités abstraites, se différencient considérablement des mythes anthropomorphes provenant des coutumes idolâtres de la religion chrétienne. C'est pour cette raison qu'il n'existe en Islam des figurations de saints ou de prophètes, remplacées par les dessins de mythes non-sacrés, des histoires ou des événements

²⁰⁸ Entretien avec Jack Goody, cité par N. Journet, op. cit. p.30

²⁰⁹ L. Testot, op. cit. p.28

²¹⁰ A la mort de Mahomet, Abu Bakr devint le premier des quatre califes authentiques de l'Islam de 632 à 634.

²¹¹ Entretien avec J. Goody, cité par N. Journet, idem. p.32

²¹² S. Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, Remzi, İstanbul, 1993, p.128

quotidiens.²¹³ Il faut noter cependant que l'expansion de l'Islam fut fulgurante, dès sa naissance, ayant conquis des territoires de l'Inde jusqu'en Espagne. Les formes de l'art islamique s'y sont épanouies et les Musulmans ont ainsi contribué considérablement au développement artistique de l'Occident. C'est en effet la civilisation arabe qui a permis à la chrétienté de redécouvrir le savoir oublié de l'Antiquité : « *les savants arabes nous ont transmis les sciences et la philosophie grecques, notamment grâce aux grands centres de transcription qui traduisaient les textes grecs en arabe, puis de l'arabe en latin* ». ²¹⁴ L'image a donc eu des interprétations diverses tout au long de l'histoire mondiale entraînant donc une interdiction de la figuration ou une ignorance totale.

4.1.2. L'évolution de la peinture turque

Dès que l'on parle de la peinture turque, nous avons tendance à évoquer l'art de la miniature. Or, il faudrait mettre en relief qu'il existe deux sortes d'art pictural turc : l'art du Sérail, celui des classes dirigeantes, qui exerce la miniature, et l'art populaire. La miniature²¹⁵, qui a son origine en Asie, a eu une influence sur certaines régions de l'Iran et de la Mésopotamie et sur les communautés turco-islamiques.²¹⁶ Les premiers exemples de miniature ont été donnés dans les communautés turques asiatiques entre 10.000 - 3000 avant J.C. Il s'agissait de motifs d'animaux, d'ornements dessinés sur les rochers, les outils de pêche et les ustensiles.²¹⁷

Il faut souligner avant tout que les Turcs ont pratiqué des arts figuratifs sous l'influence de trois religions différentes : manichéisme, bouddhisme et Islam. Leurs arts se donnent en effet comme un des plus anciens, englobant

²¹³ S. Tansuğ, op. cit. p.128

²¹⁴ J.F Favre, D. Grünewald, Histoire de l'art, Hachette, Paris, 1995, p.101

²¹⁵ Miniature : La miniature était utilisée pour les portraits, l'illustration de livres et de missels où étaient représentés différents sujets et évènements à une petite échelle. La technique consiste par enduire le papier tendu avec d'abord un oxyde de plomb appelé minium (d'où provient le mot miniature) et ensuite avec du blanc d'oeuf, de la fécule, du carbonate de plomb, de la gomme et du sel ammoniac qui lui donne une apparence lumineuse et une couleur crémeuse. Ainsi le miniaturiste peut commencer à peindre en utilisant des couleurs vives données par des teintures en poudres et parfois de la dorure.

²¹⁶ Voir le site du ministère de la culture et du tourisme : www.kulturizm.gov.tr

²¹⁷ *ibid.*

une période de plus d'un millénaire qui remonte jusqu'au 8^{ème} siècle après J.C.²¹⁸ Les origines de la peinture turque se retrouvent donc dans l'art de l'Asie Centrale, le berceau de sa civilisation, dont la tradition est sans cesse présente dans sa miniature et dans laquelle les influences de l'art chinois, hindou et perse sont également importantes.²¹⁹

Les fresques des Ouigours²²⁰, au 8^{ème} siècle après J.C. constituent les premiers exemples de l'art de la miniature turque. Malgré l'abolition de leur Etat en 840 leurs miniatures, réalisées sous l'influence du manichéisme, ont été sources d'inspiration pour les miniatures islamiques réalisées par les Turcs seldjoukides.²²¹ La peinture des communautés turques, influencée par la culture des ouigours, s'est développée à l'époque des Seldjoukides, pendant laquelle les miniatures ont été utilisées dans les ornements des ouvrages écrits. La peinture turque n'a cessé d'évoluer pendant la période des Seldjoukides d'Anatolie (du 11^{ème} au 13^{ème} siècle) et les premières années de l'Empire Ottoman, même s'il ne nous reste aucune œuvre de cette période-là. Nous n'en savons malheureusement que le nom de quelques peintres ayant travaillé au Sérail de Konya²²² et celui de quelques artistes ottomans.²²³ En l'occurrence, une des caractéristiques de cette période, est le fait qu'elle se révèle être une sorte de transition entre l'art turc asiatique et l'art turc ottoman.²²⁴

Nous arrivons par contre à suivre l'évolution de l'art de la miniature ottomane après la conquête de Constantinople, qui peut signifier une troisième période dans l'histoire de la peinture turque. Nurullah Berk, peintre renommé turc, dit à cet égard que « *la tradition turque de la miniature, venue de l'Asie centrale, se propageant des Ouigours aux Ottomans, atteint enfin*

²¹⁸ O. Aslanapa, Türk Sanatı, Doğan Kardeş, İstanbul, 1962, p.127

²¹⁹ S. Tansuğ, op. cit. p.146

²²⁰ Premier peuple turc ayant construit une cité et adopté le manichéisme.

²²¹ O. Aslanapa, idem. p.128

²²² Sous le règne des seldjoukides Konya est devenu un centre culturel artistique, littéraire et scientifique.

²²³ O. Aslanapa, idem. p.131

²²⁴ N. Berk, La peinture turque, Publication de la Direction Générale de la Presse et du Tourisme, 1950, p.8

Istanbul, dont la conquête imprima à l'art turc un essor nouveau ». ²²⁵ Istanbul devient alors la capitale politique et culturelle de l'Empire.

L'art de la miniature a connu plusieurs étapes parallèlement aux développements et aux progrès de l'Empire mais la caractéristique la plus précise de celui-ci est le fait que ces ouvrages ont eu une valeur de document enregistrant les événements de la vie sociale, politique, économique, culturelle, militaire et technologique de l'Empire Ottoman. Les « nakkaches » ²²⁶ illustraient les ouvrages écrits par les historiens, voyageurs et chroniqueurs qui exposaient également la puissance et la grandeur des sultans. ²²⁷ La miniature ottomane la plus ancienne date de l'époque de Mehmet II (1451-1481), qui est également célèbre par son portrait « à la rose » peint par Sinan Bey, peintre turc de l'époque ayant travaillé à Venise. ²²⁸ Le sultan fut un protecteur fidèle des arts et porta beaucoup d'importance aux relations avec les cultures occidentales ; c'est sous son règne qu'arrivent à l'Empire des artistes occidentaux - Matteo di Pasti, Constanzio di Ferrara, Gentile Bellini - réalisant ainsi les premiers contacts artistiques entre les deux civilisations.



Image 4.1. « Mehmet II à la rose » de Sinan Bey.

La prolifération de cet art pictural a également continué sous le règne de Soliman II au 16^{ème} siècle (1520 – 1566) durant laquelle il a atteint son apogée. Une des œuvres importantes qui date de cette époque est le

²²⁵ N. Berk, op. cit. p.9

²²⁶ Miniaturiste.

²²⁷ Voir le site du ministère de la culture et du tourisme : www.kulturturizm.gov.tr

²²⁸ N. Berk, ibid.

« Suleymanname »²²⁹ réalisé par le nakkache Matrakçı Nasuh. Autre artiste, Nakkache Osman, qui réalise le « Hünername »²³⁰, miniature racontant la vie du sultan, est également un des artistes les plus connus de l'époque.



Image 4.2. « Süleymanname » de Matrakçı Nasuh.

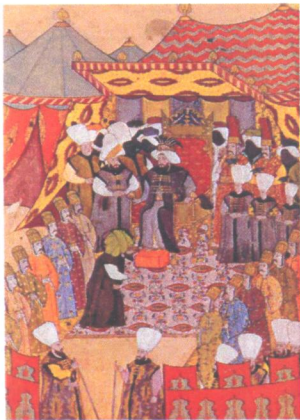


Image 4.3. « Sürname » de Levni.

Alors que le 17^{ème} siècle est plutôt marqué par une stagnation celle-ci est dépassée le siècle suivant sous le règne de Ahmet III (1718 - 1730). Etant lui-même un calligraphe maître, il protège les artistes de son époque. Les dernières douze années de son règne intitulées la période des « tulipes »²³¹ sont également la dernière période créative de la peinture

²²⁹ « Le livre de Soliman »

²³⁰ « Le livre des accomplissements » dont deux tomes seulement se trouvent aujourd'hui au Musée de Topkapi.

²³¹ Période des tulipes 1718-1730 : Le début du 18^{ème} siècle fut marqué par un épanouissement des arts et des lettres sous le règne de Ahmet III. Cette période, placée sous le signe de la Tulipe qui avait envahi la vie quotidienne, les arts décoratifs et la poésie, fut appelée « Lâle Devri » (Période des Tulipes).

ottomane.²³² Une des œuvres la plus connue de l'époque appartient à Levni²³³ qui a réalisé le « Sürname ».

