

DOSSIER THÉMATIQUE :

Formes narratives et co-production dans les cinémas des pays arabes

PRODUCTION LOCALE ET COPRODUCTIONS EUROPÉENNES DES FILMS D'AUTEUR DANS LE CINÉMA TURC CONTEMPORAIN

Hilal Ahiskali

*Université Paris 1 Panthéon
Sorbonne / Institut ACTE*

ABSTRACT | Depuis sa naissance, le cinéma turc passant par différentes périodes, a pu avancer vers un cinéma d'auteur. Bien que cela ait pris du temps comparé au cinéma européen, aujourd'hui certains réalisateurs contemporains réussissent à se nourrir de la théorie et de l'esthétique du cinéma européen, mais aussi de leur propre culture du cinéma, dit Yeşilçam. Cela est la conséquence de leurs approches cinématographiques, leurs productions indépendantes, ainsi que du soutien financier européen. Les sources de production ont permis aux cinéastes turcs de choisir les sujets de leurs films pour travailler leur art, et non pas pour servir les attentes du grand public. Ainsi, les formes narratives cinématographiques ont trouvé leurs croissances en pleine liberté artistique avec les co-productions européennes.

MOTS-CLÉS | Le cinéma turc contemporain – Yeşilçam – Festivals internationaux – Montage – Cinéma minimaliste – Femme – Sexualité.

ABSTRACT | Since its birth Turkish cinema has gone through different eras' that has allowed it to progressively evolve towards an author cinema. Even though it took longer than for European cinema, today certain contemporary Turkish directors manage to not only nourish themselves from the aesthetics and theory of European cinema but also of their own cinematic culture called Yeşilçam. It is the result of their cinematographic approaches, their independent productions and of European financial support. The source of productions has allowed Turkish directors to choose the subjects of their films to work their art and not just to serve the commercial expectations of the greater public. That's how the narrative forms of Turkish cinema have grown with a great artistic freedom with the European co-productions.

KEYWORDS | Contemporary Turkish cinema – Yeşilçam – International festivals – European financial support – Local topics – Space-time – Film editing – Minimalist cinema – Contemplation – Woman – Sexuality.

Introduction

Avant de parler du cinéma contemporain turc, il est important de dresser une brève histoire de ce cinéma en guise d'introduction car les différences entre les anciennes périodes et la période contemporaine soulignent ce fait : comment le cinéma turc a progressé plus à partir des années 90. Dans son histoire, d'abord avec l'époque des Comédiens de théâtre (1923-1939), et puis une étape de Transition (1939-1950), ensuite par la période des Cinéastes (1950-1965), le cinéma turc produit plusieurs films que l'on peut nommer le cinéma de Yeşilçam. Plus tard, la période moderne, avec Le Jeune nouveau cinéma (1970-1987), et le cinéma contemporain turc (1990 ...) se suivent soit avec les productions locales indépendantes, soit à travers les coproductions européennes où le cinéma turc réussit à avoir des cinéastes connus dans le milieu du cinéma mondial en vivant aujourd'hui son âge d'or. Les questions politiques et économiques dont s'inspire le cinéma turc depuis sa période de la modernité lui ont permis de faire naître une époque contemporaine qui se concentre en effet sur l'esthétique et la réalité du cinéma. Il est indispensable de s'interroger autour de ces questions : comment le cinéma contemporain turc est-il né, s'est-il fait connaître dans le monde entier tout en étant en relation avec les coproductions européennes, et comment les cinéastes des années 90 ont-ils réussi à créer une vague différente en mettant la nature humaine et ses complexités au centre de leur sujet avec le soutien européen.

L'histoire du cinéma turc débute avec le petit documentaire de Fuat Kinay en 1914, qui a filmé *La Chute du monument russe Saint Stefano*. C'est le premier film turc, mais malheureusement, aucune copie ne nous est parvenue. Aux premières années de sa création, le cinéma turc était très théâtral, dramatisé avec des artistes, des comédiens et des metteurs en scène qui venaient du milieu du théâtre. Plus les années ont passé, plus ces effets théâtraux ont perdu leurs effets et sont devenus désuets. Dès les premières années jusqu'en 70-80, le cinéma turc s'appelait alors le Cinéma de Yeşilçam, c'est-à-dire le Cinéma du « Pin Vert », reprenant le nom d'une rue, pas loin de Taksim, au centre d'Istanbul. A l'époque, tous les bureaux de production se trouvaient dans cette rue, d'où le nom, Yeşilçam, le Pin Vert, dans le cinéma turc. La particularité principale de ce cinéma est la notion de mélodrame car on peut trouver toujours quelque chose d'exagéré, d'excessif dans ce cinéma. Par exemple, les personnages souffrent beaucoup trop, ils vivent des situations jamais possibles dans la vie tout en jouant avec un jeu trop poussé et hystérique¹, comme l'auteur turc Fuat Er en parle. Effectivement, ce cinéma était très théâtralisé surtout durant les années 20 et 30, sous les effets des comédiens du théâtre.

1- ER Fuat, « Üç Maymun : Cehennemde bir fotoğraf- Les Trois Singes : une photographe dans l'enfer », in Ayşe Pay, (dir.), *Nuri Bilge Ceylan : yönetmen sineması - Nuri Bilge Ceylan : Le cinéma d'auteur turc*, Editeur : Ayşe Pay, İstanbul, Editions Küre, 2010, p.70.

“[...]» tipik Yeşilçam filmi” veya melodram dediğimizde genellikle bir aşırılığı, gerçekte olamayacak bir fazlalığı kastederiz. Karakterlerin yaşadıkları acılar, gerçek hayatta karşılaşılmayacak tesadüfler, fazla yoğun oyunculuklar hep bir abartıya işaret eder. » Le texte original a été traduit par l'auteur.

Le Cinéma de Yilmaz Güney

A partir du coup d'Etat de 1960, une nouvelle période commence dans le cinéma turc. La constitution de 1961 suscite beaucoup d'espoir et les cinéastes commencent à traiter des sujets de société avec des productions locales. Certaines productions turques obtiennent des prix internationaux. Un cas de figure, le réalisateur, Metin Erksan a eu l'Ours d'or en 1963 à Berlin avec son film, *Un été sans eau* (*Susuz Yaz*). D'autres cinéastes aussi importants sont Atif Yilmaz, Memduh Ün, Osman Seden. Plus tard, on commence à parler de la Période du Jeune nouveau cinéma (*Yeni Genç Sinema Dönemi*) entre les années 1970-1987. Le nom le plus remarquable de cette époque est Yilmaz Güney. Ce cinéaste, scénariste et acteur d'origine kurde a filmé entre 1966 et 1983. Par son cinéma, il considère l'art comme un outil pour montrer au spectateur les idéologies, les réalités dans la société, contrairement à la période de Yeşilçam, Pin Vert, où le mélodrame dominait. Ce cinéaste est le pionnier du cinéma révolutionnaire turc car il était très engagé. Güney ne se contentait pas de développer son art d'une seule manière, mais il était plutôt ouvert d'esprit et donc il essayait toujours de faire de nouvelles choses. Soutenant l'importance de la Révolution d'Octobre (1917), il défendait l'égalité des peuples tout en étant contre le monopole des classes riches.

