

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

**MODERNITE ET IMAGE DES FEMMES DANS LE CINEMA TURC
ET FRANCAIS DES ANNEES 1960 :
COMPARAISON DE *VESİKALI YARİM* ET *DOMICILE CONJUGAL***

THESE DE MASTER RECHERCHE

Aslıhan TAŞDAN

Directrice de Recherche : Doç. Dr. Ayşe TOY PAR

JUIN 2019

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

**MODERNITE ET IMAGE DES FEMMES DANS LE CINEMA TURC
ET FRANCAIS DES ANNEES 1960 :
COMPARAISON DE VESİKALI YARİM ET DOMICILE CONJUGAL**

THESE DE MASTER RECHERCHE

Aslıhan TAŞDAN

Directrice de Recherche : Doç. Dr. Ayşe TOY PAR

JUIN 2019

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier à ma directrice de mémoire, Mme. Ayşe Toy Par, Maître de conférence HDR pour sa disponibilité, sa patience, sa gentillesse et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je remercie également à ma professeure de français Mme. Mehveş Sorkun et tous mes professeurs qui m'ont fourni les outils nécessaires à la réussite de mes études de maîtrise.

Mes profonds remerciements vont aussi à mon mari Orkun Tüfenk, ma famille et mes amis, notamment Dalmen Yüksel, qui m'ont soutenu et encouragé tout au long de ma démarche.

À tous ces intervenants, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	II
TABLES DES METIERES.....	III
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	V
RESUME.....	VII
ABSTRACT.....	X
ÖZET.....	XIII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : SOCIETE, MODERNITE ET IMAGE DES FEMMES.....	5
1.1. Modernité : Un changement irréversible dans la société	5
1.1.1. Rôle des femmes européennes et turques dans la société moderne.....	10
1.1.2. Relation entre individu, modernité et image des femmes.....	16
1.1.3.. Image des femmes et les études de genre.....	19
1.2. Contexte sociopolitique et image des femmes.....	25
1.2.1. Conjoncture politique de la France dans les années 1960.....	24
1.2.2. Conjoncture politique de la Turquie dans les années 1960.....	28
1.3. Image des femmes dans lecture psychanalytique	30
CHAPITRE II : CINEMA ET IMAGE DES FEMMES.....	38
2.1. <i>Vesikalı Yarım</i> : Un mélodrame.....	39
2.1.1. Qu'est-ce que le mélodrame?.....	39
2.1.2. Image des femmes dans les mélodrames.....	45
2.2. Ömer Lütfi Akad et <i>Vesikalı Yarım</i>	53
2.2.1. <i>Vesikalı Yarım</i> dans le cinéma turc dans les années 1960 ; Epoque de <i>Yeşilçam</i> et Ömer Lütfi Akad.....	53
2.2.2. <i>Vesikalı Yarım</i>	61
2.2.3. Image des femmes dans “trilogie urbaine” d’Ömer Lütfi Akad	62
2.3. Domicile Conjugal et son auteur François Truffaut.....	69
2.3.1. Domicile Conjugal dans la filmographie de Truffaut et son héritage « La Nouvelle Vague ».....	69

2.3.2. <i>Domicile Conjugal</i> (1970).....	73
2.4. Image des femmes dans les films de Truffaut et Nouvelle Vague.....	74
2.4.1. Image des femmes et Nouvelle Vague.....	74
2.4.2. Image des femmes dans le cinéma de Truffaut.....	83
2.4.2.1. Question du regard masculin au retour du personnage Antoine Doinel.....	83
2.4.2.2. Truffaut : L'homme qui aimait les femmes.....	86
CHAPTER III : ANALYSE ET COMPERAISON DES DEUX FILMS : VESİKALI YARİM ET <i>DOMICILE CONJUGAL</i>	91
3.1. Relation entre la modernité et l'espace dans Vesikalı Yarimet Domicile Conjugal	91
3.2. Deux approches de narration : Regard entre le début et la fin de Vesikalı Yarim et de Domicile Conjugal.....	100
3.3. Deux histoires d'amour interdit et la femme et fantasme de Halil et d'Antoine..	106
3.4. Personnages féminins comme un objet de fantasme.....	115
3.4.1. Deux personnages différents dans Sabiha et deux femmes différentes Christine et Kyoko.....	120
3.4.2. Deux femmes modernes : Christine et Sabiha.....	125
CONCLUSION.....	132
BIBLIOGRAPHIE.....	140
ANNEXE I : FICHE TECHNIQUE DE <i>VESİKALI YARİM</i>	147
ANNEXE I : FICHE TECHNIQUE DE <i>DOMICILE CONJUGAL</i>	148
CIRRICIUM VITAE.....	149

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>Illustration 2. 1. Sabiha et Mijgan dans Vesikalı Yarım (1968)</i>	64
<i>Illustration 2.2. Nilüfer et sa tante dans Kader Böyle İstedi (1968)</i>	67
<i>Illustration 2.3. Selma dans Seninle Ölmek İstiyorum (1969)</i>	68
<i>Illustration 2.4. Patricia dans A Bout de Souffle (1960)</i>	78
<i>Illustration 2.5. Catherine dans Jules et Jim (1962)</i>	79
<i>Illustration 2.6. François Truffaut et Pierre-Jean Léaud</i>	85
<i>Illustration 2.7. Affiche de L'homme qui aimait les femmes (1977)</i>	87
<i>Illustration 2. 8. Fabienne et Antoine dans Baisers Volés (1968)</i>	89
<i>Illustration 4. 1. Première scène de Vesikalı Yarım, Halil dans son quartier</i>	93
<i>Illustration 4. 2. Halil et Sabiha réfléchissent dans les endroits différents de la ville.</i>	94
<i>Illustration 4. 3. La première scène de Domicile Conjugal</i>	95
<i>Illustration 4. 4. Le stuido de Kyoko</i>	96
<i>Illustration 4. 5. Christine et Antoine dans leur lit dans différentes sequences</i>	98
<i>Illustration 4. 6. Sabiha et Halil dans le lit</i>	99
<i>Illustration 4. 7. Halil au début et à la fin du film</i>	101
<i>Illustration 4.8. Antoine au début et à la fin du film</i>	102
<i>Illustration 4. 9. La scène où on voit les jambs de Christine au debut du film</i>	102
<i>Illustration 4. 10. Sabiha à la fin du film</i>	103
<i>Illustration 4. 11. Halil chez Sabiha</i>	107
<i>Illustration 4. 7. La scène de conversation au telephone</i>	109
<i>Illustration 4. 8. Sabiha est poignardée par Halil</i>	111
<i>Illustration 4. 14. La scène où Sabiha et Halil se rencontrent dans le club</i>	115
<i>Illustration 4. 15. Sabiha allume sa cigarette</i>	116
<i>Illustration 4. 16. Kyoko et Halil se rencontrent</i>	117
<i>Illustration 4. 9. Antoine regard les jambes de Kyoko</i>	118
<i>Illustration 4. 10. Sabiha comme objet de regard</i>	119
<i>Illustration 4. 11. Christine comme objet de regard</i>	120
<i>Illustration 4. 12. Christine comme figure de mère</i>	121
<i>Illustration 4. 21. Deux états de féminité de Sabiha</i>	122

<i>Illustration 4. 13. La scène de photo</i>	<i>122</i>
<i>Illustration 4. 14. Antoine et Kyoko dans le cadre noir</i>	<i>123</i>
<i>Illustration 4. 15. La femme d'Halil</i>	<i>124</i>
<i>Illustration 4. 16. Antoine par le regard de Christine qui dans les vêtements japonais</i>	<i>125</i>
<i>Illustration 4. 17. Christine et Antoine parlent de leur relation</i>	<i>129</i>
<i>Illustration 4. 18. Halil et Sabiha parlent de leur relation</i>	<i>130</i>
<i>Illustration 4. 19. Affiche de Vesikalı Yarım</i>	<i>147</i>
<i>Illustration 4. 20. Affiche de Domicile Conjugal</i>	<i>148</i>

RESUME

L'objectif de cette thèse est de révéler la relation entre l'image des femmes et de la modernité dans un film turc et français tourné à une époque similaire et de montrer la représentation de femme en tant qu'objet au niveau des différences et des similitudes. Dans cette direction, deux films de la fin des années 60 et du début des années 70, portant sur des thèmes similaires (relation amoureuse-mariage-déception) ont été choisis. Ces dates correspondent à une période importante au niveau des événements sociaux et des mouvements cinématographiques : c'est également la période où ont été réalisés le film culte d'Ömer Lütfi Akad, *Vesikalı Yarım* du cinéma turc et le film *Domicile Conjugal* (1970) de François Truffaut du cinéma français.

Nous avons choisi la Turquie et la France comme deux cultures à comparer au niveau de l'image des femmes dans le cinéma, en raison de leurs relations politiques tout au long de l'histoire et des effets culturels au cours de la période de modernisation. La question de l'image et de la représentation des femmes au cinéma a fait l'objet de nombreuses recherches. Nous avons essayé d'étudier la représentation des femmes dans les cinémas turcs et français de ladite période à l'instar des théories du cinéma, les études féministes et sociologiques qui se sont concentrées sur cette question.. Par exemple, la théorie psychanalytique révèle que les femmes (dans le domaine de genre et visuel) sont utilisées comme objets. Sur la base de cette théorie, tout en analysant la représentation de l'image des femmes en tant qu'objet dans ces deux films, il est nécessaire d'analyser différentes sociétés, traditions et styles de modernité, autrement dit en considérant leur contexte sociologique.

Notre première partie d'étude est basé sur l'infrastructure socio-culturelle et la politique de la France et la Turquie, y est compris les études de genre et les théories psychanalytiques expliquant les connaissances théoriques. L'histoire récente de la Turquie et de la France ont brièvement examinée en expliquant la période des films et les événements politiques qui ont affecté l'ambiance sociale de cette période. Si d'un coté on parle des conditions politiques et sociales qui ont provoquées le mouvement d'étudiants de 1968 en France, d'autre coté, on évoque la période de démocratisation de la Turquie après le coup d'État militaire de 1960. A la suite de cette première partie on traitera sous ses différents aspects le concept de modernité, qui est l'un des cadres essentiels de notre recherche. Afin d'expliquer la modernité, nous avons emprunté les concepts de la sociologie et ses équivalents dans différents domaines de recherche tels que la philosophie et l'art. Le concept de modernité a été approfondi afin de saisir les effets sociaux de ce contraste et de passer d'une structure traditionnelle et communautaire à une structure individuelle et innovante.

Afin de comprendre la relation entre le statut des femmes et la modernité dans les sociétés actuelles, la formation de l'État-nation, qui est simultanément et étroitement liée à la construction de la société moderne, et la position des femmes dans cette formation sont examinées dans un processus plus large et historique. Il a également été expliqué que, lors de l'établissement des États-nations, ni dans les sociétés occidentales ni en Turquie, les femmes n'avaient aucun rôle actif dans la vie politique et

que la société moderne liait les femmes à la maison et à la vie de famille, ainsi que les femmes ont été marginalisées de domaine politique et public.

Les concepts de «société des individus» et d'«individualité» introduits par la modernité en tant que période apportant des changements importants à la structure sociale sont également examinés dans cette partie. En approfondissant la relation entre l'individu et la modernité en tant que composante de la société dans le contexte de l'image individuelle de la femme, la place de la femme dans la société moderne et pré moderne a été expliquée. Dans ce contexte, l'attention a été attirée sur les « études de genre» et le développement de la théorie féministe.

Dans la deuxième partie, la vie et le cinéma d' Ömer Lütfi Akad, réalisateur du film *Vesikalı Yarım*, sont expliqués dans le but de comprendre sa perception de la représentation des femmes au cinéma. Nous avons tenu compte aussi des conditions du cinéma de *Yeşilçam*, dont Akad fait partie, et le cinéma turc en général afin de pouvoir situer la place de *Vesikalı Yarım* et ses caractères. Avant de nous concentrer sur la représentations des femmes dans *Vesikalı Yarım*, nous avons étudié les différentes femmes de *Kader Böyle İstedi/Le destin voulait comme ça* (1968), *Seninle Ölmek İstiyorum /Je veux mourir avec toi* (1969), films de « la trilogie urbaine » dont fait partie *Vesikalı Yarım* (1968). Nous avons ainsi essayé de mettre à jour l'image générale des femmes dans le cinéma Akad. La solitude des femmes et leur vision de l'amour dans la vie urbaine moderne sont présentées comme un élément commun dans ces trois films. Dans cette section, le mélodrame en tant que le genre de *Vesikalı Yarım* est examiné avec son histoire, son utilisation, sa place dans le cinéma et ses caractéristiques structurelles. Le mélodrame, qui a un lien important avec la modernité, a été examiné en détail en termes d'image des femmes, de représentation stéréotypée des personnages masculins et féminins et son rôle dans la narration. L'idéalisation morale du mélodrame, la mise en valeur des caractéristiques passives, d'abnégation, de douleur et d'émotivité, ainsi que la relation entre la maison et la famille sont discutées en termes d'expression des valeurs de la société patriarcale moderne.

En ce qui concerne notre corpus du film français, la vie et le cinéma de François Truffaut, réalisateur de *Domicile Conjugal* (1970), sont expliqués en tenant compte du courant de «La Nouvelle Vague», auquel le réalisateur appartient. Afin de comprendre l'image des femmes dans les films de Truffaut, on a essayé de comprendre la représentation de la femme dans ce courant. Les facteurs et la représentation des femmes dans leurs films ont été transférés des yeux de différents chercheurs. Tout en examinant l'importance et la représentation de la figure féminine dans les films de François Truffaut, les recherches se concentrent sur le personnage d'*Antoine Doinel*, qu'il a appelé «mon double» et une série de films tenant compte des caractéristiques autobiographiques du cinéma de Truffaut. L'aventure d'*Antoine Doinel* (et ses relations avec les femmes), a débuté avec le premier film de réalisateur «*Les 400 Coups*» considéré comme un film autobiographique, s'est poursuivie avec *Antoine et Collette* (1962), *L'amour à Vingt Ans* (1962), *Baisers Volés* (1968), *Domicile Conjugal* (1970) et *L'amour En Fuite* (1979).. On a vu que la fétichisation de la femme en tant qu'élément d'attirance sexuel apparaît comme la caractéristique déterminante de l'image des femmes dans le cinéma de Truffaut.

Dans le troisième chapitre, à partir de la relation entre la modernité et l'image des femmes, des analyses et des comparaisons ont été effectuées entre les films *Domicile Conjugal* et *Vesikalı Yarım*. La forme de la narration, des personnages et d'esthétique du cinéma, sont étudiés à partir de la théorie psychanalytique. Tout d'abord, les espaces de ces deux films sont analysés à travers les personnages principaux de la ville et de la vie citadine, qui constituent une plateforme importante pour la modernité et les habitants de cette ville. La relation entre les personnages et le lieu et la ville, les maisons et le conflit traditionnelle-moderne reflété par la ville sont analysés dans cette partie. Ensuite, les débuts et les fins de ces deux films sont analysés à partir du langage narratif classique. Dans les deux films, la manière dont est créée la structure «équilibre-déséquilibre-nouvel équilibre» est basée sur la relation amoureuse-séparation et la famille. Afin de comprendre le langage narratif des films, la position du personnage féminin principal dans l'histoire a été analysée et comparée. Cette partie montre comment les récits sont construits et développés du point de vue du personnage masculin ou féminin. Nous voyons que, le récit de *Vesikalı Yarım* commence avec la perspective du personnage principal masculin (*Halil*), mais dans un point, se tourne vers la perspective du personnage principal féminin (*Sabiha*). D'autre part, dans *Domicile Conjugal*, il est observé que le récit du film reste dans la perspective du personnage masculin du début à la fin.

Dans cette partie de l'analyse, qui examine la représentation des personnages féminins en tant qu'objets de fantasme, nous voyons comment le personnage principal masculin, *Halil*, considère *Sabiha* comme un objet dans son monde de fantasme. De même, dans *Domicile Conjugal*, nous voyons que le personnage principal féminin, *Christine*, et "l'autre femme" *Kyoko* sont positionnés en objet dans le monde de fantasme d'*Antoine*. Les différentes dimensions d'être un objet sont expliquées dans différents aspects du caractère *Sabiha* : par exemple, les termes "objet de tendresse", "objet de regard" et "objet de sexe" sont des termes utilisés pour révéler les multiples facettes du personnage. *Sabiha* est décrite comme une femme charmante; parfumée, maquillée et fétichisée dans le monde de fantasme de *Halil* et représentée comme un objet de sexe. Elle est également imaginée comme un objet de tendresse en tant que femme au foyer dévouée, loyale et humble. De même, les différentes représentations des personnages de *Christine* et *Kyoko*, ainsi que les différents objets exposés par *Christine* dans le point de vue d'*Antoine*, sont expliqués dans cette analyse. Dans la première moitié de l'histoire, *Christine* est aussi positionnée comme un objet de sexe aux yeux d'*Antoine*, mais elle est transformée en un objet de compassion à la suite de son accouchement.

En dernière analyse, lorsque deux femmes modernes des deux films sont examinées et comparées, les situations opposées de personnages féminins par rapport à l'institution familiale, dépendance-indépendance, activité-efficacité sont évaluées. Deux femmes urbaines travaillant avec des antécédents socioculturels, un environnement et des conditions différents, une perception de soi et leur positionnement dans une histoire d'amour ont été analysées. *Christine*, qui vit à Paris, s'est avérée émotionnellement représentée dans une position plus faible et passive que *Sabiha*, bien qu'elle se trouve dans un environnement plus favorable en termes de moyens financiers, d'éducation, de profession et de pression sociale.

En conclusion, les concepts d'infrastructure socio-politique, de modernité, de genre et de cinéma, présentés dans les deux premiers chapitres, sont passés en revue et les résultats de la section d'analyse interprétés. Lorsque les analyses et les comparaisons du troisième chapitre sont évaluées dans le cadre de la modernité et de l'image des femmes, il est conclu que les femmes sont représentées en tant qu'objets dans deux films présentant des antécédents et des contextes culturels et historiques différents et en relation avec la modernité.

Mots de clés : Modernité, genre, l'image des femmes, cinéma français, cinéma turc, Ömer Lütfi Akad, François Truffaut

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to research the image of woman as an object considering modernity in a Turkish and a French movie presented at the same era while comparing to each other in terms of similarities and differences. For this purpose two movies with similar content (love-relationship-marriage-cheating) are selected from the period between the late 60s and the early 70s in which social events and cinema trends take an important role : From the Turkish cinema Omer Lutfi Akad's cult movie *Vesikalı Yarım* (1968) and from the French cinema François Truffaut's *Domicile Con-jugal* (1970)

Turkey and France are selected to compare woman image in cinema, for both the political relations between them among the history and the cultural interaction during modernization. Image and the questioning of impersonation of woman in cinema come up for discussion in many cases. Gender studies and sociological research majored in that questioning and interrogated the method of representation of woman in cinema; a medium which affected mass culture. For instance, psychoanalytic theory claims that woman is used as a sexual image in cinema .Accordingly, woman image as an object examined in our two movies while analyzing the sociological background and the affect of different societies, traditions and different ways of modernity of both cultures.

In first chapter of the thesis, social, cultural and political background of Turkey and France is explained with respect to modernity, social gender and psychoanalytical theory. Important political events are explained during the period when these movies are filmed, with a short look to the near history of Turkey and France. Modernity -one of the main terms of the study- is explained after reminding the conditions which brought 1968 French student movements and the democratization of Turkey after 1960 military coup. To explain modernity, sociological and philosophical studies are mentioned and the concept of modernity is deeply explained to understand the effects of the changes after shifting from the traditional communitarian society structure to the new progressive individualist structure.

To understand the relation between the modernity and the status of woman in today's world; nation-state concept -which is also co-related with the construction of modern society- is studied. Both in western countries and Turkey, woman could not take an active role in political world during the erection of nation-states and in this chapter that is also explained by questioning how modern society identified woman with the family and home with excluding her from the public zone.

“Society of individuals” and “individualism” are mentioned in this section which are both brought to life by modernity. Individual and society relation is deepened to woman and society relation to draw attention to the status of woman in modern and pre-modern society. At that point gender concept is explained and gender studies made on this issue and feminist theories are mentioned.

In second chapter, in order to research the image of woman in cinema, firstly, life and cinema of Ömer Lütfi Akad- director of *Vesikalı Yarım*- are subjected. Information is given about Yesilcam era and Turkish cinema in general in which Ömer Lütfi Akad plays an important role. Melodrama- the genre of *Vesikalı Yarım*- analyzed in terms of its history, the way it is used in cinema and its structural character. Woman image in melodrama- that is highly related with modernity- is examined with the phenomena of woman and man stereotypes and its role on story telling. Moral idealization of woman in melodrama and labelling her as passive, suffering, sacrificing and relating her with home and family is studied under the concept of modern patriarchal society. Before making the analysis of *Vesikalı Yarım*, the “urban trilogy” of Ömer Lütfi Akad - *Vesikalı Yarım* (1968), *Kader Böyle İstedi* (1968), *Seninle Ölmek İstiyorum* (1969)- is examined to understand the general character of woman image in Akad's cinema. It was seen that loneliness of woman in modern city life and her perspective for love are the shared elements in those movies.

At the French cinema side, the life and cinema of Francois Truffaut, the director of *Domicile Conjugal* (1970), are examined. The New Wave cinema, which had a big impact on Truffaut's career, is also mentioned in that chapter. To understand the woman image in Truffaut movies, a detailed look is given on image of woman in The New Wave cinema. Characterization of woman in movies of New Wave is analyzed from the perspectives of different researchers. While the importance and the role of woman in Truffaut's movies are studied, *Antoine Doinel* character and the movie series are deeply analyzed with respect to autobiographical aspect of his cinema. *Antoine Doinel*'s story and also the relationship with woman starts with an autobiographical and the first movie of Truffaut “*400 Coups*” and continues with *Antoine et Collette* (1962), *L'amour a vingt Ans* (1962), *Baisers Volés* (1968), *Domicile Conjugal* (1970) and *L'amour en Fuit* (1979). Sexual appeal of woman and use of woman image as a fetish in Truffaut cinema can be indicated as the identifier elements of his cinema.

In third chapter a comparative approach is applied between *Vesikalı Yarım* and *Domicile Conjugal* in terms of modernity and woman image by getting assistance from psychoanalytic theory. Firstly the location of these two movies, city and city life are analyzed with the main characters. The interaction between characters and the urban city, their homes, clash of modernity and traditions are analyzed in this section. After that, beginnings and ends of these movies are analyzed. In both movies, it is studied

how the structure of “balance-imbalance-new balance” are created with the “love affair-break up-family” order. For a better understanding of the narration of both movies, main woman characters are analyzed and compared. In this section, it is examined that how the story structured due to the vision of male or female characters. In *Vesikalı Yarım* it can be seen how the story started with the perspective of the main male character and then shifted to the perspective of main female character, on the other hand in *Domicile Conjugal* it can be seen how all the story are told with the perspective of the male character.

In this part of the analysis, representation of female characters as fantasy objects are examined for both movies, the way how main male character of *Vesikalı Yarım* “Halil” sees the main female character “Sabiha” as an object is significantly similar to the way how in *Domicile Conjugal*, main female character “Christine” and the “other woman Kyoko” are seen as an object.

Different dimensions of being an object are explained with the different notions of *Sabiha*’s character. Terms like object of sex, object of tenderness or visual object are all described while analyzing the female characters. It is indicated that, when *Sabiha*’s is taken as an object of sex being a charming woman with makeup and perfumes in the fantasy world of *Halil*, she is formed as an object of tenderness by behaving like a loyal, modest housewife. Similarly with the different representations of *Christine* and *Kyoko*, it is explained how in *Antoine*’s fantasy world those characters refer to the different objects. While in the first half of the story *Christine* is taken as a sex object by *Antoine*, with birth giving and being a mother makes her an object of tenderness in the second half.

At the last analysis in which two women of two movies are compared in terms of family relations, being independent, being active or passive. The way how both women position themselves in a love affair is examined due to their different backgrounds, social environments and conditions. It can be seen that *Christine* character who lives in Paris, having her own financial independency and being in a better moral environment, might be weaker emotionally compared to *Sabiha* character.

In conclusion section, concepts mentioned in first two chapters as social background, modernity, and gender, are all passed over again and the results that gathered in analysis part are commented. Analysis and comparisons that are made in third chapter, considered due to the modernity and woman image, shows that although having different social environments and conditions both women are represented as objects in both movies.

Keywords : Modernity, Gender, French Cinema, Turkish Cinema, François Truffaut, Ömer Lütfi Akad, image of woman

ÖZET

Bu tez çalışmasının amacı benzer dönemde çekilmiş bir Türk ve bir Fransız filmde kadın imgesinin moderniteyle ilişkisi ve bir obje olarak temsil edilme durumunu farklılıklar ve benzerlikler düzeyinde ortaya koymaktır. Bu doğrultuda toplumsal olaylar ve sinema akımları açısından önem arz eden bir dönem olan 1960'ların sonu ve 1970'lerin başından, benzer temalara (aşk-ilişki-evlilik-aldatma) sahip iki film seçilmiştir: Türk sinemasından Ömer Lütfi Akad'ın kült filmi *Vesikalı Yarım* (1968) ve Fransız sinemasından François Truffaut'nun filmi *Domicile Conjugal*(1970).

Türkiye ve Fransa tarih boyunca hem birbirleri ile siyasi ilişkileri, hem de modernleşme sürecindeki kültürel etkileri dolayısıyla sinema üzerinden kadın imgesini karşılaştırmak için seçtiğimiz iki kültür/toplum olmuştur. Sinemada kadın imgesi ve kadının temsil edilmesi sorusu birçok araştırmaya konu olmuştur. Sinema kuramları gibi, kadın çalışmaları ve sosyolojik araştırmalar da bu soru üzerine yoğunlaşmış, kitlere hitap eden bir araç(medium) olan sinemada kadının temsil ediliş biçimi sorgulanmıştır. Örneğin psikanalitik teori kadının (cinsel ve görsel) bir obje olarak kullanıldığını ortaya koyar. Bu teoriden hareketle, bu iki filmde kadın imgesinin bir obje olarak temsilini incelerken, farklı toplum, gelenek ve modernlik tarzlarını, diğer bir deyişle sosyolojik alt yapılarını göz önünde bulundurarak analiz etme gerekliliği duyulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümde, Türkiye ve Fransa'nın sosyo-kültürel ve politik alt yapısı, modernite, toplumsal cinsiyet ve psikanalitik teori açıklanarak kuramsal bilgiye yer verilmiştir. Analiz edeceğimiz filmlerinin çekildiği dönemin ve bu dönem koşullarını etkileyen önemli siyasi olayların açıklanması ile Türk ve Fransız yakın tarihine değinilmiştir. Fransa'da 1968 öğrenci hareketini doğuran koşullar, Türkiye'de ise 1960 darbesi sonrası demokratikleşme süreci hatırlatıldıktan sonra çalışmamızın temel kavramlarından biri olan modernite kavramı farklı yönleriyle açıklanmıştır. Moderniteyi açıklamak için, sosyoloji ve felsefe, sanat gibi farklı araştırma alanlarındaki karşılığına yer verilmiştir. Geleneksel ve toplumcu bir yapıdan bireysel ve yenilikçi bir yapıya geçiş ve bu karşıtlığın toplumsal etkilerini kavramak üzere modernite kavramı derinleştirilmiştir.

