

Identités culturelles du cinéma turc

Réalité et dualité

Aliénor Ballangé

Number 267, July–August 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63508ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ballangé, A. (2010). Identités culturelles du cinéma turc : réalité et dualité. *Séquences*, (267), 36–37.

Identités culturelles du cinéma turc

Réalité et dualité

Quand on étudie les différents aspects du cinéma turc, force est de constater qu'un fil d'Ariane semble relier l'ensemble de ses éléments : la dualité. Dualité dans les genres de cinéma proposés au public, dualité de ce même public dans ses goûts, dualité entre ce qui peut être considéré comme « la capitale du cinéma », Istanbul, bien ancrée dans l'occident, et le reste du pays, « de l'autre côté du pont », dualité entre un cinéma exclusivement tourné vers l'intérieur et l'autre, résolument tourné vers l'extérieur, dualité entre hommes et femmes réalisateurs.

ALIÉNOR BALLANGÉ

Cette dualité est-elle ethnospcifique ou reflète-t-elle une caractéristique typique et universelle du 7^e art, en ce sens qu'il suit sa logique propre dans sa volonté de grandir à travers toutes les étapes de son développement dans le temps (enfance, adolescence et maturité) ?

Un cinéma aux multiples facettes

Le cinéma populaire a toujours été présent en Turquie, mis à part pendant les années noires, entre 1980 et la fin des années 90. Dès 1923, ce fut d'abord le cinéma « mélo », peuplé de drames ruraux glorifiant l'avancée vers le progrès, où la modernité — grâce au Kémalisme — vient triompher de l'écrasante tradition des campagnes reculées. Puis arrive, dans les années 50, un cinéma comique aux thèmes universels : héros populaires, belles-mères envahissantes, jolies filles naïves, gags, et ambiance « à la bonne franquette ».

Une troisième période enregistre l'avènement, dans les années 1970-1980, d'une filmographie plus virile inspirée des cinémas italien, américain, indien et hongkongais. Comme les copyrights sont résolument laissés à la frontière turque, les réalisateurs, non contents de plagier tout ce qui leur tombe sous la main, piochent des scènes et des scénarios entiers qu'ils repiquent et interprètent « à la sauce turque » ; cela, à moindres frais et à grands coups d'effets spéciaux (souvent griffonnés au feutre sur la pellicule), avec un emploi massif de stock-shots (budget oblige) d'actions frénétiques, de montages agressifs et de plans très courts. L'ultraviolence est de rigueur : hémoglobine, grand guignol, scènes *gore*, débordements sadiques. Place est faite également à l'érotisme, montrant une Turquie assez libérée par rapport à ses voisins, et une industrie pornographique florissante sous le manteau.

Après sa traversée du désert, le cinéma populaire se réactualise au début des années 2000. À partir d'anciennes thématiques (Star Wars, Superman, Spiderman, etc.), il introduit par exemple des commandos d'élite venant châtier des Américains se livrant à un trafic d'organes pendant la guerre en Irak...

Parallèlement à ce cinéma profondément national, le **jeune cinéma turc contemporain**, considéré avant tout comme un cinéma d'art et d'essai, est imprégné de messages universels, même s'il continue de fouiller un horizon intérieur, agissant telle une *camera obscura* au niveau de la transformation politique et culturelle du pays. Émerge dès lors des thèmes structurés autour de la famille, de la condition féminine, autour des dialectiques opposant urbain et rural, laïcité et religion. Des films comme



My Only Sunshine

Milk de Semih Kaplano lu (2008), **Summer Book** de Seyfi Teoman (2008), **On the Way to School** de Orhan Eskiköy (2008), **La Boîte de Pandore** de Ye im Ustao lu (2008), **My Marlon and Brando** de Hüseyin Karabey (2008), **My Only Sunshine** de Reha Erdem (2008), illustrent parfaitement ces contradictions, ces face à face dans une vie marquée par l'accélération du temps, ainsi que la difficulté à concilier les codes contemporains avec le machisme violent de la société traditionnelle.

Il existe donc clairement deux cinémas en Turquie : un cinéma populiste et bon enfant qui fait les délices de la population intérieure, et un cinéma d'art et d'essai, encore peu reconnu à l'échelle nationale, mais qui connaît un succès grandissant à l'extérieur du pays et sert, en quelque sorte, d'ambassadeur dans l'image que souhaite se donner la jeunesse turque actuelle.

« Le cinéma turc au féminin pluriel »¹ : une réalité ?

Cinéma géographiquement proche-oriental, le cinéma turc se différencie de ses voisins par la place qu'il accorde aux femmes. Un petit détour par l'histoire s'impose.

Jusqu'à 1923 et à l'avènement de la République, les femmes turques étaient interdites de toute activité artistique publique. En leur accordant le droit de vote en 1934 et en proclamant une égalité effective avec les hommes aux niveaux scolaire, politique, et culturel, Mustafa Kemal a totalement révolutionné la culture ancestrale de son pays. Ce faisant, il introduisit la

laïcité, occidentalisa la Turquie, et permit aux femmes d'accéder à des postes de responsabilité (n'a-t-il pas adopté sept filles qu'il a placées au niveau gouvernemental le plus élevé afin de montrer au monde une vision moderne, émancipée de la femme qui puisse servir d'exemple au reste de la population?). Il a aussi permis aux femmes de faire leurs marques, entre autres, dans le monde du cinéma.