Comme en parle l'auteure turque, Ayşe Koncavar, il est possible de regrouper l'ensemble des films de Güney sous un titre principal car ils abordent pour sujet un thème commun. En effet, il mettait en scène la différence des classes sociales d'une manière critique en défendant les principes de la Révolution d'Octobre, étant contre le capitalisme. Le but de Güney était de faire des films qui sont bénéfiques pour le peuple car l'art est capable de changer le monde selon son idée. Ainsi, l'art doit avoir une sensibilité pour l'intérêt du peuple en pensant à la réalité des conditions de l'époque. Pour le cinéaste, Le cinéma révolutionnaire ne guide pas le peuple, mais l'invite à réfléchir. Comme Güney était engagé, cela l'a rendu politiquement coupable. Surtout son identité kurde posait un problème car pendant cette période, et plus tard, les guerres entre les deux peuples turc et kurde ont été ancrées dans l'histoire de la Turquie.² Son film, *L'Espoir* (1970) a été présenté au Festival de Cannes, puis, *La Permission* (1982) œuvre majeure dans sa filmographie, car elle est le premier film turc qui a obtenu la palme d'or à Cannes. Il s'agit d'une coproduction de Güney Film, Cactus Film Zurich et Maran Film Munich, et Swiss Television (SRG). Il raconte l'histoire de cinq prisonniers qui sortent pour des congés de quinze jours, en examinant leurs histoires une par une. Güney traite surtout de la figure de la femme car les rapports des protagonistes avec les femmes est le sujet principal. Le récit est tissé autour de notions comme l'amour, le désir, la jalousie, l'infidélité, l'honneur.³ Bien que le jury ait confirmé son succès à Cannes, *La Permission* a malheureusement été censuré, ce n'est

2- KONCAVAR Ayşe mentionne ces notions dans son ouvrage, *Türk Siyasal Sineması : 1960-1990 - Le Cinéma turc politique : 1960-1990*, Istanbul, Editions Pales, 2017, p.114-135.

3- KONCAVAR Ayşe, *Türk Siyasal Sineması : 1960-1990 - Le Cinéma turc politique : 1960-1990*, op., cit., p.186.

que quinze ans plus tard que la censure fut supprimée. Il est aussi important de préciser que d'autres films de Güney comme *Le Troupeau* (1978) ont été accueillis favorablement aux festivals de cinéma à Londres, à Rotterdam, à Anvers. En effet, Yılmaz Güney se fait vraiment connaître dans le monde du cinéma après 1970 grâce à Henry Langlois avec le soutien de la Cinémathèque Française. Cette vague de Yılmaz Güney appréhendant l'indépendance et la réalité des idées est une nouvelle étape dans le cinéma turc car elle va beaucoup influencer les cinéastes des années suivantes qui vont créer un nouveau cinéma turc, dit « La Nouvelle Vague Turque ».

La Période contemporaine après Güney

Mehmet Basutçu précise sur le cinéma turc que : « [...] cet important cinéma national est assez mal connu en France. [...] Puisque, la trop rare distribution -ou télédiffusion- des films turcs en France, est focalisée sur seulement quelques noms de réalisateurs, avec en tête Yılmaz Güney dont la mémoire est toujours vive. »⁴ Lorsqu'on regarde l'histoire du cinéma turc, plusieurs critiques turcs comme Basutçu, l'ont souligné, il n'existe pas une grande vague comme l'expressionnisme allemand, le néoréalisme italien, la nouvelle vague française. En revanche, il y a eu des périodes où l'on peut parler d'un cinéma du peuple, du réalisme sociétal. Les films ont toujours véhiculé des messages, il y a eu des films engagés, politiques. Mais cela est resté toujours dans le cadre de certains cinéastes, sans pouvoir créer une forte vague mondiale cinématographique. En revanche, il ne faut pas nier que les cinéastes contemporains turcs se retrouvent sur la même vague en traitant la nature humaine et sa mise en scène dans un cadre réaliste et minimaliste.

Au début des années 90, très peu de films européens venaient en Turquie et les salles de cinéma étaient sous la domination des productions américaines. Par conséquent, le cinéma turc était négligé et dénigré par le peuple. Personne ne voulait voir des films turcs en salle, mais les productions américaines étaient préférées. Ainsi, le cinéma turc souffrait dans la production de films car l'occupation américaine empêchait son avancement. Afin de comprendre cette période, il est indispensable de parler de certains cinéastes qui ont créé la vague du nouveau cinéma turc. En effet, Ömer Kavur, contemporain de Güney, a essayé de réaliser des films artistiques en débutant sa carrière en 1974. Il a étudié au Conservatoire Libre du Cinéma à Paris et a fait son master en histoire du cinéma à La Sorbonne. Son point de vue artistique a été fortement influencé par ses études en France. Ses films *Le voyage de nuit* (1988) et *Le voyage d'une montre* (1997) étaient en compétition dans la section « Un Certain Regard » au Festival de Cannes. Son film, *Le voyage d'une montre*, est une œuvre très remarquable qui traite de l'histoire d'un réparateur, arrivant à un village pour réparer l'horloge d'une tour. Des choses étranges, sans raison, sans explication, sans conséquences

4- BASUTCU Mehmet, *Cinéma turc : les années quatre-vingt-dix*, Amiens, Editions Vol de nuit, 1999, p.9.

arrivent et se voient uniquement par le point de vue du héros, et non pas par une deuxième personne. Une nuit, le héros remarque la silhouette d'un homme qui écrit un journal face au paysage de cette tour d'horloge dans une chambre qui est censée être vide ; ensuite, il aperçoit un cadavre dans le lac du village que la police ne retrouve jamais... etc. Tout est traité à travers les dialogues qui se développent au fur et à mesure, en douceur, d'une manière minimaliste. Les faits ambigus ralentissent la narration et le spectateur tente de mettre en rapport tous ces événements insensés. Comme l'horloge ne marche plus, cela implique la question du temps et de son écoulement : le temps est arrêté dans ce village et les faits se déroulent sans ordre, sans temporalité, sans liaison narrative logique. Rien n'aide le spectateur à comprendre cette histoire mystérieuse.