Günümüz toplumlarında kadının statüsünün moderniteyle olan ilişkisini anlamak için, modern toplumun inşasıyla eş zamanlı ve yakın ilişkili olan ulus-devlet oluşumunu ve bu oluşumda kadının konumu incelenerek kadın imgesi ve modernite ilişkisi daha geniş biçimde ve tarihsel süreçte ele alınmıştır. Batı toplumlarında ve Türkiye'de ulus-devletlerin kurulması sırasında kadınların siyasi hayatta aktif biçimde rol alamadıkları, modern toplumun kadını evle ve aileyle ilişkilendirerek kamusal ve siyasi alandan nasıl uzaklaştırdığı da bu bölümde anlatılmıştır.

Toplumsal yapıya önemli değişimler getiren bir dönem olarak modernitenin kazandırdığı "birey toplumu" ve "bireysellik" kavramları da bu bölümde incelenmiştir. Toplumun bir parçası olarak birey-modernite ilişkisini, birey-kadın imgesi bağlamında

derinleştirerek kadının bir birey olarak modern ve premodern toplumdaki konumuna dikkat çekilmiş, bu bağlamda “toplumsal cinsiyet” kavramı açıklanarak, “kadın çalışmaları” alanında yapılan çalışmalara ve feminist teorinin gelişimine dikkat çekilmiştir.

İkinci bölümde sinemada kadın temsiliyi araştırmak üzere, ilk olarak *Vesikalı Yarım* filminin yönetmeni Ömer Lütfi Akad’ın hayatı ve sineması anlatılmıştır. Akad’ın bir parçası olduğu *Yeşilçam* sineması ve genel olarak Türk sinemasına ait bilgiler yer verilmiştir. *Vesikalı Yarım* filminin tür olarak bir melodramdır ve melodram tarihi, kullanım biçimleri, sinemadaki yeri ve yapısal özellikleri bakımından işbu bölümde incelenmiştir. Moderniteyle önemli bir bağı olan melodram türünde kadın imgesi, stereotipleşen kadın ve erkek karakter temsili ve anlatıdaki rolü bağlamında detaylı şekilde incelenmiştir. Melodramın, kadını ahlaki olarak idealize etmesi, edilgen, fedakâr, acı çeken, duygusal gibi özelliklerle karakterize etmesi, evle ve muhakkak aileyle ilişkilendirmesi, modern ataerkil toplum değerlerinin ifadesi açısından ele alınmıştır.

Vesikalı Yarım filminde kadın imgesi analizi yapılmadan önce, *Vesikalı Yarım*’in de dahil olduğu “kent üçlemesi” –*Vesikalı Yarım* (1968), Kader Böyle İstedi (1968), Seninle Ölmek İstiyorum (1969)- üzerinden kadın imgesi araştırılarak Akad sinemasında kadın imgesinin genel karakterleri araştırılmıştır. Modern kent yaşam düzeninde kadının yalnızlığı ve aşka bakış açısı üç filmde ortak bir öge olarak sunulmuştur.

Fransız sineması tarafında ise *Domicile Conjugal* (1970) filminin yönetmeni François Truffaut’nun hayatı ve sineması anlatılmıştır. Truffaut’nun kariyerine büyük etkisi olan Yeni Dalga akımına bu bölümde yer verilmiştir. Truffaut filmlerinde kadın imgesini anlamak için öncelikle bir parçası olduğu Yeni Dalga akımında kadın imgesi araştırılmış, bu akımın öne çıkan yönetmenleri ve filmlerindeki kadın temsili farklı araştırmacıların gözünden aktarılmıştır. François Truffaut’nun filmlerinde kadının figürünün önemi ve temsil edilme biçimi incelenirken, Truffaut sinemasının otobiyografik özellikleri göz önünde bulundurularak “ikizim” (“mon double”) dediği *Antoine Doinel* karakteri ve film serisi özelinde araştırma derinleştirilmiştir. Truffaut’nun ilk filmi olan ve otobiyografik özellikleri olan “400 Coups” ile başlayan *Antoine Doinel* karakterinin macerası (ve kadınlarla olan ilişkisi) *Antoine et Collette* (1962), *L’amour à Vingt Ans* (1962), *Baisers Volés* (1968), *Domicile Conjugal* (1970) ve *L’amour En Fuit* (1979) ile devam etmiştir. Kadının cinsel cazibe unsuru olarak kullanılması ve fetişize edilmesinin, Truffaut sinemasında kadın imgesini belirleyici özellikler olarak ortaya çıktığı görülmüştür.

Üçüncü bölümünde ise modernite ve kadın imgesi arasındaki ilişki temelinde psikanalitik teoriden faydalanılarak *Domicile Conjugal* ve *Vesikalı Yarım* filmlerinin, anlatı biçimi, karakterler ve sinema estetiği bağlamında analiz ve karşılaştırmalara yer verilmiştir. İlk olarak bu iki filmin mekanları, modernite açısından önemli bir platform olan kent ve kent hayatı ve o kentin insanları olarak ana karakterler üzerinden analiz edilmiştir. Karakterlerin mekanla ve kentle olan ilişkisi, evleri, kentin yansıttığı geleceksel-modern çatışması bu bölümde analiz edilmiştir. İki filmde de “denge-dengenin bozulması-yeni denge” yapısının nasıl oluşturulduğu, aşk ilişkisi-ayrılık ve aile ekserinde aktarılmıştır. Filmlerin anlatı dilini anlamak için baş kadın karakterin hikâyedeki

konumu analiz edilerek karşılaştırılmıştır. Bu bölümde anlatıların, nasıl erkek veya kadın karakterin bakış açısına göre kurulduğu ve ilerlediği gösterilmiştir. *Vesikalı Yarım* filminin, baş erkek karakterin (*Halil*) bakış açısıyla başladığı fakat bir noktada baş kadın karakter *Sabiha*'nın bakış açısına döndüğü ve bu şekilde anlatının sonlandığı görülürken, *Domicile Conjugal*'in baştan sona baş erkek karakterin (*Antoine*) bakış açısında kaldığı analizi yapılmıştır.

Kadın karakterlerin bir fantezi objesi olarak temsilini inceleyen analizin bu bölümünde *Vesikalı Yarım*'de *Sabiha*'nın *Halil*'in fantezi dünyasında nasıl objeleştirildiği, aynı biçimde *Domicile Conjugal*'de baş kadın karakter *Christine*'in ve "öteki kadın" olarak *Kyoko*'nun *Antoine*'in fantezi dünyasında nasıl konumlandığını ve objeleştirildiği analiz edilerek karşılaştırılmıştır. Objeye olmanın farklı boyutları *Sabiha* karakterinin farklı yönleriyle açıklanmıştır : Örneğin, şefkat objesi, seyir objesi ve cinsel obje gibi terimler karakterin farklı yönlerinin ortaya konmasında kullanılan bazı terimlerdir. *Sabiha*'nın parfümlü, makyajlı, süslü bir konsomatris olarak *Halil*'in fantezi dünyasında fetişize edilerek cinsel bir obje olarak temsil edildiği, aynı zamanda fedakar, sadık ve alçakgönüllü bir ev kadını olarak nasıl şefkat objesi olarak imgeleştirildiği anlatılmıştır. Benzer biçimde *Christine* ve *Kyoko* karakterlerinin farklı temsil biçimi, *Christine*'in *Antoin*'in dünyasında sergilenen farklı obje olma durumları da bu analizde açıklanmıştır. *Christine* karakteri hikayenin ilk yarısında *Antoine*'in gözünde cinsel bir objeyken, bir kırılma ile (anne olmak) nasıl şefkat nesnesine dönüştürüldüğüne de değinilmiştir.

İki filmin iki modern kadınının incelenip karşılaştırıldığı son analizde ise kadın karakterlerin aile kurumu ile ilişkilendirilme biçimi, bağımlılık-bağımsızlık, etkinlik-edilenlik gibi karşıt durumları değerlendirilir. Farklı sosyokültürel altyapı, çevre ve şartlara sahip çalışan iki kentli kadının, benlik algısı ve bir aşk hikayesinde kendini konumlandırılma biçimi analiz edilmiştir. Paris'te yaşayan *Christine*'in maddi imkan, eğitim, meslek ve toplumsal baskı açısından daha elverişli bir çevrede bulunmasına rağmen duygusal olarak *Sabiha*'ya göre daha zayıf ve edilgen bir konumda temsil edildiği görülmüştür.

Sonuç bölümünde ise ilk iki bölümde aktarılan sosyo-politik altyapı, modernite, toplumsal cinsiyet ve sinema kavramlarının üzerinden geçilerek, analiz kısmından elde edilen bulgular yorumlanmıştır. Üçüncü bölüm içinde yapılan analiz ve karşılaştırmalar modernite ve kadın imgesi kapsamında değerlendirildiğinde, farklı kültürel-tarihi altyapıya ve koşullara sahip, moderniteyle ilişkisi farklı iki filmde de kadının, benzer biçimde bir obje olarak temsil edildiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimler : Modernite, Toplumsal Cinsiyet, Fransız Sineması, Türk Sineması, François Truffaut, Ömr Lütfi Akad, kadın temsili

INTRODUCTION

Le cinéma est non seulement une industrie mais aussi une forme d'art complexe, une profession des temps modernes, celle-ci comprend des systèmes culturels, économiques et technologiques, des structures sociales et des opinions politiques. Après plus d'une centaine d'années de recherche, il reste un sujet d'intérêt pour beaucoup de chercheurs. Le cinéma Français n'a rien à envier aux autres cinémas en termes d'histoires et d'études cinématographiques.

Depuis le début du 20^e siècle, les femmes sont déjà incluses dans le monde du cinéma, ceci dit, avec la modification de leur rôles et fonctions ainsi que l'anti-sexisme, a eu lieu un changement important dans le supposé rôle de celle-ci dans la structure sociale.

Parmi les sciences sociales qui s'intéressent au statut de la femme dans le monde moderne se trouvent : la sociologie et la psychologie sociale. Le statut des femmes dans la société est l'une des principales questions pour nous et un point d'intérêt pour les chercheurs en sociologie. Et bien sûr, le cinéma offre un support solide¹ en particulier dans la perception, ou comme on dit, dans « l'image » de la femme... Pour régler certaines questions spécifiques sur les femmes, nous portons notamment un intérêt particulier pour les années 60, où l'on peut voir des changements politiques très importants, comme de nouveaux mouvements sociaux tels que le féminisme et les ruptures socio-culturelles (que nous allons approfondir dans la recherche suivante). Quel était l'image des femmes à cette période? Et puisque le cinéma est considéré comme l'un des moyens les plus puissants de la communication, comment pouvons-nous le voir dans le cinéma des années 60 et au début des années 1970 ? En d'autres termes, comment le cinéma a vu les femmes et comment il a montré les femmes au spectateur à travers cette période ? Est-ce que l'image des femmes est un objet de regard ou de spectacle ? Y a-t-il une relation entre la modernité, l'infrastructure sociale et l'image des femmes ?

¹ James Chapman, **Cinemas of the World**, Reaktion Books, London, 2003.

On se pose d'autres questions qui ont pour objectif de faire une comparaison. Est-ce que, par cette comparaison, nous pouvons trouver une ressemblance ou une différence dans le cinéma français et turc? Pouvons-nous trouver l'effet des conditions sociales sur l'image des femmes comme personnage principal dans le film et en tant qu'individu dans la société ? Si nous devons effectuer une comparaison, pourquoi choisir la Turquie et la France et pourquoi cette période ?

À l'époque, le climat politique en Turquie est marqué par le coup d'état de 1960 et le système démocratique qui sera conçu ultérieurement. Dans ce contexte, la transformation économique qui s'accélère dans les années 1950 a eu un impact sur le secteur de cinéma. Ces années représentent une époque où apparaissent des nouvelles vagues de cinéma ainsi que des cinéastes. D'autre part, nous avons la France avec le fonctionnement original de son cinéma, offrant le courant de La Nouvelle Vague au monde, mais aussi le côté politique de la France, qui vit sous l'effet de la politique militaire des guerres en Afrique, et le mouvement de mai soixante-huit. Dans l'histoire de la modernisation de la Turquie qui a commencé pendant la période ottomane, l'Occident était considéré comme un modèle de modernité. Les relations profondes reliant la France à la Turquie remontent au 16ème siècle et se sont amplifiées au moment de la modernisation puisque la France a été, comme indiqué ci-dessus, l'un des modèles importants. De ce fait, dans le premier chapitre de notre étude, nous allons étendre les effets, les relations actuelles et les situations socio-politiques des deux pays dans les années 1960.

La question de la modernité constitue le cadre de nos recherches en termes d'analyse de l'image des femmes. On expliquera pourquoi le terme "modernité"/"être moderne", nécessite d'être reconsidéré avec le renouveau social. Les découvertes scientifiques déclenchées par le marché capitaliste, la révolution industrielle, les transformations démographiques, ou la construction urbaine des États-nations ont joué un grand rôle.

Sans parler des déplacements massifs, de la discontinuité du temps et du sentiment de détachement à la tradition, un sentiment de nouveauté. Selon Baudelaire, l'homme moderne est la personne qui cherche toujours à se réinventer.²

Faisant partie de la modernité, le processus de la modernisation ont eu un effet de changement sur la société dans les domaines idéologiques, esthétiques et sociaux. Ainsi, apparaît un phénomène nouveau, un individu qui s'est imposé comme une partie du mouvement actif d'idées et dans le cadre de la modernisation. Et aussi, notre sujet de la problématique, « les femmes » sera examiné avec une théorie très importante pour comprendre la place des femmes dans la société et dans les perceptions : Sexe (Genre). Ce terme, permettra d'approfondir le concept d'être femme en d'autres termes : le rôle des sexes et les stéréotypes qui nous permettent de comprendre la situation de la femme et sa place dans la culture.

Pour mieux comprendre la relation entre la femme et la modernité, on examinera le rôle de la femme en cours de modernisation qui accompagne le processus de la création de des Etat-nations. On continuera en cherchant les rôles attribués à la femme occidentale et turque dans les sociétés modernes.

Lorsque nous analysons des films, en regardant d'un point de vue sociologique et cinématographique, nous pouvons soulever plusieurs points et questions sur la relation entre le cinéma et la société. Nous avons choisi d'étudier deux cinéastes différents provenant de deux cultures différentes de deux mondes cinématographiques; Ömer Lütfi Akad du cinéma turc et François Truffaut du cinéma français. Nous pouvons donc observer l'image des femmes dans leurs deux films ayant des sujets qui se croisent en certains points, *Vesikalı Yarım* (1968) et *Domicile Conjugal* (1970).

Une des questions fondamentales à répondre est la suivante : quelle est l'image des femmes dans ces films-là? Pour trouver une réponse à nos questions, premièrement nous aborderons la théorie psychanalytique du cinéma. On terminera le premier chapitre en expliquant la théorie psychanalytique qui tout simplement nous permettra

² Charles Baudelaire, **Le Peintre de la Vie Moderne**, La Petite Collection, Paris, 2010.

de faire des inférences sur le rôle de la femme dans la société contemporaine, ainsi, à travers le rapport entre le spectateur et la société et qui nous permettra de faire une comparaison au niveau des sujets donc les personnages.

Dans le deuxième chapitre, on vise à se pencher sur les deux films analysés, les genres de cinéma qu'ils représentent, ainsi que leurs réalisateurs. Nous traiterons la vie et le cinéma d'Ömer Lütfi Akad, réalisateur de notre premier film *Vesikalı Yarım* (1968). Notre analyse portera sur l'étude de la représentation de la femme dans les trois films d'Akad, qu'il appelle "la trilogie urbaine", et dont fait partie *Vesikalı Yarım*. Ainsi sera traité le genre du film *Vesikalı Yarım*, à savoir le mélodrame comme étant un genre caractéristique du cinéma turc de l'époque. En outre, on va aborder la fonction du mélodrame, étroitement lié au modernisme, dans un contexte du conflit entre tradition et modernité, pour ensuite se pencher sur les codes du mélodrame et sa façon de percevoir la femme. Ce travail se poursuit par l'analyse du cinéma français, à commencer par l'analyse de François Truffaut et notre deuxième film d'étude *Domicile Conjugal*. Ensuite, nous allons aborder les caractéristiques de la Nouvelle Vague que l'on peut constater chez Truffaut, ainsi que la représentation des femmes dans le cinéma de l'époque. Le deuxième chapitre se termine par l'analyse de la conception des femmes dans les films de Truffaut et dans la série d'*Antoine Doinel* dont *Domicile Conjugal* fait partie. Dans le troisième chapitre, nous arriverons à l'analyse et à la comparaison de deux films. Nous analyserons d'abord l'espace des films qui sont des villes urbaines (Istanbul et Paris) qui ont une liaison importante avec la modernité. Ensuite, nous allons examiner et comparer la construction du récit comparant les scènes de début et final. En outre, cette partie nous allons essayer de voir si le point de vue appartient au personnage masculin ou féminin dans le récit. Donc, pour comprendre l'image des femmes, nous allons examiner et comparer son rôle selon la psychanalyse. Cela signifie que nous allons examiner les femmes en les traitant comme une partie de la fantaisie de l'homme et comme un objet. Dans la comparaison entre deux films, on empruntera des termes de la psychanalyse comme le fantasme, l'objet de désir, l'objet d'amour. D'ailleurs, en traitant le terme de la modernité, on examinera la question de l'image des femmes par des rôles de genre à travers la théorie de rôles sociaux et le genre. La question d'être objet sera analysée dans une situation différente avec les personnages féminins, *Sabiha*, *Chrstitine* et

Kyoko. Et nous finirons notre comparaison dans cette partie. En conclusion, nous allons interpréter les résultats de la comparaison entre les deux films.

CHAPITRE I : SOCIETE, MODERNITE ET IMAGE DES FEMMES

1.1. Modernité : Un changement irréversible dans la société

Selon Marshall Berman, la modernité situant entre les XVe et XXe siècles, est un résultat de la transformation intellectuelle, culturelle et esthétique. « Modernité », comme un terme, émerge environ vers le XVIIe siècle en Europe, au fil du temps, réparti sur le monde entier, est le nom donné au système de valeur sociale et d'organisation. En général, il s'agit de la transformation ou d'un changement de l'anti-tradition et de la rupture de la tradition dans tous les sens social, individuel et politique.

« Le monde industriel ne comptant que quelques décennies acquiert déjà pour l'esprit moderne un statut d'ancienneté et donc autorité, de référence, paradoxe au mieux exprimé rhétorique par des formules comme la "tradition du nouveau" ou l'invention de la tradition ».³

La modernité comme processus, doit être évalué sur la base des conditions économiques et sociales dans le XVIe siècle. Selon Anthony Giddens, « absentéisme » est une des caractéristiques donnant à la modernité l'adjectif « originale ». Selon cette idée basée sur le matérialisme historique de la philosophie marxiste, il y a une rupture assez claire en particulier entre la modernité et la pré-modernité.⁴

La modernisation est un concept associé au modernisme mais non réductible à celui-ci. Malgré leur base sur le contexte commun, ils sont séparés historiquement et en termes de domaine de sens qu'ils ont. On peut dire que, la modernisation est l'infrastructure institutionnelle de la modernité sociale. Elle comprend

³ E. Roger Hobsbawm, **L'invention de la Traduction**, Editions Amsterdam, Paris, 2012

⁴ Anthony Giddens, **The Consequence of Modernity**, Stanford University Press, Stanford, CA, 1996.

l'industrialisation, la formation des systèmes de marché, la révolution scientifique, le progrès technologique et le développement de l'État-nation.

En outre, les sens du terme développant ont des nouvelles dimensions grâce aux découvertes et les inventions du XVIIIe et du XIXe siècle. En bref, la modernité est associée intellectuellement au Siècle des Lumières, politiquement à la Révolution française et économiquement à la révolution industrielle.

Karl Marx, Emile Durkheim et Max Weber sont les trois avant-gardes importantes de la modernité dans le domaine de sociologie. Marx montre le capitalisme comme la cause du changement institutionnel, tandis que Durkheim met en évidence le processus d'industrialisation.

Weber affirme que les effets les plus importants de la modernité sont la technologie et la rationalisation, selon lui, la bureaucratie est le résultat primaire de ce processus. Giddens affirme une discussion contre l'exactitude de ces distinctions. Selon lui, la modernité est une réalité polyvalente qui comprend toutes ces qualités. Marx, Durkheim et Weber pensent que les aspects négatifs l'emportent sur les aspects positifs de la modernité. La notion de « modernisme » est sera utilisée plus tard que la « modernité ». Il se réfère à un autre domaine. Le modernisme est proposé par rapport aux idées modernes devenant une tendance et un courant dans les domaines artistique et culturels au milieu du XIXe siècle. Dans l'histoire de l'art, en particulier, le début du XXe siècle est pris en compte comme « le modernisme classique ». Bien sûr, il existe des relations explicites et implicites entre modernisme et modernité, qu'on doit évaluer mais -comme nous avons déjà préciser- sans réduire les uns aux autres.⁵

«Par modernisme, nous entendons la conscience que prirent d'elles-mêmes les époques, les périodes, les générations successives [...]. Le modernisme est un fait sociologique et idéologique. [...] Par modernité, nous entendons au contraire une réflexion commençante, une ébauche plus ou moins poussée de critique et d'autocritique, une tentative de connaissance. [...] La modernité diffère du Modernisme comme un concept en voie de formulation dans la société diffère des phénomènes sociaux, comme une réflexion diffère des faits. [...] L'histoire du modernisme ne peut

⁵ Ibid.

s'écrire sans celle du concept de Modernité. » ⁶

La conscience ou la culture des « temps modernes » accueillent donc ce qu'on peut appeler un concept moderne de la modernité, objet de débats philosophiques, politiques et esthétiques. Cette modernité se présente dans les champs de la pensée et de l'art comme l'instance qui n'a cessé de réfléchir sur elle-même : notre modernité serait celle qui a élu la modernité comme objet central de son projet. Commun dans tous les domaines, le trait d'autoréférentialité est le plus évident en esthétique que la peinture choisit comme sujet l'acte, même de peindre : « *on peint un tableau et non ce qu'il représente* », disait Schönberg. « [...] *Notre modernité pose des questions...* » ⁷

Pour bien comprendre et définir la modernité, on la distinguera par les domaines et l'utilisation en rappelant ses histoires :

- Modernité politique (démocratique, née au XVIIIe siècle) ;
- Modernité sociale (née des progrès technologiques, de la révolution industrielle, du pouvoir bourgeoise et de l'économie capitaliste) ;
- Modernité comme ensemble historique de courants culturels ou esthétiques, ce que la critique anglo-saxonne nommée « volontier modernisme » et qui peut s'incarner dans l'avant-garde ;
- Modernité comme style (le style moderne, le vers libre en poésie, le collage en arts plastiques, l'atonalité en musique...) ;
- Modernité comme la conscience et l'instance de réflexion.

Cette dernière définition se diviserait en quatre modalités :

- Modernité rationnelle (celles des Lumières) ;
- Modernité herméneutique (lisant le monde avec suspicion comme un message à constamment déchiffrer) ;

⁶ Henri Lefebvre, **Introduction of modernity**, Verso, Virginia University, 1995, p.10.

⁷ Alexis Nouss, **La Modernité**, Presses Universitaire de France, Paris, 1995, p.56.

-Modernité messianique (affrontant l'histoire et porteuse d'espoir, celle d'un certain marxisme, celle de W. Benjamin et E. Bloch) ;

-Modernité critique (dans la ligne du nietzschéisme, de l'école de Francfort ou regroupant les grands courants de l'après-guerre, de l'existentialisme à la déconstruction) à l'œuvre dans un âge où l'histoire a ébranlé les certitudes idéologique.⁸

En outre, nous constatons que l'approche de Freud nous aidera en analyse psychanalytique des films. On ne peut pas se dire que Freud est absolument moderne ou même anti-moderne. On traite Freud comme jalon de la modernité philosophique et non dans la seule historique de la psychologie. Il consacre sur l'obsession et la fonction, la terme « découdre » : « *Découdre, on ne pourrait trouver terme plus exact : le freudisme s'attache à défaire les coutures individuelles et collectives qui retiennent une vérité refoulée jusque-là (d'où la dimension inaugurale de Freud dans la modernité historique), celle de l'inconscient.* »⁹

Si on retourne à la sociologie, on peut expliquer le rapport de la sociologie avec la modernité, selon Touraine, l'intérêt de la sociologie pour la modernité n'est pas polyvalent, la sociologie « a toujours été une analyse inquiète et critique, mais positive, de la modernité » redirige Touraine. Selon Frisby, la notion de « modernité » baudelairienne comme le transitoire, le fugitif et le contingent, on ne peut pas trouver un objet d'étude référant de sens traditionnel. « *L'objet d'étude est ainsi non seulement déterminé par une perspective particulière sur la vie moderne mais aussi par le nouveau mode d'expérimentation de la nouvelle réalité sociale* »¹⁰

La modernité se prend, d'après Habermas qui interroge le passé et l'influence du passé en se basant sur le postmodernisme, pour une époque qui se positionne dans l'histoire d'une manière excentrique. Il n'est pas sans savoir que la modernité qui apporte des nouveautés et originalités mets fin à une époque précédente.¹¹ Face à la

⁸ Ibid., p.62

⁹ Ibid., p.65

¹⁰ Nouss trad. de Frisby, 1986, p.60

¹¹ Jürgen Habermas, **The Philosophical Discours of Modernity - Twelve Lectures**, Polity Press, Oxford, 1994.

modernité qui naît à l'Occident, Habermas fait le constat des trois types de conservatisme : l'anti-modernisme des jeunes conservateurs, le pré-modernisme des vieux conservateurs, et le post-modernisme chez les néoconservateurs. Les jeunes conservateurs s'opposent à la modernité par une attitude moderne. Selon Habermas, ces derniers voient Foucault, Derrida et Bataille comme les leaders. Les vieux conservateurs, quant à eux, se méfient d'une certaine idée de la modernité et ils prônent le retour à l'époque pré-moderne. Se trouvent parmi les penseurs de cette époque, Leo Strauss, Hans Jonas et Robert Spaemann. Enfin, les néoconservateurs adhèrent à l'avancement technologique, le développement capitaliste et le progrès scientifique moderne. Par ailleurs, ils ont pour but d'exclure la modernité culturelle des sujets de débat politique.¹²

D'après Habermas, le néoconservatisme s'en prend à la modernisation capitaliste et financière des répercussions négatives de la modernité culturelle. De plus, il estime que la modernisation capitaliste engendre des problèmes tels que le passage à la production massive ou l'érosion des valeurs sociétales. La modernité culturelle, rajoute-t-il, se crée des impasses par sa nature. Il fait part des trois types d'idées à savoir celles qui s'opposent à la modernité, des idées qui prônent un retour à l'époque pré-moderne et des idées postmodernistes. Habermas souligne qu'afin de s'y opposer, ces points de vue-là se profitent de l'impasse de la modernité.¹³

Dans ce contexte, on se demande comment la modernité culturelle et sociétale, ainsi que des changements positifs et négatifs ont affecté la place de la femme dans la société. Est-ce que, grâce à la modernité, les femmes sont parvenues à des acquis politiques, culturels et sociétaux? Ou au contraire, sont-elles été stéréotypées par une invasion moderniste? Ce travail se poursuit avec le chapitre suivant dans lequel on s'interroge le rôle prévu pour les femmes dans un contexte d'établissement de l'état-nation capitaliste accompagné par la modernité.