La première femme à passer derrière la caméra fut Cahide Sonku, en 1949, suivie de Türkân Soray dont le dernier film, **Tu écraseras le serpent** est adapté d'un roman de Ya ar Kemal. Aujourd'hui, il n'y a pratiquement plus d'obstacles spécifiques



Les Climats

devant les ambitions des femmes cinéastes. L'année 2009 voit émerger deux réalisatrices: Asli Özge, primée au Festival d'Istanbul avec **Les Hommes sur le pont**, et Pelin Esmer, considérée comme l'un des jeunes espoirs du cinéma turc; cette dernière a été primée dix fois pour son film **Oyun** (The Play) et quatorze fois pour **10 to 11**. Ye im Ustao lu, nom phare des réalisatrices des quinze dernières années, a remporté le Grand Prix du Festival de Saint-Sébastien avec son quatrième long métrage, **La Boîte de Pandore** (2008), une réflexion sur la question identitaire aux niveaux culturel et philosophique, illuminé par le jeu éblouissant de l'actrice française Tsilla Chelton (92 ans).

Pourtant, il serait naïf de croire en une parfaite égalité hommes/femmes en Turquie. Si les femmes passent, il est vrai, de plus en plus derrière la caméra, il reste nécessaire de remarquer que la plupart des films contemporains mettent en exergue la tension à peine dissimulée que l'on peut ressentir entre une génération de femmes libres, marquées par les codes de l'Occident et la somme de résistances, de frustrations, qui en résulte chez de nombreux hommes. La dualité est bien là et, à ce titre, des films comme **Les Climats** de Nuri Bilge Ceylan, ou **My Only Sunshine** de Reha Erdem sont particulièrement évocateurs.

Cinéma turc ou cinéma stambouliote ?

Si l'on excepte un nombre grandissant de films réalisés par des metteurs en scène kurdes traitant essentiellement de problématiques kurdes (U ur Yücel a remporté avec **Yazi Tura**,

la Palme d'or au Festival du film d'Antalya en 2004), l'essentiel de l'effervescence cinématographique semble se concentrer dans et autour d'Istanbul. Avec ses 90 sociétés productrices, sa profusion de films dont l'action se déroule au cœur de la ville, ses universités, ses ateliers tournés vers l'étude et la réalisation cinématographique, on se demande si le cinéma turc n'est pas précisément limité par les éternels problèmes liés à sa situation géographique: appartenance à l'ouest où à l'est ?

Comment ne pas ressentir la dualité dans un pays dont la ville la plus connue se situe dans une Europe qui ne représente que 3% du territoire turc? Cette dualité spatiale est certainement l'enjeu fondamental d'**Uzak**, réalisé par Nuri Bilge Ceylan en 2002. Dès le titre, qui signifie littéralement «lointain», l'on perçoit la fracture qui imprègne lourdement la population turque. Qu'y a-t-il de commun entre ce jeune habitant du Sud-Est turc et son cousin, photographe stambouliote, qui l'accueille bien malgré lui? Sont-ils effectivement du même pays? Si la télévision semble capable de les unir un instant, peut-on en dire autant pour l'art cinématographique, qui nécessite infrastructures, équipements et capitaux?

Ethnospecificité du cinéma turc: l'hüzün face à la modernité

Comment ne pas évoquer ce terme si typiquement turc qu'est l'hüzün: mélange de mélancolie, de tristesse, qui évoque le romantisme français du 19^e siècle et qui se cristallise dans la poésie, la photographie, la littérature et le cinéma turc contemporains. Mot d'origine arabe, *hüzün* apparaît cinq fois dans le Coran et signifie une perte profonde de spiritualité, tout en étant une façon optimiste de regarder la vie. Une fois de plus la dualité dans la façon de considérer les choses de la vie. L'hüzün n'est pas à proprement parler un sentiment individualisé, il concerne un groupe d'individus, une communauté, voire une ville entière, comme c'est le cas dans le livre de Orhan Pamuk (prix Nobel de littérature en 2006), *Neige*, qui met en scène à la fois la fierté d'être et la nostalgie d'avoir été. C'est une méditation, une interrogation, la vision d'un temps suspendu entre deux époques — celle de la gloire de l'Empire ottoman et celle de l'humiliation de son démantèlement —, l'accélération du développement de la Turquie (septième en termes de développement économique) par rapport à la nostalgie du temps où «les choses bougeaient lentement», la profonde modification d'une ville comme Istanbul qui ne comptait que 500 000 habitants en 1923 (composée moitié de musulmans et moitié d'une variété d'ethnies) et qui, en 2010, en compte 12 millions et où les non-musulmans ne représentent plus qu'une faible minorité (100 000 habitants).

L'hüzün apparaît dans bon nombre des films turcs actuels: **Milk** (2008) et **Automne** (2007), respectivement de Semih Kaplano lu et Özcan Alper, en sont peut-être les exemples les plus représentatifs, en ce sens qu'ils prennent en charge l'état poétique comme une manière d'errance monotone entre les petites sensations ordinaires, les séquences allégoriques, les actes manqués et les rêveries funestes. Les héros sont comme à l'abandon au milieu des paysages, rongés par la dérive mortifère de la mélancolie. ⁵

⁵Pour reprendre le titre de l'une des sections de la Quinzaine du cinéma turc à Strasbourg, France.