Après la période du Yeşilçam, Pin Vert, ce genre de cinéma que le public n'était pas prêt à saisir, pousse le spectateur à réfléchir et combler les parties vides et ambiguës dans l'histoire. Il interroge le héros et s'interroge pour comprendre l'histoire car rien n'est exposé devant ses yeux, tout est à chercher, et il cherche à donner du sens à la narration. Ce film, *Le Voyage d'une montre*, étant une coproduction turque, hongroise et tchèque a permis au cinéaste d'avoir une certaine liberté pour filmer d'une manière non-ordinaire, sans avoir uniquement des inquiétudes économiques, mais surtout esthétiques. Aussi, dans les carrières de ces cinéastes, le fait d'avoir entrepris des études cinématographiques européennes joue un rôle primordial pour la création artistique. Les réalisateurs qui ont continué leurs études en Europe ont un réseau de connaissances plus élargi et ont acquis des savoir-faire notamment dans la recherche de producteurs. Malheureusement ce film intéressant a fait 849 entrées en Turquie et en Europe au total⁵, parce que d'une part, c'est un sujet que le public n'est pas prêt à suivre, et de même la narration ne ressemble pas à celle du cinéma de Yeşilçam, par ailleurs le film n'a pas été présenté d'une manière efficace en Europe, car personne ne connaissait Kavur à l'étranger. Ainsi, il est clair que la présentation d'un cinéaste et de ses films est totalement liée à la distribution de ses œuvres.

A la même période, un autre cinéaste qui réalise des films d'auteur est Derviş Zaim. Il est né à Chypre du nord, la partie turque de l'île. Etant plus jeune qu'Ömer Kavur, il a débuté sa carrière en 1996 avec un film, intitulé, *Tabutta Rövüşata* (*Somersault in a Coffin*) une production turque indépendante à petit budget, qui est un film réaliste, sombre et frappant. C'est l'histoire d'un voleur de voiture sans abris. Il les vole uniquement pour une nuit afin de se protéger du froid et, un jour, il tombe amoureux d'une fille toxicomane. Avec ce film, le cinéaste cherche à mettre un drame en scène en essayant de montrer comment le héros se sent dans la solitude et dans le vent froid du Bosphore en hiver. « Le film traite de la tension entre les possibilités et les impossibilités puisque l'être humain est capable de trouver son équilibre dans les pires conditions et à la fois de détruire tout l'équilibre qu'il a déjà, tout en refusant ce qui est rationnel et

5- http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=18311 Date de consultation : Septembre 2019.

conforme »⁶, selon le point de vue du cinéaste. L'auteure turque, Asuman Suner, parle d'une Istanbul qui n'a jamais été montrée de cette manière jusqu'à ce film⁷. Le cinéaste interroge la question de l'appartenance de l'individu à un lieu. Un sans-abri vivant dans les voitures la nuit dessine un paysage de cette ville jamais vu dans le cinéma classique turc du Pin Vert. Cependant, Zaim ne se positionne pas contre le cinéma ancien, il défend sa nécessité, comment il a appris aux réalisateurs d'aujourd'hui à filmer. Ce film a fait 7101 entrées en Turquie et n'a pas été diffusé en Europe⁸.

Un autre film du cinéaste, *Gölgeler ve Suretler (Les ombres et les visages)* de 2010 est une coproduction turque et grecque, racontant une histoire pendant les guerres entre les Turcs et les Grecs dans les années 60 à Chypre. Comme le réalisateur est né à Chypre et y a vécu longtemps, il traite de ce sujet par la sphère d'une observation des deux cultures. En se concentrant sur la guerre, il nous fait remarquer plusieurs petites histoires en parallèle du sujet principal. La richesse de sa culture -turque et grecque - lui permet de traiter un sujet aux plusieurs dimensions comme dit l'auteur turc, Atam : « Comme s'il construisait « une histoire d'au-delà du temps », dans ses films, le cinéaste traite des réalités et des cultures non-identiques, parfois surréalistes, symbolistes ou bien encore naturalistes. La réalité se constitue via plusieurs différentes strates culturelles en les plaçant sur un seul lieu ou dans une seule narration. »⁹

Derviş Zaim a eu son master en Angleterre à l'Université de Warwick en suivant des études culturelles, et puis il a dépensé toute sa bourse pour un cours d'études cinématographiques privé dans ce pays. Son chemin ressemble à celui d'Ömer Kavur ; comme lui, il a obtenu un master européen. Ce n'est pas un critère pour le succès européen de ces cinéastes - peu de spectateurs européens les connaissent -, car ils n'ont pas été assez présentés et non plus découverts en Europe, néanmoins il est évident que leur créativité artistique a été aiguisée en découvrant des nouvelles techniques et les théories du cinéma en Europe, ce qui augmente le niveau dans le cinéma turc. Ainsi ayant un esprit de création plus indépendant et grâce aux connaissances reçues du cinéma européen, ces cinéastes ont pu avoir des fonds qui soutiennent leurs projets artistiques. De nombreux réalisateurs turcs contemporains ont commencé leur

6- <https://www.derviszaim.com/1996-tabutta-rovasata-75/> Date de consultation : Septembre 2019.

Derviş Zaim: « Film, insana dair imkanlar ve imkansızlıkların gergin birliğini vurgulamayı kendisine amaç edinmiştir. Çünkü insan, en elverişsiz koşullarda dahi hayatın dengesini kurabilme ama aynı zamanda kurduğu her dengeyi reddedebilme, kendisi için rasyonel ve uygun olanı kabul etmeme yetisi ile de donatılmıştır. » Le texte original a été traduit par l'auteur.

7- SUNER Asuman, *Hayalet Ev : Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek - Le Nouveau cinéma turc : appartenance, identité, mémoire*, Istanbul, Editions Metis, 2006, p.46.

8- http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info?id=14055 Date de consultation : Septembre 2019.

9- ATAM Zahit, *Yakın Plan Yeni Türk Sineması - Le Nouveau cinéma turc*, Istanbul, Editions Cadde, 2011, p.467.
« Sanki zaman-üstü bir anlatı kuruyormuş gibi, aynı anda farklı gerçekliklerden ve kültürlerden kimi kez sürrealist, kimi kez sembolist, bazı durumlarda naturalist özellikler kazanacak şekillerde filmlerinde kullanılır. Gerçeklik çok katmanlı ve farklı kültürlerde yer alan kodları tek bir mekâna ya da olay dizisine aktarılmış şekilde çok katmanlı olarak kurulur. » Le texte original a été traduit par l'auteur.

carrière avec un petit budget indépendant, puis ont continué à filmer avec les soutiens européens, comme Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yesim Ustaoglu... Et, Semih Kaplanoglu et Nuri Bilge Ceylan dont les points de vue esthétiques se ressemblent de certaines manières à nos yeux. Grâce à la présentation de films turcs contemporains dans les festivals européens, certains de ces cinéastes ont obtenu plusieurs nominations et prix, ensuite les nouveaux producteurs européens ont commencé à investir dans des coproductions turco-européennes. Ainsi, dans la période contemporaine, les cinéastes européens ayant des origines turques comme Fatih Akin (germano-turc), Ferzan Özpetek (italo-turc) et dernièrement Deniz Gamze Ergüven (franco-turque) ont pu déployer la culture anatolienne par la sphère de leurs points de vue occidentaux grâce aux productions européennes. Parmi le cinéma d'auteurs turcs européens, celui de Nuri Bilge Ceylan, de Semih Kaplanoglu et de Deniz Gamze Ergüven sont des cas de figure à travers lesquels, les cinéastes réussissent à obtenir des coproductions européennes pour raconter une partie de leur propre culture et ensuite ces productions sont couronnées par des prix dans les festivals internationaux.