Au 18^{ème} siècle l'Empire commence à décliner à la suite de nombreuses défaites et des problèmes internes. Ainsi commencent des mouvements conscients d'occidentalisation qui se poursuivent surtout au niveau politique.²³⁴ L'Empire commence à prendre l'Occident comme exemple concernant les réformes et le « tanzimat »²³⁵ constitue un tournant dans l'histoire de l'Empire, qui décide d'opter définitivement et officiellement pour la culture occidentale.²³⁶

De l'apogée de l'Empire jusqu'à la période de déclin, le style de la miniature a sans cesse évolué. En effet, les miniatures turques étaient différentes au niveau des thèmes, techniques, couleurs, dessins et motifs de ceux des autres pays musulmans. Elles étaient plus réelles et claires du point de vue de l'illustration et choisissaient divers thèmes qui racontaient minutieusement les relations humaines et les événements sociaux.²³⁷ Elles se sont également tournées vers les sujets scientifiques, religieux, les encyclopédies, les biographies, les chroniques ou les récits de voyage. Les portraits, les événements historiques, la vie quotidienne au sein du sérail prenaient largement place dans les miniatures.²³⁸ La nature – dessinée de façon étonnamment réussie – les courses de chevaux et les scènes de guerre ont été les sujets les plus traités. Cependant, toutes les scènes historiques ne sont dessinées qu'une seule fois puisqu'il n'était pas de coutume de retravailler plus d'une fois une même composition.²³⁹ Or, le fait de ne pas pouvoir retravailler les scènes historiques a rendu difficile la

²³² R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1976, p.18

²³³ Levni est le plus important peintre de la période de la tulipe. C'est un artiste inventif et efficace qui apporte à l'art de la miniature un style nouveau, en dessinant de grandes figures avec un arrière plan sans détail et un effet de profondeur. Son style particulier se mélange parfaitement avec le style pictural ottoman. Cité par R. Arık, *idem*. p.21

²³⁴ *idem*. p.14

²³⁵ Le mot qui définit « réorganisation » en ottoman, signifie l'ère de réforme entre 1839 à 1876, qui fut lancé pour tenter de combattre le déclin de l'Empire. Ces réformes signifient plutôt les bonnes pratiques européennes que doit adopter l'Empire.

²³⁶ R. Arık, *idem*. p.16

²³⁷ Voir le site du ministère de la culture et du tourisme : www.kulturturizm.gov.tr

²³⁸ O. Aslanapa, *op. cit.* p.144

²³⁹ *idem*. p.132

création et le perfectionnement du style.²⁴⁰ Dans certaines miniatures, nous remarquons des essais de perspective. Ainsi nous pourrions dire que Levni et les nakkaches suivants, appartenant à la période de la tulipe, ne se sont pas tournés d'emblée vers la peinture occidentale, mais il existait déjà les traces de celle-ci dès la période classique du 17^{ème} siècle.²⁴¹ L'Empire est marqué par un tournant dans l'histoire de la peinture turque sous le règne de Mahmut II (1808 - 1839) pendant la période de déclin, puisque celui-ci, partisan de réformes radicales, fait mettre son portrait sur les murs de toutes les administrations. A partir de cette date, l'opinion publique commence à considérer d'un oeil plus indulgent la reproduction de la figure humaine.²⁴²

L'art pictural, à partir du 19^{ème} siècle, a subi une évolution parallèle aux influences techniques et figuratives occidentales. Les peintres turcs s'inspirent des artistes étrangers installés à Istanbul et plusieurs vont en Europe pour faire des études de beaux-arts, ce qui favorise l'adoption du procédé de la peinture à l'huile par les artistes turcs. Une autre raison qui favorise la floraison de cette nouvelle technique est l'enseignement du dessin rendu obligatoire dans toutes les écoles militaires.²⁴³ Ainsi dès le début du 19^{ème} siècle, un groupe de peintres réalisent des portraits, des paysages, des intérieurs etc. dont la plupart sont issus de l'Ecole Militaire.²⁴⁴ La peinture commence dès lors à prendre une autre tournure optant plus pour un style occidental, ce qui symbolise en même temps la première période de la peinture moderne turque. La seconde commence avec la création de l'Académie des Beaux-Arts en 1883 par Osman Hamdi Bey, dans laquelle ont fait leurs études plusieurs peintres renommés tels Avni Lifij, Şevket Dağ, İbrahim Çalli, Feyhaman Duran etc.²⁴⁵

Alors que se développait un art pictural au sein du Sérail, il existait dans les couches plus populaires, un autre style artistique : la peinture populaire anatolienne. Celle-ci était moins connue que les miniatures, parce

²⁴⁰ O. Aslanapa, op. cit. p.146

²⁴¹ N. Berk, op. cit. p.9

²⁴² idem. p.10

²⁴³ idem. p.15

²⁴⁴ ibid.

²⁴⁵ S. Tansuğ, op. cit. p.161

que d'une part, elle était plus dispersée et d'autre part, elle se sous-estimait elle-même.²⁴⁶ Les artistes qui les réalisaient s'étaient abstenus de signer et de dater leurs œuvres, puisqu'ils les considéraient comme étant moins importants que l'art du Sérail.²⁴⁷ Cet art est donc resté dans un milieu étroit, entre les pages des livres, toujours de plus en plus petit puisque les artistes avaient peur de l'interdiction de la figuration.

La peinture populaire, contrairement aux miniatures, reflétait essentiellement les croyances et les opinions. Elle montrait des personnes, des paysages, des objets et reprenait souvent les sujets religieux, les épopées ou les contes populaires. Ces derniers y avaient une place importante, puisque les livres qui racontaient ces histoires renforçaient le récit par des illustrations picturales. Ces contes portaient souvent sur l'amour de deux amants qui ne s'étaient jamais vus mais qui cherchaient donc à s'unir, sur les aventures des héros légendaires (comme Koroğlu, Battal Gazi) ou des jeunes garçons qui faisaient face aux obstacles, jusqu'au point de se battre contre les monstres, pour enfin retrouver leurs amours etc.²⁴⁸ « Kerem ile Aslı », « Ferhat ile Şirin », « Leyla ile Mecnun » sont ainsi les plus connus.



Image 4.4. Du conte de « Ferhat ile Şirin ».

La peinture populaire, n'étant pas aussi renommée que les miniatures, ne prenait donc pas place dans les bibliothèques. Elle restait dans un cercle assez fermé qui ne permettait ses expositions que sur les murs des

²⁴⁶ M. Aksel, Anadolu Halk Resimleri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1960, p.2

²⁴⁷ idem. p.16

²⁴⁸ idem. p.6

« kahve »²⁴⁹ ou de celui des « han »²⁵⁰ seulement.²⁵¹ Nous retrouvons dans ces peintures des paysages, des ponts imaginaires, mais également des sultans comme Mehmet le Conquérant ou Selim.²⁵²

Le plus important, cet art populaire illustre également, contrairement aux miniatures, des monstres, d'êtres mi-homme / mi-animal, des figures fantastiques.²⁵³ En effet, la peinture populaire trouvait une large place dans les livres, que ce soit les livres de contes, de légendes, de religion ou même de magie. A titre d'exemple, une des œuvres importantes du 15^{ème} siècle, racontant donc les croyances populaires, est celle de Firdevsi intitulée « Davetname ».



Image 4.5. Une peinture de « Davetname ».

La peinture populaire a donc une place aussi importante que les miniatures. Elle est plus proche de la population et permet plus de suivre les changements socio-historiques de l'Empire. Lorsqu'il s'agit de faire un historique de la peinture turque, il faut donc montrer aussi bien l'art du Sérail que celui des couches populaires. Ce bref aperçu de la peinture turque nous permettrait en effet de mieux cerner les rapports qu'elle entretient avec le cinéma.

²⁴⁹ Les cafés turcs traditionnels.

²⁵⁰ Les auberges.

²⁵¹ M. Aksel, op. cit. p.48

²⁵² idem. p.67

²⁵³ idem. p.70

4.2. Rapports du cinéma turc à la peinture

4.2.1. Relation indirecte par l'influence cinématographique occidentale

Le cinéma né en Europe a été purement et simplement adopté sous l'Empire Ottoman puisque aucune recherche ou invention technique n'a été réalisée par les peuples de l'Empire eux-mêmes, contrairement aux Français, Anglais ou Américains qui ont inventé une panoplie d'outils ayant permis d'arriver à la création du cinématographe.

L'Empire a donc vu arriver au sein de son territoire une machine qui permettait d'enregistrer la vie extérieure quotidienne telle qu'elle, puis la refléter. Cette adoption s'est effectuée non seulement dans un sens technique, mais également dans un sens artistique, autrement dit, les premières réalisations – non pas les documentaires tel « La destruction du monument d'Ayestefanos » ou ceux tournés par l'armée, mais essentiellement les films de fiction – montraient fortement une influence du cinéma occidental. En effet, les réalisateurs turcs ont appris le cinéma de leurs collègues occidentaux, que ce soit au niveau technique ou théorique.²⁵⁴ Il n'est donc pas surprenant que le cinéma turc, emprunté à la culture occidentale, en garde également des traces importantes : les cadrages, les techniques de tournage, même les sujets du cinéma occidental ont été sources d'inspiration.

Or, nous avons dressé au chapitre précédant toute une liste des éléments empruntés à la peinture : l'espace, la profondeur de champs, le cadrage, la lumière et la couleur. Il ne serait dès lors pas surprenant que le cinéma turc ait une influence indirecte de l'art pictural à travers le cinéma occidental même qui s'est inspiré de celui-ci.

²⁵⁴ Il existe nombreux cinéastes qui ont fait des études de cinéma en Europe ou qui ont été assistant des réalisateurs étrangers depuis l'Empire ottoman jusqu'à nos jours: Muhsin Ertugrul a travaillé deux ans en Russie, Baha Gelenbevi était l'assistant d'Abel Gance et Canan Gerede celle d'Elia Kazan, Omer Kavur, Reha Erdem, Kutlug Ataman ont fait des études de cinéma à Paris etc.

4.2.2. Relation qui renvoie à l'itinéraire des cinéastes

L'exemple que nous avons donné au chapitre précédent concernant l'itinéraire des cinéastes dont les œuvres semblent être inspirées de la peinture est également valable pour la Turquie. Il existe en effet dans le cinéma turc des réalisateurs qui se sont intéressés de près à l'art pictural : Tayfun Pirselimoglu, par exemple, était peintre avant de devenir cinéaste, Atif Yilmaz dessinait des affiches de film avant de s'initier au tournage, Erden Kiral, Tevfik Başer et Fatih Akın ont fait des études de beaux-arts.