¹² Jürgen Habermas, **Modernity : An Unfinished Project**, Polity Press, Cambridge, 1996. p.53-54

¹³ Ibid. p.44

1.1.1. Rôle des femmes européennes et turques dans la société moderne

Le discours culturel officiel des États dans les années 1960 indiquait que la Turquie était devenue un pays européen moderne en accordant aux femmes tous les droits civils. Mais de l'autre côté, les femmes étaient toujours censées rester dans l'espace désigné par le patriarcat en cours de modernisation. Elles devaient être des femmes obéissantes qui cuisinent et élèvent des enfants.

Diverses études sur les femmes indiquent que celles-ci participent au processus d'édification de la nation. Walby rapporte qu'elles sont *«comme un élément central et un symbole dans les discours idéologiques utilisés dans la construction, la reproduction et la transformation de catégories ethniques / nationales»*¹⁴

Au dessus, on a mentionné en racontant la situation socio-politique de la France. Ici, on examinera comment la statue de la femme est lancée et changée dans l'histoire de l'état modernes d'Europe et aussi dans la Turquie en cours de la modernisation européenne. Dans les pays européens, les droits politiques étaient généralement accordés relativement tard aux femmes par rapport aux pays du tiers monde. Dans le contexte européen, les femmes se sont battues pour légaliser leurs droits en étant citoyen, alors que dans le tiers monde, elles leur ont été accordées sans trop d'effort.¹⁵ Cependant, dans tous les pays, après avoir accordé ces droits aux femmes, l'autorité politique masculine redéfinit son rôle traditionnel à l'égard des femmes par le biais de la législation. Après l'adoption de ces lois, les hommes ont un contrôle limité sur le corps des femmes, sur leur droit d'occuper un emploi ou de se lancer dans une carrière politique. Sauf dans de rares cas, les femmes sont toujours sous le contrôle du patriarcat privé, c'est-à-dire de la domination masculine nationale. Dans le patriarcat public, créé pour les femmes par l'État, les femmes ne sont pas exclues des activités du domaine public. Elles sont *«autorisés à entrer dans toutes les sphères, mais y sont séparés et subordonnés»*¹⁶

¹⁴ Sylvia Walby, **Patriarchy and Development : Women's Positions at the End of the Twentieth Century**, edited by Valentine M. Moghadam. Oxford : Clarendon Press : 19-33.

¹⁵ Ibid. p.82

¹⁶ Ibid. p. 89

Pour bien comprendre le positionnement de la femme dans un état-nation, il serait pertinent de jeter un coup d'œil sur les fondements de l'état-nation qui peut-être considéré comme une « *communauté imaginée* »¹⁷. La place de la femme au nationalisme comme étant une base sur laquelle se fondent la nation et ses institutions pourrait nous servir à comprendre le rôle prévu pour les femmes dans la construction d'un état-nation. Selon Serpil Sancar, « *dans divers contextes et périodes, le nationalisme a mené à des conséquences différentes, une fois qu'il a pris sa forme dans les processus du genèse des régimes politiques modernes* ». Elle cite non seulement l'exemple allemand et italien qui ont mené à l'unité nationale, mais aussi les mouvements nationalistes qui, par voie d'auto-détermination, ont permis de créer des états indépendants, et de contribuer à la promotion de la participation politique. Elle souligne, d'autre part, que ce nationalisme conduit à une série de politiques discriminatoire, raciste et eugénique basées sur la suprématie de la race blanche, qui ont pour but de dominer les régions sous-développées, et qui se servent comme une source de légitimation pour un discours colonisateur.¹⁸

Il est à noter que le code Napoléon, en tant qu'un instrument nationaliste primordial qui a influencé les initiatives de nationalisation en Europe, conçoit la famille comme une structure patriarcale qui prévoit que la femme acquerrait la nationalité de son mari et que sa volonté politique est censée représentée par son mari.¹⁹

La formation d'un État-nation en Turquie a suivi un cours similaire. Après la guerre d'indépendance et l'abolition de la monarchie, l'élite révolutionnaire de la république a utilisé la femme comme symbole national. Auparavant, les réformistes post-Tanzimat avaient mis l'accent sur l'émancipation des femmes sur le plan moral, sentimental et civilisationnel mais pas d'un point de vue nationaliste. Leur objectif était d'attaquer aux institutions ottomanes en décomposition face au développement du

¹⁷ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

¹⁸ Serpil Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti : Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, p39

¹⁹ Anne McClintock, "Family Feuds : Gender, Nationalism and the Family", **Feminist Review** (44), Summer, 1993, p. 61-80

pouvoir économique et militaire européen. Au cours de la Première Guerre Mondiale et de la Guerre d'Indépendance de la Turquie, les activités «patriotiques» des femmes légitimaient leur mobilité et leur visibilité. Avec la création de la République turque, les femmes ont obtenu la citoyenneté à part entière et des droits égaux. « *Depuis que les kémalistes ont essayé de limiter la religion à la sphère privée et de créer une vie à part entière, 'la question de la femme' est devenue l'un des pions de la lutte kémaliste pour liquider les vestiges théocratiques de l'Etat ottoman* ». ²⁰ Kandiyoti affirme.

Certes, les femmes ont connu d'importants problèmes à la quête des droits politiques dans la jeune République. Le pouvoir constituant opte pour repousser la question de la place de la femme dans un contexte de l'égalité des citoyens, ce qui se manifeste dans les constitutions de 1920 et de 1924 qui ne tiennent pas en compte les femmes dans le gouvernement de l'Etat. Le code civil adopté en 1926 marque un tournant décisif, du coup il est considéré comme le premier pas révolutionnaire de la République concernant les droits de la femme. Ce document juridique visant à réglementer la présence féminine dans le domaine conjugal et public estime avoir accordé tous les droits nécessaires aux femmes. Cependant le code civil de 1926 exclut les femmes de la sphère politique pendant 10 ans. C'est en 1934 que les femmes obtiennent le droit de vote et d'éligibilité. Selon Sancar ;

« Dans un contexte de clôture d'une période politique et de présence d'un régime de parti unique ; le droit de vote et d'éligibilité en 1934 n'a pas nécessairement apporté de progrès en faveur des femmes. L'octroi de ces droits politiques a plutôt été instrumentalisé afin d'installer à long terme un modèle mobilisateur et autoritaire. »²¹

Contrairement à leurs homologues occidentales, les femmes turques n'ont pas le pouvoir économique pour mener une action indépendante contre le système patriarcal. Au lieu de cela, elles reçoivent une mission comme transférer et garder les symboles collectifs de la culture.

Jusqu'à l'émergence d'une action féminine autonome, les nouvelles femmes

²⁰ Deniz Kandiyoti, **Women, Islam and the State**, Bibliovault OAI Repository, the University of Chicago Press. 173. 10.2307/3012623.,1991, p.38

²¹ Serpil Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti : Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, p.167-168

turques avaient pour mission de légitimer la nouvelle République turque. Elles ont assumé le rôle de combattant contre l'ignorance des masses en Anatolie et ont dû travailler dur pour mériter les droits qui leur étaient accordés. Leur mission était de civiliser les gens, en particulier les femmes rurales restées en arrière. L'égalité des droits républicains s'est fondue dans le même gouffre, les femmes ayant une identité sans sexe ou les femmes se comportant comme des hommes. D'être une partie de la communauté était supérieur d'être un individu.

Nous avons évoqué précédemment l'inclusion de la femme dans les réformes républicaines qui ont pour but de moderniser et d'occidentaliser la société. L'historienne et sociologue Afet İnan, l'une des exemples les plus notoires de ce projet social, consacre une bonne partie de ses travaux à diffuser les valeurs républicaines à travers des institutions étatiques. En tant que représentante de ces nouvelles valeurs, elle œuvre pour transmettre une certaine idée de la Turquie moderne aux nouvelles générations. Dans son ouvrage « *La République de Turquie et la Révolution Turque* », elle s'exprime à propos des acquis des droits de femme et de la République :

« Il faut donner ces droits. Même si d'une partie de nos femmes ne sont pas prêtes, au fur et à mesure elles adopteront leurs responsabilités, une fois que l'on leur octroie ces droits. D'ailleurs, ne faut-il pas qu'on éduque les femmes et les hommes ensemble et qu'on leur donne des valeurs démocratiques? Atatürk a voulu, lorsque le temps était venu, que le gouvernement et l'assemblée promulguent ces lois. Mais il leur a fallu une éducation complète pour qu'elles puissent adopter ces droits et entrer dans le monde du travail. Grâce à des possibilités offertes par notre République, nos femmes ayant une éducation et une profession ont pu travailler dans le service public. Chaque femme obtenant un droit aujourd'hui, devrait remplir une tâche. Nos femmes qui sont fières d'avoir tous les droits dans le monde moderne, devraient servir la société d'une manière effective. »²²

Dans les années 1945-1965 qui, selon Sancar, est une époque marquée par la modernité conservatrice, il fait part d'une augmentation et non d'une diminution des responsabilités des femmes depuis la création de la République. La « femme turque » est vue comme une femme obéissante et silencieuse qui instruit les enfants de la patrie, qui fait la guerre en cas de nécessité, qui incarne la morale sexuelle puritaine et qui se sacrifie pour sa patrie et sa famille. Cette image des femmes se rend plus visible dans

²² Afet İnan, **Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi**, Türk Tarih Kurumu, 1998, p.171

la période de la modernité conservatrice. De ce fait, les femmes qui sont censées modernisées ont été souvent rappelées de leurs obligations et parfois limitées par un discours moderniste.

Pour mieux comprendre la vraie situation de la femme turques, on peut référer à Kandiyoti²³ qui établit un lien entre le concept de l'Islam, le nationalisme et la femme.²⁴ Quand le côté moderniste des projets nationalistes invite les femmes à prendre leurs places dans l'espace public comme des citoyennes égales, il leur donne une mission, un devoir de porter une culture nationale intacte. Donc, les dangers d'être moderne sont cherchés sur la vie et le corps de la femme.

L'identité culturelle de la femme et l'inquiétude pour la conserver est un sujet de critique et surtout idéologique. Bien que ces préoccupations semblent fondées sur les attaques de l'Occident moderne, la stabilité de la famille musulmane et le rôle conservateur de la femme ont toujours été importants dans l'histoire. En Turquie et au Moyen-Orient, le concept de genre avec la sexualité féminine qui est sous le contrôle d'une surveillance commune est rempli de contradictions. Le sens du soi fondé sur le sexe est généralement acquis à la suite des sociétés de conservateurs et des supervisions oppressives.²⁵

Il faut rappeler que dans le cadre d'un projet social moderne, la famille tient une place primordiale pour fonder une nation moderne. Influencée par les rapports de pouvoir liés au genre, la famille se forme dans les relations sociales pro-familiales et la sphère publique moderne. De ce fait, on lui a rendu fonctionnel dans ce contexte moderne. Les relations intra-familiales ainsi que les rapports avec le proche voisinage sont souvent dirigées par les femmes dans une vie sociale axée sur les activités familles. Souvent négligées et sous-estimée par la société moderne sous prétexte d'être une activité féminine, les relations familiales servent aux stratégies du pouvoir comme un instrument qui construit et transmet la différence sexuelle.²⁶

²³ Deniz Kandiyoti, *Emancipated But Unliberated? Reflections on the Turkish Case*, *Feminist Studies* (13/2), Summer 1987, p. 217-338

²⁴ Ibid.

²⁵ Kandiyoti, Op.cit.

²⁶ Serpil Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti : Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, p.194-195

La modernité apparaît comme un outil qui divise la vie d'une personne et crée de différentes sphères : société-état, privé-public, civil-politique, individuel-social etc. En ce faisant, elle se manifeste dans la création d'un pouvoir régulateur très puissant. La modernité dans les sociétés ayant connu une industrialisation précoce crée une distinction entre la vie familiale et sociale. Elle définit la famille comme un milieu où on satisfait les besoins sentimentaux, biologiques et spirituels ; et la société comme un milieu des matériaux culturels à savoir le conflit, la violence et le pouvoir. Ces deux milieux opposés ont été conçus comme des éléments complémentaires. Cette dichotomie correspond également aux distinctions famille-sphère privée et société-sphère publique. Ainsi les valeurs de la virilité/féminité sont décrites ; et la femme, dans une perspective purement « apolitique », est positionnée dans la vie familiale considérée comme un phénomène naturel et humain.²⁷

Il faut noter que la famille n'est pas seulement un centre où l'on voit la satisfaction des besoins biologiques, sexuels et reproductifs ; mais également un milieu qui fournit à ses membres un mode de vie moderne en matière de la nutrition, l'habillement, la perception esthétique ou la consommation. De même, la famille se produit des interprétations sociales et politiques tels que la solidarité, l'autorité ou l'amour. Il serait, en conséquence, pertinent de dire qu'en tant qu'un objet stratégique, la famille est un milieu de construction des relations sociales.^{28 29}

Après avoir souligné les conditions et processus du développement de la statue de la femme dans la structure des états moderne, qui sont écartées de la vie politique avec l'aide de l'institution familiale moderne, on élargira la théorie de modernité en termes de relation avec l'individu en général et l'image des femmes en particulier.

²⁷ Ibid. p.196-187

²⁸ Ibid. p. 233

²⁹ Au deuxième chapitre, nous pouvons nous souvenir de cette partie lorsque nous expliquons le mélodrame qui a une structure basée sur la vie familiale.

1.1.2. Relation entre individu, modernité et image des femmes

Avant de commencer d'essayer de comprendre comment la femme est perçue et notamment comme objet, nous continuons dans le chemin de la notion de modernité. Nous allons étudier deux films dans la fin des années 60 et au début de 1970.

Alors que la recherche et la comparaison de l'image des femmes avec l'aide de ces contexte sociologique, nous mettrons l'accent sur la notion de personne, puis mettrons en place un lien entre la personne et la société concernant le cinéma. Et avec cela, nous allons nous servir du regard de Georg Simmel comme individu face à la modernité.

L'approche de Simmel à la sociologie diffère de celles de Comte et de Durkheim en ce qui concerne le rejet de l'idée que l'on peut étudier la société dans son ensemble et tenter de découvrir ses lois de l'évolution et de développement.

La société est une entreprise morale et culturelle impliquant l'association des individus libres, et doit donc être abordée différemment de la façon dont nous étudions la nature et les lois de la nature dans les sciences physiques. Pour Simmel, la société est composée d'interactions entre les personnes, et le sociologue, plutôt que sa quête des lois sociales, doit étudier les motifs et les formes de ces associations. Simmel tente de saisir la complexité et l'ambiguïté de la vie sociale, en la considérant dialectiquement.

Bien que les individus soient des esprits libres et créatifs, et non de simples objets de détermination sociale, ils font néanmoins partie du processus de socialisation et jouent un rôle dans son maintien. C'est cette tension dynamique que Simmel voudrait saisir dans sa théorie sociale. Et il était également très intéressé et préoccupé par cette relation entre l'individu et la société, et il était particulièrement aigu en relatant les détails les plus intimes de la psychologie individuelle aux structures sociales les plus larges. La civilisation moderne dans son point de vue est à la fois une

aide et une entrave au libre développement de l'individu.³⁰

La tendance de l'histoire moderne semble, selon Simmel, comme une libération progressive de l'individu dans les liens de l'attachement exclusif et dépendances personnelles en dépit de la domination croissante de l'homme par les produits culturels de sa propre création. Dans les sociétés pré-modernes, Simmel a fait valoir, l'homme en général vécu dans un nombre relativement très limité de petits cercles sociaux. Ces milieux, qu'ils s'agissent de groupes de parenté ou guildes, des villes ou des villages, bien entourés l'individu et le tenant fermement à leur emprise. La personnalité totale de l'individu a été immergée dans cette vie de groupe.³¹

Dans ces sociétés pré-modernes, les individus ont été organisés, pour ainsi dire, dans un certain nombre de cercles concentriques liés. Un homme pourrait être un membre d'une guilde, qui à son tour faisait partie d'une confédération plus large de guildes. Le principe de l'organisation dans le monde moderne est fondamentalement différent : un individu est membre de nombreux cercles bien définis, dont aucun concerne et contrôle que sa personnalité totale. « *Le nombre de différents cercles dans lesquels les individus se déplacent, est l'un des indices de développement culturel.* »³² Les implications de la famille de l'homme moderne sont séparées de ses activités professionnelles et religieuses. Cela signifie que chaque individu occupe une position distincte dans l'intersection dans de nombreux milieux.³³

La personnalité est aujourd'hui très segmentée par une telle participation multiple. Dans les sociétés pré-modernes, par exemple, de la localité ou de la parenté déterminé et de l'appartenance religieuse, on ne peut pas coexister avec des hommes qui ne partagent pas nos convictions religieuses. La communauté religieuse a coïncidé avec la collectivité territoriale ou de parenté.

Dans le monde moderne, en revanche, ces allégeances sont séparées. Un homme

³⁰ Lewis A. Coser, George Simmel, **Makers of modern social science**, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, London, 1977.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid, p. 121

n'a pas besoin de partager les croyances religieuses de ses voisins, mais il peut être lié à eux par d'autres obligations. Engagement multiforme dans une variété de milieux contribue à accroître la conscience de soi.

Comme l'individu échappe à la domination du petit cercle qui emprisonne sa personnalité dans ses limites, il prend conscience d'un sentiment de libération. La segmentation de l'implication du groupe apporte un sentiment d'unicité et de liberté. L'intersection des cercles sociaux est la condition préalable à l'émergence de l'individualisme. Non seulement les hommes deviennent différents les uns des autres, ils se voient également offrir la possibilité de se déplacer sans effort dans différents contextes sociaux.³⁴

D'ailleurs, Simmel utilise un autre point de vue afin d'examiner la situation culturelle du passé et du présent. L'autre point de vue de Simmel doit plus à Marx et au pessimisme culturel allemand de l'optimisme de la pensée progressiste britannique et française. Dans cette perspective, Simmel décrit le dualisme indéracinable inhérent à la relation entre les individus et les valeurs culturelles objectives. Un individu peut atteindre la culture seulement en s'appropriant les valeurs culturelles qui l'entourent. Mais ces valeurs menacent d'engloutir et d'asservir l'individu. Plus précisément, la division du travail, alors qu'il est à l'origine d'une vie culturelle différenciée, à sa manière aussi subjugue et asservit l'individu. Plus précisément, la division du travail, alors qu'il est à l'origine d'une vie culturelle différenciée.³⁵

L'esprit humain crée une variété de produits qui ont une existence indépendante de leur créateur, ainsi que de ceux qui les reçoivent ou les rejettent. L'individu est perpétuellement confronté à un monde d'objets culturels, de la religion, à la morale, de la douane à la science, qui, bien intériorisé. Ils atteignent une forme fixe et coagulé et ont tendance à apparaître comme « l'altérité » de l'individu. Par conséquent, il y a une contradiction importante *« entre la vie subjective, qui est agité mais limité; limité dans le temps, et son contenu qui, une fois créé, sont ... intemporel valide. »*³⁶

³⁴ Ibid., p.190-192

³⁵ James Farganis, **Readings in Social Theory : The Classic Tradition to Post-Modernism**, 3d ed. New York : McGraw Hill, 2000, p.146.

³⁶ Ibid.

1.1.3.. Image des femmes et les études de genre

La fin des années 1960 et des années 1970 a été marqué par un tournant significatif dans le domaine de la recherche sur le genre, y compris la théorie et la recherche dans le développement du genre. Au milieu des années 1970, les féministes ont commencé à s'organiser dans toutes les disciplines et au sein de celles-ci. Des jeunes universitaires féministes et des étudiantes diplômées se sont rencontrés pour discuter de la possibilité de lancer les études féminines comme une nouvelle « façon de savoir centrée sur les femmes » qui remettrait en cause la vision androcentrique dominante de la société et de la culture prévalante dans les sciences humaines et sociales. La création de rôles sexuels en 1975 comme un forum pour cette recherche représente une étape importante dans le domaine.

Les chercheurs et auteurs telles que Kate Millet, Simone de Beauvoir, Cynthia Hall, Ann Oakley, Betty Friedan etc, ont travaillé sur la question de genre et le féminisme. Par exemple, Le « *Sexe, Genre et Société* » (1972), une œuvre culte de Anna Oakley marque le début de la popularisation du concept de « genre ». Le terme « genre » a été traité de manière différente par un certain nombre de disciplines qui adoptent des définitions variables de la « femme ». Elle a fait l'objet de nombreuses études psychologiques, politiques et économiques qui se penchent sur la division sexuelle du travail, l'emploi, la citoyenneté, la participation politique ou bien la formation de la personnalité. De ce fait, les bases sur lesquels se fondent les différences sexuelles ont été reproduites par de nouveaux concepts. La deuxième vague féministe a constaté que l'infériorité de la femme résulte principalement de la famille. Ainsi, dans cette vague, on livre une guerre politique contre la structure familiale, car on considère que les revendications politiques, économiques et éducatives de la première vague ne peuvent être obtenues qu'avec l'abolition des discriminations au sein de « la sphère privée ». Les féministes considèrent que la puissance du patriarcat considéré un régime sexiste s'appuie sur sa capacité de reproduction qui se fait au sein de la famille. Du coup, ils se sont focalisés sur les relations intrafamiliales, plutôt que de

traiter la position sociale de la famille.³⁷

On assiste, dans les années 1980, à ce que les débats sur le genre prennent de l'ampleur. L'intérêt féminin qui se concentre sur les inégalités homme-femme dans les années 1970, met en question les inégalités parmi les femmes avec les années 1980. Basée sur l'expérience de la femme blanche issue de la classe moyenne, la deuxième vague féministe a été la cible de nombreuses critiques pour ne pas avoir pris en compte les difficultés et les expériences de vie vécues par les femmes dans des contextes culturels et régionaux divergents. Le livre intitulé « *Inessential Woman* » d'Elisabeth Spellman³⁸ adresse des critiques prépondérantes. La théorie féministe commence ainsi à se pencher sur les problèmes de différents groupes féminins comme les noires, femmes de tiers-monde, ou encore les ouvrières.³⁹

Après avoir brièvement traité le progrès du mouvement féminin et sa théorie, on peut se poser des questions afin de mieux comprendre la reproduction du genre d'une part, et la question de la famille et la socialisation de l'autre. Par exemple, Comment les enfants apprennent très tôt par eux-mêmes et d'autres s'identifient comme mâles ou femelles, et quelles sont les conséquences de l'apprentissage de la discrimination et de l'étiquette de genre ?

A quel moment du développement les filles et les garçons commencent à diverger dans leurs comportements et leurs intérêts, et pourquoi se dégagent ces différences entre les sexes ? Quand les enfants développent un sentiment de statut privilégié mâle et quand forment-ils des attitudes négatives au sujet de l'autre sexe ? Ces questions sont tous les processus de base de la préoccupation sous-jacente des origines et de la transmission des attitudes des sexistes, et sont importants pour la compréhension des questions plus larges liées au rôle du genre dans les individus façonnent, les relations et les institutions sociales. Au-dessus, nous avons parlé des effets de l'institution familiale moderne en tant qu'un mécanisme qui définit la statue

³⁷Aksu Bora, **Kadınların Sınıfı : Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, p. 40-41

³⁸ Elisabeth Spellman, "Simone de Beauvoir and Woman : Just Who Does She Think 'We' Is?", (ed) M. Shanley, C. Pateman, **Feminist Interpretations and Political Theory**, Polity Press, Cambridge, 1988.

³⁹ Aksu Bora, Op.cit.

de la femme. Alors, on continuera de chercher d'autres théories sur le sexe et le genre.

Un moment crucial dans le domaine de la psychologie du sexe au moment de la publication d'un livre édité par Maccoby en 1966, « *Le Développement de Sexes Différences* ». Le livre axé sur les théories de développement entre les sexes et contient plusieurs chapitres qui restent à ce jour les fondements de la recherche et de la théorie sur le développement de l'égalité des enfants.⁴⁰

En 1972, le livre d'Ehrhardt sur l'homme et la femme, et sur le garçon et la fille, a avancé une thèse provocatrice concernant l'identité sexuelle et la différenciation des sexes qui continue de susciter le débat. Basé sur la recherche avec des patients intersexués, ce livre a avancé l'idée affirmant que les facteurs sociaux étaient plus importants que les facteurs biologiques à l'identité sexuelle et les rôles sexospécifiques et traduits la nature et la culture des questions au premier plan.⁴¹

Les auteurs ont également promu la notion de « rôle de genre » comme un terme se référant aux définis socialement, manifestations extérieures de l'égalité, et « identité de genre » comme l'un des sens personnels expérimenté du genre.⁴² Depuis ce temps, le champ des études de ce genre ont évolué et le nombre de recherche sur le développement des comportements des individus et des processus liés au genre a considérablement augmenté. Beaucoup de recherches ont été faites pour expliquer le genre et « études de genre », ils ont souligné surtout les stéréotypes et les rôles de genre.

Quand on voit l'approche de genre sur les sexes, on remarque que le genre renvoie aux attentes de la société sur la façon dont les gens devraient penser et agir comme les filles et les garçons, les femmes et les hommes. Il définit l'état biologique, social et juridique que sont censé avoir les femmes et les hommes. L'identité de genre est ce que nous ressentons et exprimons. Les rôles de genre et le sexe - vêtements, le comportement et l'apparence personnelle. Par exemple un sentiment que l'enfant

⁴⁰ Elenor E. Maccoby, **The Development of Sex Differences**, Stanford Univ Pr, 1St Ed., 1966

⁴¹ J. Money, & A. A. Ehrhardt, "Man and woman, boy and girl : Differentiation and dimorphism of gender identity from conception to maturity", **Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press**, 1972, p.311

⁴² Jane Mélias, **Sexe Et Société**, Bréal, Rosny, 2005.

possède dès deux ou trois ans.

Les traits féminins doivent avoir des manières d'agir qui sont habituellement associés au pseudo culture d'être une fille ou une femme. Les traits masculins ont aussi une manière de se comporter qui habituellement associés à la culture d'être un garçon ou un homme.

Ces rôles de genre comprennent certains titres et certaines caractéristiques qui définissent les frontières d'être une femme ou un homme. Pour exemple, nous pouvons citer certaines caractéristiques qui sont essentiellement employés pour décrire la féminité : être dépendante, affective, passive, sensible, calme, élégante, innocente, faible, coquette, attentionnée, autocritique, douce, sexuellement soumise, acceptant tout etc.

Il y'a de la même manière, certaines caractéristiques lié à masculinité, parmi ces caractéristiques : L'indépendance, le fait d'être non -affectif, agressivité, d'être concurrentiel, maladroit, expérimenté, fort, actif, sûr de lui, dur, sexuellement agressif, rebelle etc.⁴³ Les rôles sexuels sont la façon dont les gens agissent, ce qu'ils font et disent, à s'exprimer différemment selon à ce qu'ils soient une fille ou un garçon, une femme ou un homme.

Ces caractéristiques sont déterminées par la société aux processus des rôles de socialisation qui varient grandement d'une culture à l'autre, d'un groupe ethnique à l'autre et d'une classe sociale à l'autre. Mais chaque culture a des rôles de genre - ils ont tous des attentes différentes sur des points de vue tels que la façon dont les femmes et les hommes doivent se vêtir, se comporter, se regarder ou observer le monde qui les entoure.