Le cinéma de Nuri Bilge Ceylan

Sans doute, Nuri Bilge Ceylan est le cinéaste turc contemporain le plus connu dans le monde. Au lieu de parler uniquement de l'esthétique de son cinéma, qui a été traitée d'ailleurs par plusieurs auteurs mondiaux, il est intéressant de se concentrer sur les sources de ses projets. Depuis son quatrième long-métrage, *Climats*, Ceylan a eu le soutien de Zeyno Film, la production de Zeynep Özbatur Atakan. Cette femme a toujours fait confiance aux scénarios de Ceylan et elle a accepté de les produire sans hésitation. Ainsi, elle a produit les cinq derniers films¹⁰ de ce grand réalisateur, ce qui lui a permis de prouver son cinéma d'auteur au monde. Une autre source importante pour la réalisation des projets du cinéaste turc est Eurimages, que plusieurs cinéastes turcs ont obtenue. C'est un fonds culturel du conseil de l'Europe qui a été créé en 1989, le centre se trouve à Strasbourg et regroupe, de nos jours, 47 pays membres¹¹. Un des premiers principes d'Eurimages est de protéger le cinéma européen contre le cinéma américain dominant, et de soutenir les productions européennes afin que la culture européenne ne perde pas sa force et continue à progresser au cinéma¹². « Eurimages consacre presque l'intégralité de son budget à l'aide à la coproduction »¹³. « Alors que les films turcs qui sortaient en salle étaient 27, ce nombre est devenu 139 en 2015 et a enregistré un record »¹⁴. Ainsi, le cinéma d'auteur turc s'est fait bien connaître dans le monde entier grâce au soutien d'Eurimages.

10- <https://www.zeynofilm.com/filmler/> Date de consultation : Septembre 2019.

11- <https://www.coe.int/en/web/eurimages>. Date de consultation : Septembre 2019.

12- KARAKAYA Serdar, *Doksanlı Yıllarda Türk Sineması - Le Cinéma turc dans les années quatre-vingt-dix*, Ankara, Editions Gece Kitaplığı, 2014, p.165.

13- ERGÜT Özge, *La Coproduction dans le cinéma turc -Mémoire de master 2*, Directeur de mémoire Mcf Matthieu Combet, Université Lyon III Jean Moulin, 2015-2016, p. 21.

14- ERGÜT Özge, *La Coproduction dans le cinéma turc*, op., cit., p. 8,9.

Par exemple l'aide accordée par Eurimages pour la coproduction turque, française -Memento Films-, allemande, et bulgare du dernier film de Nuri Bilge Ceylan, *Le Poirier Sauvage* (2018) est de 450 000 euros.¹⁵ Bien que les premiers films de Ceylan soient le fruit d'une production indépendante financée par le réalisateur lui-même, la période d'*Uzak* (*Lointain*, 2002) est un point de rupture qui lui permet de travailler avec les coproducteurs européens. Une fois que le film a obtenu le grand prix du jury et celui du meilleur acteur au Festival de Cannes en 2003, le cinéma de Ceylan a été reconnu et a continué à être découvert grâce à sa participation aux festivals européens. C'est le seul film turc qui a obtenu autant de prix -47- dans les festivals nationaux et internationaux. A partir de cette date, Ceylan a toujours eu le soutien des coproducteurs européens, et d'Eurimages. En essayant de trouver sa manière de filmer depuis son court-métrage *Cocoon*, il ne s'est jamais inquiété d'être rentable avec ses œuvres. Influencé par Tarkovski, Antonioni, Bresson, Bergman, Ozu, il a toujours souhaité donner un sens artistique à ses films. Bien qu'au départ, ses films se jouaient dans des salles vides en Turquie, il n'a jamais renoncé à ce qu'il voulait faire.

Il est impossible de présenter le cinéma de Ceylan en quelques lignes, cependant si on traite de certains de ses choix artistiques en les comparant avec les caractéristiques du cinéma classique turc du Pin vert, il apparaît clairement que le cinéaste se sert intelligemment de sa culture locale pour la diffuser selon des codes internationaux. Dans son film, *Les Trois Singes* (2008), coproduction italo-franco-turque, le cinéaste met en scène les relations malsaines entre une petite famille et le patron du père de la famille à Istanbul. Contrairement au mélodrame du Pin vert, où le héros, l'héroïne et ses proches incarnent des personnes très aimables, ici les mensonges, l'hypocrisie et la tromperie constituent les caractéristiques de tous les personnages. Bien que cela soit une construction mélodramatique, convenue aussi au cinéma du Pin vert, il est hors de question de voir ces particularités dans ce film. Pour un cas de figure, l'héroïne, celle qui trompe son mari, avec le patron de ce dernier, aurait été condamnée à mort dans la structure du mélodrame propre au cinéma classique turc. De même, le patron est tué par le fils de la mère et un autre pauvre purgerait sa peine à condition d'avoir de l'argent. Ce monde qui repose sur le mensonge est loin de la narration limpide, claire et transparente du cinéma du Pin vert. Ceylan renverse les règles du cinéma turc classique tout en se concentrant sur les relations obscures de ces quatre personnages qui ne savent pas communiquer.¹⁶ Cette manière osée de mise en scène provient en effet de la confiance et la complicité entre les pays de production. Une fois la qualité intellectuelle de ses films prouvée avec *Uzak*, Ceylan continue son cinéma d'auteur grâce à la confiance qu'il a acquise.

15- <https://www.coe.int/fr/web/eurimages/co-production-funding-in-2016> Date de consultation : Septembre 2019.

16- AKBULUT Hasan, *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik Imgelem - Les images mélodramatiques du cinéma du Pin vert au nouveau cinéma turc*, Istanbul, Editions Hayalperest, 2012, p.130-131-132. L'auteur parle des différences entre le cinéma du Pin vert et celui de Ceylan pour montrer à quel point, Ceylan se sert du cinéma de son pays pour traiter un autre genre cinématographique.

Le cinéma de Ceylan est un cinéma réaliste et minimaliste, qui ne permet pas de deviner ce qui va se passer à l'avance, mais laisse son spectateur le découvrir progressivement, ce qui nous fait penser aux œuvres d'Ömer Kavur. Le cas de *Climats* (2006) la coproduction franco-turque, qui a obtenu le prix de Fibresci à Cannes, exprime aussi son incompatibilité avec le cinéma classique turc bien que le réalisateur y fasse référence.¹⁷ C'est une histoire d'amour, dans laquelle le couple – Isa et Bahar – vit des tensions, des séparations, des malentendus comme dans les films du Pin vert. Cela renforce l'attente du spectateur que le couple se retrouve dans le bonheur. Cependant, Ceylan déçoit son spectateur en renversant les règles classiques, en tournant une scène finale qui représente une rupture pure et non pas une fin heureuse, et en offrant une mise en scène non identique à celle du Pin vert, celle qui montre la rupture du couple par une disparition inattendue sans se revoir une dernière fois et sans se dire au revoir. Ainsi, Ceylan se sert d'une narration fort mélodramatique du cinéma du Pin vert pour créer une mise en scène qui ne lui est pas identique, mais plus artistique. Ce film d'auteur produit en 2006 a été visionné en Europe au total par 201 030¹⁸ spectateurs et en Turquie par 35 345¹⁹ spectateurs, et quant aux *Trois singes* (2008), le film a fait 132 316²⁰ entrées en Europe et 127 668²¹ entrées en Turquie. Ces chiffres montrent que le spectateur turc a commencé à appréhender plus le cinéma de Ceylan à partir du succès d'*Uzak*, puisque cette réputation internationale augmente en effet la curiosité du public turc, ainsi que les chiffres d'entrée.