Mais encore, outre cette influence indirecte, il existe également des cinéastes qui cherchaient consciemment les sources de leur esthétique cinématographique dans l'art pictural. A titre d'exemple, certains réalisateurs affirmaient être inspirés par telle ou telle école picturale, tel Ömer Kavur qui disait qu'il était impressionniste. Ou encore, Nuri Bilge Ceylan qui a affirmé lors d'un entretien à Cannes qu'il a beaucoup pensé aux tableaux de C.D. Friedrich pour son dernier film « İklimler » (Les Climats) et a souligné que la peinture est pour lui une grande source d'inspiration.²⁵⁵ Cependant, je dois ajouter que, outre les films de Lütfü Akad, que nous avons déjà cités dans le premier chapitre, il existe également un autre réalisateur, extrêmement important pour le cinéma turc, qui a fait quant à lui, des études d'histoire d'art et d'esthétique, et qui a toujours eu le souci, à travers ses films, de faire du cinéma turc un art à part entière. Il s'agit en effet de Metin Erksan, qui a également eu un prix au Festival International de Berlin en 1963 avec son film « Susuz Yaz » mais dont le chef-d'œuvre resterait son film « Sevmek Zamanı » où il utilise à merveille l'esthétique cinématographique.

Ainsi aux travers ces éléments, il est donc possible de parler d'une relation entre l'art pictural et le cinéma turc. Mise à part l'influence indirecte à travers le cinéma occidental et l'itinéraire des cinéastes turc, il existe toujours la possibilité de retrouver une relation entre la peinture et le cinéma lorsque ce dernier reprend les éléments de l'art pictural comme sources de référence.

²⁵⁵ Entretien réalisé par Sabrina Champenois et publié dans « Libération » le 22.05.06

4.2.3. Peinture comme référence

En effet, la nécessité pour le cinéma turc de se référer aux propres sources culturelles a été soulignée dès les années 1970, avec notamment un appel au cinéma « national ». A ce propos, un des réalisateurs qui prônaient vivement ce retour aux sources était Halit Refiğ, qui a d'ailleurs publié un ouvrage en 1971 intitulé « Ulusal Sinema Kavgası » (Lutte du cinéma national). L'auteur critique dans son ouvrage certains intellectuels de cinéma qui affirmaient qu'il n'était fait en Turquie aucun film ayant une valeur intellectuelle ou esthétique. Or, pour Refiğ, une approche se basant sur les caractéristiques historiques turques aurait pu engendrer la naissance d'œuvres totalement originales, nouant une relation entre les intellectuels et les spectateurs jusque là jamais réussie.²⁵⁶ L'auteur affirme que le cinéma turc, né sans aucune aide de l'Etat, a essayé en vain de devenir un cinéma intellectuel et de s'ouvrir à l'étranger. Mais cette faillite ne prouve en rien, dit-il, le manque de talent des cinéastes puisqu'elle est plutôt le résultat de l'ordre historique de la Turquie.

Dans un article, Uğur Kutay, théoricien et critique travaillant sur le documentaire, indique, dans la même ligné que Refiğ, qu'il serait surtout possible d'utiliser nos propres langages cinématographiques locaux dans le but de faire face au langage conventionnel du cinéma américain. En revanche, il ajoute qu'il existe très peu de films qui aurait adopté une telle recherche. Il donne à titre d'exemple une œuvre d'Atif Yılmaz, « Yedi Kocalı Hümmüz », dans lequel le réalisateur aurait tenté au niveau cinématographique de reproduire l'univers pictural des miniatures turques à deux dimensions.²⁵⁷ Il est donc rare de rencontrer au cinéma turc une telle recherche esthétique, surtout dans les films de fiction classiques. Mais il faut également prendre en compte les films historiques, qui eux, ont trouvé leurs sources d'inspiration dans l'art pictural turc, ne serait ce que pour les décors et les costumes. A part les deux exemples de films que nous avons cités précédemment, un autre, plus récent cette fois-ci serait donc celui d'Ezel

²⁵⁶ H. Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971, p.88

²⁵⁷ U. Kutay, *M Dergisi*, août - septembre, no. 6, 2000

Akay, dans lequel on voit apparaître le fameux tableau d'Osman Hamdi Bey « Kaplumbağ Terbiyecisi ».

4.2.4. Quelques réflexions

Lorsque nous avons exploré les bases de données afin de trouver des recherches faites sur les relations entre la peinture et le cinéma turc, nous n'avons malheureusement obtenu aucun résultat. Que ce soit des moteurs de recherche comme « google », des sites comme « amazone » ou des bases de données de mémoires de recherche ou d'articles, nous n'avons obtenu aucun critère renvoyant à une quelconque recherche faite sur la peinture et le cinéma turc. Est-ce que ce manque de travaux est dû à un manque de recherche d'une telle esthétique ? En effet, la réponse à cette question serait plutôt affirmative, puisqu'il est évident que les études se focalisent d'abord sur les projets réalisés. Il est clair que l'abondance d'études et d'articles sur les affinités entre le cinéma et la peinture en France est due avant tout au fait qu'il existe de nombreux cinéastes qui ont tenté de développer leur esthétique cinématographique en se référant à l'art pictural.

Nous avons expliqué que les études sur les rapports entre le cinéma et la peinture, tout autant que la recherche d'une esthétique qui établirait une relation entre les deux domaines artistiques, étaient rares. Mais se pose également la question de savoir quelles sont les raisons d'un tel manque ? Une des réponses de Nijat Özön à cette question est le manque d'une solide culture picturale et la pénurie dans les arts visuels qui ont rendu le cinéma turc sec, moins fertile.²⁵⁸ D'après l'auteur, certes les artistes n'ont pas suivi au pied de la lettre les prohibitions de la culture islamique concernant la figuration, mais il est certain que cette interdiction a considérablement empêché l'évolution de l'art pictural.²⁵⁹ Les miniatures et la peinture populaire n'ont pas pu sortir de leur cadre traditionnel et classique et ne sont arrivés qu'à refaire les mêmes formes sans aller au-delà d'une approche primitive de la peinture. L'auteur souligne en ce sens qu'Antonioni a pu au moins se

²⁵⁸ N. Özön, *Karagözden sinemaya : Türk sineması ve sorunları*, Kitle, Ankara, 1995, p.81

²⁵⁹ *ibid.*

référer aux maîtres italiens, Dreyer ou Bergman aux tableaux de Van Eyck, Renoir aux travaux de son père, bref, qu'ils ont pu se servir de toute la culture picturale occidentale dans le but de l'utiliser comme le fondement du langage visuel cinématographique, alors que nos réalisateurs étaient dépourvus d'un patrimoine similaire.²⁶⁰

Une autre critique de l'auteur concerne la tradition de narration dans les arts du spectacle traditionnels (Karagöz, meddah, ortaoyunu etc.) qui n'a été que maléfique pour le cinéma turc. Il prône que les réalisateurs doivent s'éloigner de cette tradition au profit du développement d'un langage pictural.²⁶¹ En ce sens, il indique que le passage rapide au cinéma sonore a été une entrave pour le cinéma turc : la période du muet n'a duré que dix sept ans (de 1914 à 1931) et que durant cette période n'a été réalisé que dix films de fiction long et court-métrage. Or, cette période aurait pu être, d'après l'auteur, l'occasion pour les cinéastes turcs de comprendre et d'utiliser le langage pictural sans recourir à la parole.²⁶²

Evidemment, il ne serait pas possible d'expliquer dans ce travail toutes les raisons de ce peu de liens avec l'art pictural et une telle recherche esthétique dans le domaine cinématographique, qui d'après Özön, auraient empêché le développement du langage cinématographique turc. Cela nécessiterait en effet plus de réflexions sociologiques. Nous avons essayé seulement de tracer quelques lignes générales pour expliquer dans quelles mesures pourrait-on parler de rapports entre le cinéma turc et la peinture, que ce soit la peinture turque ou occidentale. Nous entamerons ainsi, après avoir dresser les bases théoriques du sujet, notre analyse de film.

²⁶⁰ N. Özön, op. cit. p.82

²⁶¹ *ibid.*

²⁶² *ibid.*

**PARTIE V : L'INFLUENCE DE LA PEINTURE DANS
« ŞAHMARAN » DE ZÜLFÜ LIVANELI**

Nous avons dressé précédemment les entraves qui limitent notre cadre d'analyse. Deux points essentiels sont alors à souligner : tout d'abord, nous n'avons pas choisi d'analyser le film d'Atif Yılmaz puisqu'il s'agit d'une adaptation théâtrale. Ainsi d'autres facteurs relatifs au théâtre doivent être analysés, alors qu'ils sont en dehors de notre cadre de recherche. En deuxième lieu, nous n'avons également pas pu analyser un des films de Refiğ, même si nous nous sommes référés à son ouvrage, notamment en ce qui concerne l'importance d'un retour aux sources culturelles, puisque ses œuvres, ne portent pas de rapports spécifiques avec l'art pictural.

Notre analyse portera alors sur un film, non historique, mais de légende, tel les contes populaires que nous avons explicité en début du chapitre : il s'agit du film « Şahmaran » de Zülfü Livaneli. Notre objectif est de montrer à partir de quels facteurs essentiels pourrait-on expliciter les rapports entre la peinture et le film du réalisateur. Elle portera précisément sur l'image statique, autrement dit sur le photogramme. Par conséquent, nous ne tiendrons pas compte du montage, du son, ni de la musique. Il serait dès lors nécessaire de revenir sur quelques définitions : « *chaque série d'instantanés visant une même action ou un même objet sous un même angle constitue ce qu'on appelle un plan* »²⁶³ définit Mitry. Cependant, continue l'auteur, les multiples éléments photographiques qui composent le plan sont appelés « photogramme ».²⁶⁴ Celui-ci contient en effet plusieurs éléments, tels le cadre, l'espace, la couleur ou le relief, auxquels nous allons nous intéresser plus en détail, afin de relever les affinités entre les deux domaines artistiques.