Dans les processus de socialisation, les enfants apprennent les rôles sexuels à un âge précoce - de leurs parents et de la famille, leur religion et leur culture, ainsi que le monde extérieur, dans les médias. Comme les enfants grandissent, ils adoptent des

⁴³ Pascaline Gaborit, **Les Stéréotypes De Genre**, L'Harmattan, Paris, 2009.

comportements qui sont récompensés par l'amour et la louange. Ils cessent instantanément ou cachent les comportements qui sont ridiculisés, humiliés ou punis. Cela arrive très tôt dans leur vie. A trois ans, les enfants ont généralement appris à préférer les jouets et les vêtements qui sont « appropriés » à leur sexe.

Un autre aspect à considérer sur le thème de la socialisation serait l'influence des groupes de pairs sur les enfants. Il a été soutenu, par le psychologue Eleanor Maccoby, qui scrute les groupes qui influencent fortement les comportements des garçons et des filles. Le chercheur Jan Hoffman a discuté comment le directeur du programme psychosocial de genre et de sexualité, Dr. Menville, au Centre Médical National des Enfants à Washington DC, a suggéré que le comportement observé est exposé par de très jeunes enfants ne résulte pas nécessairement comme un facteur prédictif de l'orientation du genre adulte. Les deux approches soulignent la socialisation par rapport aux processus biologiques et mettent en évidence la formation de comportement de l'enfant de faire correspondre le rôle culturel des normes de genre. Cependant, la socialisation et les perspectives cognitives diffèrent quant au degré auquel ils insistent sur le rôle de l'environnement social, en particulier le renforcement et la modélisation des adultes et des pairs, par rapport au processus de développement cognitif, tels que l'émergence de l'identité de genre des enfants et de la connaissance des stéréotypes de genre.⁴⁴

Pour mieux comprendre et concrétiser les théories, nous pouvons examiner un exemple qui se trouve comme une synthèse des conditions politiques, la modernité et le genre en termes d'image des femmes :

L'évolution des statuts et des rôles dans la famille de la seconde guerre mondiale dans les années soixante en France dans le livre de Raymond Chappuis et Raymond Thomas « Rôle et Statut ». Selon les recherches de Thomas et Chappuis, la guerre entre 1939-1945, constitue une étape importante dans la restructuration de la famille française des années trente aux années soixante. « *Les femmes remplacent les hommes au travail, ces derniers étant mobilisés. Elles accèdent des rôles réservés aux*

⁴⁴ Ibid.

hommes. » Voici quelques anecdotes sur l'évolution du statut et des rôles de la femme en France :

- Alors jusqu'ici le mariage tardif et le célibat étaient monnayés courante, le mariage précoce devient une réponse au besoin d'affection et de sécurité, tandis que le célibat tend à disparaître au profit de couples dont les partenaires se caractérisent par leur jeunesse. Les statistiques montrent que l'âge moyen des époux se situe entre 22 et 24 ans, et que le taux de célibat passe de 8% à 5% à partir des années cinquante.

- Cependant, la tradition n'a pas eu pour autant désuète. Elle continue à influencer les comportements des hommes et des femmes. Le modèle familial antérieure à la guerre persiste dans ses effets sur les modes de la vie. Le couple met au monde des enfants légitimés et les élève selon les valeurs conventionnelles.

- Dès lors la femme est invitée à ne pas travailler pour mieux assurer le bonheur de foyer. Son rôle se trouve confirmé par l'allocation de salaire unique. Ses maternités successives sont encouragées par une politique de soins mise à son service et à celui de ses enfants. Cette bienveillance à l'égard de la famille traditionnelle, qui favorise la reprise de la natalité, s'inscrit dans une conception de la vie sociale attribuant au père de famille le statut d'autorité. La mère et les enfants lui doivent obéissance.

- On est en présence du « modèle bourgeoise » de la famille traditionnelle. Ce modèle prédomine jusqu'en 1965. Il attribue au père la responsabilité de conduire la destinée de la famille, l'orientation de l'éducation des enfants, la maîtrise du budget. La mère reste au foyer, maintenant la solidité des liens au foyer. Ces deux rôles spécifiques sont complémentaires pour bien de tous.

- Finalement, le statut de la famille de 1960 ressemble à celui de 1940. Il est confronté par le politique de l'Etat qui encourage les naissances, définit les responsabilités du couple, condamne les entorses à la normalité de la vie sexuelle. Parallèlement à ceci le travail ménager de la femme se transforme avec le développement des machines et de la nourriture toute préparée. La crise culturelle de 1968 a donc marqué de son empreinte l'ensemble des représentations que l'individu

se fait de son bonheur personnel, de son confort et de son besoin de liberté. L'abaissement de la fécondité à partir des années soixante doit être considérée comme un prélude à l'évolution plus globale de la mentalité de la population française. Un vent de liberté souffle sur les comportements individuels et collectifs et son effet est plus marquant chez la femme qui a besoin d'exercer un métier et de se construire une identité.⁴⁵

Ainsi, nous sommes arrivés au point où nous avons les informations historiques, théoriques et méthodologiques de la modernité, ses effets sur la société et de sa relation avec individus et sur les études de genre avec des rôles et des stéréotypes masculins et féminins. Avec toutes ces approches, nous allons essayer d'établir l'infrastructure sociale et sociologique de nos films. On continuera à rechercher le contexte sociopolitique dans les années 1960 en Turquie et France.

1.2. Contexte sociopolitique et image des femmes

Avant de nous plonger directement dans l'analyse de nos deux films, il est important avant tout de les situer dans un contexte social et politique. On parlera donc ici des années soixante : Qu'est-ce que l'on retient de cette période? Quels changements majeurs se sont mis en place?

Sur le plan politique, une guerre froide s'installe entre deux puissances en pleine expansion : Les Etats Unis et la Russie, les deux grands vainqueurs de la Seconde Guerre Mondiale. Cette concurrence permet alors d'importants développements technologiques (l'arme nucléaire), scientifiques, Les Etats Unis entrent pendant cette même période en guerre avec le Vietnam. Les manifestations des étudiantes et les nouveaux mouvements sociaux commencent en résulte de ce bouleversement politique et idéologique. Le plus connu et le plus représentatif de cette époque le hippisme, est un mouvement de révolte face aux guerres, et aux injustices qui se mettent en place dans la société capitaliste. Les hippies prônent un monde plus ouvert, plus juste, libre

⁴⁵Thomas Chappuis, **Rôle et Statut**, Presses Universitaires de France, Paris, 1995. p.106-107.

et affranchi de tout pouvoir. L'évolution des droits de la femme ne se fait alors plus attendre et le mouvement féministe voit le jour : la situation de la femme au sein de la société occidentale commence à évoluer et changer.⁴⁶

La femme reste toujours cependant considérée comme le sexe faible.⁴⁷ Les hommes politiques voient la femme idéale comme une femme au foyer. Toutefois au cours de ces années soixante les jeunes ont su se révolter, se rebeller, ils ont su s'affranchir d'une morale bien trop conservatrice, qui n'est plus du tout en accord avec le monde actuel. Il est donc question ici pour ces jeunes de parler un langage nouveau et différent, pour faire passer un message, une idéologie plus contemporaine et plus représentative pour le peuple. Une nouvelle culture naît alors, un nouveau mode de vie se répand, et les femmes sont les premières concernées. Elles entrent de plus en plus à l'université, elles obtiennent plus de droits, et sont de plus en plus libres dans leur mariage et leur vie sexuelle (mariage, divorce, pilules contraceptives). L'image idéale de la femme passe de celle d'une femme soumise à celle d'une femme forte, célibataire, émancipée.⁴⁸

Après avoir mentionné brièvement le statut de la femme dans le monde durant les années soixante, nous étudierons les contextes politiques et sociaux de la Turquie et de la France à cette époque, afin de comprendre dans quelles conditions les deux films ont été réalisés.

1.2.1. Conjoncture politique de la France dans les années 1960

A cette époque, la France et la Turquie ont des conditions politiques très différentes les unes des autres. Quand on parle de la France, un nom de politicien ressort systématiquement : Charles de Gaulle. Pendant la Seconde Guerre Mondiale et l'occupation allemande, Charles de Gaulle a eu un rôle important, affectant le statut politique et militaire.

⁴⁶ Barbara Sinclair Deckard, "The Women's Movement : Political, Socioeconomic and Psychological Issues", **Harper & Row**, New York, 1979.

⁴⁷ Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, Ankara, 2005.

⁴⁸ Barbara Sinclair Deckard, Op.cit.

Après sa démission comme « chef » de la IV^e République en 1946, il est resté loin de la politique jusqu'en 1958. La France a été gouvernée par des coalitions de loi entre les années 1946-1951, après que les coalitions de gauche ont pris le pouvoir, entre les années 1951-1958. En raison de crises provoquées par l'échec dans la guerre d'Algérie, de Gaulle a été appelé à revenir à l'ordre du jour politique et militaire en 1958. Il est devenu le premier président de la V^e République française.

Afin d'augmenter le pouvoir du gouvernement central, une proposition de référendum constitutionnel a été faite. C'est durant cette période que de Gaulle a reformulé la relation de la France avec ses colonies. Deux options pour les colonies ont été données : soit accepter la nouvelle Constitution, ou se déclarer l'indépendance immédiatement. Lors des élections de Novembre 1958 UDR parti de de Gaulle a été élu, après avoir reçu la majorité des votes, et de Gaulle lui-même a été nommé à la présidence. Ainsi, la vie politique des années 1960 en France a commencé avec la puissance dominante de De Gaulle.⁴⁹

Dans les années 1960, la France et la Turquie avaient toutes les deux le privilège d'un pouvoir militaire lourd, qui finalement les a tous les deux assez desservi. Les premiers problèmes sont apparus en France, avec les mouvements de 1968. Des valeurs conservatrices, en particulier concernant le statut des femmes, dominaient la société française. Les intellectuels et les étudiants des universités ont été bouleversés et inquiets de la situation et de l'absence de progrès. L'opinion publique s'est transformée en un protestant. Avec les événements de Mai 1968, un mouvement de grèves de masses a commencé, ces protestations de mai remettaient en cause du pouvoir du général de Gaulle.

Les conflits avec la police et la bureaucratie sont surtout provenus de la classe ouvrière et des étudiants. Initié en France, le vent contre l'ordre établi bientôt de s'étendre à d'autres pays européens et aux universités des États-Unis. Le mouvement est également arrivé en Turquie. Les protestations contre la visite de « la sixième flotte

⁴⁹ Jean-Pierre Guichard, **De Gaulle Et Les Mass Media : L'image Du Général**, France-Empire, Paris, 1986.

américaine » à Istanbul, est devenu un lieu de carnage. L'écart entre la droite et la gauche grandissait, et les étudiants des universités se battaient les uns contre les autres; les groupes révolutionnaires communistes et socialistes; contre les groupes nationalistes et conservateurs.

1.2.2. Conjoncture politique de la Turquie dans les années 1960

Après la fondation de la République de Turquie en 1923, CHP⁵⁰, le parti fondé par Mustafa Kemal Atatürk, avait gouverné la politique de la Turquie pendant 27 ans. La fondation d'un parti d'opposition « Parti Démocrate » (DP) en 1946 était une grande étape pour le multipartisme. Le Parti Démocrate a remporté les élections de 1950. Le chef du parti, Adnan Menderes, a été nommé Premier ministre, de là ont commencé des changements rapides dans la politique turque. Le Parti Démocrate a été fondé sur l'idée du libre marché, ainsi l'économie turque s'est penchée vers une économie visant les entreprises et les investisseurs étrangers.

Le travail de İsmet Akça sur les coups d'état en Turquie pourrait nous servir à expliquer cette époque. Selon lui, le pouvoir du Parti Démocrate se fonde sur quatre piliers, à savoir le développement économique centré sur l'agriculture et le commerce; la redistribution basée sur le patronage; la modernisation conservatrice⁵¹; et la démocratie comme une représentation de la volonté populaire majoritaire. Ceci dit, le Parti Démocrate se réclame comme étant le représentant de toute opposition. « *Malgré les succès électoraux remportés grâce à ce discours, le Parti Démocrate a connu des crises économiques et politiques qui se sont aggravées dans la deuxième moitié des années 1950.* »⁵²

Le Parti Démocrate, qui commence à son aventure politique avec le discours de « libération » contre système politique à parti unique de CHP, avait construit un monopole autour de l'ordre du jour politique et financier de la Turquie en dix ans de

⁵⁰ CHP/CHF : Cumhuriyet Halk Partisi/Fırkası : Parti Républicain du Peuple

⁵¹ İsmet Akça, "Türkiye'de Darbeler, Kapitalizm ve Demokrasi(sizlik)", **Cumhuriyet Tarihinin Tartışmalı Konuları** édité par Bülent Bilmez, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013, p.54

⁵² Ibid.

pouvoir. Le 27 mai 1960, l'armée turque a renversé le Parti Démocrate de leur piédestal, et a pris les responsabilités du gouvernement lui-même. Après le coup d'Etat, qui avait été dirigé par le général Cemal Gürsel, les politiciens à la tête de l'ancien gouvernement ont été jugés et condamnés à mort. D'après l'auteur, « le coup d'état du 27 mai 1960 pourrait être vu comme une réponse à deux phénomènes : la crise de la deuxième moitié des années 1950; et le projet du pouvoir du Parti Démocrate qui se caractérise par la modernisation conservatrice, ainsi que le développement populiste basé sur grands propriétaires terriens créés par le leadership politique du Parti Démocrate, bourgeoisie commerçante, et finalement petits et moyens paysans. ⁵³

Malgré des appels – ultime effort pour empêcher les exécutions - par le président américain Kennedy, le président français Charles de Gaulle, la reine du Royaume-Uni Elizabeth II, le chancelier allemand Konrad Adenauer, le président pakistanais Mohammad Ayub Khan et le Shah d'Iran Mohammad Reza Pahlavi, Adnan Menderes et quelques autres anciens ministres ont été exécutés par le jugement du tribunal spécial.⁵⁴ Les exécutions ont eu lieu entre le 16 et 17 Septembre 1961. Peu de temps après une nouvelle constitution, fondée sur les libertés modernes, les idéaux et les principes républicains kémalistes ont été formé, et le jour du 26 Octobre 1961, le général Cemal Gürsel a été choisi comme quatrième président de la République de Turquie par un vote parlementaire.⁵⁵

Une autre question inhérente à la Turquie dans les années 60 est sur de l'immigration. Depuis la prolifération des grandes villes au début des années 50, notamment Istanbul, la capacité infrastructurelle ne suffira pas aux grandissants de l'immigration, en effet, ce mouvement d'immigration a été le plus sévère de l'Anatolie, en raison des problèmes de la région concernant l'agriculture et le chômage. Immigration intensive vers les villes donne lieu à de nombreux problèmes tels que le chômage et les bidonvilles.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Suavi Aydın, Yüksel Taşkın, **1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014

⁵⁵ Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer Yayıncılık, 2005

Les efforts de synthèse culturelle urbaine et rurale ont conduit la société au nouveau saut de génération entre la modernité et la tradition.⁵⁶ Dans *Vesikalı Yarım*, nous pouvons observer les effets de ce qui précède, symbolisé par les personnages. Et en France, après la seconde guerre mondiale, on voit une politique de famille qui soutient « le modèle de la famille bourgeoise » basé sur les traditions en plaçant les femmes dans la maison, sans activités, et rendant les hommes plus occupés avec beaucoup de responsabilité et autorisations.⁵⁷

On continuera rechercher la littérature des autres disciplines telles que la psychologie et la sociologie avec les travaux de cinéma. Pour cette raison, on examinera la lecture psychanalytique qui est une méthode et théorie d'analyse des films bien connus et qui nous donne d'autre point de vue sur l'image des femmes.

1.3. Image des femmes dans lecture psychanalytique

Dans les théories du cinéma des premiers temps et en particulier dans les années 1970 analyser un film d'un point de vu psychanalytique était très courant. A la fin des années 1920 et puis 1930, Barbara Low et Hanns Sachs prennent en main le cinéma à travers une approche plus psychanalytique. (Notamment dans la revue *Close Up*.) Ainsi, Barbara Low définit le cinéma étant une projection du désir du pouvoir absolu. Elle définit le cinéma comme un conflit entre la réalité et ses désirs. C'est ce qui ferait l'attrait du cinéma.⁵⁸ Hanns Saches découvrit la différence entre le cinéma et le théâtre et la subjectivité produite par l'appareil psychique du cinéma. La relation entre la pensée cinématographique et le psychanalytique n'est pas consciente. La représentation psychanalytique du film est inhérente à l'expérience de le regarder.⁵⁹

⁵⁶ Nilgün Abisel, **Çok Tuhaf Çok Tanıdık**, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, p.136

⁵⁷ R. Chappus, R. Thomas, **Rôle et Statut**, Presses Universitaire de France, Paris, 1995

⁵⁸ Barbara Low, "Mind-growth or Mind-mechanization? The Cinema in Education", **Close Up 1927-1933 : Cinema and Modernism**, James Donald, Anne Friedberg et Laura Marcus (édit.) London, Cassell, 1998, 248-249.

⁵⁹ Laura Marcus, Introduction : "Cinema and Psychoanalysis", **Close Up 1927-1933 : Cinema and Modernism**, James Donald, Anne Friedberg et Laura Marcus (édit.) London : Cassell, 1998, 243.

Les « symptômes » que Freud mentionne sont issus de cet acte passif et subconscient qu'est de regarder un film. Selon Saches il s'agit de la technique structurelle du cinéma. Tous les réalisateurs qui comprennent cette technique l'ont utilisé et définit comme étant l'outil indispensable de l'expression du cinéma.⁶⁰

Le surréalisme est l'une des sources essentielles pour la pensée psychanalytique du cinéma, il affecte ainsi la théorie du cinéma dans cette période. Le mouvement surréaliste des années 1920 et 1930 met en une corrélation entre le cinéma et les rêves, il examine le monde du cinéma apportant des rêves, des utopies, des passions.

Selon le fondateur de ce mouvement, André Breton, le cinéma était une clé, une voie montrant le chemin à ce monde.⁶¹ Jusque dans les années 1970, le cinéma porte une valeur intermédiaire entre la pensée moderne et la psychanalytique. Cette dernière aide deux disciplines à se comprendre les unes les autres.

Dans tout ce qui précède avant psychanalytique, on voit la relation entre l'idéologie et le cinéma au centre des théories cinématographiques. Les mouvements sociaux-politiques de 1968 en France deviennent un moyen pour lequel les études de film changent du tout au tout. La théorie d'auteur et le style de la critique basé sur la fonction esthétique du cinéma ne sont plus à l'ordre du jour.

Cette nouvelle théorie basée sur la politique, trouve une place dans les grandes revues de cinéma comme, *Cahiers du Cinéma*, *Cinémathèque* et dans la revue anglaise *Screen*. Selon cette théorie, la caméra n'est pas qu'un simple mécanisme neutre mais un appareil idéologique.⁶² Dans *Screen*, nous retrouvons de nombreux théoriciens et critiques importants comme Christian Metz, Jean Louis Baudry, Colin Mac Cabe, Stephen Heath, Ben Brewster, Paul Willemen, Peter Wollen, Geoffrey Novell-Smith... Un nouveau domaine qui croise sémiologie, matérialisme et psychanalytique, est appelé « le paradigme de Metz-Althusser-Lacan »⁶³

⁶⁰ Ibid. p.251

⁶¹ Ibid. p.249

⁶² On peut se rappeler le livre et le terme de Althusser. Louis Althusser, "Idéologie et appareils idéologiques d'État", *Les Classiques Des Sciences Sociales*, Université du Québec, Chicoutimi, 1970.

⁶³ Francesco Casetti, *Les Théories de Cinéma Depuis 1945*, Nathan, Paris, 2012, p.185-200.

« La période est marquée par un vif intérêt pour les mécanismes de l'idéologie, et plus particulièrement, pour la façon dont un sujet se représente lui-même et représente son expérience sociale : dans ce contexte, la psychanalyse apparaît comme l'instrument le mieux adapté pour explorer les dynamismes soumis à de telles représentations, comme pour en mettre à nu les arrière-plans et les racines. »⁶⁴

Dans les années 1970 où la psychanalytique prend de plus en plus part au centre des théories du cinéma, un nouveau terme né dans la terminologie qui n'existait pas auparavant dans le structuralisme ou phénoménologie : Le désir.⁶⁵

En découle de cette notion de désir, un nouvel aspect se relève : Le miroir. Ce nouveau terme lié au sujet psychanalytique, est utilisé afin d'expliquer le lien entre le spectateur et le cinéma, ceci par le rôle fondateur du miroir qui permet la construction de la subjectivité. Il est utilisé afin d'expliquer le réseau psychique composé du processus de production et de visionnage d'un film. La théorie psychanalytique s'adresse aux remarques des psychanalystes sur la production de la subjectivité et l'inconscient. La notion de spectateur-sujet est un produit de cette différence. Le sujet échangeant sa place avec l'individu, met en place un domaine dynamique : Descriptions sociales, linguistiques, idéologiques et psychanalytiques.

L'hypothèse centrale de la théorie du dispositif psychique marque « *le retour de psychanalytique* » dans la théorie du cinéma. L'inconscient étant essentiel pour notre désir au cinéma son effet sur la réalité. Le potentiel de créer une scène similaire que dans le rêve, montre que l'inconscient est obligatoire pour le désir ses effets sur la réalité. Après cette acceptation de la théorie du dispositif psychique, on découvre la dialectique de la notion du sujet psychanalytique dans le cinéma : « Présence-absence ».⁶⁶

Christian Metz et Jean Louis Baudry affirment que le dispositif qui situe le sujet comme le spectateur produit la subjectivité d'un amour impossible (créer l'absence).

⁶⁴ Ibid. p.181

⁶⁵ Dudley Andrew, **Concepts in Film Theory**, Oxford University Press : Oxford, 1984.

⁶⁶ Susan Hayward, **Cinema Studies : The Key Concepts**, Routledge, London & New York, 2000, p. 1-3; 64-8; 256-8.

L'article de Laura Mulvey publié en 1975, inclut la psychanalyse dans la théorie du cinéma qui traite la relation du dispositif avec l'inconscient. Elle pose des questions, « *Comment les représentations qui construisent la féminité et la masculinité, sont considérées comme des réalités sociales à travers des mythes?* » et « *Comment les fictions des genres sexuelles définissent la manière de se sentir?* » A travers ces questions, elle approfondit la théorie du cinéma axé sur la politique du plaisir et de la représentation. Elle met en avant le spectateur situé comme le sujet qui regarde (masculin) et le corps de femme comme l'objet du regard, à partir de là, les plaisirs principaux que le cinéma produit sont le voyeurisme et le fétichisme. La figure féminine, dans les films narratifs « classiques », est donc construite pour satisfaire les pulsions voyeuristes du spectateur.⁶⁷

Baudry a des réponses sur la relation spectateur-écran. Le cinéma donne aux spectateurs un sentiment d'intégrité et de contrôle en le situant au centre de la forme narrative. Baudry profite des théories de Lacan pour expliquer les processus d'identification ayant lieu dans l'acte de regarder. Selon Baudry, la relation entre le spectateur et l'écran est semblable à celle (Lacan) d'un bébé devant un miroir. Regarder un film en salle (focalisé, sombre etc.) nous ramène à notre propre enfance. Le cinéma produit un analogue de la phrase de miroir où l'enfant qui n'a pas découvert la réalité a l'impression de la maîtriser devant le miroir. Baudry définit le dispositif du cinéma comme étant un dispositif psychique. Le monde cinématographique en rendant le sujet comme maître de la réalité lui fait croire qu'il est au centre de l'histoire, centre en réalité imaginaire, fictif.⁶⁸

Selon Metz, le dispositif du cinéma est fondé sur la perception (visuel et auditif), la caractéristique unique de cinéma est d'être binaire ; le cinéma est basé sur une perception spécifique à celui-ci, une perception différente de celle de la réalité. Une perception unique qui vient de la déstructuration de la réalité au cinéma. Metz expose

⁶⁷Laura Mulvey, "Plaisir Visuel et Cinéma Narratif", *Screen* vol 16 (3), p.6-18, automne 1975, publié dans **CinémAction** (n.67), 1993.

⁶⁸Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" *Narrative, Apparatus, Ideology : A Film Theory Reader*. Philip Rosen (publié) dans **New York : Columbia University Press**, 1986, p.290.

une dialectique de présence/absence au cinéma et selon lui, cette dialectique fonctionne en trois étapes : La relation spectateur-écran, les plaisirs du spectateur que la perception provoque, et le fétichisme.⁶⁹

i. Miroir : La relation entre le spectateur et l'écran implique un « dialogue » entre ces deux. Le spectateur à partir de son enfance de ses expériences sur la réalité a l'impression de maîtriser la réalité qu'il a devant lui : le film.

ii. Plaisir : Metz se focalise sur l'addiction de la pratique du cinéma. Il définit ça comme un réel plaisir (pulsion de regarder, d'écouter, le voyeurisme). Il se réfère à l'approche de Lacan de l'absence d'objet réel de pulsion. La « pulsion » veut toujours atteindre un objet imaginaire perdu. Dans le cinéma, l'absence d'objet réel est créée par la distance entre le spectateur et l'écran.

iii. Fétichisme : En partant du drame structurel symbolique (qui est la métaphore de toutes les peurs de la castration) de Lacan, il suit la négation psychanalytique dans le cinéma. Le fétichisme masque métaphoriquement le manque du pouvoir masculin.

Le désir est construit par un mécanisme de regard basé sur la négation qui remplace l'absence de l'objet par le caractère fétichiste de la technique. Ainsi, Metz trouvera une dimension technique (physique et discursive) dans l'essence même du cinéma entre le phénomène de regarder et de désirer. On a un mécanisme technique qui éveille des pulsions des désirs. On observe ici la différence plus globalement entre la « loi » et le « désir ».⁷⁰

Comme Baudry et Metz, selon Mulvey, la reconnaissance et l'acceptation de l'image au cinéma est similaire au processus de la connaissance de soi : miroir.⁷¹ Selon Mulvey, le film narratif est construit sur l'illusion. Mulvey affirme que ce processus développé grâce au plaisir voyeuriste et narcissiste est modelé en association avec l'inconscient patriarcal.

⁶⁹ Christian Metz, **Psychoanalysis and Cinema : The Imaginary Signifier**, Macmillan, London, 1998.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Jacques Lacan, « The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis », Jacques-Alain Miller, Norton, New York & London, 1998

« Le cinéma offre un certain nombre de plaisirs possibles. L'un d'eux est la scopophilie. Il existe des circonstances dans lesquelles le fait de regarder est en lui-même une source de plaisir, tout comme à l'inverse, il y a un plaisir à être vu. A l'origine, dans ses *'Trois essais sur la sexualité'*, Freud a fait de la scopophilie une des pulsions constitutives de la sexualité qui se manifestent comme émotion de façon tout à fait indépendante des zones érogènes. Il a défini la scopophilie comme le fait de s'emparer des individus comme objets de plaisir, et de les soumettre à un regard scrutateur et contrôlant. Ses principaux exemples concernent le voyeurisme des enfants, leur désir de voir et de s'approcher du privé et de l'interdit (leur curiosité sur les parties intimes des autres enfants, sur la présence ou l'absence de pénis et, rétrospectivement, sur la scène primitive). »⁷²

Le point de référence du plaisir naît d'un moment traumatique : le complexe d'être castré/castration. L'image des femmes doit être considérée avec ce moment traumatique. Mulvey commence avec une hypothèse : L'image, la présence de la femme/mère, signifie une intégrité (la liaison mère-enfant qui ne continue pas et qui reste comme un mémoire dans le monde des lois et de la langue), et même une absence (absence de pénis, elle signifie de la différence sexuelle) dans l'ordre patriarcal.