Le Cinéma de Semih Kaplanoğlu

Alors que le cinéma de Ceylan se poursuit avec les autres réalisateurs de ce nouveau cinéma turc, un autre cinéaste était en train de commencer sa carrière en 2001 avec sa production locale indépendante. Semih Kaplanoğlu a étudié le cinéma en Turquie comme Ceylan et aussi fait des grands voyages comme lui vers différents pays. Il dit qu'il se retrouve mieux à chaque fois qu'il reste tout seul durant ses déplacements, ce qui a nourri son cinéma. Certains points similaires dans ses œuvres avec celles de Ceylan apparaissent, surtout sur la question du temps avec sa trilogie *Æuf, Lait, Miel*, qui a été financée en coproductions européennes, et qui a eu un succès international dans les festivals de cinéma. Le fait d'avoir le soutien européen avec une coproduction est un élément favorable qui lui a permis de créer son projet avec plus de liberté. N'ayant jamais le but de faire des films pour les grands publics, comme Ceylan, Kaplanoğlu, sous le soutien des coproductions, a pu s'attacher plus à son point de vue artistique durant la création.

17- AKBULUT Hasan, *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem - Les images mélodramatiques du cinéma du Pin vert au nouveau cinéma turc*, op., cit., p.118.

18- <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php> Date de consultation : Avril 2020.

19- <https://boxofficeturkiye.com/film/iklimler-2006189> Date de consultation : Avril 2020.

20- <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php> Date de consultation : Avril 2020.

21- <https://boxofficeturkiye.com/film/uc-maymun-2010042> Date de consultation : Avril 2020.

Premier film de la trilogie produit en 2007 et coproduction de Kaplan Production et Inkas Production (grecque), *Æuf* a été présenté à la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes en 2008. Ce film a pour sujet un poète, Yusuf, qui rentre d'Istanbul dans son village pour les obsèques de sa mère. Le récit raconte les quelques jours de Yusuf lorsqu'il croise les amis, son ancienne copine, se remémore tous les souvenirs dans ce lieu. En revenant de la grande ville, il se retrouve dans l'immensité des champs du village et réalise que les villageois ont plus de temps que les citadins. Le cinéaste prend son temps pour filmer ce vaste champ ainsi que la vie quotidienne des gens. L'ouverture du récit filmé à la tarkovskienne permet de faire le lien entre la grandeur de l'espace et l'infinité du temps avec le personnage de la mère. En effet, ce sujet minimaliste est traité d'une manière aussi minimaliste, ce qui n'attire que très peu de spectateurs de cinéma en Turquie - 34 950²² - car le public classifie en général les films « ennuyeux ou amusants », et que ceux d'ennuyeux ne méritent évidemment pas d'être vus. Ce constat pourrait ne pas être suffisant pour financer son prochain film. Cependant, les coproductions jouent aussi un rôle important pour la présentation des films dans les festivals en agrandissant leurs réputations dans le monde entier. Ce cas est effectivement validé par les films de Kaplanoğlu comme chez plusieurs cinéastes, en apportant du financement pour les films à venir.

Cette liberté artistique, soutenue par les coproductions européennes, ancre plus le cinéaste dans un chemin qui croît vers une création. Le traitement des éléments comme le temps, la longueur d'une durée, la lenteur peut rendre effectivement « ennuyeux » un film quelle que soit l'identité culturelle du spectateur. L'ensemble du film, *Æuf*, est créé avec ces notions, comme le cinéaste l'explique :

« Dans les villages, le temps n'est pas une notion à vivre en vitesse, en urgence. [...] en ville, on doit tout faire dans une temporalité précise, non pas plus tard. Alors qu'au village, si on ne fait pas une telle tâche, cela peut se faire le lendemain sans problème. Le temps s'étale dans un lieu beaucoup plus vaste et s'écoule calmement. Ainsi, on ressent l'écoulement du temps, il ne glisse pas rapidement entre nos mains. »²³

Le cinéaste ose donc user de ces notions qui sont philosophiques, tout en sachant que ce parti pris ne le rendrait jamais millionnaire, en raison d'une faible réception par le public et donc d'un faible chiffre d'affaires. De même, par une utilisation d'une technique non-habituelle, Kaplanoğlu essaie une nouvelle façon de filmer en montrant son protagoniste qui est dans sa voiture sur le chemin

22- <https://boxofficeturkiye.com/semih-kaplanoğlu> Date de consultation : Avril 2020.

23- ŞIRIN Uygur, *Semih Kaplanoğlu : Yusuf'un rüyasi - Le rêve de Yusuf*, Istanbul, Timas Yayınları, 2010, p.128. « Çünkü orada zaman çok değerli bir şey değildir. Hayat koşutarak, acilen yaşanması gereken bir şey değildir. Şehirde herkesin çok işi ve az zamanı vardır, her şeyin tam o belirli zamanda yapılması gerekir. Halbuki orada bugün olmazsa yarın olur, dert değil. Zaman daha geniş bir alana yayılmıştır. Daha sakin akar. Öyle olunca zamanın akışını hissedersin, ellerinden kayıp gitmez... Ayrıca bütün o olanlar Yusuf'un bir an önce İstanbul'a dönmesini de engelliyor. [...] » Le texte original a été traduit par l'auteur.

de son village en jump cut à la Godard. Il est intéressant de voir comment le réalisateur n'hésite pas à tenter de nouvelles choses dans le cinéma turc, en saluant la Nouvelle Vague Française, au moment où nous revisitons *A bout de souffle* avec quasiment le même plan, dans la voiture de Yusuf. Cela montre que le cinéaste turc tente de nouvelles manières de filmer qui n'existent pas dans l'histoire du cinéma turc. Le changement spatiotemporel est montré d'une manière mouvementée. Semih Kaplanoğlu ose donc jouer avec le temps ici et dans presque tous ses films. Il dit :

« Le cinéma en raccourcissant les plans et en brisant le mouvement excite le spectateur. En revanche, je crois que le cinéma est capable de créer une exaltation divine plus qu'une excitation éphémère chez le spectateur. Pour cela, il faut que le cinéma se ralentisse. Cela ressemble à la méditation ou au fait de prier. [...] J'essaie de créer une simultanéité entre le temps filmique et le temps du quotidien. [...] J'ai envie de montrer l'existence et le poids et la lenteur du temps. Cela ne pourrait être possible qu'en montrant un acte du début jusqu'à la fin. »²⁴