²⁶³ J. Mitry, op. cit. p.53

²⁶⁴ *ibid.*

5.1. Introduction au film « Şahmaran »

5.1.1. Présentation de l'auteur

Avant de commencer notre analyse il convient de porter un bref aperçu sur l'auteur du film, Ömer Zülfü Livaneli. Né à Konya en 1946, Livaneli devient un artiste polyvalent : il est à la fois interprète, compositeur, auteur, journaliste et cinéaste. Il a enregistré de nombreux albums dont certains ont eu des prix, comme « L'album de l'année » en Allemagne et en Grèce. Ses chansons ont été interprétées par de nombreuses vedettes internationales comme John Baez, Maria Faranduri et elles ont été enregistrées par des solistes réputés, notamment par London Symphony Orchestra. Livaneli, qui est également membre de l'Unesco depuis 1996, utilise sa musique pour la tolérance et la compréhension internationale et est certainement considéré comme une des personnalités remarquables de la vie culturelle, artistique et politique de la Turquie.

Mise à part sa carrière musicale, Livaneli s'est également intéressé au cinéma et a donné des œuvres en tant que cinéaste et compositeur. Il s'est en effet initié au cinéma en composant des musiques originales pour de nombreux films de fiction tels « Otobüs », « Yol », « Sürü » ou « Şirin'in Düğünü ». Après avoir commencé sa carrière au cinéma en composant des musiques, Livaneli a par la suite lui-même réalisé trois films de fiction : le premier est une adaptation d'un roman de Yaşar Kemal « Yer demir gök bakır » (1987), le second « Sis » (1989) se présente comme une critique du coup d'Etat de 1980 et le dernier, « Şahmaran » (1993) sur lequel portera notre analyse est un film de légende. Les films de Livaneli ont eu de nombreux prix internationaux, entre autres celui du « Meilleur film étranger » au Festival de San Sebastian en 1987 avec son film « Yer demir gök bakır », celui du « Meilleur Cinéaste » au Festival International de Venise en 1989 et le premier prix au Festival International de Montpellier avec son film « Sis ». Actuellement, Livaneli continue sa carrière d'auteur et de journaliste et travaille activement dans la politique.

Après ce bref aperçu sur la biographie et la filmographie de Livaneli, il convient dès lors de nous intéresser sur les conditions de réalisation et de sortie du film « Şahmaran » avant de dresser un résumé du sujet du film et d'entamer une analyse détaillée.

5.1.2. Présentation technique

Le film « Şahmaran » est une coproduction. De nos jours où les coproductions sont devenues extrêmement importantes pour l'industrie cinématographique, Livaneli avait eu l'occasion d'en réaliser une dès le début des années 1990. Le film, tourné en 1993, a réuni donc à cette occasion İnter Film, la maison de production turque, Lica Film Produktion, le coproducteur Allemand, et Güner Film Produktion, une maison de production suédoise.²⁶⁵ Il a été sponsorisé par MNG Bank en Turquie et a réussi à impliquer une des chaînes de télévision importantes du pays, ATV, comme un des coproducteurs du film. Mis à part ces moyens financiers, Şahmaran a également bénéficié d'une aide du Ministère de la Culture Turque et d'un des fonds européens le plus important « Eurimages ». Ce dernier a donc fourni une aide d'un montant de 213 429 euros à l'occasion de la réalisation du film en 1992. Il est d'ailleurs le seul projet à avoir eu une aide du fond cette année-là.

Il faut noter que le film a été réalisé et distribué dans les années 1990, une période où le cinéma turc souffre d'une crise importante. De plus, au lendemain de la Guerre du Golfe, le pays même se trouve touché par une crise économique, c'est également la période où les chaînes de télévision privées commencent leur diffusion. Tout ceci a donc engendré une forte baisse des entrées en salle des spectateurs : de 7,7 millions de spectateurs qui sont allés voir les films turcs en 1989, à 0,3 millions en 1994.²⁶⁶ La production de films a également reculé d'une manière remarquable.

²⁶⁵ A l'époque il fallait encore trois coproducteurs pour bénéficier une aide du fond Eurimages. Cette condition a changé en janvier 2000. Il est désormais possible de faire une demande au près du fond avec deux coproducteurs.

²⁶⁶ G. Scognamillo, op. cit. p.425

Contrairement à 99 films produits en 1989, ce chiffre a baissé jusqu'à 37 films en 1996.²⁶⁷ C'est dans ce cadre très pessimiste que le film de Livaneli est sorti en salle en 1994. Le film a réalisé 37 188 entrées. La meilleure entrée de cette année-là a été réalisée par « Bize Nasıl Kıydınız » de Metin Çamurcu avec 156 738 spectateurs et le moindre par « Çıplak » de Ali Özgentürk avec 2388 entrées.²⁶⁸

5.2. Analyse de « Şahmaran »

5.2.1. Le récit filmique et le conte de Şahmaran

« Şahmaran » est un conte anatolien très ancien dont la figure est très utilisée par l'art populaire, de même que d'autres figures mythologiques, reproduites sur verre, miroir ou papier. Le conte raconte le voyage d'un jeune garçon Camsab, dans un pays imaginaire, celui de Şahmaran, la reine de serpents, avec une tête de femme.

Selon la légende, Şahmaran vivait sous terre, loin des êtres humains, dans un merveilleux jardin. Un jour, Camsab, fils d'une famille pauvre, trouva un puits rempli de miels et y descendit par l'aide de ses amis, afin d'en récupérer quelques seaux. Cependant, ses amis laissèrent Camsab dans le puits et partirent avec le miel retiré. Le jeune garçon n'ayant plus d'espoir pour sortir, remarqua une toute petite lumière au fin fond du puits. En creusant le petit trou où passa la lumière, Camsab arriva dans un merveilleux jardin où il rencontra Şahmaran, à qui il raconta son histoire. Celle-ci lui expliqua qu'il ne faut jamais faire confiance aux humains, hypocrites et rusés. Ainsi, Camsab vécut de nombreuses années avec Şahmaran dans son beau jardin, jusqu'au jour où sa famille commença à lui manquer. Celle-ci l'autorisa alors de partir sous la promesse de ne jamais avouer à personne l'endroit où elle se trouvait et de ne jamais aller dans un hammam.

²⁶⁷ G. Scognamillo, op. cit. p.424

²⁶⁸ idem. p.433

Les années ont passé, Camsab a tenu sa promesse, jusqu'au jour où le gouverneur de son pays tomba malade. Son Vizir expliqua alors que le seul remède est de bouillir Şahmaran pour manger sa chair. Il rassembla alors tous les gens du village dans le hammam, ainsi que Camsab qui, dès qu'il y rentra, vit son corps se remplir d'écailles. Au bout de quelques jours de torture il avoua malgré lui l'endroit où se trouve Şahmaran qui se fit alors capturer par les hommes du Vizir. Déçue d'avoir fait confiance à Camsab, elle lui dit tout de même le secret de sa chair : ne pas boire le premier verre du bouillon et de faire manger son corps au gouverneur. C'est le Vizir qui bu le premier verre et mourra de suite et le gouverneur qui mangea la chair de Şahmaran guérit et décida de choisir Camsab comme le nouveau Vizir.

A l'image de ce conte populaire, le réalisateur raconte dans son film l'histoire d'un jeune garçon pauvre, Yusuf qui vit avec son grand-père, propriétaire d'un « kahve » (café traditionnel turc) et d'une contrebandière d'objets antiques, Sultane – interprétée par Türkan Şoray. Yusuf qui a grandi en écoutant les contes de son grand-père est surtout fasciné par l'histoire de « Şahmaran », la sultane des serpents. Ce jeune garçon influencé par l'univers des contes, décide un jour avec deux amis, d'explorer les cachots historiques de Byzance appelé « Anemaz Zindanları » (Les cachots d'Anemaz) afin d'y trouver les trésors cachés. L'histoire commence en effet lorsque par hasard, ses deux amis tombent dans un trou et laissent Yusuf tout seul dans les cachots, qui finit par tomber entre les mains des contrebandiers. C'est ainsi qu'il rencontre Sultane avec qui il établit tout au long du film une amitié intrigante qui change si bien la vie de l'un que de l'autre.

Yusuf est détenu par les contrebandiers qui se cachent de Roi, l'amant de Sultane. Le jeune garçon qui ne souhaite que rentrer à la maison jure à Sultane qu'il ne racontera à personne ce qui se passe dans les cachots. C'est ainsi qu'il commence à raconter l'histoire de Şahmaran et de Camsab en faisant allusion à sa situation. Au bout de quelques jours Yusuf réussit à convaincre Sultane de le laisser partir, tout comme Camsab qui avait convaincu Şahmaran. Or, après son départ, le jeune garçon ne peut

s'empêcher d'aller vendre l'ancienne monnaie qu'il a trouvé dans la chambre de Sultane. Il se fait remarquer ainsi par les hommes de Roi qui décident de le suivre pour retrouver Sultane. Quelques jours après son retour à la maison, Yusuf décide de rendre visite à ces amis alors qu'il est suivi par les hommes de Roi. Ces derniers tuent les deux hommes et enlèvent Sultane pour l'emmener au Roi qui finit par la tuer à la fin du film.

Avant de commencer notre analyse, deux points sont à souligner. Tout d'abord, le titre même du film nous donne déjà une idée de ce que souhaite souligner Livaneli. « Şahmaran », nous l'avons expliqué, est un conte populaire anatolien et les traces du patrimoine culturel anatolien seront mises en valeur tout au long du film. De plus, le sous-titre « Bir İstanbul Masalı » (Une histoire d'Istanbul) renforce cette idée de « conte » qui renvoie donc à notre patrimoine culturel. Outre ceci, un autre point essentiel dans le récit filmique de Livaneli est la recherche du trésor par Yusuf et ses amis. Celle-ci renvoie également à la culture anatolienne, puisque les trésors, les contes de trésor, ainsi que les cartes pour les retrouver sont très ancrés dans cette culture. Ainsi le cinéaste se réfère à nos sources culturelles, tel souligné par Refiğ, qui prônait pour une mise en valeur de notre propre patrimoine culturel dans les recherches artistiques. Nous tenterons alors, à travers notre travail d'analyse, d'explicitier les références à la peinture, essentiellement, dû au récit même du film, à l'art pictural traditionnel turc.