Au cinéma, l'image des femmes provoque la peur de castration, ce qui crée un sentiment de menace pour l'homme. Mulvey affirme que l'inconscient patriarcal au cinéma échappe de cette menace par deux moyens : Punition (violant) et fétichisation (la négation totale de la castration)

"En termes psychanalytiques, un problème plus profond émerge de la figure féminine. Elle évoque une chose autour de laquelle le regard tourne continuellement sans jamais être avouée : son manque de pénis, impliquant la peur de la castration, entraînant elle-même le déplaisir. En fin de compte, la présence de la femme signifie la différence sexuelle, l'absence de pénis comme élément visuel déterminant, la preuve matérielle sur laquelle est basé le complexe de la castration, essentiel pour entrer dans l'organisation symbolique et la loi du père. Ainsi, la femme comme icône, exposée au regard et au plaisir de l'homme, instance active du regard, menace toujours de rappeler l'angoisse à laquelle elle renvoyait originellement. L'inconscient masculin a deux voies d'échappatoire à cette peur de la castration : soit en essayant de reconstituer le trauma original (en enquêtant sur la femme, en essayant d'en percer le mystère), qui sera contrebalancé par la dévaluation, la punition ou le sauvetage de l'objet coupable (c'est la voie typique choisie par les héros des films noirs) ; ou le déni total de la castration par la substitution d'un objet fétiche, ou détournement de la figure représentée elle-même en objet fétiche, de manière à la rendre plus rassurante que dangereuse (d'où la

⁷² Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema.", **Visual and Other Pleasures**, London : Macmillan, 1989, p.16.

surévaluation et le culte de la star féminine)»⁷³

Selon Mulvey, dans un monde construit sur l'inégalité sexuelle, le plaisir de regarder est divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard déterminant du masculin projette ses fantasmes sur la figure féminine, la modelant en conséquence. Dans leurs rôles traditionnellement exhibitionnistes, les femmes sont à la fois regardées et exposées, leur apparence étant construite pour provoquer un fort impact visuel et érotique qui en soi est un appel au regard [*to-be-look-at-ness*]. « *La femme exposée comme objet sexuel est ainsi le motif récurrent du spectacle érotique : des pin-ups au strip-tease, de Ziegfeld à Busby Berkeley, elle capte le regard, joue pour lui, et signifie le désir masculin.* »⁷⁴

Dans les films narratifs classiques la présence de la femme est un élément indispensable au spectacle, et pourtant son impact visuel tend à empêcher le déroulement de l'histoire. Traditionnellement, le rôle de la femme exposée fonctionne sur deux niveaux : le premier en tant qu'objet érotique pour les personnages dans le film le deuxième en tant qu'objet érotique pour le spectateur dans la salle de cinéma, la fluctuation entre les regards de part et d'autre de l'écran produit une tension. Cette fonction est exposée par les gros plans sur le visage ou les jambes. Selon Mulvey, la division hétérosexuelle du travail en termes de modèle actif-passif contrôle de façon similaire la structure de la narration. L'homme contrôle la dimension fantasmatique du film et apparaît en outre comme le représentant du pouvoir : c'est le relais du regard du spectateur, il fait passer celui-ci derrière l'écran afin de neutraliser la tendance à rompre le flux diégétique du spectateur féminin.

« Une star masculine de cinéma n'est pas séduisante parce qu'elle est l'objet érotisé du regard, mais parce qu'elle possède les mêmes caractéristiques que l'égo idéalisé, plus parfait, plus complet et plus puissant, construit lors du stade du miroir. Le personnage peut agir et contrôler les événements mieux que le sujet/spectateur, tout comme le reflet dans le miroir contrôlait mieux la coordination motrice. A l'opposé de l'icône féminine, la figure du mâle actif (l'égo idéal du processus d'identification) exige un espace tridimensionnel correspondant à celui du stade du miroir (*évoqué supra*), durant lequel le sujet aliéné intériorise sa propre représentation de cette existence imaginaire. »⁷⁵

⁷³ Ibid., p. 21

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid., p. 21.

D’ailleurs, Mulvey affirme dans les films narratifs traditionnels la puissance du regard du protagoniste masculin avec le fétiche de la femme, exposé un élément classique en fonction du rapport érotique direct au spectateur. Dans son analyse sur Hitchcock, elle traite du plaisir de voyeurisme sur la femme et elle met en évidence la culpabilité de la femme dans la narration classique.

« Le pouvoir de soumettre une autre personne, de manière sadique à sa volonté, ou par le voyeurisme à son regard, est exercé sur la femme comme objet à la fois de la volonté et du regard. Ce pouvoir est soutenu par l’assurance de la légalité, et la culpabilité établie de la femme (évoquant la castration en termes psychanalytiques). La vraie perversion se trouve cependant à peine dissimulée sous le masque superficiel de la droiture et du conformisme - l’homme est du bon côté de la loi, pas la femme. En utilisant subtilement les processus d’identification, et librement une caméra subjective qui adopte le point de vue du protagoniste masculin, Hitchcock fait profondément partager aux spectateurs la position de celui-ci, ainsi que sa mauvaise conscience. »⁷⁶

En fait, il y a deux critiques en particulier démontrent des points de vue opposés sur lesquels le film d’Hitchcock est centré en tant que figure d’identification du public. Comme on a mentionné au-dessus, dans son essai original de 1975 *«Plaisir visuel dans le cinéma narratif»* Laura Mulvey approfond l’oppression des femmes sous le régime patriarcal d’Hollywood. Mulvey utilise la psychanalyse freudienne pour démontrer une approche radicalement nouvelle qui montre *« comment les femmes du cinéma hollywoodien classique sont inévitablement transformées en un objet passif d’impulsions masculines voyeuristes et sadiques. »*⁷⁷

Lusk compare les analyses de Mulvey et Modleski :

«Les critiques de Modleski et sa compréhension de l’application de la théorie psychanalytique par Mulvey dans sa propre analyse de *Rear Window* constituent un résumé moins compliqué des théories freudiennes en jeu et semblent ouvrir le film à une compréhension plus complète. Modleski a des opinions divergentes sur différents aspects de la construction de Mulvey à partir des observations qu’il a laissées de côté et permettant aux futures érudites et critiques de tirer des conclusions permettant une meilleure compréhension du travail. »⁷⁸

⁷⁶ Ibid., p. 23.

⁷⁷ Tania Modleski, “The Women Who Knew Too Much”, Routledge, New York, 2005, p.1 cité par Billy Lusk, *Mulvey and Modleski, Critical Studies In Film*, Gill Jamieson, 2014.

⁷⁸ Billy Lusk, “Mulvey and Modleski”, *Critical Studies In Film*, Gill Jamieson, 2014.

Nous avons débuté notre étude en évoquant les premières études dans la théorie psychanalytique de cinéma. De Barbara Low et Hanns Sachs des années 1920-30 jusque dans les années 1970 où la psychanalytique a joué un rôle important dans les théories de cinéma. On a expliqué les études de Baudry, Christian Metz et son approche basée sur Lacan ; essentiellement la phase de miroir et la relation entre le spectateur et l'écran. Notamment, les explications de Metz nous ont donné des indices sur l'image des femmes dans le cinéma. En dernier, nous avons profité de l'article de Laura Mulvey qui a traité du statut et de la fonction de l'image des femmes selon le regard masculin et dans la narration traditionnel (classique).

CHAPITRE II : CINEMA ET IMAGE DES FEMMES

Dans ce chapitre, nous allons donner des informations sur le cinéma turc et français, y compris nos films *Vesikalı Yarım* et *Domicile Conjugal*. Nous pouvons commencer par expliquer la sphère de comparaison. Le film turc, *Vesikalı Yarım*, qui est le film culte d'Ömer Lütfi Akad, est un excellent exemple du genre de film: le mélodrame. Dans la période de Yeşilçam, le mélodrame était un genre très populaire et regardé par des milliers de personnes.

Notre deuxième film, *Domicile Conjugal*, est un film du réalisateur français François Truffaut, qui représente le courant dans le cinéma français, la Nouvelle Vague. Le genre de film est comédie dramatique qui est assez loin de *Vesikalı Yarım*. Nous tenterons ici d'analyser et de comparer deux films présentant des caractéristiques différentes. C'est pourquoi nous tenterons d'abord de comprendre la structure du mélodrame, et puis, de mieux connaître Ömer Lütfi Akad et la période de Yeşilçam dans le cinéma turc. nous nous concentrerons sur notre film turc *Vesikalı Yarım*. Ensuite, nous présenterons la Nouvelle Vague et tenterons de trouver des réponses aux questions sur l'apparition de ce courant et sur ce qu'il a apporté au cinéma français. Nous pourrions donc approfondir nos recherches avec le cinéma de Truffaut et son film *Domicile Conjugal* sous le titre suivant.

2.1. *Vesikalı Yarım* : Un mélodrame

Afin de comprendre le rôle de la femme dans notre film *Vesikalı Yarım*, qui est l'un des exemples les plus importants du mélodrame, nous continuerons en parlant davantage de ce genre. Nous examinerons l'histoire, la contrepartie sociale, l'influence au cinéma et le langage d'expression du mélodrame, consacré à l'expression du conflit entre le moderne et le traditionnel. Nous allons donc essayer de mieux analyser le statut de la femme en fonction de la modernité.

2.1.1. Qu'est-ce que le mélodrame?

Le mot « mélodrame », composé des mots « mélos » et « drame » en Grec, signifie « théâtre musical » et il est mentionné pour la première fois au 18^{ème} siècle par Jean Jacques Rousseau. Il est caractérisé par la musique, les chants et effets de scène.⁷⁹ L'histoire du mélodrame en tant que genre cinématographique remonte au Moyen Âge.

L'auteur Thomas Elsaesser affirme qu'il existe deux sources historiques de mélodrame. Les premiers de ceux-ci sont les jeux moraux médiévaux; la deuxième est la tradition narrative populaire, telle que les chansons folkloriques, les contes de fées. Les pièces de théâtre médiévales soulignent les valeurs fondées sur la doctrine religieuse pour que la société vive à la chrétienne, en mettant l'accent sur les qualités de bonté et de vertu.⁸⁰

Elsaesser déclare que cette forme est utilisée dans différentes formes de littérature et de médias dans chaque pays et culture. Par exemple, on trouve des formes mélodramatiques dans la littérature et les romans gothiques en Angleterre, dans le théâtre historique et le roman en France, dans le théâtre «haut» et dans les ballades, qui sont des formes populaires de chansons de rue telles que Maritat en Allemagne et en Italie, dans des opéras que dans les romans.⁸¹

⁷⁹ Ana Britannica 15, Ana Yayınları, İstanbul, 1993, s.542

⁸⁰ Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury : Observations on the Family Melodrama" ed. B. Nichols. Movies and Methods, Vol. 2, **University of California Press**, Berkeley and Los Angeles, 1985, p. 167

⁸¹ Ibid.

Gledhill décrit le mélodrame comme une espèce apparu au XVIIIème siècle dans la sphère économique de la classe bourgeoise en modifiant les caractéristiques de la tragédie pour développer une domination culturelle sur l'aristocratie. La classe bourgeoise impose à ce type les codes moraux de son propre monde et renforce la justice religieuse, c'est-à-dire la justice de Dieu, une idéologie prévoyant l'attribution du bien et la punition du mal. La bourgeoisie a assuré la propagation de cette espèce afin de transférer facilement et d'enseigner sa propre vision du monde.⁸²

Dans la structure sociale du 18ème siècle, le mélodrame, qui était entièrement associé à la culture occidentale, a fortement influencé le modèle narratif occidental classique. Cette interaction a transcendé les frontières occidentales tant de manière littéraire que cinématographique et s'est manifestée comme "mélodramatique" dans la compréhension visuelle et littéraire de différentes cultures.⁸³

Dans la France postrévolutionnaire, le mélodrame révèle un fantasme de société morale et juste dès son apparition. En évaluant l'évolution du mélodrame du théâtre au cinéma, Bratton, Cook et Gledhill affirment que les mélodrames de la première étape du XIXe siècle correspondent à des consciences politiques et de classe différentes.⁸⁴ En d'autres termes, les mélodrames, qui ont émergé dans le contexte de la Révolution française, reflètent les turbulences sociales d'une période troublée. Le mélodrame forme un champ à pouvoir sur une rupture avec l'affaiblissement du pouvoir des institutions religieuses et la domination d'une vision du monde laïque après la révolution. Le mélodrame semble fonctionner des deux côtés de cette rupture et reflète à la fois des croyances très personnelles, des peurs, des désirs et des attentes dans un discours public approprié, et reflète également certains types de moralité et de

⁸² Christine Gledhill, "The Melodramatic Field : An Investigation" ed. C.Gledhill. **Home is Where the Heart is : Studies in Melodrama and the Woman's Film**, BFI Publishing, London, 1987, p.24 cité par Tuğba Elmacı, Sinemamızda Dram ve Melodram, **Türlerle Türk Sineması**, Yelda Özkoçak, Derin yayınları, İstanbul. 2015 p.107.

⁸³ Dilek Tunalı, **Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**, Aşına Kitaplar yayınları, Ankara, 2006, s. 30

⁸⁴ Simon Shepherd, Peter Womack, **Melodrama in English Drama, A Cultural History**, Oxford, Blackwell, 1996, p.188-218, cité par Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008, s.39

croyances traditionnelles dans des pièces théâtrales et politiques.⁸⁵

Les mélodrames attachent également une grande importance aux phénomènes familiaux et sont utilisés comme une forme de narration importante, en particulier pour aider à façonner les représentations de la famille bourgeoise. Les prostituées, les types infidèles de mari et de père, les mauvais traitements infligés aux enfants et les personnes perverses sont transférés des mélodrames de scènes du 19e et 20e siècle au cinéma et présentés comme divers obstacles pour élever l'unité familiale.

Au début du siècle, il a pris le parti de la classe moyenne contre l'aristocratie et a loué la famille sur la base de l'idéologie de la classe moyenne. Cette rhétorique du mélodrame se voit plus clairement dans les dernières périodes. Au début, elle se situe aux côtés de la bourgeoisie contre l'aristocratie, mais cette fois, elle devient une qualité qui révèle un certain nombre de craintes, de préoccupations et de désirs de la bourgeoisie.⁸⁶

Gledhill affirme qu'en liant cette situation à la modernisation et au changement social, le mélodrame, le capitalisme et le développement technologique révèlent la réalité de l'individu aliéné et décentralisé.⁸⁷ Melodram décrit également l'inquiétude suscitée par le changement urbain. La raison de cette inquiétude est que, selon Hayward, la bourgeoisie n'a pas été réglée autant que le féodalisme et que ses valeurs bourgeoises sont menacées et redoutées parce qu'elle n'a pas consolidé sa position.⁸⁸

Le modernisme est apparu au 20ème siècle et des tensions sociales a commencé à émerger avec les nouvelles classes. Avec le modernisme, le cinéma a

⁸⁵ Stuart Cunningham, "The Force-Field or Melodrama", Ed. R.Stam, T.Miller. **Film and Theory : An Anthology**, Blackwell Publishers, Massacuthussets, 2000, s.191-193

⁸⁶ Marcia Landy, "British Genres : Cinema and Society, 1930-1960", Princeton University Press, London, 1991, p.286

⁸⁷ Christine Gledhill, "The Melodramatic Field : An Investigation" ed. C.Gledhill. **Home is Where the Heart is : Studies in Melodrama and the Woman's Film**, BFI Publishing, London, 1987 p.24 cité par Tuğba Elmacı, Sinemamızda Dram ve Melodram, **Türlerle Türk Sineması**, Yelda Özkoçak, Derin yayınları, İstanbul, 2015, p.108

⁸⁸ Susan Hayward, **Cinema Studies : Key Concepts**, Routledge, London and New York, 2017, p.216

également pris de l'ampleur. De nos jours, de nombreuses études sur les mélodrames se sont concentrées sur la relation entre modernisme et modernité. Peter Brooks déclare que le mélodrame reflète les préoccupations du monde nouveau et effrayant selon lequel les valeurs morales de l'ordre traditionnel ne peuvent pas assurer la cohésion sociale.⁸⁹

Ben Singer, comme Brooks, aborde également la relation entre le mélodrame et la modernité. Dans son travail *modernité et mélodrame*, Singer construit l'émergence du mélodrame en même temps que le modernisme. Selon lui, mélodrame; il reflète l'émergence du capitalisme moderne et le changement des idées établies et de la structure sociale traditionnelle régie par l'autorité religieuse et féodale.⁹⁰

Les problèmes tels que l'évolution rapide de la mobilité de la vie urbaine, la préservation de l'ordre social établi, le laissant dans un environnement étrange et incertain, reflètent les difficultés de la modernisation. Ainsi, le mélodrame est maintenant façonné dans le nouvel ordre de pouvoir créé par la modernité en tant qu'infrastructure politique, telle qu'elle est apparue dans l'histoire. À chaque époque, il exprime la structure morale du nouvel ordre et les aspects pénibles de la vie avec l'ordre traditionnel.

Mélodrame dégrade des problèmes tels que les problèmes de classe sociale dans la sphère privée et les transforment en récits émotionnels individuels. Par conséquent, les problèmes sociaux généraux sont dégradés par le conflit entre les personnages et ils ne sont pas discutés. Cela construit des conflits existant sur une visualité exagérée et une répétition thématique. « *Les désirs individuels fondés sur l'amour et les interdictions sociales, en d'autres termes, la tension entre l'individu et la société constituent le conflit fondamental du mélodrame.* »⁹¹

L'effet de ce genre, qui a su transmettre au public les conflits sociaux et les

⁸⁹ Peter Brooks, "The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess", CN : Yale University Press, New Heaven, 1976 p.20

⁹⁰ Ben Singer, **Modernity and Melodrama**, Columbia University Press, New York, 2001, p. 298

⁹¹ Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008 p.58

normes morales qu'il souhaite adopter, a continué de perdurer au cinéma pendant des années. On continuera en cherchant des caractéristiques de du mélodrame qui comprend les motifs de la narration classique.

Le mélodrame est basé sur de nombreux extrêmes tels que l'amour, la déficience physique, l'invalidité, la séparation et la mort. Il existe de nombreux codes audiovisuels sur le mélodrame au cinéma. Plus important encore, il s'agit de la jouissance de la douleur et des différentes formes de douleur, en particulier de l'amour hétérosexuel. Le monde du mélodrame est certain et les sujets sont façonnés par l'amour. Il est généralement basé sur des doubles opposés, et ces pôles opposés sont nettement séparés. L'une des caractéristiques les plus marquantes du mélodrame est la polarisation morale fondée sur une opposition bonne-mauvaise.

Selon Nezih Erdoğan, *Yeşilçam* exploite le mélodrame en articulant les désirs suscités non seulement par les conflits de classes, mais aussi par les oppositions « *rurales / urbaines* » et « *orientales / occidentales* ». L'immigration des zones rurales vers les grandes villes reste un phénomène social ayant des conséquences économiques et culturelles importantes. Les possibilités de passage d'une classe à l'autre et d'un village à une grande ville fournissent le terrain sur lequel le mélodrame joue et active ses machines du désir. D'où la formulation classe « *inférieure / rurale = Est / culture locale* » vs « *classe supérieure / urbaine = Ouest / culture étrangère* ». ⁹²

Dans les mélodrames, récits, mises en scène et particularités se répètent fréquemment. La répétition est un autre élément important du mélodrame. La répétition et l'exagération fournissent un transfert plus intense d'excès émotionnel au spectateur.

La maison est la place constante du mélodrame. Parce que la principale chose qui intéresse le mélodrame est la famille. Le lieu où la famille a lieu est la maison. Dans les mélodrames hollywoodiens classiques et de *Yeşilçam*, la maison est un

⁹² Nezih Erdoğan, "Narratives of Resistance : National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975", *Screen*, vol 39 no 3 Fall, 259-269, 1998. p.265

élément indispensable du mélodrame. « *La maison est un univers d'émotions dans lequel toutes les explosions, les transferts et les abréactions émotionnelles sont fournis.* »⁹³ Elle est indépendante de la communauté et de la sphère publique. Dans la société modernisée, la maison est associée à la femme et à la féminité en tant que sphère spirituelle comme la séparation de l'espace émotionnel et de l'espace social.

Une autre caractéristique importante des mélodrames est l'utilisation de la musique thématique. La musique est utilisée de manière narrative et le spectateur comprend qu'il est sur le point de ressentir de la douleur ou du bonheur avec la musique. Les paroles des chansons utilisées soutiennent également cet univers émotionnel. L'extrémisme et l'exagération des émotions, qui sont soutenues par l'utilisation de la musique, réduisent le caractère réaliste de la narration et le mélodrame est principalement critiqué à cet égard. En plus de l'excès de l'univers émotionnel, jouer est aussi exagéré. Les femmes qui pleurent constamment, les hommes souffrants, brièvement, exagérer son rôle est l'une des caractéristiques principales de ce genre.

La coïncidence est un élément important de cet univers peu convaincant, où tout est possible. Les événements fortuits conduisent les héros à l'action. Les grandes coïncidences qui ne se réaliseront pas dans la vie réelle se déroulent dans le mélodrame et affectent le développement de l'histoire. Ces personnages existent généralement dans l'histoire avec l'inaction, ils essaient de résoudre les situations difficiles dans lesquelles ils sont impliqués par des dialogues. Les vêtements, les images et les espaces du personnage révèlent immédiatement la caractéristique des bons ou de mauvais personnages. À cet égard, il est entendu que l'utilisation de la mise en scène ait un élément important des mélodrames. Grâce à la mise en scène réalisée pour l'espace où les personnages avec des certaines fonctionnalités, l'histoire principale du film peut être rapidement comprise.

Après avoir vu les caractéristiques de du mélodrame, nous examinerons la figure féminine comme une partie importante du mélodrame au cinéma et dans le

⁹³ Tuğba Elmacı, "Sinemamızda Dram ve Melodram", **Türlerle Türk Sineması**, édité par Yelda Özkoçak, Derin Yayınları, İstanbul, 2015, p.110

cinéma turc afin de trouver l'image des femmes.

2.1.2. Image des femmes dans les mélodrames

Les mélodrames se sont développés conformément au récit classique; formé dans un certain commencement, développement et plan final; par conséquent, inclut une tension avec les sections nœud, conflit et solution. Par conséquent, ils ont une structure accompagnée de l'enthousiasme, de la peur, de la tension et de l'identification du public et sont ainsi devenus populaires.

Avec l'émergence du cinéma, le mélodrame continue d'exister dans une région différente, notamment à Hollywood. Gledhill considère également le mélodrame comme un genre couvrant le cinéma hollywoodien.⁹⁴ Le scénario principal du mélodrame est basé sur une femme et un homme amoureux. Dans le cinéma hollywoodien, le mélodrame est souvent axé sur la vie de la classe moyenne et de la famille, qui est l'unité de base de la classe moyenne. Le mélodrame, dans lequel les femmes sont présentées comme faisant partie de la vie familiale et familiale dans le cadre du genre patriarcal, s'est développé comme une espèce indiquant la place de la femme à cause de ses caractéristiques. À partir de l'ère du film muet à Hollywood dans les années 1920, les premiers exemples de mélodrame ont été vus. *Broken Blossoms* (D.W. Griffith, 1919), *Orphans of the Storm* (D.W. Griffith, 1921), *A Woman of Paris* (C. Chaplin, 1923) sont quelques films mélodrames en exemple.

Dans les années 1930, nous avons poursuivi avec des films avec des personnages féminins super-émotionnels appelés "weepies". Ses films influencent le spectateur en montrant des personnages féminins forts qui mènent des vies différentes. Après les années 1930, des mélodrames racontant des histoires de mères, appelés mélodrames maternels, ont émergé. La figure maternelle, qui se sacrifie, résiste aux difficultés et se consacre à ses enfants devient populaire avec ses films. On peut mentionner des exemples des films plus populaires de cette période : *Imitation of Life*

⁹⁴ Christine Gledhill, "The Melodramatic Field : An Investigation" ed. C.Gledhill. **Home is Where the Heart is : Studies in Melodrama and the Woman's Film**, BFI Publishing, London, 1987, p.81

(John M. Stahl, 1934), *The Old Maid* (E. Goulding, 1939), *Love Affair* (Leo McCarey, 1939), *The Woman* (G. Cukor, 1939), *Gone with the Wind* (V. Fleming, 1939).

Le mélodrame a véritablement pris son essor dans le cinéma hollywoodien des années 1940, dont les réalisateurs les plus importants sont Douglas Sirk et Vincente Minnelli. La Seconde Guerre mondiale a changé beaucoup de choses aux États-Unis, les hommes étant partis en guerre. Ainsi, les femmes ont commencé à entrer dans le monde des affaires. Cela avait conduit à s'interroger sur les rôles de genres et les institutions familiales acceptés jusqu'alors. Cette fois, le mélodrame est nécessaire pour recréer l'identité morale ébranlée de l'idéologie américaine dans les années 1950 après la guerre des États-Unis contre le Japon, lorsque les femmes quittèrent la maison pour entrer dans le monde des affaires. Peter Brooks définit le mélodrame comme un «jeu moral», car il joue un rôle dans la construction de l'identité morale de la société.⁹⁵ Le cinéma, qui fait partie intégrante de la vie américaine, a produit des mélodrames dans les années 50, traitant de la formation de l'identité de genre et de sa structure familiale.

Nous pouvons citer quelques exemples de mélodrames des années 1940 et 1950. *Letter from an Unknown Woman* (M. Ophüls, 1948), *The Passionate Friends* (D. Lean, 1949), *The Bad and the Beautiful* (V. Minelli, 1952), *A Time to Love and a Time to Die* (D. Sirk, 1958), *Imitation of Love* (D. Sirk, 1959), *Giant* (G. Stevens, 1956).

Même s'ils semblent isolés sur le plan social et idéologique, les mélodrames familiaux hollywoodiens fondent « l'idéal du bonheur » sur la famille, l'unité, l'amour et surtout sur la femme qui est une bonne épouse et une bonne mère. La passivité de Freud est généralement attribuée aux femmes en raison de leurs caractéristiques biologiques, tandis que le mélodrame, considéré comme un film féminin, est associé au concept de passivité. La passivité dans les mélodrames signifie que le personnage accepte l'état du système.

Cependant, cette acceptation varie en fonction du sexe du public. Les femmes

⁹⁵Peter Brooks, "The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess", CN : Yale University Press, New Heaven, p.20

sont intéressées par « *le désir d'une femme et d'une mère idéales* », tandis que les hommes sont intéressés par le discours « *homme idéal* » pour en arriver à une fin heureuse. Dans de tels films, le détachement du monde extérieur est indiqué comme se rapprochant, se touchant ou possédant le désirable. Dans le monde, où se rencontrent les extrêmes, un contraste entre les contradictions suscitées et, au final, le discours patriarcal promet une fin dans laquelle une femme et un homme (la famille nucléaire) sont heureux. À la fin de l'histoire, les personnages masculins ou féminins sont réalisés dans le respect des normes sociales et non dans le cadre de l'émancipation proposée.⁹⁶

Dans les mélodrames, de nombreux auteurs examinent les rôles des hommes et des femmes dans la famille. Selon l'auteur Robin Wood⁹⁷, il existe deux types idéaux de films hollywoodiens classiques. Viril, fort, aventureux, impossible à piéger, « *l'homme idéal* » et une parfaite amie, Amante, soutiennent digne de confiance de sa famille et de son foyer pour toujours, « *la femme et la mère idéales* ». La femme idéale se positionne également comme une grande figure de dévotion.