Cependant, dans un film à très gros budget, il est rarement possible de pouvoir faire la liaison entre le temps filmique et le temps du quotidien, car ces films doivent être « amusants » et non pas lents et posés aux yeux des spectateurs. Il est en effet compliqué de trouver des producteurs qui peuvent fournir les financements pour un film qui n'attirerait pas beaucoup de spectateurs. Cela reste la difficulté principale pour un cinéaste étant un problème international car le cinéma est une industrie, et il est impossible de tourner des films sans argent bien que le cinéma soit d'abord un art. Avec des budgets limités, fournis par les entrées et les prix des festivals, Kaplanoğlu finance ses films suivants, comptant notamment sur le soutien européen dans les coproductions qui lui offrent un budget afin que sa réalisation soit sereinement effectuée.

Le deuxième film de la trilogie *Lait* (2008), coproduction germano-franco-turque qui était en compétition à la 65^e Mostra de Venise, raconte la période de la jeunesse du personnage de Yusuf. Ce dernier est passionné de poésie et continue à vivre avec sa mère dans leur village en tant que vendeur de lait. Dans la narration, le temps passe avec ses poèmes et le milieu rural au calme lui donne de l'inspiration pour écrire car sa solitude s'alourdit le laissant contemplatif. Kaplanoğlu ose filmer cette création artistique à travers la solitude du personnage dans son quotidien banal, avec les mouvements de caméra

24- ŞİRİN Uygur, *Semih Kaplanoğlu: Yusuf'un rüyası - Le rêve de Yusuf, op., cit., p.129.*

« Sinema, planları kısaltarak, hareketi parçalayarak aslında nefsanî duyguları kışkırtıyor. Sinemayı böyle kullandığınızda nefsi gıcıklayacak bir yükseltme yaratmış oluyorsunuz. Oysa ben sinemanın manevî, ilahî anlamda bir yükselme yaratabileceğini düşünüyorum. Bunun için de sakinleşmesi, yavaşlaması gerekir. Tıpkı meditasyon yapan ya da tefekkür eden insanların yaşadığı deneyimler gibi... [...] Ben hareketi parçalamayarak sinemadaki zamanla gündelik hayatımızdaki zaman arasında bir köşütlük kurmaya çalışıyorum. [...] Seyirciye de zamanın varlığını ve ağırlığını hissettirmek istiyorum. Bu da ancak, az önce söylediğim şeye dönüyorum, belli bir hareketi kesintisiz olarak, başından sonuna kadar göstermekle mümkün olur bence. » Le texte original a été traduit par l'auteur.

minimalistes, les plans d'ensemble, qui sont très éloignés des personnages, le silence de la nature, peu de dialogue, qui sont des caractéristiques particulières du cinéaste dans ce film et dans toute la trilogie, ce qui nous fait penser fortement au cinéma minimaliste de Ceylan, surtout à sa trilogie *Le Bourg*, *Les Nuages de mai* et *Uzak*. Ensuite, le troisième film *Miel* (2010) le dernier volet de la trilogie, a obtenu l'Ours d'or au 60^e Festival de Berlin. Le cinéaste aborde l'enfance de Yusuf dans son village en suivant une certaine lenteur dans sa mise en scène qui appuie sur la notion de l'espace-temps. En étant loin de la narration classique turque, Semih Kaplanoğlu se sert de sa culture locale avec les paysages villageois tout en les exposant dans le monde du cinéma international avec l'aide des coproductions européennes. Il ne s'agit pas uniquement d'un soutien à la production, mais aussi à la postproduction, l'étape sur laquelle le cinéaste peut impliquer ses connaissances esthétiques cinématographiques. Il met en œuvre le développement de sa pellicule et le mixage du son en France, comme dans certains projets de Ceylan. En effet, bien que le même matériel se trouve dans les laboratoires en Turquie, le travail du son et du développement de la pellicule offre un meilleur résultat en France grâce aux techniciens travaillant d'une manière méticuleuse. L'équipe de postproduction française de *Lait* est un cas de figure exceptionnel que Kaplanoğlu n'oublie pas. Les techniciens du son, du mixage et les monteurs ont travaillé quatorze heures par jour, sept jours sur sept, pendant deux mois pour bien terminer le son et le montage entier du film. Le cinéaste est surpris par la performance et particulièrement par la motivation des techniciens, en revenant sur la réalité que la France est un pays où les grèves contre les conditions de travail sont toujours d'actualité. Cependant, l'intérêt de l'équipe française pour le projet de Kaplanoğlu a donné ses fruits pour bien finaliser le film.

Le Cinéma de Deniz Gamze Ergüven

L'exemple de Deniz Gamze Ergüven est important pour l'avancement du cinéma d'auteur turc bien qu'il ne ressemble pas à ceux de Nuri Bilge Ceylan et de Semih de Kaplanoğlu au niveau de la construction d'une production car ces derniers ont eu une vie moins européenne qu'Ergüven. Etant donné que cette réalisatrice a deux identités culturelles – française et turque –, elle a réussi à réaliser une co-production franco-germano-turque-qatari pour son premier long métrage, *Mustang* (2015), mais tout en partant d'une production française principale. Avoir une double culture pourrait ainsi être favorable afin d'acquérir une co-production dès son premier long métrage puisque cela permet de connaître le terrain des deux pays. Diplômée de La Fémis, Ergüven a acquis une maîtrise artistiquement et esthétiquement solide, et à la suite de ses courts métrages, elle a osé réaliser un film qui parle d'un sujet très délicat pour la société turque. *Mustang*, présenté à la Quinzaine de réalisateurs à Cannes en 2015, était en compétition à la 41^e cérémonie des Césars, et finalement il a obtenu l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, étant nommé encore pour cinq catégories dans la compétition

en 2016. Le film raconte l'histoire de cinq sœurs qui affrontent des difficultés concernant leur identité féminine, ce qui est toujours vu comme un péché, car la sexualité a toujours été un grand tabou en Turquie. Ce film regarde le monde à travers un point de vue totalement politique, car il montre la tyrannie que les jeunes filles subissent par la société d'une manière assez crue. Ce sont les réalités d'un peuple, voire de plusieurs peuples dans le monde entier, qui sont racontées par le regard d'une femme qui a récolté des témoignages : vérification de l'hymen chez une gynécologue en pleine nuit, punir les filles puisqu'elles ont joué en montant sur les épaules des garçons pour faire une bataille dans la mer, être obligée de se marier le plus tôt possible afin de ne pas perdre sa virginité sans mariage... Ergüven choisit de montrer chaque cas de façon problématique et dramatique pour toutes les filles, l'une après l'autre, d'une manière très intense, afin de souligner la gravité des situations subies par les femmes en Turquie. A travers ce point de vue rebelle, la réalisatrice expose la réalité dans laquelle, malgré tout, un brin de joie surgit à de petits moments en laissant le spectateur respirer avant qu'un nouveau drame commence.