5.2.2. Analyse iconique du film

Nous avons procédé dans le cadre de ce travail à une analyse de photogrammes. Pour ce faire, nous avons découpé le film en séquences afin de mieux nous situer. Nous avons obtenu ainsi 52 séquences pour notre film de 99 minutes.²⁶⁹ Afin de récapituler notre cadre d'analyse, nous avons préparé un tableau dans lequel se trouvent les séquences en question et les éléments de rapport à la peinture.

²⁶⁹ On peut trouver dans l'annexe un résumé des séquences.

33		+	+	+					
34									
35									
36	+								
37									
38									
39									
40									
41									
42									
43			+	+					
44	+								
45									
46									
47									
48	+								
49									
50									
51	+								+
52									
TOTAL	10	7	7	12	-	8	-	2	8

* Les « + » montrent l'existence d'un rapport dans la séquence indiquée.

5.2.2.1. Les effets spécifiques empruntés à la peinture

5.2.2.1.a. Le cadrage

Pour commencer les effets spécifiques par le cadrage, nous pourrions nous intéresser premièrement aux gros plans, qui sont, nous l'avons expliqué, particulièrement picturaux. Ceux-ci ne reviennent que dans quelques scènes tout au long du film. Les deux premiers gros plans, celui de Yusuf et de Sultane, n'arrivent que dans la troisième séquence, vers les vingtièmes minutes, au moment où les deux personnages se disputent pour une première fois. Le troisième gros plan du film se situe à la séquence 7, lorsque le grand-père de Yusuf retrouve sur la terrasse le t-shirt de son petit-fils taché de sang. Ce plan nous permet de témoigner en fait de l'ampleur de sa peine.

Nous avons encore un gros plan à la dixième séquence, lorsqu'on y découvre pour une première fois l'amant de Sultane, nommé Roi. Le plan nous montre ainsi la colère de ce dernier pour Sultane, introuvable depuis des jours, qui se cache après l'avoir quitté. Un dernier gros plan arrive à la séquence 48, celui du grand-père lorsqu'il avoue au copain de son petit-fils que celui-ci a perdu ses parents lors d'un accident de voiture.

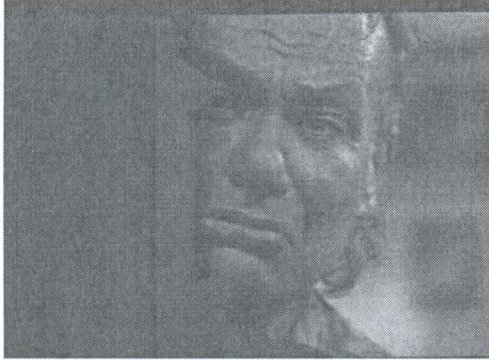


Image 5.1. Le gros plan de Roi, la séquence 10.

Outre les gros plans, nous avons encore des éléments concernant le cadrage qui renvoie à l'art pictural. Dans les séquences 4 et 8 par exemple, qui se déroule dans la chambre de Sultane, nous remarquons que la caméra se place de manière à filmer à travers le miroir qui s'y trouve. En effet, ce type de cadrage est déjà utilisé dans les peintures classiques italiennes dans le but de doubler l'espace de représentation. Dans une même perspective, nous pourrions donner l'exemple de Rohmer qui a analysé « Faust » de Murnau, dans lequel il remarque une utilisation récurrente de la frontalité et de surface d'à plats lors de filmage des objets.

Selon Rohmer, la picturalité de Faust vient en effet de ce type de cadrage qui redoublerait la surface du cadre.²⁷⁰ Nous avons en effet une même utilisation dans la séquence 44 de Livaneli, dans lesquelles il s'agit d'un plan frontal du jeune homme de Sultane. Ce plan de l'homme effectue donc une sorte de coupure dans le film et y ajoute une certaine picturalité.

²⁷⁰ J. Aumont, M. Marie, *Analyse des films*, Nathan, Paris, 1988, p.126



Image 5.2. La camera qui tourne à travers le miroir pendant la séquence 8.

5.2.2.1.b. Espace et profondeur de champ

Quant à l'espace et la profondeur, nous remarquons les séquences 2, 3, 12, 14, 22, 33 et 43 où ces deux éléments renvoient à une esthétique picturale. Pour commencer par l'espace, notons tout d'abord qu'une analyse détaillée de celui-ci permet en effet de désigner le caractère pictural de l'image filmique.²⁷¹ Par exemple, dans les séquences citées ci-dessus, nous remarquons d'emblée que le réalisateur préfère les droites : les colonnes qui se trouvent dans les cachots, la texture hostile des murs etc. donnent au film un certain géométrisme. Le réalisateur utilise à merveille la fuite des obliques, les courbes, le jeu des lignes et l'alignement géométrique. Les colonnes qui se trouvent dans les cachots que le réalisateur a utilisés dans les séquences 3, 33 et 43 et la contraction de certaines formes, notamment des passages étroits des cachots renvoient particulièrement à l'expressionnisme allemand.



Image 5.3. La première séquence au moment où Yusuf et ses amis rentrent dans les cachots.

²⁷¹ J. Aumont, M. Marie, op. cit. p. 123

Autre point pour ce qui concerne l'espace, nous remarquons en abondance l'utilisation des escaliers – cela est évidemment dû au fait que la majeure partie du film se déroule dans les cachots historiques. Henri Agel renvoie cette technique à l'expressionnisme allemand et écrit que « *c'est à partir d'une volonté d'utiliser des puissances expressives de l'espace que le cinéma allemand a si souvent utilisé les escaliers et situé dans ses décors les protagonistes* ». ²⁷²



Image 5.4. Livaneli a utilisé en abondance les escaliers ainsi que toute la texture des cachots.

Pour ce qui concerne encore l'organisation de l'espace, nous remarquons dans la troisième séquence une certaine monumentalité. En fait, le positionnement de Sultane et de ses deux hommes, qui se situent en pyramide, crée cet effet de monumentalité. La structure est dominée par Sultane, qui se trouve en haut de la pyramide et nous montre sa supériorité par rapports à ces deux hommes.



Image 5.5. Un effet de monumentalité dans la troisième séquence.

²⁷² H. Agel, op. cit. p.43

Pour l'utilisation de l'espace encore, quelques scènes qui se déroulent sur la terrasse du grand-père sont particulièrement picturales. Lemaître écrit à ce titre que le paysage au cinéma est influencé en particulier par l'impressionnisme.²⁷³ En effet, l'utilisation du clair-obscur, la recherche d'une atmosphère particulière, l'exploration de la lumière poussée au plus loin nous rappelle évidemment le courant impressionniste. Nous remarquons Livaneli aussi tente de créer un certain rapprochement avec ce courant dans les séquences 6 et 31.

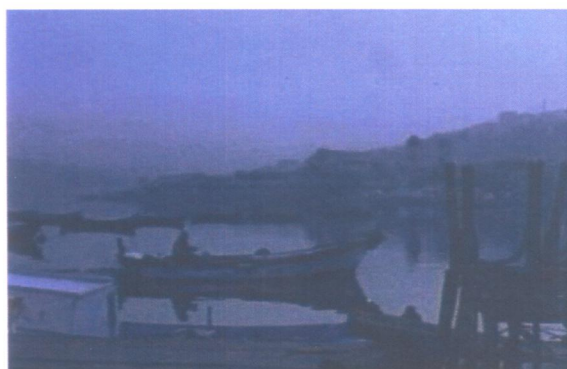


Image 5.6. Cette scène dans la séquence 6 rappelle le courant impressionniste.

La profondeur est surtout marquée dans les scènes se déroulant à l'intérieur des cachots. Notamment, à la séquence 3, dont nous avons un photogramme ci-dessous, nous pourrions remarquer que le réalisateur fait parfaitement ressortir la profondeur de champ grâce aux colonnes des cachots : c'est également un des plans les plus picturaux du film

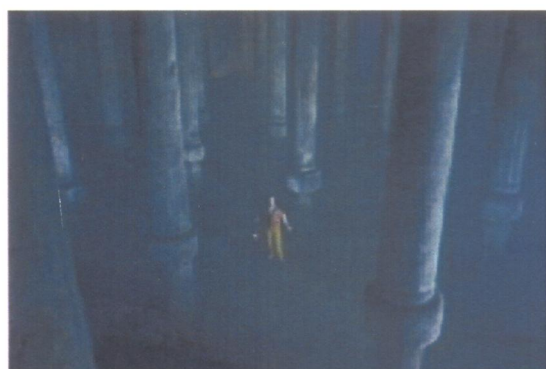


Image 5.7. Yusuf dans les cachots (séquence 3).

²⁷³ H. Lemaître, op. cit. p.39

De la même manière, à la séquence 33 le vieux conduit Yusuf à la sortie des cachots. Nous avons ici un plan où la caméra reste fixe pendant quelques secondes en filmant les deux personnages de dos qui continuent à marcher. Lorsque nous prenons les deux photogrammes au début et à la fin du plan, leur éloignement souligne encore une fois cet effet de profondeur. La comparaison des deux photogrammes ci-dessous montre en effet l'importance de cet espace et des colonnes qui accentuent la profondeur.

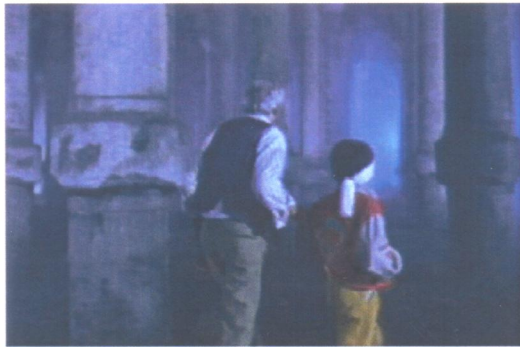


Image 5.8. Le vieux et Yusuf dans les cachots.



Image 5.9. Le vieux et Yusuf s'éloignent, même plan.