Parallèlement à l'évolution de l'environnement politique et démographique de la Turquie dans les années 1950, le mélodrame s'est à nouveau manifesté dans le cinéma turc. Cette époque, le mélodrame a été utilisé reflète la conjoncture des années 1950, qui comprend l'industrialisation et l'urbanisation rapides, ainsi que les résultats de la migration du village vers les villes.

Dans les années 1960, l'intérêt du peuple turc pour le cinéma a augmenté avec le mélodrame du système stellaire qui est devenu le genre le plus populaire et le plus filmé du cinéma turc. Ce film présente les histoires de la même oppression au public, encore et encore, avec différents acteurs. En mélodrames, la présentation de la personne est présentée comme fondée sur le sexe, pas la politique et de l'idéologie. La question de savoir « *comment une femme ou un acteur masculin devrait se comporter*

⁹⁶ Dilek Tunalı, **Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**, Aşina Kitaplar yayınları, Ankara, 2006, p. 47

⁹⁷ Robin Wood, "Hollywood From Vietnam to Reagan", **Columbia University Press**, New York, 1986, cité par Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008, p.42

dans une structure sociale » est une question qui a été posée à maintes reprises. Lorsque nous pouvons trouver des textes politiques et idéologiques dans le mélodrame hollywoodien, nous ne pouvons pas dépasser les limites des structures patriarcales et du genre. Commodité basée en Turquie.

Comme nous l'avons mentionné en expliquant la théorie psychanalytique, Laura Mulvey déclare que, en particulier dans ce genre, la femme est visualisée déconnectée de la réalité et en tant que reflet du subconscient de l'homme. Dans les mélodrames turcs où l'on peut trouver cette situation, les femmes sont présentées comme un pur symbole de la morale ou comme un personnage essayant de se débarrasser de la stigmatisation de l'immoralité. Beaucoup de catastrophes qui lui sont arrivées sont basées sur des raisons telles que l'absence de père, le manque d'homme, la mauvaise décision du mari. Le seul avenir offert aux femmes est une vie heureuse avec leurs enfants et leur maison.

Nezih Erdoğan fait remarquer que « *les possibilités d'identification dans ses films reviennent à justifier le désir du public (et en particulier du public féminin) d'aimer et d'être désiré par la classe supérieure. Les mélodrames Yesilcam offraient ainsi un sentiment de légitimité aux squatters qui avaient émigré des zones rurales* ». ⁹⁸ Cependant, bien que ces films, d'une part, affirmassent le désir de mobilité sociale ascendante, d'autre part, ils critiquaient les classes supérieures urbaines pour leur style de vie moderne « dégénéré » qui contrastait avec les modes de vie « modestes » mais « honnêtes » des paysans, classes inférieures. Ils ont affirmé les rôles de genre traditionnels, les mœurs sociales et les traits culturels autochtones face aux modes de vie modernes / occidentalisés. ⁹⁹ Erdoğan déjà souligne les développements de personnages entre la modernité et est le moral de tradition dans les mélodrames de *Yeşilçam*. Les personnages qui n'ont jamais été décrits en tant qu'individus, et qui ne peuvent pas agir mais ont été « agi », ont renforcé l'effet mélodramatique dans de telles circonstances. Il n'est pas difficile de voir pourquoi les divisions-identités ont toujours

⁹⁸ Nezih Erdoğan, "Narratives of Resistance : National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975", *Screen*, vol 39 no 3 Fall, 259-269, 1998. p.266

⁹⁹ Dilek Kaya Mutlu, "Between Tradition and Modernity : Yeşilçam Melodrama, Its Stars, And Their Audiences", *Middle Eastern Studies*, 46 :3, 2010, p. 417-431

été convaincantes et attrayantes pour le public.

Le personnage de *Yeşilçam* peut faire croire à son amant qu'elle est quelqu'un d'autre en assumant diverses identités successives. Ce qui était autrefois une fille pauvre, sans éducation et avec un fort accent, peut devenir instantanément une dame de manières attrayante et sophistiquée. Une fille de la classe inférieure peut s'adapter sans problème aux règles de la haute société qu'elle vient de rejoindre. Par conséquence, elle fait tout pour avoir la confiance d'avoir une famille et un mari. La fin de la fille pauvre ou la fille riche est la même dans ce respect.¹⁰⁰

Dilek Kaya Mutlu explique cette situation en termes de désir de modernité et le changement de la femme ;,

« Les mélodrames *Yesilcam* ont articulé le désir de modernité et ses dangers potentiels, notamment à travers les personnages féminins. Par exemple, dans de nombreux films, une femme pauvre et solitaire est découverte par un propriétaire de music-hall alors qu'elle chante seule une chanson et est invitée à chanter dans le music-hall. Cependant, la femme doit d'abord subir un processus de raffinement; elle doit apprendre les codes de conduite et les mœurs modernes; comment regarder, manger, marcher et parler comme une femme moderne 'civilisée' (l'image idéale de la femme que le projet de modernisation républicaine avait pour objectif de créer). La femme pourrait subir un processus similaire de transformation de soi afin de gagner l'amour d'un homme. »¹⁰¹

La position de la femme dans le cinéma turc est créé avec les règles morales strictes crée et des tabous dans l'époque de *Yeşilçam*. Pour les stars de l'époque, leur position a eu besoin de se comporter selon la convention sociale sans hésitation. Donc, la femme ne peut pas changer ses positions entre les frontières de règles morales, il faut qu'elle soit nette. Faruk Kalkan résume le point de vue de le mélodrame de *Yeşilçam* :

« La manière de présentation de la femme dans la narration de mélodrame comprend la valeur est les symboles nommés par l'idéologie patriarcal. Jusqu'à des années 1960, la femme s'idéalise comme 'la mère vertueuse' et 'la bien-aimée intacte' dans les formes de mélodrame. Hors de celles-ci sont les personnages

¹⁰⁰ Nezih Erdoğan, "Narratives of Resistance", pp.265–6; **Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, p.223.

¹⁰¹ Dilek Kaya Mutlu, Op.cit. p.420

unidimensionnelles comme a femme fatale, la bombe sexuelle, la femme hystérique, mystérieuse etc. »¹⁰²

L'une des caractéristiques importantes des films de mélodrames qu'on a mentionnés dessus, est la tension étant résultat de la conflit entre les désirs sociaux et individuels. Dans le centre de ces films, on voit le concept de famille qui est la base de la société selon la convention sociale. Généralement, il est représenté comme une structure résistante la corruption à cause de la modernité. La famille se situe au centre du cinéma Yeşilçam. Par contre, elle est représentée comme séparée de la contexte sociale. Cette situation n'est pas une rupture mais la garantie du système existant. Notamment, le mariage, l'union de la famille peut associer les amants.

Quelques exemplaires de mélodrame dans le cinéma turc, *Yeşilçam* sont : *Vurun Kahpeye* (1949), *Beyaz Mendil* (1955), *Mahşere Kadar* (1971) d'Ömer Lütfi Akad; *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Matrukesi* (1954), *Feride* (1971), *Makber* (1971), *Sensiz Yaşayamam* (1977) de Metin Erksan; *Yetim Yavrular* (1955), *Boş Yuva* (1961), *Ağaçlar Ayakta Ölür* (1962); *Yasak Aşk* (1962), *Canım Sana Feda* (1965), *Aşk Fırtınası* (1972) de Memduh Ün; *Senede Bir Gün* (1965), *Seni Bekleyeceğim* (1966), *Son Hıçkırık* (1971) de Ertem Eğilmez; *Çalınan Aşk* (1963), *Veda Busesi* (1965), *Beklenen Şarkı* (1971) de Ülkü Erakalın; *Hayatım Sana Feda* (1959), *Yalnızlar İçin* (1962) de Orhan Elma; *Kalp Yarası* (1961), *Bar Kızı* (1966), *Fadime Cambazhane Güllü* (1970)...

Vesikalı Yarım était un film du genre mélodrame comme plusieurs films de son ère, mais ce film était différent de ces drames extrêmes, quant à son emprise réaliste et simple, elle se distingue des autres. Les thématiques de *Vesikalı Yarım* varient entre l'amour, les femmes, les traditions et la vie moderne, et son genre - le placement entre mélodrame et tragédie - a donné au film une touche de réalisme dont il avait besoin, et transforme ses thématiques.¹⁰³

Lorsqu'on examine *Vesikalı Yarım* comme un mélodrame, on trouve des

¹⁰²Faruk Kalkan, **Türk Sineması Toplum Bilimi**, Seçin Yayınları, İzmir, 1992, p.42, cité par Tuğba Elmacı, "Sinemamızda Dram ve Melodram", **Türlerle Türk Sineması**, édité Yelda Özkoçak, Derin Yayınları, İstanbul, 2015.

¹⁰³Nilgün Abisel, **Çok Tuhaf Çok Tanıdık**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, p.96.

différentes caractéristiques d'un mélodrame classique. C'est vrai que *Vesikalı Yarım* est un mélodrame, mais on peut dire que c'est un mélodrame réaliste parce qu'on ne peut pas trouver des éléments de narration tels que des coïncidences incroyables, des extrémismes, des malentendus, de cécité comme un mélodrame classique de *Yeşilçam*. Bien que *Vesikalı Yarım* ne soit pas totalement un mélodrame des extrémismes, il s'adresse au spectateur de mélodrame en tant que film sur l'amour et la femme. Mais, la structure du film qui est proche aux tragédies, cela garantit que le film a une réalité différente et transforme son concept. Ça c'est la caractéristique qui le fait un film culte¹⁰⁴

On voit deux ruptures qui changent l'histoire et la fin du film : pendant le film, on a même « la parole de la femme » comme sa caractéristique mélodramatique (« *On aurait dû se rencontrer auparavant...* ») et « la parole de l'homme » comme sa caractéristique tragique (« *Vraiment, elle me détruit en ce moment...* ») La parole de la femme crée une ambiance émotionnelle à cause de son sens d « impossibilité ». ¹⁰⁵

Selon Steve Neale, la source du plaisir mélodramatique a été touchable ; un des aspects les plus importants de cette situation est l'irréversibilité du temps. Le mélodrame toujours joue sur le sentiment d'irréversibilité, le sentiment de « trop tard ». Ce sentiment de « trop tard » de manière à avoir deux humeurs différentes. « *La situation actuelle pourrait bien être changé...* » Et « *non, ce changement est impossible.* »¹⁰⁶. La phrase inoubliable est une phrase de « on voudrait » il s'agit du fond de « wish » ¹⁰⁷ est le fond du sujet-spectateur, de l'identification, de la subjectivité... Autrement dit, le mélodrame joue sur un fond inexistant, impossible, il promet de remplir ce fond vide, et d'autre part cette promesse est toujours ajournée. La promesse du mélodrame est le fantasme de liaison. Ce fantasme base sur le désir de l'exhaustivité/plénitude et l'unité.¹⁰⁸

« On peut également trouver es contradictions et les conflits de mélodrame tels

¹⁰⁴ Ibid. p.36

¹⁰⁵ Ibid. p.96

¹⁰⁶ Steve Neale, **Melodrama and Tears**, Screen (27), London, 1986, p.6

¹⁰⁷ « Wish » en anglais.

¹⁰⁸ Abisel, 2005, Op.cit., p. 40

que des contradictions de femme-homme, modernité-tradition, nuit-jour, son-père. Le conflit le plus important est expérimenté entre la femme et l'homme. Cet conflit rappelle le fantasme hétérosexuelle dans le mélodrame. »¹⁰⁹

Différent qu'un mélodrame, il n'y a pas des personnages mauvais typique. Bien que le personnage féminin et un prostitué, un lien est établi entre le spectateur et la femme principale. Le spectateur voudrait que, *Halil* et *Sabiha*, les personnages principaux s'unissent à la fin comme un mélodrame. La femme principale qui a une liaison avec un homme marié n'est pas coupable dans le point de vue de spectateur. Dans ce point, on peut remarquer les différences entre un mélodrame classique et *Vesikalı Yarım*.

Dans ce film, on remarque aussi que les désirs individuels et les nécessités sociaux sont dans un conflit approprié aux structures mélodramatiques. Cela reflète le conflit entre l'individu moderne et la société traditionnelle. Le fouillis d'individu, qui est représenté par le personnage principal, est en fait s'arriver à cause d'un nouveau monde moderne. La femme se situe comme le symbole de la modernité mais le film ne laisse pas le spectateur à blâmer la femme fatale. Il justement expose la situation existante. Le film *Vesikalı Yarım* tournée par le directeur avant-garde de la génération des auteurs Akad, raconte l'histoire de d'un marchand et une prostituée, en fait, l'histoire des deux personnes qui essaient de résister contre la société malgré sa fin prévoyant la convention sociale. Quand il y a une impression de soutenir toutes les images du consensus social, le film montre le désespoir des personnes poursuivant leurs désirs contre la société. Ce pour ça le film se situe dans l'histoire de cinéma comme un mélodrame.

Vesikalı Yarım sera analysé dans le troisième chapitre en considérant tous les éléments de narration. Tout avant, on continuera en expliquant le cinéma de réalisateur Ömer Lütfi Akad et la période de *Yeşilçam* dans le cinéma turc.

¹⁰⁹ Ce sujet était expliqué en détail sous le titre de "Lecture psychanalytique et l'image des femmes"

2.2. Ömer Lütfi Akad et *Vesikalı Yarım*

2.2.1. *Vesikalı Yarım* dans le cinéma turc dans les années 1960 ; Epoque de Yeşilçam et Ömer Lütfi Akad

Jusque dans les années 1950, le cinéma turc a vécu sous l'influence du théâtre, principalement par le réalisateur Muhsin Ertuğrul, qui était essentiellement un directeur de théâtre. Ainsi, pendant les premières années du cinéma turc, des films sont généralement tournés avec des acteurs de théâtre. La vague a commencé dans les années 1920 avec Muhsin Ertuğrul, et il a continué tout au long des années 1930 et 1940. À cette époque, seul un petit nombre de films ont été produits, principalement avec le même type de qualités dramatiques.¹¹⁰ Les années 1950 marquent toutefois une période de changement, une période de développement dans le cinéma turc. Selon Giovanni Scognamillo, l'historien du cinéma turc, « la période des cinéastes » a eu lieu dans les années 50, et les administrateurs indépendants ont augmenté et se sont distingués des « metteurs en scène » originaux, tels que Muhsin Ertuğrul.¹¹¹ Parmi ceux-ci était Ömer Lütfi Akad qui est l'un des auteurs les plus marquants de l'histoire du cinéma turc. Selon Scognamillo, la perception d'Akad est unique et grâce à cela il se différencie de ses prédécesseurs.¹¹² Ömer Lütfi Akad, un réalisateur, un scénariste, est né le 2 Septembre 1916, à Istanbul. Il a étudié dans le lycée français de Galatasaray, où il poursuit ses études et s'inscrit à l'Université d'Istanbul dans le domaine de la finance. Après ses études, il a commencé à travailler dans la finance, et a intégré la société « Lale Film », un des plus grands en Turquie. Bien qu'il ait d'abord eu une carrière dans la finance et des affaires, il était très fasciné par l'art et ses différentes formes. Il est passé par plusieurs métiers au théâtre tels qu'acteur amateur, décorateur et même directeur de théâtre. Il a également publié un magazine littéraire. Il a continué à être le conseiller financier de la société de « Erman Film », où il a finalement commencé sa carrière en tant que réalisateur.¹¹³

Le premier film d'Ömer Lütfi Akad, appelé « *Vurun Kahpeye* », était

¹¹⁰ Rifat N. Bali, *The Turkish Cinema In The Early Republican Years*, İstanbul, ISIS press, 2007.

¹¹¹ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabcacı, 2003, p.102.

¹¹² Ibid. p. 103

¹¹³ Ömer Lütfi Akad, *Karanlıkla Işık Arasında*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, p.43-47

radicalement progressif pour l'ensemble du cinéma turc. L'historien du cinéma Alim Şerif Onaran considérait *Vurun Kahpeye* comme « le début de la période de cinéastes ».¹¹⁴ Ainsi, Akad est l'un des cinéastes les plus importants de l'époque, ce qui donne sans doute un nouveau souffle de vie pour le cinéma turc à travers sa théâtralité technique et le langage cinématographique.¹¹⁵ Le film *Vurun Kahpeye* (1949), basé sur le roman de Halide Edip Adıvar, raconte l'histoire d'une jeune femme qui est enseignante kémaliste, et d'un imam très religieux et conservateur dans un petit village en Anatolie pendant la guerre de l'indépendance (1919-1922).

Le film a été très apprécié par les critiques de l'époque. Un autre film d'Akad « *Kanun Namına* » (1953), basé sur une histoire vraie, est devenu un jalon dans l'histoire du cinéma turc, en donnant une représentation réaliste de la vie quotidienne urbaine de la Turquie. Avec ce film, Akad a apporté une nouvelle approche de l'expression cinématographique au cinéma turc. L'innovation que Akad a apporté avec son film « *Kanun Namına* » (1952), était raconter l'histoire des gens ordinaires dans la vie quotidienne et l'environnement naturel. Et il a fourni ainsi un changement apporté une nouvelle fonctionnalité de l'art réaliste de films, séparé du cinéma commercial précédent. Dans ce sens, il peut être considéré comme le pionnier du cinéma turc. En plus de son nouvel élément réaliste, il a initié le courant actuel des « *films de policiers urbains* », et éclairé un nouvel acteur (star) dans le cinéma turc, Ayhan Isık.¹¹⁶

En 1968, Akad a réalisé « *Vesikalı Yarım* », qui est devenu un film culte. Il a tourné trois films consécutifs nommés « la trilogie urbaine » qui raconte l'histoire d'amour avec les conflits des classes économiques différentes dans la vie urbaine, inclus *Vesikalı Yarım* (1968), *Kader Böyle İstedi* (1968) et *Seninle Ölmek İstiyorum* (1969). Plus tard dans sa carrière, Akad crée et dirige une seconde trilogie avant-garde *Gelin* (1973), *Düğün* (1975) et *Diyet* (1975). Dans cette trilogie, il met l'accent sur les traumatismes des immigrants paysans dans le cœur de la vie urbaine. Il a fait une

¹¹⁴ Alim Şerif Onaran, **Ömer Lütfi Akad**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.

¹¹⁵ Ayla Kanbur, **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta : Ömer Lütfü Akad**, Ankara, Ankara Sinema Derneği, Dost Kitabevi, Ankara, 2005, p.70

¹¹⁶ Ibid. p.76

nouvelle approche forte, à la question sociale de l'immigration en Turquie à l'époque.¹¹⁷ La trilogie caractérise également comment les films d'Akad sont thématiques et traitent avec les changements créés par la modernisation de la Turquie, à la fois dans les aspects sociaux et culturels de la vie. C'est un lien thématique, se précipitant à travers tous ses films. Akad est apte à évoquer la douleur de la modernisation, mais il ne prend pas une position moralisatrice contre lui, mais son but est de «*parler directement au public, faire des films pour le public*», comme il l'a lui-même déclaré.¹¹⁸

Dans sa vie, il a fait 71 longs métrages en tant que metteur en scène, 65 en tant qu'écrivain, films en qualité de monteur, et un film qu'il a fait en tant que producteur *Karanlıkta Uyananlar* (1957).¹¹⁹ Quelques films d'Akad en tant qu'un réalisateur :

Vurun Kahpeye (1949), *Tahir ile Zühre* (1951), *Arzu ile Kamber* (1951), *Kanun Namına* (1952), *Öldüren Şehir* (1954), *Vahşi Bir Kız Sevdim* (1954), *Beyaz Mendil* (1955), *Yalnızlar Rıhtımı* (1959), *Sırat Köprüsü* (1966), *Hudutların Kanunu* (1967), *Kurbanlık Katil* (1967), *Ana* (1967) *Vesikalı Yarım* (1968), *Kader Böyle İstediyi* (1968), *Seninle Ölmek İstiyorum* (1969) *Anneler ve Kızları* (1971), *Mahşere Kadar* (1971), *Rüya Gibi* (1971), *Bir Teselli Ver* (1971), *Irmak* (1973), *Gökçeçeçek* (1973), *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1974), *Esir Hayat* (1974).

Akad est mort le 19 Novembre 2011, et avant sa mort, il a travaillé à l'Université des Beaux-Arts de Mimar Sinan en tant que professeur du département de cinéma pendant vingt ans. Pour mieux comprendre sa carrière en tant que cinéaste, nous examinons le langage et les tendances générales utilisées par le réalisateur, en particulier en se concentrant sur *Vesikalı Yarım*.

Akad est un cinéaste qui a suivi de près les événements de son temps, et nous pouvons étudier son travail en s'intéressant à la façon dont il problématise ses propres idées et les événements auxquels il a assisté dans les années 1960. Cependant, nous

¹¹⁷ Asli Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer Yayıncılık, 2005, p.68.

¹¹⁸ Alim Şerif Onaran, **Ömer Lütfi Akad**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013, p.88.

¹¹⁹ Ibid., p.146

pouvons aussi l'étudier par sa narration visuelle. Plusieurs éléments indiquent son empreinte cinématographique.

Akad possède une entière confiance en les gestes des personnages, et accorde une attention particulière à leurs yeux. Il apprécie la simplicité dans la narration, qui est basé sur la continuité du montage. Il conçoit ses personnages avec soin, comme s'ils étaient des vraies personnes, et s'appuie à ce sujet dans sa mise en scène. Il évite d'utiliser le zoom, et travaille avec la caméra en mouvement. Dans le livre qui analyse *Vesikalı Yarım*, Akad répond une question sur l'utilisation de caméra fixe : « *Je fixe la machine. Sinon, ce n'est pas possible de fixer la machine et les acteurs en même temps. Alors ? (...) Il faut faire bouger les acteurs. Ils agiteront bien avec du sense, l'expression du corps et la manière d'attitude.* »¹²⁰

Lors de l'élaboration d'une scène, Akad crée une atmosphère émotionnelle en soulignant les mouvements, des regards et des mots, et une utilisation limitée des effets optique de la caméra. Par ces moyens, il vise une narration simple et économique. Un autre aspect qui définit Akad en tant que réalisateur, c'est sa relation avec la littérature. Il pensait que le cinéma n'est pas une sorte de spectacle artistique, mais la continue d'un roman classique, ainsi, il donne beaucoup de place à la partie « littérature » de la narration cinématographique, en termes de technique et de structure, Akad permet l'association un auteur à un metteur en scène, pensant que le cinéma doit être la nouvelle forme du roman.¹²¹

Akad croit que le cinéma turc devrait développer un style et un langage propre, montrant les relations asymétriques créées par la modernité dans la vie quotidienne, y compris ses aspects culturels, économiques et sociaux. Aykut Sayman mentionne que les éléments vraiment caractéristiques, les films d'Akad sont « locaux », les représentants du peuple :

« Akad est un réalisateur qui décrit les environnements locaux dans notre cinéma, la création de personnages comme s'ils étaient de notre famille, il décrit 'le peuple turc', et il a une description très critique, sens qu'il utilise avec beaucoup de

¹²⁰ Nilgün Abisel, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, p.133

¹²¹ Onaran, Op.cit.

délicatesse dans '*Vesikalı Yarım*'. Ainsi, il donne la définition la plus appropriée du cinéma public et le 'dépassement des cinéastes nationalistes' »¹²²

On peut dire que le cinéma d'Akad est défini en créant l'effet de réalisme, qui se produit à la fois dans le récit, ainsi que dans la visualité de la narration. Dans la plupart de ses films - *Vesikalı Yarım* étant l'exemple le plus démonstratif - Akad crée son atmosphère en restant fidèle à la réalité du contexte il explore. Il a utilisé des méthodes novatrices de son temps, de filmer la vie quotidienne. Souvent, la caméra est fixe, parce que le tournage se déroule dans des environnements naturels réels. Une autre caractéristique d'Akad réside dans sa mise en scène de l'acteur. Il investit tant de soin dans ses personnages, que l'acteur n'a plus aucune place à l'interprétation personnelle.¹²³

Vesikalı Yarım est un résumé saisissant de l'ensemble de l'œuvre d'Akad. Dès les premières scènes, nous plongeons dans son univers cinématographique, caractérisé par l'utilisation de moyens pour donner l'impression de la réalité. Il évite de faire les mouvements de caméra et de montage rapide, laissant le rythme du film principalement en s'appuyant sur la mise en scène.

L'un des éléments qui définit la narration visuelle d'Akad est le contrôle de l'image en profondeur (profondeur de champs), qui constitue la base de l'approche réaliste. Dès la première scène et le cadre du film, nous pouvons également remarquer qu'Akad atteint la profondeur de la scène avec les dispositions de sa mise en scène, qui fonctionne à partir de l'avant vers l'arrière.

Une approche de mise en scène comme ça, apporte des prises de vues consistantes des prises de vues fixes avec de longues focales, aussi, il privilégie les plans d'ensemble. Une autre des méthodes visuelles pour un cinéma réaliste qui se produit dans *Vesikalı Yarım*, c'est la façon dont les espaces ouverts sont obtenus par des mouvements entrant et sortant du cadre, et l'utilisant des hors champ (hors-cadre) dans le cadre de la mise en scène, élargissant ainsi la perception du spectateur dans l'espace.

¹²²Aydın Sayman, "Lütfi Akad'ın Son Filmleri", *Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi*, 15 Mai 1977, p.60-71.

¹²³Nilgün Abisel, *Çok Tuhaf Çok Tanındık*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005

On peut aussi y trouver des petits mouvements de caméra tels que des panoramiques. Akad préfère comme nous l'avons dit la continuité du montage, il réalise donc des raccords entre deux scènes par les similitudes en mouvement à l'intérieur ou en dehors du cadre ainsi que les similitudes dans les mouvements de la caméra.

Nous avons déjà mentionné l'importance d'Akad dans le cinéma turc qui a connu sa « période du théâtre » de 1920-1940 et le nouveau mouvement des années 1950, et maintenant, nous allons continuer ce voyage en résumant la situation du cinéma turc dans la fin des années 1960 et au début des années 1970. Cette période est considérée comme « la période des cinéastes » par l'historien du cinéma Giovanni Scognamillo dans son livre « *Histoire du Cinema Turc* ». Il ouvre cette période avec Ömer Lütfi Akad et raconte qu'il essaye de trouver son style après avoir tourné les films commerciaux.

Pour Alim Şerif Onaran par exemple, l'ère entre les années 1952-1963 serait celle qui conviendrait, le qualifiant de « *la période des cinéastes* », et il nomme entre les années 1963-1980, comme « *le nouveau cinéma turc* ». Onaran mentionne des directeurs de cette période ; Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Osman Fahri Seden, Halit Refiğ, Memduh Ün, Nevzat Pesen et Ertem Göreç, qui essaye de filmer les histoires quotidiennes avec un sens réaliste et développé leurs styles cinématographique originale.¹²⁴

Historien du cinéma, Nijat Özön appelle également cette période comme « *La période des cinéastes* »¹²⁵ entre les années 1950-1970. En général, le public nomme l'ancienne ère du cinéma turc comme « *Yeşilçam* ». *Yeşilçam* était une rue pleine de producteurs de films, le syndicat du cinéma y est installé ainsi que des cafés où acteurs et réalisateurs pourraient être trouvés. Plus tard, la rue de *Yeşilçam* est devenue bien connue et considérée presque comme un synonyme du cinéma turc. Aujourd'hui, le nom « *Yeşilçam* » est utilisé en référence à l'époque à partir de 1950 et qui dure jusqu'au milieu des années 1980.¹²⁶

¹²⁴ Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması Cilt I*, Kitle Yayınları, İstanbul, p.53-80

¹²⁵ Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, Ankara, 2005, p.42.