Pour cette histoire très osée, la réalisatrice passe par de grandes difficultés comme le fait d'être sans financement à cause de l'abandon du projet par la productrice seulement trois semaines avant le tournage, après des années passées à la recherche d'un producteur, ce qui avait déjà retardé la réalisation. En effet, il est toujours difficile de trouver un producteur qui fait confiance au réalisateur notamment s'il s'agit de son premier long métrage. Ergüven et son équipe ont minuté très tardivement le film - seulement trois semaines avant le tournage - et ils ont découvert que le budget prévu ne couvrait pas la totalité de l'étape de la production. Bien que toute l'équipe ait été prête à commencer le tournage en Turquie, ce manque d'argent à la veille de la réalisation a totalement bloqué sa mise en œuvre et a abouti au rapatriement de l'équipe en France, une difficulté due au manque de connaissances sur la gestion d'un important budget par Ergüven car il s'agissait de son premier grand projet. Ainsi, elle s'est remise à la recherche d'un nouveau producteur sans lâcher son projet, et Charles Gillibert, le premier producteur qui avait lu le scénario, a réussi à trouver des financements supplémentaires en contactant les chaînes de télévision françaises notamment. Le producteur français déclenche finalement la production de *Mustang* après un an de report. Malgré cette fin heureuse, Gillibert et Ergüven ont dû régler les problèmes administratifs avec les co-productions car le retard causait des modifications dans le projet et chaque boîte de production travaille selon ses propres règles. En revanche, s'il ne s'agissait pas d'une co-production, il serait quasiment impossible de réaliser le tournage car ce budget fragile ne tenait pas dès le début. Ainsi, les sources financières internationales aident effectivement à consolider le budget principal.

Le film a été réalisé avec un budget de 1,3 millions d'euros, ce qui est une réussite pour une co-production. Mais, une autre question se pose ici car ce film d'auteur turc n'a pas principalement la nationalité turque. Cela modifie en effet sa

production et son exploitation dans le monde entier car la France est un pays très puissant dans le secteur du cinéma, comparé à la Turquie. Si les projets d'Ömer Kavur, de Dervis Zaim ou encore de Semih Kaplanoğlu, avaient la possibilité d'être produits et exploités grâce à une co-production principalement française, ils pourraient aussi avoir plus de spectateurs dans les salles européennes avec une distribution plus efficace, car la production influence fortement la distribution. Néanmoins, le rôle de la coproduction française ne justifie pas à elle seule le succès du film, le contenu du projet en est une part importante, car *Mustang* est une histoire sur la sexualité de la femme turque, qui est mal vue, traitée par le point de vue d'une femme turque qui connaît parfaitement sa culture. Etant un sujet très sensible dans le monde entier, sa dimension de tabou international est représentée à travers des codes locaux en s'appuyant sur les interdictions et humiliations concernant les femmes. Il est de ce fait normal que ce film rencontre plus de spectateurs - 1 195 945 en Europe²⁵ et 25 419 en Turquie²⁶ - que les films des autres cinéastes turcs que nous avons cités. En effet, ce film a dépassé le record de Fatih Akin avec *Contre le mur (Head-on)*, une coproduction germano-turque, qui traite d'un sujet similaire, l'interdiction de la sexualité d'une jeune femme germano-turque en Allemagne, une histoire très dramatique, obtenant l'Ours d'or en 2004, le film fait 1 620 839 d'entrées en Europe²⁷ et 294 302 d'entrées en Turquie²⁸. Il est intéressant de voir ce point commun entre deux cinéastes possédant deux nationalités et cultures différentes avec le succès européen quasi pareil. Ainsi, il est plus évident d'atteindre un chiffre de visionnage satisfaisant avec un sujet qui touche la majorité de la société dans le monde entier.

Conclusion

Nous avons débuté avec une brève histoire du cinéma turc pour comprendre comment il a progressé avec les cinéastes de la période des années 90 qui osent faire des films nourris par le cinéma classique turc, *Pin vert*, mais aussi portant des arguments qui interrogent des thèmes comme l'existentialisme, l'individualisme, la mélancolie, la solitude. En effet, Yilmaz Güney et ses collègues de la période de 70-80 ont ouvert le chemin pour la création d'un nouveau cinéma. Ce cinéma tient à la réalité, au minimalisme, à la banalité des histoires et à la sobriété de la mise en scène constituée de grands paysages aux plans généraux, aux petits détails avec les gros plans des personnages et la discrétion des dialogues en général. Ce genre de cinéma qui ne remplissait pas les salles en Turquie a été découvert et encouragé par les auteurs et producteurs mondiaux dans les festivals européens. Les spectateurs turcs constatent que ces cinéastes prennent un sujet local et le rendent international : leur village se reflète sur

25- <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php>. Date de consultation : Avril 2020.

26- <https://boxofficeturkiye.com/film/mustang-2012921>. Date de consultation : Avril 2020.

27- <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php>. Date de consultation : Avril 2020.

28- <https://boxofficeturkiye.com/film/duvara-karsi-2004038>. Date de consultation : Avril 2020.

l'écran au Festival de Cannes et cela les fait réfléchir sur la force de l'art. De même, un sujet difficile enfermé dans le cœur de certains cinéastes se libère par une évacuation rebelle dans une mise en scène réaliste, comme dans *Mustang*, et touche les spectateurs du monde entier. De plus on constate que la double identité culturelle des cinéastes permet de traiter plus facilement des sujets délicats, comme la sexualité féminine, d'une manière plus libre et à travers un point de vue européen. Effectivement, les producteurs européens ont confiance en ces cinéastes turcs réussissant dans les grands festivals européens, ce qui les pousse à investir. Ainsi, le soutien européen a un rôle inévitable dans l'avancement du cinéma d'auteur turc. L'Europe est un berceau de la culture cinématographique, son lieu de naissance et qui a créé un domaine artistique et économique clairement plus puissant que celui de la Turquie. Aussi, d'une manière frappante, grâce au système de coproduction, tous les films possèdent plusieurs nationalités, bien que leurs réalisateurs aient uniquement des origines turques. Cela permet à ces réalisateurs de diffuser leurs arts aux spectateurs non seulement d'origine turque et à renforcer l'idée d'un « cinéma transnational », en faisant découvrir une autre culture, conformément à l'article d'Ezra et Rowden qui dit que la multiplication de différentes cultures s'effectue aussi à travers cet échange via coproductions.²⁹

Bibliographie

- AKBULUT, Hasan, *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik Imgelem - Les images mélodramatiques du cinéma du Pin vert au nouveau cinéma turc*, Istanbul, Edition: Hayalperest, 2012
- ATAM, Zahit, *Yakın Plan Yeni Türk Sineması - Le nouveau cinéma turc*, Istanbul, Editions Cadde, 2011
- BASUTÇU, Mehmet, *Cinéma turc : les années quatre-vingt-dix*, Amiens, Editions Vol de nuit, 1999
- ERGUT, Özge *La Coproduction dans le cinéma turc -Mémoire de master 2*, Directeur de mémoire Mcf Matthieu Combet, Universtié Lyon III Jean Moulin, 2015-2016
- KARAKAYA, Serdar, *Doksanli Yillarda Türk Sineması - Le Cinéma turc dans les années quatre-vingt dix*, Ankara, Editions Gece Kitaplığı, 2014
- KONCAVAR, Ayşe, *Türk Siyasal Sineması : 1960-1990*, Istanbul ; Editions Pales, 2017
- PAY, Ayşe, *Nuri Bilge Ceylan : yönetmen Sineması - Nuri Bilge Ceylan : cinéma d'auteur*, Istanbul, Editions Küre, 2010

29- EZRA Elizabeth and ROWDEN, *Transnational Cinema, The Film Reader*, London and New-York : Routledge, 2006, p.151.