5.2.2.1.c. Lumière et couleur

Un dernier élément des effets spécifiques porte sur la lumière et la couleur. Même si nous n'avons trouvé aucun rapport qui renvoie à la couleur, la lumière, en revanche, se révèle être un des éléments décisifs dans le film de Livaneli. Nous remarquons en fait tout au long des plans qui se déroulent dans les cachots, un effet d'accentuation grâce à l'utilisation de la lumière qui crée en même temps un effet de contraste, de clair / obscur. A ce titre, il

faudrait revenir sur Lemaître qui souligne surtout les valeurs du clair-obscur qui permet d'arracher les objets au réel pour les livrer à l'art : « *les différentes significations plastiques, dramatiques ou spirituelles du clair-obscur sont tombées dans le domaine public du cinéma et n'ont pas manqué de jouer à plein leur rôle (...) dans l'évolution esthétique générale de l'image cinématographique* » écrit-il.²⁷⁴ Notons tout d'abord que le réalisateur se sert de la lumière de deux manières : une implicite et l'autre explicite. La première est utilisée grâce aux lanternes que portent différents personnages lorsqu'ils se déplacent dans les cachots : Yusuf et ses amis, la vendeuse de tissu et le vieux.

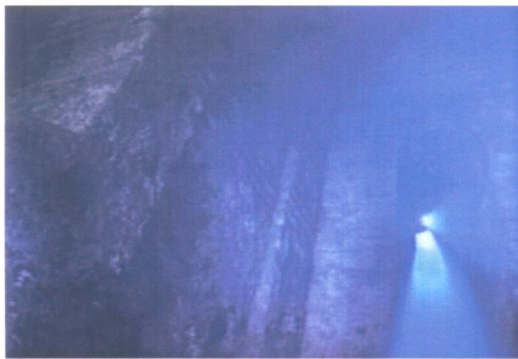


Image 5.10. Utilisation de sources lumineuses brutales revient à plusieurs reprises tout au long du film.

La seconde par contre est utilisée de manière explicite, pour créer un univers à la fois mystique et fabuleux du conte de Şahmaran, mais en plus, pour souligner la profondeur dans certains plans. Il s'agit donc une lumière technique que le spectateur n'est pas à même de voir. Il faut également noter que les spots lumineux, la lumière des lanternes dans un espace particulièrement obscur, rejoint la procédure d'abstraction chère à l'esthétique expressionniste.²⁷⁵ Cette utilisation de sources lumineuses brutales, anormales ou exceptionnelles constitue un facteur puissant d'angoisse, de gêne mais aussi de fantasmagorie. Pour revenir encore au lien entre cinéma et peinture, Martin écrit concernant l'utilisation de la lumière notamment dans le cinéma expressionniste que « *les éclairages paradoxaux, étouffants, la confrontation de la lumière et de l'ombre font quelques fois*

²⁷⁴ H. Lemaitre, op. cit. p.3

²⁷⁵ J. Aumont, M. Marie, op. cit. p.140

penser à Goya ou à Daumier». ²⁷⁶ Le réalisateur a ajouté à cela une utilisation en abondance de la fumée pour les scènes qui se déroulent dans les cachots. La fumée en effet accentue les divers effets des sources lumineuses : pour créer un atmosphère de mysticisme et d'angoisse etc.

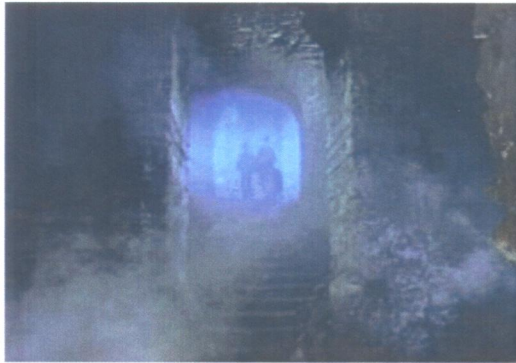


Image 5.11. La fumée est utilisée en abondance, notamment pour renforcer le mysticisme des cachots.

5.2.2.2. Peinture comme sources de référence

Nous avons mis en avant, dans le chapitre précédent, que le cinéma, mis à part les effets techniques, se sert de la peinture comme source de référence et cela sous trois points essentiels : dans le but de créer un univers spécifique, de s'inspirer pour les costumes du film ou de les reprendre exactement, de trouver certains éléments de son décor, le réalisateur se réfère à l'art pictural. Nous remarquons donc dans le film de Livaneli de nombreuses séquences dans lesquelles la peinture est utilisée afin de créer un univers fabuleux.

5.2.2.2.a. Recréer un univers

Tout d'abord, dans les séquences 1, 13 et 51, le réalisateur reprend la figure même de Şahmaran. La première séquence commence directement avec Yusuf qui peint sur verre cette figure mythologique dont nous avons un

²⁷⁶ M. Martin, op. cit. p.56

exemple ci-dessous, lorsque son grand-père raconte en même temps aux clients de son café l'histoire de Şahmaran. Cette figure, nous l'avons déjà souligné, est reprise directement d'un conte populaire anatolien.



Image 5.12. La figure de Şahmaran.

Le réalisateur a établi d'emblée un rapport à l'art pictural traditionnel à travers cette figure mythologique et le nom même du film est une référence. Cette dernière a été utilisée dans le film à plusieurs reprises, que se soit avec la peinture de Yusuf, avec le dessin sur un coussin ou avec la figure elle-même entièrement reproduite. Mais nous remarquons que la figure sous forme picturale revient quatre fois tout au long du film : une première lorsque Yusuf peint lui-même Şahmaran sur verre (première photogramme ci-dessous), une deuxième pendant la même séquence lorsque rentre en cadre cette même figure accrochée sur le mur juste derrière Yusuf (deuxième photogramme ci-dessous), une troisième à la séquence 13, au moment où le réalisateur fait un zoom arrière à partir du tableau de Şahmaran accroché au mur de son café et une dernière fois tout à la fin du film.

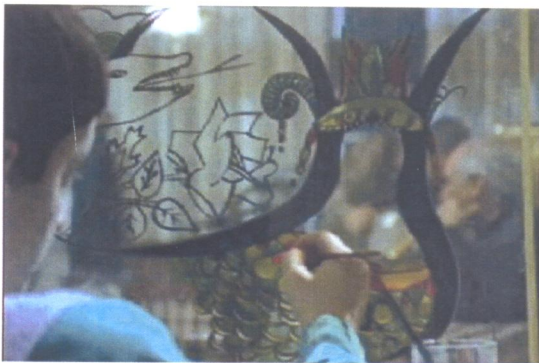


Image 5.13. La première utilisation (séquence 1).

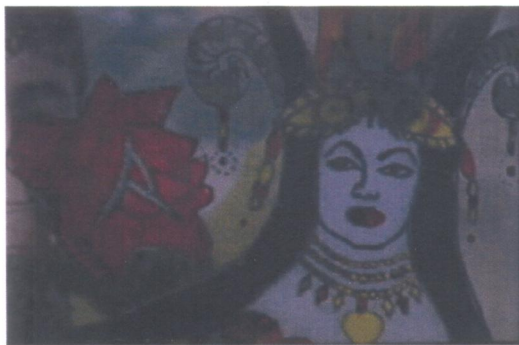


Image 5.14. Une dernière utilisation à la fin du film (séquence 51).

En effet, l'utilisation de cette figure mythologique, en référence au conte, se donne comme un des premiers éléments qui permet au réalisateur de recréer l'univers qu'il cherche à représenter. Cette figure est également reprise que ce soit sur les murs ou les fresques que Yusuf dessine lui-même, dans les séquences 5, 12 et 15. Nous avons donc ci-dessous un photogramme où la figure mythologique se retrouve sur un coussin. Le réalisateur renvoie en effet sans cesse au conte populaire et l'insère dans la diégèse tout au long du film pour créer un univers spécifique, celui de Şahmaran.



Image 5.15. La fresque de Şahmaran faite par Yusuf.

Par ailleurs, il existe dans le film deux séquences importantes, 16 et 29, dans lesquelles Livaneli a reproduit le conte même de Şahmaran. Il a en effet inséré dans le récit filmique le conte que racontait Yusuf. Ainsi il a créé cet univers fabuleux en se référant à la peinture populaire même, et cela de deux manières : il s'est référé au dessin de ce conte d'une part pour recréer cet univers spécifique et d'autre part pour reprendre les costumes. En effet ces derniers ont un rôle important pour le film puisque d'une part ils

permettent de matérialiser le mouvement et d'autre part, ils situent l'action dans le temps et l'espace, se donnant comme un symbolisme.²⁷⁷ L'utilisation de la figure exacte de Şahmaran et de son nom, dès le début du film par Livaneli, nous aide à situer en quelque sorte le film ; il s'agit d'un film fantastique, de légende ou de conte. Le public est ainsi préparé à faire des allers-retours entre le monde fantastique du conte et le monde présent vécu des personnages.

5.2.2.2.b. Décors et costumes

L'analogie entre le film et le conte de Şahmaran, que Livaneli nous montre lui-même à plusieurs reprises tout au long du film, se fait avec les costumes dans les séquences 16 et 29 – les scènes où le réalisateur a reproduit le conte. En effet, les costumes que porte Sultane sont inspirés à quelques détails près, de la peinture de la figure mythologique.



Image 5.16. Le costume de Şahmaran.

Cet effet de recherche d'adéquation avec l'histoire racontée est également renforcé par le décor. Nous remarquons en effet, dès le début du film, des objets qui renvoient au conte : le dessin de Şahmaran, mais aussi les fresques, les tapis, les objets en argent etc. Dans la séquence 4, le réalisateur nous montre en plongée la chambre de Sultane qui est décorée des objets anciens. Cela permet d'emblée de faire plonger le spectateur dans l'univers diégétique du film. En effet choisir les décors et les costumes

²⁷⁷ A. Souriau, op. cit. p.88

adéquatement – par rapport au récit filmique – permet d’avoir une composition équilibrée de l’image. Ce même choix est mis en œuvre dans la séquence 14, grâce à l’utilisation des tapis anciens qui s’étalent vers le fond de la chambre.