¹²⁶ Ibid., p.18

Vesikalı Yarım a été produit pendant les années d'or de *Yeşilçam*. Pour comprendre le film dans le point de vue de l'industrie et dans le contexte de son temps, il faut rendre le concept de *Yeşilçam* plus large.

C'était une période extrêmement productive, pleins de spectateurs enthousiastes, de nouveaux acteurs, actrices, stars. Cinéma grandissait comme une industrie, et les entreprises devenaient de plus en plus intéressées pour développer une relation avec les spectateurs. Mais, les entreprises de film et en fait, mais le manque d'infrastructures solides a fait que le film *Yeşilçam* a eu besoin de trouver des sources de financement et emprunter de l'argent à l'extérieur de l'industrie. Hakan Erkılıç explique le système de la « gestion des zones » dans l'industrie du cinéma qui conduit à déterminer le développement du cinéma turc :

« Dans les années 1960, le cinéma turc était divisé en 6 quartiers d'affaires. Le directeur régional a entrepris la distribution des films pour lesquels il a été convenu sur son territoire. L'intérêt croissant suscité par le cinéma en Anatolie a fait de la gestion régionale un facteur déterminant des 60 productions. Dans la gestion de la région, l'opérateur a affecté le producteur avec l'avance donnée ; alors que le producteur assurait la production du film avec le système de liant, l'opérateur assurait également le prochain film. Les directeurs régionaux ont livré au producteur les réactions et attentes des auditoires. Ils ont été décisifs dans la sélection du sujet, du genre et des acteurs. Le mode de production basé sur l'avancée des directeurs régionaux a entraîné une augmentation du nombre de films au fil du temps. Les stéréotypes et les modèles ont été créés et des concessions ont commencé à être faites. »¹²⁷

Le changement économique a bien changé le point de la vue au cinéma et le profit est devenu la priorité pour les producteurs, pas de l'art. Cependant, l'objectif de l'industrie du cinéma était produire des films que les spectateurs étaient prêts à payer pour voir, dans les grandes masses numérotées, de préférence.

La concurrence et la demande dans le cinéma turc a augmenté considérablement le nombre de films produits. Par exemple, en 1960, 91 films ont été produits, alors qu'en 1966, le nombre de films produits en Turquie a atteint un record de tous les temps de 239 films.¹²⁸ L'engorgement rapide de l'industrie a ouvert les portes à de nouvelles entreprises de production, des artistes et des tendances. D'autre part, la concurrence des téléspectateurs a diminué la qualité des films et soumis à servir à des fins

¹²⁷ Hakan Erkılıç, "Türkiye Sinemasına Özgü Bir Üretim Tarzı Olarak Bölge İşletmeciliği : Adana Bölgesi İşletmeciliği Örnek Olay İncelmesi", *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt :5, Sayı :3, 2018, p. 54-74

¹²⁸ Kirel, Op. Cit., p.40-41.

commerciales.¹²⁹ Toutefois, cette époque, dominé par le mercantilisme, a apporté beaucoup d'innovation, le développement et le changement dans le cinéma turc, pratique aussi bien que théorique.

L'expansion économique et la popularité du cinéma turc dans les années 1960 ont fait aussi une riche période de discussions théoriques, les genres de films, des tendances, la relation intense entre les spectateurs et les films, les courants, et le système de star (étoile) et de censure. Les sources culturelles du cinéma turc ont presque donné suite à une faillite. Le peuple était toujours plus exigeant du public de nouveaux films. Afin de répondre à la demande, les producteurs et réalisateurs ont commencé à chercher leur inspiration à partir de l'étranger, et il n'était pas bientôt devant les cinémas des pays étrangers - par exemple le cinéma de l'Iran - et surtout de nouvelles adaptations de la griffe Américaine, la littérature est devenue l'une des principales sources du cinéma turc. En ce sens, *Yeşilçam* était une époque cinématographique « *d'influencer et d'être influencé* ». Cette génération de cinéastes (comme Türker Inanoğlu, Mehmet Dinler, Muzaffer Hıçdurmaz, Ertem Eğilmez, etc.) ont grandi en regardant des films hollywoodiens réalisés après la Seconde Guerre mondiale.¹³⁰

Ils n'avaient aucune formation dans les écoles de cinéma, et ils ont appris les secrets de la forme d'art avec leurs relations avec leurs anciens maîtres, travaillant sous leur apprenti. Les nouveaux arrivants ont également eu une influence du cinéma européen. Les cinéastes tels que Osman Seden, Hulki Saner, Nejat Saydam, Aram Gülyüz etc. ont souligné les aspects narratifs du cinéma. Les films tournés n'avaient pas un innovation dans le cinéma. Car les cinéastes travaillaient dans les conditions difficiles économiques formées par les producteurs hors de l'enduire du cinéma.

Il y avait aussi les cinéastes qui travaillent à créer leurs propres langages cinématographiques. Parmi eux se trouvaient Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Memduh Ün, Süreyya Duru, Atıf Yılmaz et Halit Refiğ. Le directeur réaliste Metin Erksan a reçu un prix international pour son film long métrage « *Susuz Yaz / L'été sans*

¹²⁹ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010

¹³⁰ Giovanni Scognamillo, **Bay Sinema : Türker İnanoğlu**, Doğan Kitap, 2004.

eau » en 1963. En dépit de l'interdiction et du blocage par le ministère des Affaires étrangères de la Turquie, « *Susuz Yaz* » a remporté le prix de l'Ours d'Or au Festival du film de Berlin.^{131 132}

Pendant l'ère *Yeşilçam* on pouvait trouver beaucoup d'expérimentations quand les genres sont augmentés parallèlement aux nombre de films, tels que les films fantastiques adaptés du cinéma occidentale comme « *Killink* » (1967), « *Casuskıran / Spy Smasher* » (1968), « *Baytekin Fezada Çarpışanlar / Flash Gordon* » (1967) ou les films de western comme « *Kovboy Ali* » (1966), « *Cango* » (1967).¹³³ La comédie et le mélodrame étaient les genres les plus populaires du cinéma turc dans les années 1960 et 1970. Sous le titre de « *Vesikalı Yarım : Un mélodrame* » on expliquera le développement et les caractéristiques de ce genre du cinéma.

On a vu l'histoire courte du cinéma turc et le cinématographie d'Ömer Lütfi Akad jusqu'ici. Dans cette phase, il est important que chercher l'image des femmes dans le cinéma d'Akad, qui reflète les conditions sociales de la société turque dans son temps.

2.2.2. *Vesikalı Yarım*

L'histoire de la façon dont le script est né est une question intéressante. Akad redirigé le processus d'écriture de Safa Önal. En tant que conseil, il a seulement dit qu'il voulait faire un film et a donné l'anecdote suivante en tant que source d'inspiration pour Safa Önal : « *J'ai regardé un film. Quelqu'un a volé le cheval d'un homme, et à la fin, l'homme a obtenu le cheval.* »¹³⁴ Après ça, Safa Önal commence chercher un histoire qu'il peut utiliser dans son scénario, et il trouve l'histoire écrit par Sait Faik Abasıyanık, « *La Vallet de Violet/Menekşeli Vadi* » qui raconte l'amour entre un

¹³¹Scognamillo, 2003, Op.cit., p.143

¹³²Susuz Yaz, une adaptation d'un roman de Necati Cumalı, Metin Erksan évoque d'une manière objective le désespoir des gens dans les zones rurales et la passion sexuelle. Le conseil turc de censure n'a pas autorisé que ce film soit présenté aux festivals de cinéma en raison d'être inapproprié en tant de l'image la Turquie. Enfin, même si on a interdit l'exportation du film, Ulvi Doğan, producteur du film a trouvé les moyens de le présenter au festival de film de Berlin et puis il a remporté un prix en 1964. On peut trouver d'autres anecdotes sur le film *Susuz Yaz* dans le livre intitulé « *Türk Sinema Tarihi* » de Fikret Hakan.

¹³³Giovanni Scognamillo- Metin Demirhan, *Fantastik Türk Sineması*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005.

¹³⁴Nilgün Abisel, *Çok Tuhaf Çok Tanındık*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, p.136

homme marié et une prostituée.

L'histoire se déroule à Istanbul. *Halil* est un marchand de légumes qui travaille avec son père dans un quartier loin d'Istanbul. Un soir, il se rend dans un boîte de nuit « allaturca » avec ses amis, et rencontre *Sabiha* qui y travaille comme consommatrice (prostituée) et en tombe amoureux. A partir de cette nuit, commence une histoire d'amour passionnante entre *Sabiha* et *Halil*. *Halil* s'installe chez *Sabiha* de qui vit seule, sépare de son père, se met à son compte. *Sabiha* cesse de travailler au club. Un jour, son amie, son collègue *Müjgan* lui dit que *Halil* est marié et a deux enfants. *Sabiha* refuse de poser la question à *Halil*, ni lui dit qu'elle connaît la vérité. Finalement *Sabiha* retourne au travail dans le club. *Halil* poignarde un client de l'homme de *Sabiha* et va en prison. Quand il sort de la prison, il découvre que *Sabiha* a continué sa vie et ne l'a pas attendue. Outré, il poignarde *Sabiha*, mais *Sabiha* prend le blâme, affirmant qu'elle-même poignardé. *Halil* abandonne *Sabiha* et retourne à sa famille, à son ancienne vie.

C'est un mélodrame qui a des caractéristiques de ce genre, mais en même temps, tout à fait différente et originale des films de son temps. C'est très central, *Vesikalı Yarım* est une histoire d'amour impossible. En outre, il s'agit d'une histoire des efforts pour transformer un amour impossible en un possible.

2.2.3. Image des femmes dans “trilogie urbaine” d'Ömer Lütfi Akad

Consécutivement tournés, les trois films « *Vesikalı Yarım* » (1968), « *Kader Böyle İstedi* » (1968) et « *Seninle Ölmek İstiyorum* » (1969) du scénariste Safa Önal évoquent l'amour impossible et la vie urbaine. On voit les mêmes comédiens interprètes jouer dans les deux films (sauf *Nilüfer Koçyiğit*) comme le coup amoureux. Par conséquent, on les considère comme « la trilogie urbaine » de Ömer Lütfi Akad-Safa Önal. De fait, Ömer Lütfi Akad n'a pas eu l'idée de tourner ces trois films d'une manière consécutive. Il s'exprime à ce propos :

« Parlons maintenant des films que nous appelons une trilogie. Ce n'est pas une trilogie, c'est une coïncidence. La particularité de *Vesikalı Yarım* est qu'il s'agit d'une

aventure amoureuse de deux personnes de deux mondes différents, vivant à la périphérie d'une grande ville, Istanbul. L'événement a un certain romantisme, une certaine nostalgie. C'est la caractéristique du film, il n'a apporté rien de nouveau au cinéma, mais j'aime bien. »¹³⁵

On continue par expliquer quelques caractéristiques générales des personnages féminins principaux dans le film *Vesikalı Yarım*, car on analysera en détail au troisième chapitre. Comme évoqué auparavant, le personnage principal *Sabiha* joué par Türkan Şoray est une consommatrice qui travaille dans un bar. Une fois qu'elle rencontre *Halil* incarné par İzzet Günay, elle se transforme en femme idéale. Elle incarne non seulement la modernité car c'est une femme belle qui travaille, mais aussi la tradition parce qu'elle est prête à tout sacrifier pour l'amour et la famille. Elle n'a pas non plus de grandes attentes matérielles, même si c'est une femme qui travaille pour gagner sa vie. De même, elle ne stipule pas que son partenaire doit appartenir au même milieu économique et social, mais elle priorise ses attentes individuelles au détriment des valeurs et attentes de la société. Elle essaie de sortir de l'impasse d'amour en gardant le silence et sans demander de l'explication. Safa Önal, scénariste du film s'exprime à propos de *Sabiha* : « *Sabiha est une femme dans l'impasse... Et ce n'est pas au hasard que ces deux se sont rencontrés... C'est-à-dire ils ne sont pas des caractères fictifs décrits par le scénario. Ils sont deux personnes vivantes, tout comme vous et moi...* »¹³⁶

Nous avons, parmi les autres caractères du film, Müjgan qui est l'amie la plus proche de *Sabiha*. Au début, Müjgan s'oppose à cette relation amoureuse. Elle pense qu'une femme dans sa situation ne devrait pas tomber amoureuse d'un homme, en particulier d'un homme qui n'est pas riche. Elle, à son tour, opte pour épargner de l'argent qu'elle gagne au bar afin de s'en servir pour vivre une vie confortable dans les années à venir ; et elle a besoin d'un homme digne de confiance. De ce point de vue-là, elle ne peut être considérée comme une femme passive.

¹³⁵ Fikret Hakan, **Türk Sinema Tarihi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2016, p. 399

¹³⁶ Nilgün Abisel, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, p.142

La mère et la femme de *Halil*, deux autres personnages féminins qui seront traités d'une manière détaillée dans le chapitre d'analyse, sont caractérisées comme étant des femmes passives qui sont soumises à l'autorité masculine.



Illustration 2. 1. Sabiha et Müjgan dans *Vesikalı Yarım* (1968)

Suite à la diffusion de *Vesikalı Yarım*, on a le film *Kader Böyle İstedi* aborde un conflit de classe et qui évoque l'histoire d'une jeune étudiante fiancée d'un riche commerçant qui tombe amoureuse d'un chauffeur de taxi. Cette histoire d'amour termine par la mort des jeunes amoureux.¹³⁷ Comme son titre l'indique, ce couple qui tente de briser la structure sociale devient la victime du destin. Dans son livre, Ömer Lütfi Akad s'exprime à propos de ce film :

« *Kader Böyle İstedi* est un petit film, bien structuré que j'aime beaucoup. [...] Pour moi, il y a de nombreuses raisons de l'aimer. Pour la première fois, j'ai eu des relations très amicales avec tous les acteurs, ce qui est très important. [...] J'ai eu un peu de la chance de montrer le temps pluvieux et nébuleux d'Istanbul que j'adore. Au-delà de tout ça, des traces qui n'apparaissent pas dans les images... *Kader Böyle İstedi* n'a pas été forcément un grand œuvre, mais il est certainement un film que tous les producteurs voudraient avoir. »¹³⁸

¹³⁷ Giovanni Scognamiglio, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010, p. 196

¹³⁸ Ömer Lütfi Akad, *Karanlıkla Işık Arasında*, *Karanlıkla Işık Arasında*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, p. 353

Nilüfer, le personnage principal féminin du film, joué par *Nilüfer Koçyiğit* est une jeune fille qui vient s'installer chez sa tante à Istanbul où elle poursuivra ses études. Elle quitte Izmir car son père la force à se marier. Issue d'une famille riche, *Nilüfer* caractérise une fille moderne, introvertie et sensible qui ne veut pas pourtant admettre les conditions qu'on lui impose. A l'instar de *Sabiha*, elle privilégie ses affections émotionnelles au détriment des valeurs sociales. Consciente de sa situation, *Nilüfer* est une fille qui dévoile l'approche patriarcale en disant « Je ne suis pas un objet à vendre ». Pour elle, il est tout à fait normal de tomber amoureux d'*Ahmet*, chauffeur de taxi joué par İzzet Günay. Lorsqu'il est question de l'amour, *Nilüfer*, tout comme *Sabiha*, reste indifférente à des écarts économiques et des différences de classes sociales. *Nilüfer* qui n'a jamais cuisiné avant sa rencontre avec son amour se trouve obligé de cuisiner. Cette scène qui est traitée de manière romantique dans le film est très typique dans le cinéma de *Yeşilçam* où on voit souvent la femme comme une personne qui ne privilégie pas la richesse et qui cherche une famille heureuse et paisible.

La tante de *Nilüfer* qui représente les caractéristiques socio-économiques de sa classe, prône à sa nièce de ne rien renoncer à ce mode de vie. Du coup, elle s'oppose à l'amour de *Nilüfer* pour Ahmet. Alors que la famille de *Nilüfer* est de caractère traditionnel du fait de sa richesse et mode de vie occidental ; la tante de *Nilüfer* incarne la structure familiale patriarcale. Il s'agit, dans ce film, d'une affirmation de la tante comme étant une femme qui représente la famille et qui obéit à son mari. On assiste à une similitude entre la mère de *Halil* chez *Vesikalı Yarım* et la mère d'*Ahmet*. Cette dernière qui est un autre personnage féminin du film *Kader Böyle İstedi* est caractérisée comme une mère passive qui aime son enfant avec compassion.

Dans le film *Seninle Ölmek İstiyorum* tourné à la suite de ces deux films, Akad préfère à nouveau de donner un rôle à Türkan Şoray et İzzet Günay. Ceci représente le premier film en couleur d'Akad. *Selma*, fille d'un pauvre conducteur de train est mariée à un propriétaire d'usine très riche. Pourtant, c'est une femme malheureuse et alcoolique. Ensuite on voit la rencontre de *Selma* avec un jeune architecte qui s'appelle *Nihat* qui lui rappelle une vie qu'elle a toujours désiré d'avoir. C'est autour des souffrances de *Selma* que le film se poursuit. Selon Giovanni Scognamillo ;

« Je pense que ce film a un certain succès en matière de schéma de couleur, direction d'acteur ou choix de perspective. Après avoir utilisé les éléments positifs du contexte, le drame de la fille du pauvre conducteur de train mariée au propriétaire d'usine, devient à un moment donné une sorte de conflit schématique entre le bien et le mal car le réalisateur se sent obligé à faire des concessions. »¹³⁹

Dans son livre, Ömer Lütfi Akad considère que ce film ne reflète pas le langage cinématographique qu'il a voulu donner, même si le film conforme à tous les règles et modèles cinématographiques. Selon lui, « Ceux qui traitent ou construisent un drame choisissent un drame dans les catégories de genre, puis l'adaptent à un contexte ». ¹⁴⁰ La moindre modification dans les structures établies de drame, ou dans les modèles de drame soigneusement formulés suscite des changements radicaux dans le film. Akad s'exprime objectivement à propos de l'échec du film :

« Après avoir demandé à Safa Önal de nous écrire un scénario vers la fin de la saison (de cinéma) de 1969, nous avons reçu le scénario de *Seninle Ölmek İstiyorum*. Il apparaissait parfaitement équilibré de tous les aspects. Il y a du drame, de l'amour qui est une histoire particulièrement difficile. Il s'agit aussi de la mort de l'enfant, ce qui choque tout le monde. Le méchant est un type extrêmement insupportable. [...] L'histoire se déroule dans un milieu riche. De ce point de vue-là le film apporte une critique sociale. On peut voir implicitement que le vrai bonheur n'est pas dans la richesse matérielle. C'est donc une structure parfaite. [...] Pourtant, le fait que tout soit parfaitement organisé rend le film froid et dépourvu de réalité »¹⁴¹

¹³⁹Ibid.

¹⁴⁰Ömer Lütfi Akad, **Karanlıkla Işık Arasında**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, p.355

¹⁴¹Ibid.

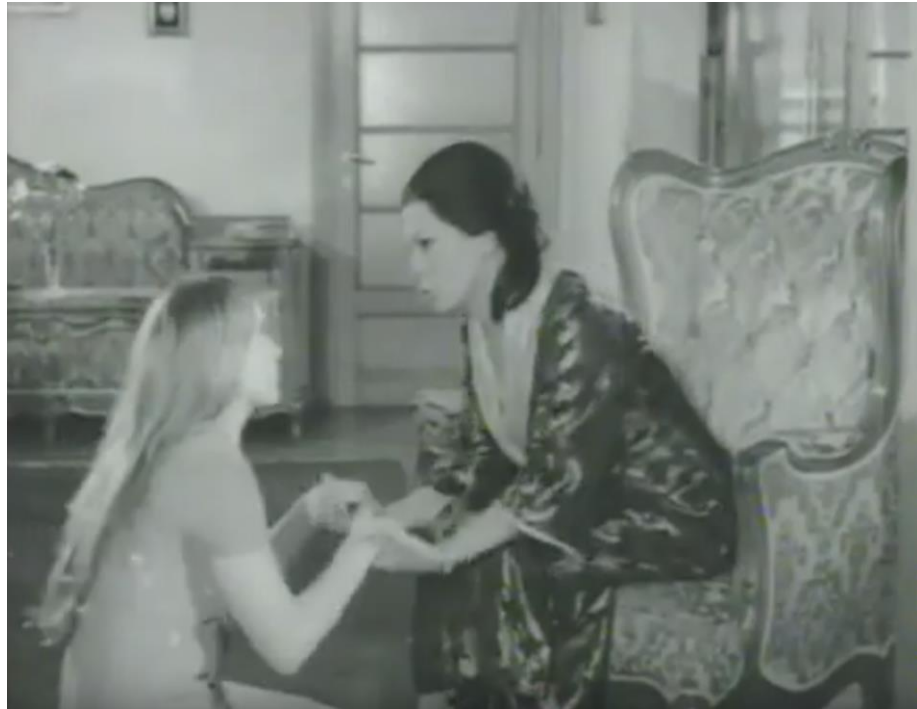


Illustration 2. 2. Nilüfer et sa tante dans Kader Böyle İstedi (1968)

Après avoir abordé le sujet du film et son analyse fait par son réalisateur, nous allons nous pencher ici sur le traitement du caractère féminin. Riche mais malheureuse, *Selma* a une vie sans satisfaction affective ni de l'amour pour son mari qui est un homme insensible. Même si son enfant vit dans la même maison, elle ne peut le voir sans l'autorisation de son mari. Elle se sent déprimée et voit l'alcool comme un moyen de s'en sortir. Après avoir rencontré, puis tombé amoureux de *Nihat*, elle devient une femme au foyer, quitte l'alcool et vit ainsi une vie simple. Tout de suite après, cependant, l'envie de *Nihat* de devenir riche et sa négligence affective suscitent une certaine déception chez *Selma*.

D'autre part, on la petite amie de *Naci*, un autre personnage féminin du film. Il faut noter que *Naci* est un ami du mari de *Selma* qui lui fait la cour. La petite amie de

Naci est une représentation féminine de la vie moderne basée sur une approche pragmatique et immorale, même si ce personnage n'est pas très présent dans le film.



Illustration 2. 3. Selma dans *Seninle Ölmek İstiyorum* (1969)

Dans ces trois films, on trouve des points communs entre les caractéristiques attribuées aux personnages féminins. On peut citer, entre autres, que les femmes ne privilégient pas la richesse et les différences socio-économiques ; elles cherchent l'amour d'un homme qui pourrait changer la situation difficile dans laquelle elles se trouvent ; elles privilègent une vie familiale simple et heureuse au détriment d'une richesse matérielle et finalement elles sont heureuses lorsque elles préfèrent de rester des femmes au foyer. Ainsi, on peut noter que le mode de vie idéal pour les femmes est nettement marqué par le patriarcat ; malgré que les principaux caractères féminins ne soient pas des femmes passives dans ces films de l'amour impossible qui traitent des conflits entre différentes classes économiques et culturelles dans les relations homme-femme.

Ayant abordé les trois films d'Ömer Lütfi Akad et leurs principaux caractères féminins, nous allons traiter l'histoire et les caractéristiques du « mélodrame » au cinéma qui est concerné par la modernité et la femme.

2.3. *Domicile Conjugal* et son auteur François Truffaut

2.3.1. *Domicile Conjugal* dans la filmographie de Truffaut et son héritage « La Nouvelle Vague »

L'industrie française du cinéma a subi une stagnation avant d'entrer dans la Seconde Guerre mondiale. Mais alors, l'institutionnalisation a commencé dans le cinéma français. Durant cette période, L'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC) (1943), et le « Centre National du Cinéma » (CNC) (1946) ont été fondés.

Ces institutions ont fourni le développement pour le futur cinéma français. Après la guerre, les cinéastes français travaillent pour renforcer le cinéma national contre le cinéma hollywoodien. Ainsi, ils ont essayé afin de créer une différence dans les films français contre le cinéma américain. Le cinéma français qui comprend des nombreux réalisateurs de talent comme Delluc, Clair, Renoir, Vigo, Carne ou Bresson, a démarré une nouvelle période d'un cinéma innovateur et efficace par « La Nouvelle Vague » qui est considérée comme l'ouverture de la période « moderne » du cinéma français. François Truffaut, est l'auteur d'œuvres cinématographiques très connu dans le cinéma français, il représente un des meilleurs exemples de « La Nouvelle Vague »

Avant de commencer sa carrière de cinéma, il commence sa vie active très tôt, à l'âge de quatorze ans, il fait de nombreux métiers, grouillot à la Bourse, magasiner en graines, soudeur à l'acétylène. Vers 1948, raconte Robert Lachenay, « *François était inscrit à tous les ciné-clubs possibles et imaginables, mais ce qui le rendait furieux, c'est qu'ils avaient presque tous leurs séances le lundi soir, c'est pour ça que le nôtre, on l'avait fait le dimanche matin.* »¹⁴² Son entrée professionnellement dans le cinéma a lieu avec André Bazin qui le prend sous ses ailes. Au même moment, il fortifie ses amitiés dans le monde de cinéma français. Il rejoint tout naturellement Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Charles Bitsch, Jean-Rosé Richer dans la jeune équipe très offensive des Cahiers du cinéma. Son premier article est publié en mars

¹⁴² Claude-Jean Phillippe, **François Truffaut**, Seghers, Paris, 1988, p.34-35

1953. Dans cet article, il fait une analyse sur un film américain : le masque arraché de David Miller. En janvier 1954, son article sur « *Une certaine tendance du cinéma français* » est tellement violent qu'André Bazin a longtemps hésité à le publier. Truffaut y attaque de front les scénaristes vedettes de l'époque. Cet article a l'effet d'une déclaration de guerre. Il n'empêche que les bases mêmes du cinéma français s'en trouvent ébranlées.¹⁴³

« Nous n'appartenions à rien, explique Eric Rohmer, à aucune école, à aucune classe intellectuelle, à aucune tradition, nous n'étions pas acceptés du tout dans le cinéma où ne voyions même pas comment nous introduire. Donc, il fallait tout faire, tout créer, et Truffaut a été l'un de ceux qui a pensé le plus qu'il ne fallait pas essayer d'intriguer pour entrer dans le cinéma tel qu'il était, mais de rompre avec lui violemment et de notre propre cinéma contre celui des autres... Il n'avait aucune idée d'arrivisme derrière la tête, il n'épargnait personne et ça, je trouve que c'est très beau. »¹⁴⁴

À la fin des années 1950, un mouvement appelé « Nouvelle Vague » est né dans le cinéma français. Ceci a donné suite à une importante rupture dans le cinéma français. « *Il reste que 1959 est bien l'année d'exposition des tendances nouvelles, celle aussi où elles sont massivement reconnues* »¹⁴⁵ Des idées théoriques de la Nouvelle Vague ont influencé beaucoup de noms importants : André Bazin et Alexandre Astruc. Bazin est un des plus importants théoriciens, après-guerre. Au cours de la même période, Astruc a inventé le concept « caméra-stylo » qui est le pionnier du concept « auteur » étant un des fondements théoriques de la Nouvelle Vague.

La Nouvelle Vague s'inscrit dans l'histoire culturelle française comme un moment fort de légitimation d'un nouveau moyen d'expression artistique : malgré sa mode de production et de consommation qui l'apparente à une industrie, le cinéma va accéder officiellement, comme en témoigne l'instauration de la prime à la qualité puis de l'avance sur recettes, au rang d'art à part entière. De jeunes créateurs ont su plier cet instrument à une exigence de liberté individuelle qui est, depuis le romantisme, une condition nécessaire sinon suffisante à la reconnaissance de ce statut. La Nouvelle Vague se manifeste comme une révolte de jeunes Turcs contre la « tradition de qualité »

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid. p.36.