Le texte utilisé du site :

https://www.academia.edu/9895201/Book_Review_Transnational_Cinema_The_Film_Reader_Elizabeth_Ezra_and_Terry_Rowden Date de consultation : Avril 2020.

« [...] Transnational cinema: The film reader discusses the cultural repercussions of a global shift from multiple national cinemas to a diverse transnational cinema [...] Transnational cinema thrives on hybridity and replaces monolithic national audiences by affecting their cinematic literacy, consciousness, and cultures. »

- ŞİRİN, Uygur, *Semih Kaplanoğlu : Yusuf'un rüyasi - Le rêve de Yusuf*, Istanbul, Editions Tımas, 2010
- SUNER, Asuman, *Hayalet Ev : Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek - Le Nouveau cinéma turc : appartenance, identité, mémoire*, Istanbul, Editions Metis, 2006

Liens Internet

- Eurimages (2019, 2020) : <https://www.coe.int/en/web/eurimages> (Consulté : Septembre 2019, Avril 2020)
- Database in admission of films released in Europe : (2019, 2020)
- <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php> (Consulté : Septembre 2019, Avril 2020)
- Derviş Zaim (2019) <https://www.derviszaim.com/en/about/> (Consulté : Septembre 2019)
- Nuri Bilge Ceylan (2019) <https://www.nuribilgeceylan.com> (Consulté : Septembre 2019)
- Semih Kaplanoğlu (2019) <http://www.kaplanfilm.com/tr/> (Consulté : Septembre 2019)
- Zeynep Özbatur Atakan (2019) <https://www.zeynofilm.com> (Consulté : Septembre 2019)
- CNC (2020)
- « Sélection du film représentant la France aux Oscars, Mustang réalisé par Deniz Gamze Ergüven » :
- https://www.cnc.fr/cinema/communiqués-de-presse/selecion-du-film-representant-la-france-aux-oscars-mustang-realise-par-deniz-gamze-erguven_137394 (Consulté : Avril 2020)
- « Mustang, dans la course à l'oscar du meilleur film en langue étrangère » :
- https://www.cnc.fr/cinema/communiqués-de-presse/mustang-dans-la-course-a-loscar-du-meilleur-film-en-langue-etrangere_138515 (Consulté : Avril 2020)
- Cineuropa, L'article de LEMERCIER Fabien, « Deniz Gamze Ergüven, Dans le cinéma, il n'y a pas de frontières » (2020)
- <https://cineuropa.org/fr/interview/293768/> (Consulté : Avril 2020)
- « Mustang, Deniz Gamze Ergüven, Dossier de presse » (2020)
- https://www.cineliguehdf.org/cineligue/15/2018_2019/mustang_de_deniz_gamze_erguven_fiche.pdf (Consulté : Avril 2020)
- EZRA Elizabeth and ROWDEN, *Transnational Cinema, The Film Reader*, London and New-York, Routledge, 2006.
- L'article utilisé du site : https://www.academia.edu/9895201/Book_Review_Transnational_Cinema_The_Film_Reader_Elizabeth_Ezra_and_Terry_Rowden_ (Consulté : Avril 2020)

ملخص | اتخذت السينما التركية منذ نشأتها اتجاهات عدة قبل ان تتطوّر إلى سينما المؤلف. وهذا التطور استغرق وقتاً أطول من السينما في أوروبا. الآن بعض السينمائيين الأتراك المعاصرين نهلوا من نهج وجمالية السينما الأوروبية ومن ثقافتهم السينمائية الشخصية المسماة يسيلسم. هذا إنتاج تصورههم السينمائي والإنتاج المستقل لأفلامهم بدعم مالي من أوروبا. ان مصدر هذا الإنتاج سمح للمخرجين الأتراك انتقاء مواضيع افلامهم والعمل على تطوير فنهم وليس فقط خدمة توقعات الجمهور العريض. هكذا نمت الطرق السردية بحريّة كبيرة في ظل الإنتاج الأوروبي المشترك.

كلمات مفتاحية | السينما التركية المعاصرة - يسيلسم - مهرجانات دولية - الدعم المادي الأوروبي - عناصر محلية - الزمان والمكان - المونتاج - سينما الامكانيات المحدودة - تأمل - المرأة - الجنس.

NOTICE BIOGRAPHIQUE | Hilal Ahiskali est A.T.E.R. à l'Université Toulouse Jean Jaurès et doctorante en études cinématographique à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne. Elle prépare une thèse sur « La lenteur dans le cinéma contemporain », sous la direction du Professeur José Moure. Ses axes de recherche, qui prennent pour la plupart le cinéma contemporain comme objet d'étude, sont la lenteur, la temporalité, l'espace-temps, le rythme, l'hypermodernité, le flux et la nostalgie, ainsi que la production au cinéma. Hilal Ahiskali a pu développer son travail de recherche à travers plusieurs colloques (« La lenteur ou la force du temps dans l'œuvre cinématographique de Tsai-ming Liang », lors du colloque « Temps forts, temps faibles : Temps en effet(s) », Université Bordeaux Montaigne, 2018 ; « Le ralentissement du temps par la nostalgie : *Still Life* de Jia Zhangke et *Uzak (Lointain)* de Nuri Bilge Ceylan », lors du colloque « La nostalgie au cinéma », Université d'Angers, 2016 et publications (« Voix et silence : le modérateur de la lenteur dans les films *Il était une fois en Anatolie* et *Winter Sleep* de Nuri Bilge Ceylan », dans « Voix et silence dans les arts », Editions Universitaires de Lorraine 2019; « Filmer l' "intensité" du temps : la lenteur de la durée chez Albert Serra », dans « Le plan et ses durées au cinéma », ouvrage collectif dirigé par Bruno Péquignot, L'Harmattan, coll., « Champs visuels », en cours; « Le rythme auto-contrôlé dans l'espace étalé : *Elephant* (2003) de Gus Van Sant », dans « Jeux-vidéo et cinéma : une création interactive », *CinémAction* n°168, 2019).