Notons que les tapis sont très utilisés dans la peinture turque dite « primitive », autrement dit les premières années de l’adoption de la peinture à l’huile par des peintres comme Osman Hamdi Bey constituant un support spécifique, au même titre que les coussins, dans l’art populaire. A noter qu’il existe en Turquie, et ce pour souligner encore une fois la culture populaire anatolienne, ce qu’on appelle en turc « duvar halısı ». Il s’agit en effet de tapis accroché sur le mur, tel qu’il se fait pour les tableaux. Ces tapis se donnent donc comme un art figuratif et portent des mises en scènes. Cette utilisation souligne encore une fois le souci du réalisateur de se référer à ses propres sources culturelles.



Image 5.17. La chambre de Sultane remplie de tapis anciens.

Pour conclure notre analyse, disons tout d’abord que le film de Livaneli nous donne une idée de ce que pourrait être un travail de recherche d’une esthétique cinématographique renvoyant entre autres à une référence picturale. Le récit filmique et sa présentation font expliciter les rapports plutôt entre le cinéma et l’art pictural traditionnel turc. Ils font même ressortir une analogie entre le cinéma et la mythologie turque ou anatolienne. En ce sens, nous pourrions parler pour ce film de Livaneli d’un retour aux sources artistiques, tel prôné par Refiğ, à travers la mythologie, ainsi qu’une mise en

relief de notre patrimoine culturel. En effet de nombreux éléments ont été utilisé dans cette démarche : du titre du film jusqu'aux objets utilisés, en passant par la recherche de trésors, les références à la culture anatolienne reviennent à plusieurs reprises. Même si cela dépasse notre cadre d'analyse, l'utilisation de la musique et des instruments traditionnels se donnent également comme les éléments de cette démarche. En effet, Livaneli a renforcé ce retour aux sources artistiques avec la musique « tasavvuf » qui accompagne le conte de Şahmaran. Ainsi nous pourrions affirmer que le réalisateur s'est servi de nombreuses références culturelles traditionnelles mais également de l'art pictural entre autres pour compléter son film.

CONCLUSION

Après avoir tracé les grandes lignes des rapports du cinéma et de l'art pictural en général, nous nous sommes intéressés au cinéma turc et avons tenté de trouver des rapports similaires. La différence du paysage pictural turc, les étapes de son évolution, par rapport à celui des pays occidentaux a été soulignée à plusieurs reprises. En effet, l'art cinématographique, adopté assez vite après son invention, est arrivé en effet que peu de temps après celle de la peinture en trois dimensions. Du coup, le pays a dû entreprendre ces nouvelles techniques dans un même laps de temps. Contrairement aux artistes occidentaux qui ont su renouveler leur art pictural depuis la renaissance, autrement dit des siècles avant l'invention du cinéma, la Turquie a dû s'investir, s'initier à tous les deux pratiquement dans une même période.

Nous avons tenté de démontrer que le cinéma, art du 20^{ème} siècle, s'est inspiré des arts figuratifs et graphiques pendant son évolution. Cinéma et peinture, étant tous les deux un art de l'image, ou d'après la formule de Lemaître, une image d'art, il n'était pas étonnant de retrouver des relations pour ce qui est des techniques fondamentales, comme l'organisation de l'espace, la profondeur de champ, la lumière ou le clair-obscur, la couleur, tout autant que des éléments de référence comme les costumes et les décors ou la mise en scène. Ces rapports étaient même à l'origine de l'invention du cinématographe, dans la mesure ou l'instinct de recopier, de faire le double qui ont dominé les êtres primitifs dans la naissance de l'art, ont également dominé le scientifique dans l'invention du septième art.

Cependant, nous avons essayé d'expliquer que ce dernier a dû passer par de longues étapes avant d'être considéré comme un art à part.

D'abord une illusion, puis une distraction, il a dû se doter d'un langage propre, indépendamment des arts traditionnels, afin de se livrer à l'art. Ces étapes ont été similaires à celles qu'a connu le cinéma turc. Arrivé à la Cour impériale assez vite après son invention, le cinéma n'a intéressé que certains artistes étrangers. En effet, il a fallu attendre 1914 pour qu'un réalisateur turc tourne un premier film. De même que ses contemporains occidentaux, le cinéma turc a été considéré lui aussi comme une distraction. C'est vers la fin des années 1940 que celui-ci a pu témoigner de ses capacités et de sa vraie valeur, avec un film qui marquera un tournant dans l'histoire du cinéma turc, celui de Lütfü Akad, « Vurun Kahpeye ». Ce qui différencie en fait ce film de ceux réalisés auparavant, c'est surtout le souci d'une recherche esthétique et artistique. Or, nous avons tenté, tout au long de ce travail, d'établir une corrélation avec cette recherche esthétique et l'art pictural.

En effet, de nombreux cinéastes, étrangers puis turc récemment, comme Ömer Kavur, ou Nuri Bilge Ceylan, sont d'accord pour affirmer qu'ils se réfèrent à la peinture pour améliorer leur esthétique cinématographique. Des exemples sont nombreux à l'étranger, mais malheureusement rares en Turquie. En ce sens, nous avons essayé de porter une réflexion, après avoir mis en exergue le cadre théorique du sujet, dans quelle mesure existe-t-il des rapports entre le cinéma turc et la peinture. Nous sommes arrivés en effet, à affirmer d'une part, qu'il existe inexorablement un lien indirect à travers l'influence du cinéma occidental, qui s'est inspiré de l'art pictural. Il est également possible d'établir un lien qui renvoie à l'itinéraire des cinéastes, qui, étant forgés par l'esprit de l'art pictural, s'auraient consciemment ou non, référé à ce dernier. Cependant une dernière possibilité nous mène à affirmer que certains cinéastes auraient utilisé la peinture comme source de référence, notamment pour les films historiques, que ce soit Koroğlu, Cem Sultan ou beaucoup d'autres.

Pour finir, nous nous sommes intéressés à un film de Livaneli, un film qui renvoie au conte populaire de Şahmaran, afin de faire sortir les références à la l'art pictural en général, notamment pour tout ce qui concerne les techniques fondamentales, comme le cadre, la profondeur etc. et les

références aussi à la peinture traditionnelle turque, avec tout ce qui renvoie à l'univers spécifique du conte, aux costumes et décors. Nous remarquons que dans le film qui a été sujet de cette recherche, le réalisateur a essayé d'utiliser les éléments de l'art pictural dans ses techniques (que nous venons de citer ci-dessus) et son esthétique (notamment par son inspiration à plusieurs reprises des courants expressionniste et impressionniste). Par contre, il faut souligner que comme nous n'avons pas réalisé d'entretien avec le cinéaste et le manque d'études faites sur le cinéma turc et la peinture ne nous permettent pas d'établir une relation référentielle avec la peinture turque actuelle. Etant donné que nous ne pourrions pas être en mesure de connaître toutes les sources picturales turques nous ne pourrions pas expliciter des exemples de relation avec notre film comme nous l'avons fait pour certains films occidentaux dans le troisième chapitre. L'important ici, n'est pas de dresser une longue liste de références, mais plutôt de démontrer qu'il existe dans le cinéma turc aussi un souci conscient d'une telle recherche. Reste à voir, si dans les années prochaines, on pourrait donner beaucoup plus d'exemples dans cette perspective.

BIBLIOGRAPHIE

Les Ouvrages :

- AGEL Henry, *Le cinéma*, éd. Casterman, Paris, 1957
- AKSEL Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1960
- ARIK Ruçhen, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1976
- ARNHEİM Rudolph, *Sanat Olarak Sinema*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2002
- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, Doğan Kardeş, İstanbul, 1962
- AUMONT Jacques, *Esthétique du film*, Nathan/Sejer, 2004
- AUMONT Jacques, MARİE Michelle, *Analyse des films*, Nathan, Paris, 1988
- AUZEL Dominique, *Le cinéma*, éd. Milan, Paris, 1995
- BASUTÇU Mehmet (ed.), *Le Cinéma Turc*, éd. Centre Pompidou, Paris, 1996
- BAZIN André, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, trad. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1966
- BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma : ontologie et langage*, éd. du Cerf, Paris, 1958
- BEHAR Henri, CARASSOU Michel, *Le surréalisme*, Librairie Générale Française, Paris, 1992
- BENGHOZİ Jean-Pierre, *Cinéma entre l'art et l'argent*, l'Harmattan, Paris, 1989
- BERK Nurullah, *La peinture turque*, Publication de la Direction Générale de la Presse et du Tourisme, İstanbul, 1950
- BOURGET Jean-Loup, *L'Histoire au cinéma: Le passé retrouvé*, Gallimard, Paris, 1992

- CASSOU Jean, *Panorama des arts plastiques*, Gallimard, Paris, 1960
- CHEVALLIER Jacques, EGLY Max, *Regards neufs sur le cinéma*, Seuil, Paris, 1963
- CLAIR René, *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1970
- DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, 1995
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992
- DUPLESSIS Yves, *Le surréalisme*, PUF, Paris, 1950
- DUROZOÏ Gérard (éd.), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, éd. Hazan, Paris, 1992
- EISENSTEIN Sergei, *Film Duyumu*, trad. Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul, 1984
- EISENSTEIN Sergei, *Sinema Sanatı*, trad. Nilgün Sarman, Payel Yayınları, İstanbul, 1993
- FARCHYJ Joëlle, *L'industrie du cinéma*, éd. Puf, Paris, 2004
- FAVRE Jean-François, GRÜNEWALD Dietrich, *Histoire de l'art*, Hachette, Paris, 1995
- FERRO Marc, *Le cinéma vers son deuxième siècle*, Le Monde Edition, Paris, 1995
- FISCHER Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yayınları, İstanbul, 1995
- FOREST Claude, *Les dernières séances : 100 ans d'exploitation des salles de cinéma*, éd. CNRS, Paris, 1995
- FRODON Jean-Michel, *La projection nationale : Cinéma et nations*, éd. Odile Jacob, Paris, 1995
- GÜÇHAN Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge, İstanbul, 1992
- KAYALI Kurtuluş, *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, Dost Yayınları, Ankara, 2004
- KRİSTEVA Julia, *Le langage, cet inconnu : une initiation à la linguistique*, Seuil, Paris, 1981
- KURTZ Rudolf, *Expressionnisme et cinéma*, Presse Universitaire de Grenoble, 1986

- LEUTRAT Jean-Louis, *Cinéma en perspective : une histoire*, Nathan, Paris, 1992
- LOTMAN Yuri, *Sinema Estetiğinin Sorunları*, Öteki, İstanbul, 1999
- MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Gallimard, Paris, 1946
- MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique*, éd. du Cerf, Paris, 1955
- METZ Christian, *Langage et cinéma*, éd. Albatros, Paris, 1977
- MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, éd. du Cerf, Paris, 2001
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, éd. de Minuit, Paris, 1956
- ÖZBEK Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim, İstanbul, 1991
- ÖZÖN Nijat, *Karagözden Sinemaya : Türk Sineması ve Sorunları*, Kitle, İstanbul, 1995
- ÖZUYAR Ali, *Babıali'de Sinema*, İzdüşüm, İstanbul, 2004
- PASSEK Jean-Loup (éd), *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, Paris, 1991
- PERROT Jacques, *La linguistique*, Puf, Paris, 1963
- REFİĞ Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971
- SCOGNAMİLLO Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı, İstanbul, 1998
- TANSUĞ Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi, İstanbul, 1993

Les Articles :

JOLY Martine, « *Les trois dimensions de l'image* » in. Sciences Humaines, février 2004, n°43

JOURNET Nicolas, « *Vérité et illusion de l'image* » in. Sciences Humaines, février 2004, n°43

LEMAÎTRE Henry, « *L'animation des tableaux et les problèmes du film sur l'art* » in. L'univers filmique, dir. E. Souriau, Flammarion, Paris, 1953

SOURIAU Anne, « *Fonction filmique des costumes et des décors* » in. Univers Filmique, dir. E. Souriau, Flammarion, Paris, 1957

TANRIÖVER, Hülya Uğur, « *Le cinéma turc des années 2000 : une industrie à double visage* », B. Ollivier, éd. Actes du XV^{ème} Congrès de la SFSIC, éd. SFSIC, Beziers, 2004

TESTOT Laurent, « *Pourquoi ils ont cassé les icônes* » in. Sciences Humaines, février 2004, n°43

Les Sites Internet :

- Le site du Ministère de la Culture et du Tourisme:
<http://www.kulturturizm.gov.tr>

- Le site officiel du peintre suisse H. R. Giger : <http://www.hrgiger.com>

ANNEXE

Résumé des 52 séquences du film « Şahmaran »

- 1) Nous avons une introduction au conte de Şahmaran avec le jeune garçon qui dessine la figure de Şahmaran sur verre.
- 2) Il entre avec ces deux amis dans les cachots, dans lesquels ils se perdent. Ses amis tombent dans une toue, trouvent la sortie et partent en y laissant Yusuf tout seul.
- 3) Le jeune garçon se fait enlevé par les contrebandiers, les hommes de Sultane.
- 4) Il rencontre Sultane et ses deux hommes – un jeune et un vieux – qui croient qu'il a affaire avec Kral (Le roi), le mari de Sultane, de qui ils se cachent. Sultane essaie sur Yusuf le teste de mensonge en lui mettant la main dans un trou prétendant que s'il ment il se fera mordre par le serpent qui s'y cache.
- 5) Les amis de Yusuf emmènent Ali Dede (le grand-père du garçon) aux cachots dans l'espoir de le retrouver, mais ne vain.
- 6) Entre en jeu une femme, vendeuse de tissus, dont le jeune garçon fait connaissance.
- 7) Ali Dede retrouve dans son café le linge sanglé de Yusuf.
- 8) On témoigne d'un rapprochement entre Sultan et un de ses hommes, le jeune.
- 9) Le jeune garçon tombe dans l'eau, dans les cachots.
- 10) Yusuf voit la photographie de Sultane dans un magazine et apprend ainsi l'existence du Roi.
- 11) On voit une première fois le Roi qui joue avec la marionnette de Sultane.

- 12) Yusuf et Sultane commencent à discuter et de parler de l'histoire de Şahmaran.
- 13) On voit le café d'Ali Dede. Il donne aux policiers la photographie de son petit-fils.
- 14) Sultane demande à Yusuf la suite du conte. Elle demande si dans l'histoire Şahmaran a laissé partir le jeune garçon.
- 15) Yusuf est dans la chambre de Sultane. Il trouve une monnaie ancienne dans la troue où elle lui a fait le teste de mensonge.
- 16) Commence l'interprétation du conte de Şahmaran.
- 17) La police arrive au café d'Ali Dede pour lui donner la nouvelle que le sang trouvé sur le t-shirt de Yusuf est du sang de poulet
- 18) Sultane et Yusuf continuent à discuter sur l'épopée.
- 19) Arrive ensuite la suite de l'interprétation du conte.
- 20) On voit une deuxième fois le Roi qui demande à un de ses hommes de retrouver Sultane immédiatement.
- 21) Sultane lit la lettre que portait Yusuf sur lui, écrite par ses parents.
- 22) On voit la vendeuse de tissus entrer dans les cachots
- 23) Les hommes de Sultane entendent un bruit dans les cachots
- 24) Yusuf est dans les cachots. Il fait semblant de chercher quelqu'un
- 25) Le jeune homme de Sultane entre dans la chambre. Il est blessé. On apprend qu'il a tué un des hommes du Roi. Il dit que l'homme a sûrement trouvé leur place en suivant la vendeuse de tissus.
- 26) On voit le vieux emballer des objets antiques. Le jeune garçon apprend également que le Roi cherche à tuer Sultane.
- 27) On témoigne encore d'un rapprochement entre Sultane et le jeune qui lui lave les pieds.
- 28) Sultane se fait mordre par un serpent. Yusuf essaie d'enlever le poison en lui suçant la jambe.
- 29) On revient à l'interprétation du conte de Şahmaran. C'est le moment où elle se fait capter et où les hommes du vizir se préparent à la bouillir.
- 30) Yusuf demande à Sultane de partir. Elle lui dit finalement qu'il le peut.
- 31) On voit quelques plans de Bosphore, le café d'Ali Dede.
- 32) Le vieux bande les yeux de Yusuf pour le faire sortir des cachots.




- 33) On les voit marcher dans les cachots. Yusuf jette discrètement des pierres de fresque pour retrouver le chemin.
- 34) Yusuf se trouve dehors. Il est tellement heureux de sortir enfin des cachots qu'il se jette sur les herbes.
- 35) Le vieux prépare à manger lorsqu'on voit rentrer dans le cadre un revolver, c'est le jeune homme qui le tient. Il lui dit qu'il a eu tort de laisser Yusuf partir.
- 36) Yusuf rentre à la maison. Ali Dede est très heureux de le retrouver.
- 37) Ali Dede et Yusuf se promènent. Ali Dede lui raconte encore des histoires.
- 38) Il est dans le lit, mais n'arrive pas à dormir. Il regarde la monnaie ancienne qu'il a caché sous son oreiller.
- 39) Yusuf entre à Misir Carsisi et cherche un magasin où il vend la monnaie ancienne.
- 40) On le voit sortir du Carsi, mais il se fait suivre par un des hommes du propriétaire de magasin, qui a téléphoné au Roi après Yusuf.
- 41) Les amis du jeune garçon parlent entre eux où l'un dit que Yusuf leur cachait quelque chose lorsqu'il est arrivé des cachots.
- 42) On voit Yusuf sur un petit bateau la tête entre les mains, puis il se lève et se met à courir, sans dire à Ali Dede où il va. On le voit finalement arriver devant les cachots.
- 43) Il y entre et retrouve le chemin grâce aux pierres qu'il y avait laissé.
- 44) Il arrive dans la chambre des hommes de Sultane, mais le plan où on le voit entrer dans la chambre on aperçoit également un fusil juste derrière lui qui prend feu.
- 45) Ils tuent les deux hommes et enlèvent Sultane. Ils fusillent toutes les pièces et trouvent finalement les la monnaies anciennes pour les apporter au Roi.
- 46) On voit Sultane et Yusuf dans la maison du Roi. Ils sont tous les deux assis sur une chaise les bras attachés derrière. Au bout des quelques plans, le Roi tue Sultane par un coup de couteau.
- 47) On voit la vendeuse de tissus arriver avec la police qui a retrouvé le Roi et ses hommes.

- 48) Un ami de Yusuf vient dans le café d'Ali Dede. Il apprend à ce moment là que les parents de Yusuf ne sont pas en Allemagne comme le jeune garçon le prétendait, mais qu'ils étaient morts bien avant dans un accident de voiture lorsqu'ils revenaient de l'Allemagne.
- 49) Les amis de Yusuf, apprenant qu'il leur a menti, lui courent derrière et le coincent. Ainsi Yusuf, remémorant le moment de l'accident, s'évanouit.
- 50) Les enfants portent Yusuf jusqu'à son grand-père.
- 51) On voit encore le café d'Ali Dede et Yusuf peindre encore (comme au premier plan) la figure de Şahmaran.
- 52) Le jeune garçon et Ali Dede sont dans leur petit bateau lorsqu'ils voient sortir de l'eau un grand bateau, dans une longue suite de plans, sur le pont duquel ils voient Sultane apparaître.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite Galatasaray Üniversitesi
Enstitü Sosyal Bilimler Enstitüsü
Adı Soyadı Müge Öztürk
Tez Başlığı Influence de la peinture sur le cinéma turc à travers une étude de cas : "Şahmaran" de Z. Livaneli
Savunma Tarihi 22 Kasım 2006
Danışmanı Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver

JÜRİ ÜYELERİ

Ünvanı, Adı, Soyadı	İmza
Prof. Dr. Merih ZILLIOĞLU	
Doç. Dr. Hülya Uğur TANRIÖVER	
Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖZTÜRK	

Enstitü Müdürü**Doç. Dr. İdil KAYA**