¹⁴⁵ Jean Michel Frodon, *Le Cinéma Français : De La Nouvelle Vague A Nos Jours*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2010 p.30.

– cette production filmique qui tente de mettre à la portée du plus grand nombre le patrimoine culturel – au nom d’une capacité créatrice innovante qui se moque des règles académiques.¹⁴⁶

La Nouvelle Vague, comme un mouvement, ne nous permet pas de définir précisément comme l'expressionnisme allemand ou le nouveau Réalisme italien, mais on peut la classer comme un mouvement ayant un esprit et une thématique commune. La rupture dans trois domaines (critique, esthétique et économique) créés par cet esprit, a généré des propriétés du courant. Jean-Michel Frodon, dans son livre « *Le Cinéma Français : De la nouvelle vague à nos jours* » explique ce terme : « *Élans parallèles et quasi simultanés, empruntant l’un à l’autre l’occasion, échangeant leurs expériences et parfois leurs présentant, la Nouvelle Vague et le nouveau cinéma constituent ce qu’on appellera, en France, le ‘cinéma moderne’.* »¹⁴⁷

« Les cinéastes de la Nouvelle Vague mettront en avant à la fois leur subjectivité et leur écriture pour s’affirmer comme créateurs. La contradiction n’est qu’apparente entre ces deux postures, romantique et moderniste, comme en témoignent, par exemple, *Tirez sur le pianiste* (François Truffaut, 1960) ou *Le Petit Soldat* (Jean-Luc Godard, 1960-63). Mais c’est sans doute la combinatoire de ce double héritage culturel qui fait l’originalité de la Nouvelle Vague. »¹⁴⁸

Truffaut s’essaye à la mise en scène en 1954, avec un film de huit minutes ; *Une visite*. Son style journalistique durant cette période trahit une fièvre et une impatience croissantes. L’automne 1958 est endeuillé par la mort d’André Bazin, qui n’aura pas pu voir et commenter le premier long-métrage de Truffaut. Février 1959, *Cahiers du Cinéma* publie une photo de tournage des « 400 Coups » avec le comment de Godard:

« Avec 400 Coups, François Truffaut rentre dans le cinéma moderne comme dans le collège de nos enfances. [...] *Les quatre cents coups* sera le film le plus orgueilleux, le plus têtu, le plus obstiné, bref en fin de compte, le film le plus libre du monde... Pour nous résumer, que dire? Ceci : *Les quatre cents coups* sera un film signé Franchise, Rapidité, Art, Nouveauté, Cinématographe, Originalité, Impertinence, Sérieux,

¹⁴⁶ Geneviève Sellier, Genre, "Modernisme et culture de masse dans la Nouvelle Vague", **Nouvelles Questions Féministes**, vol. 22, no. 1, 2003, pp. 97-111.

¹⁴⁷ Frodon, Op. Cit.

¹⁴⁸ Geneviève Sellier, "Genre, Modernisme et Culture de Masse Dans la Nouvelle Vague", **Nouvelles Questions Féministes**, vol. 22, no. 1, 2003, pp. 97-111.

Tragique, Rafraîchissement, Ubu-roi, Fantastique, Férocity, Amitié, Universalité, Tendresse. »¹⁴⁹

Godard ami de Truffaut présente le film avec des compliments. « *Vraiment, le film racontant l'histoire d'un enfant à l'âge de douze ans, Antoine Doinel fuguant avec son ami devient un chef d'œuvres au début de la Nouvelle Vague.* ».¹⁵⁰

Truffaut obtient la gloire à travers ce film, et il continuera à raconter l'histoire d'Antoine Doinel avec ses films *Baisers Voles* (1968), *Domicile Conjugal* (1970) et *L'amour en fuite* (1970) en s'inspirant de sa propre vie, autrement dit, une série d'autobiographies. Un autre film, l'un des plus importants de Truffaut est son film tourné en 1962, qui raconte l'histoire de trois amants dans la période de la Première Guerre Mondiale, *Jules et Jim* (1962). On dit-Il fallait, en partant de la situation la plus scabreuse qui soit- deux hommes et une femme vivant ensemble pendant toute une vie-, « *réussir un film d'amour le plus pur possible et cela grâce à l'innocence des trois personnages, leur intégrité morale, leur tendresse et surtout leur pudeur, grâce encore à la forme de l'amitié entre les deux personnages masculins* » mentionné dans le livre de Claude-Jean Philippe. Des ans passé, Truffaut déclare ça devant le micro de *France Culture* en 1980 après le film devient un classique :

« Je dirais que Jules et Jim a été fait, inconsciemment, pour faire plaisir à ma mère, qui avait beaucoup souffert de mon premier film, *Les quatre cents coups*. Et j'ai voulu à travers ce film, probablement, lui montrer que je la comprenais. [...] A part ça, il n'y a rien d'autobiographique dans *Jules et Jim*. »¹⁵¹

François Truffaut est aussi critiqué pour avoir tourné des films d'amour comme *La peau douce* (1965) en traitant d'un sujet mille fois rebattu, l'adultère et avoir trahi les ambitions de la « Nouvelle Vague » mais il répond comme suit : « *Oui, j'ai fait un film adultère, mais en m'appliquant à ne tourner que les scènes que l'on ne montre pas habituellement, les hasards, les entre-deux... Ce qui me plaisait, c'était de commencer une scène par le poncif et de le dépasser.* »¹⁵²

¹⁴⁹ Ibid. p.40

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid. p.52

¹⁵² François Truffaut, **François Truffaut : Correspondance**, Hatier, Paris, 1988.

Par ailleurs, *Tirez sur le pianiste* (1960) son deuxième film, trahit la côté sombre et ironique de Truffaut. Il reflète son intérêt et l'admiration sur les films américains de tension par *La peau douce* (1963), *La sirène de Mississipi* (1969), *Baisers Volés* (1968) et *Vivement Dimanche* (1983). D'ailleurs, il essaie le genre de cinéma ; science-fiction par *Fahrenheit 451* d'après Ray Bradbury, historique par *L'Enfant sauvage* (1969), *L'Histoire d'Adèle H* (1975), *La Chambre verte* (1978) et *Le dernier métro* (1980). Son film, *L'homme qui aimait les femmes* (1977) montre les souffrances d'amour de Truffaut dans sa vie. L'auteur obtient le prix d'Oscar, « le meilleur film étranger » avec *La Nuit Américain* (1973).

François Truffaut s'interdit toute indulgence à l'égard de son personnage. Il n'attend pas de nous dissimuler ses faiblesses, ses précipitations maladroites, ses gaffes, ses sincérités successives. Il ne nous demande pas de nous identifier à lui, mais de partager seulement, comme il la partage lui-même, la pure et simple intensivité de ses désirs et de ses peurs. Par exemple, le personnage central ; *Antoine Doinel* est un homme de la famille qui travaille dans une société American, installé dans une vie confortable, habitant à Paris, mais ne peut pas avoir un engagement sincère avec sa famille, ni ses amies et cherche un endroit qu'il ne se sentir pas l'aliénation dedans, qui nous rendait tellement attachants *Jules*, *Jim*, ou bien encore *Charlie Kohler* dans *Tirez Sur Le Pianiste*.¹⁵³

2.3.2. *Domicile Conjugal* (1970)

Les aventures d'*Antoine Doinel* se poursuivent avec *Domicile Conjugal*, le quatrième film de la série *Antoine Doinel* est marié. Il a épousé *Christine*, la jeune fille qu'il courtisait dans *Baisers volés* (1969). Tandis que *Christine* donne des leçons de violon à la maison, *Antoine* travaille comme fleuriste et teint des fleurs afin de les rendre plus attrayantes. Il décide de changer de métier après il échoue en détruisant les fleurs teintes. Il trouve un emploi dans une entreprise américaine, par erreur, de la lettre de recommandation d'un autre postulant. Il est chargé de faire manœuvrer des maquettes de pétrolier dans un canal de Suez miniature. *Christine* tombe rapidement

¹⁵³Claude-Jean Phillipe, **François Truffaut**, Seghers, Paris, 1988, p.34-35.

enceinte et donne naissance à un garçon.

Un jour, alors qu'il fait voguer ses minuscules bateaux devant un groupe de clients, il rencontre une jeune femme japonaise qui s'appelle *Kyoko*. C'est la première fois qu'elle trompe *Christine*. *Kyoko* envoie de petits mots d'amour à *Antoine* et les cache dans un bouquet de tulipes. *Christine* remarque que les tulipes s'ouvrent les unes après les autres, laissant tomber les mots sur la table. Elle découvre la vérité. Elle ne fait pas de scène mais ce soir-là elle accueille *Antoine* habillée en japonaise, de grosses larmes coulant sur ses joues. Le couple marié se sépare. Au bout d'un certain temps *Kyoko* commence à ennuyer *Antoine* et décide de retrouver sa femme qui l'accepte.

Dans ce film, on observe un amour entre un homme et deux femmes. En d'autres termes, une famille parisienne, et une seconde femme d'autre culture brisant des balances d'une vie routinière et « normale ». Le désordre contre l'ordre.

2.4. Image des femmes dans les films de Truffaut et Nouvelle Vague

2.4.1. Image des femmes et Nouvelle Vague

Comme on a expliqué au-dessus, le terme Nouvelle Vague fait référence à un groupe d'intellectuels notamment les jeunes critiques de *Cahiers du Cinéma* et qui, au-delà des formules de l'époque, souhaitaient construire un type de cinéma permettant une liberté plus créative et thématique. Ce fut l'un des moments décisifs de la cinématographie mondiale.

Comme aux États-Unis, la fréquentation des salles de cinéma était un élément important de la culture des jeunes¹⁵⁴ et, en France comme ailleurs en Europe, le média

¹⁵⁴ Diana Holmes, "Sex, Gender and Auteurism : The French New Wave and Hollywood". In : Cooke P. (eds) *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood*. Palgrave Macmillan, London, 2007.

avait prospéré tout au long des années 50, commençant à décliner vers 1958. Les films ont joué un rôle important dans la construction de l'identité de genre spécialement pour les jeunes.

Les jeunes cinéastes qu'on a mentionnés au-dessus, visent à établir un nouveau langage cinématographique. Si le cinéma devait être un « septième art » authentique, chaque film devait être l'expression de la vision personnelle de l'artiste / réalisateur, ce qui ne se traduirait pas tant par le thème et le récit que par la forme esthétique. L'engagement politique ou social, ou le rôle de porte-parole d'une génération, était incompatible avec la liberté de création.

Selon historienne du cinéma Geneviève Sellier, l'émergence de La Nouvelle Vague dans le cinéma français au début des années 1960 peut être interprétée comme une revendication réussie d'une nouvelle expression artistique, dans un média traditionnellement populaire. Dans une tradition culturelle très spécifique à la France, cette nouvelle génération de cinéastes était presque toutes masculine et offrait de nouvelles images de femmes oscillant entre un récit de vraies femmes émancipées et une fantaisie romantique et misogyne.¹⁵⁵

On peut regarder ces films marqués par un certain exotisme et d'ailleurs, il semble que le cinéma français n'offre plus de rôles féminins de la même ampleur qu'à la fin des années 50, climat que l'on retrouve encore dans les films d'Eric Rohmer, comme la *Collectionneuse* (1967). Peut-être aussi dans *La Belle de jour* (1967) de Luis Bunuel, avec un personnage tellement tourmenté, interprété par Catherine Deneuve qui jouera en 1969 dans le film de Truffaut, *La Sirène du Mississippi*, aux côtés de Belmondo. Il en était de même avec cette femme, le vrai *Parque*, de *La mariée était en noir*, du même Truffaut. (1967) avec *Julie* - Jeanne Moreau.¹⁵⁶

Sellier soulignait que la théorie du film de la Nouvelle Vague est un masculin

¹⁵⁵ Geneviève Sellier, "Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague", Clio. **Histoire, femmes et sociétés** [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/265> ; DOI : 10.4000/clio.265

¹⁵⁶ Ibid.

inconsciemment, mais indubitablement lié au genre¹⁵⁷. En raison de la statistique des réalisateurs à prédominance masculine (Agnès Varda était la seule réalisatrice), il est discutable que le regard masculin soit synonyme de la Nouvelle Vague Française. Sellier affirme que « *la plupart... Les films sont élaborés à partir du regard d'un ou deux protagonistes masculins... les personnages féminins de ces films sont les peurs et les désirs du héros masculin concrets...* »¹⁵⁸

Outre les films marqués par un point de vue patriarcal basé sur un protagoniste masculin, la Nouvelle Vague contient aussi des œuvres cinématographiques porteuses de valeurs contraires.

« Mais il existe une autre veine, minoritaire, où les femmes sont les protagonistes principales de l'histoire : le regard de l'auteur est alors celui d'un 'sociologue' qui décrit, avec plus ou moins de pitié ou de distance, l'aliénation sociale et sexuelle du personnage féminin, sur le modèle indépassable de *Madame Bovary*. Alexandre Astruc, le précurseur, en a proposé de brillantes variations avec *Les Mauvaises rencontres* (1955) et *Une vie* (1957), Louis Malle lui a associé un érotisme agréablement scandaleux dans *Les Amants* (1958), Jean Luc Godard en construit successivement une version romantique dans *Vivre sa vie* (1962) et une version moderniste dans *Une femme mariée* (1963). Seuls Agnès Varda et Alain Resnais (avec Marguerite Duras) parviennent à construire les protagonistes féminins comme des sujets de leur propre histoire. »¹⁵⁹

Ginette Vincendeau affirme qu'Agnès Varda qui est la seule femme cinéaste de sa période, a inventé la Nouvelle Vague avec son film *La pointe-courte* (1956). « *La Pointe-Courte est un premier film incroyablement beau et accompli. Il a également atteint, à juste titre, un statut culte dans l'histoire du cinéma, comme le disait l'historien Georges Sadoul, véritablement le premier film de la Nouvelle Vague* ». ¹⁶⁰

Sellier s'exprime à propos de la manière d'exister de Varda comme une femme

¹⁵⁷ Geneviève Sellier, "La Nouvelle Vague. Un Cinéma au Masculin Singulier", **CNRS Editions**, Paris. P.7, cité par "Diana Holmes, Sex, Gender and Auteurism : The French New Wave and Hollywood". In : Cooke P. (eds) **World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood**. Palgrave Macmillan, London, 2007.

¹⁵⁸Ibid.

¹⁵⁹Geneviève Sellier, "Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague", **Clio. Histoire, femmes et sociétés**[En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/265> ; DOI : 10.4000/clio.265

¹⁶⁰ Ginette Vincendeau, "Le Pouint Courte : How Agnes Varda 'Invented' the Nouvelle Vague", 2008, <https://www.criterion.com/current/posts/497-la-pointe-courte-how-agn-s-vara-invented-the-new-wave> (27.05.2019)

dans la Nouvelle Vague :

« Son appartenance problématique (en tant que femme) à un milieu artistique où la créativité est associée ‘naturellement’ au masculin, l'amène à en occulter les contradictions pour proposer une image idéale des rapports de sexe dans son milieu. *Cléo de 5 à 7* (1962) témoigne ainsi de la place forcément contradictoire d'une femme créatrice dans ce domaine réservé de/à l'universel masculin qu'est la Nouvelle vague. »¹⁶¹

Revenons à Sellier afin de mieux expliquer la discrimination et la proportion sexuelle ainsi que de comprendre la différence entre la Nouvelle Vague et le cinéma traditionnel :

« La répartition des sexes y est moins inégale que dans le cinéma traditionnel, même si les femmes restent minoritaires et plus souvent partenaires que protagonistes à part entière; ces films se concentrent sur les problèmes sexuels de leurs personnages qui sont nettement plus jeunes que ceux du cinéma traditionnel. C'est un monde d'anti-héros, qui n'ont de problèmes qu'individuels dans un monde social stable, et qu'on ne cherche pas à nous rendre sympathiques, la seule participation demandée au spectateur étant de l'ordre de l'empathie, sans référence éthique. »¹⁶²

Dans plusieurs films tels que *A bout de souffle* (1960) et *Jules et Jim* (1962), le personnage féminin survit au mâle qui meurt sous l'effet de ses actions. Sellier cite la déclaration de Loshitzky selon laquelle « *la tendance misogyne des films de Godard ... ne peut être évitée ...* »¹⁶³ Ce chapitre se concentrera sur la présence discutable du « regard masculin » dans *A bout de souffle* (1960), de Godard, et *Une femme est une femme* (1961) et *Vivre sa vie* (1962), et son rapport à la femme moderne ça veut dire une femme qui englobe la libération sexuelle et l'émancipation féminine des rôles de genre traditionnels.

Godard lui-même a déclaré que les cinéastes de la Nouvelle Vague filment « *les filles comme nous les voyons, des garçons comme ceux que nous rencontrons tous les jours... bref, la situation actuelle* ». ¹⁶⁴ Godard représentait ses propres expériences en tant que Truffaut.

¹⁶¹ Sellier, Op.Cit.

¹⁶² Sellier (2005), Op.Cit. p.3

¹⁶³ Geneviève Sellier, "La Nouvelle Vague. Un Cinéma au Masculin Singulier", **CNRS Editions**, Paris. P.7, cité par "Diana Holmes, Sex, Gender and Auteurism : The French New Wave and Hollywood". In : Cooke P. (eds) **World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood**. Palgrave Macmillan, London, 2007.

¹⁶⁴ François Truffaut, Arts, 5 December 1956, cité par Charlotte Lily Hanson-Love, **An Investigation into the Representation of Woman in French New Wave Cinema**, Kingston University Graphic Design BA (Hons) 3rd Year Dissertation, 2014-2015, p.11

Sellier souligne l'importance représentative du film Godard, qui a été discuté et analysé constamment dans l'histoire du cinéma. Son analyse sur le point de vue apporté par ce film est la suivante.

« *À bout de souffle* est donc assez représentatif du cinéma de la Nouvelle vague quant aux représentations des rapports et des identités de sexe : la plupart de ces films sont construits sur le point de vue d'un personnage masculin, plus ou moins *alter ego* de l'auteur, à travers qui nous découvrons le personnage féminin comme «Autre», objet (du regard, du désir masculin), et non sujet (de sa propre histoire). Symétriquement à ce regard sur les femmes largement hérité du romantisme, on trouve dans la Nouvelle vague une démarche plus « flaubertienne », dont le quatrième film de Claude Chabrol, *Les Bonnes Femmes* (1960) est sans doute l'exemple le plus abouti. »¹⁶⁵



Illustration 2. 4. Patricia dans *A bout de souffle* (1960)

Le regard masculin déclare que les personnages féminins sont utilisés comme catalyseurs pour permettre à l'homme de faire avancer l'histoire. Mais on voit aussi les exemples opposés. On voit une femme toute-puissante dans la Nouvelle Vague française, notamment dans le portrait de Moreau/*Catherine* dans *Jules et Jim* de Truffaut. Nous retrouvons le thème d'une femme et de deux hommes qui l'aiment.

¹⁶⁵ Geneviève Sellier, "Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague", *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/265> ; DOI : 10.4000/clio.265

Cathrine est en fait une femme fatale, l'histoire est guidée par elle et son indécision. Comme *Cathrine*, nous voyons dans *Une femme est une femme* (1960), le personnage féminin, Angela, guide le fil de l'histoire qui dépasse les schémas traditionnels de genre, de société. Ceci est peut-être causé par Anna Karina, comme Godard l'adorait et était son mari pendant un moment.¹⁶⁶



Illustration 2. 5. Catherine dans *Jules et Jim* (1960)

Au titre ô combien révélateur, s'achève sur ce dialogue : « *Tu es infâme* » dit l'homme, joué par Jeant-Claude Brially ; « *Non, je suis une femme* » réplique la femme, prête à tout pour qu'on lui fasse un enfant, jouée par Anna Karina.¹⁶⁷ Dans cette réplique, on peut voir, d'une part, la classification et le mépris de la femme par une idéologie patriarcale, et de l'autre la conscience féminine de sa personnalité sexuelle et sociale.

Dans d'autres films importants de Nouvelle Vague, *Hiroshima Mon Amour* (1959) d'Alain Resnais, une actrice qui tourne un film antiguerre à Hiroshima, a une liaison avec un architecte japonais marié qui partage ses points de vue divergents sur la guerre. On peut voir quelques opinions de Halborn sur le personnage principal féminin du film :

¹⁶⁶ Charlotte Lily Hanson-Love, "An Investigation into the Representation of Woman in French New Wave Cinema", **Kingston University Graphic Design BA (Hons) 3rd Year Dissertation**, 2014-2015, p.18

¹⁶⁷ Jacques Halbronn, "L'image des femmes Dans le Cinéma de la Nouvelle Vague", https://www.hommes-et-faits.com/Films/JH_Feminin_Cine.htm (30.03.2019)

« Emmanuelle Riva est le personnage principal, pris entre une aventure avec un soldat allemand, sous l'Occupation et un japonais évoquant la bombe d'Hiroshima. On retrouve Emmanuelle Riva dans un personnage de tentatrice, dans le film de Jean-Pierre Melville, *Léon Morin prêtre* (1961), en personnage de tentatrice, voulant le faire quitter le droit chemin, celui de sa vocation, face à un jeune abbé. Bref, gare à l'homme qui rencontre une femme sur son chemin. Par sa personnalité, la femme, dans le cinéma de la Nouvelle Vague, est un défi à tout, elle offre un aspect diabolique, sa rencontre est fatale, constitue une épreuve. »¹⁶⁸

S'agissant de la représentation de l'identité sexuelle féminine de cette époque, Sellier affirme que, dans ce cinéma à la première personne du singulier masculin, l'enchevêtrement des dimensions sociale, culturelle et sexuelle de la revendication de liberté de création influe sur les représentations des relations et des identités sexuelles, et en particulier sur les images de la femme. Il y avait deux tendances qui peuvent être très schématiquement distinguées :

« Le plus souvent, les images de femmes sont la concrétisation fantasmatique d'une conscience masculine jalouse de son autonomie et arc-boutée sur la dénégation de l'Autre comme sujet. Les femmes sont mystérieuses et fascinantes, à la fois objet de désir et de méfiance, sinon de peur, qu'il faut souvent écarter pour pouvoir exister, à moins qu'elles ne finissent pas détruire le héros, volontairement ou non ». ¹⁶⁹

Elle présente des exemples comme; Jeanne Moreau, la femme adultère de *l'Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1957), Juliette Mayniel, *Florence des cousins* (Claude Chabrol, 1959), Jean Seberg, *Patricia de À bout de souffle* (Jean-luc Godard, 1959) , *Anouk Aimée*, *Lola* du film homonyme de Jacques Demy (1961), ou *Nicole Berger* et *Marie Dubois*, les figures jumelles de *Tirez Sur Le Pianiste* (François Truffaut, 1960) sont présentées comme « objectivement » fatales dans le point de vue des héros masculins, qui sont en particulier amoureux.¹⁷⁰

Le traitement de Moreau par Truffaut est sans doute plus sexiste que celui de Karina par Godard. Nous voyons toujours *Catherine* à travers les yeux des personnages masculins, ou plutôt leur incapacité à la comprendre. Elle est imprévisible

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Geneviève Sellier, "Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague", *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/265> ; DOI : 10.4000/clio.265

¹⁷⁰ Ibid.

et sexualisée à travers le regard de l'homme avec des gros plans de son visage et des scènes d'elle en sous-vêtements. Bien que *Catherine* incarne la représentation traditionnelle d'une femme fatale qui « *passse violemment d'un extrême à l'autre* » (*Jules et Jim*, 1962), Truffaut permet à *Catherine* de rejeter les rôles de genre traditionnels tels que la mère et elle disparaît constamment résider sur le rôle de père plus que *Catherine* en tant que mère. La critique de son comportement par Truffaut présente toutefois toujours une attitude traditionnelle. Elle est libérée sexuellement, mais nous voyons cela à travers les expériences des hommes et la voyons donc comme une épouse infidèle qui ne remplit pas son devoir de mère, tout comme le portrait antipathique de la mère de Truffaut dans *Les Quatre Cent Coups* (1959). Cependant, bien que respectant les stéréotypes de genre en tant que femme fatale, des signes d'émancipation féminine et de « femme moderne » sont toujours présents dans le récit. Elle a eu trois amants et a activement critiqué les personnages masculins, vocalisant à son avis. L'autonomie sexuelle de la femme fait l'objet d'une discussion directe lorsque *Jules* déclare que « *la fidélité de la femme est importante, la seconde du mari* ». ¹⁷¹

Jacques Halbron commence son analyse de l'image des femmes dans la Nouvelle Vague par Roger Vadim qui se poursuit par Bazin.

« Selon nous, quelque chose de l'ordre du refoulé pouvait enfin se manifester chez ces cinéastes-hommes, disant enfin tout haut ce que leurs congénères pensaient tout bas et c'était à propos de la femme. D'où un titre significatif : *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim (1956) avec Brigitte Bardot, dans le rôle de Juliette. 'Vadim impose avec Brigitte Bardot, un nouveau type de femme moderne libre des mouvements de son corps et de l'élan de ses désirs, à cent lieues des stéréotypes antérieurs du cinéma français' ¹⁷². Mais le phénomène ne se réduit nullement à B. B. et encore moins à Vadim, son époux. Selon nous, la femme est présentée, de façon quelque peu caricaturale, à la limite de la misogynie d'un Hervé Bazin (notamment son roman, *Vipère au point*, 1948, avec le personnage de Folcoche, qui sera interprété par la suite par Alice Sapritch), comme une force de la nature qui vient piétiner et perturber le monde des hommes et on est là aux antipodes d'une idéologie qui plus tard tendra à l'emporter et qui en gommara les aspérités et la banalisera. » ¹⁷³

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² B. Rapp & J. Cl. Lamy, *Dictionnaire des films*, Larousse, Paris, 1999, p. 435

¹⁷³ Jacques Halbronn, *L'image des femmes dans le cinéma de la nouvelle vague*, https://www.hommes-et-faits.com/Films/JH_Feminin_Cine.htm (30.03.2019)

Pour résumer l'image des femmes dans la Nouvelle Vague française, il est évident qu'au-delà des différences stylistiques, l'approche cinématographique de l'époque reste très marquée par un regard masculin. On voit dans ces films que le personnage féminin n'est pas forcément protagoniste mais il influence la vie du principal caractère masculin d'une manière ou d'une autre. Même s'il serait impossible de dire que cette période sexiste, la caractérisation générale de ces femmes aboutit souvent à cette projection de la femme moderne, mais la caméra encadre encore parfois de manière fétichiste la femme, et le public y regarde à travers le regard masculin. On met l'accent sur les côtés séduisants et mystérieux de la femme comme un objet de fantaisie. De ce fait, le corps féminin est présenté comme un objet de sexe afin d'accentuer la séduction sexuelle. Des gros plans et des éclairages flatteurs révèlent une exagération de la beauté que l'on retrouve rarement dans la représentation des hommes. De même, les personnages masculins regardent toujours et font des commentaires représentatifs des rôles de genre traditionnels.

« Ainsi, même à travers les films qui rompent avec les représentations dominantes des identités et des rapports de sexe, le cinéma de la Nouvelle vague est révélateur de l'articulation qui s'opère dans la tradition française de la culture d'élite, entre la création artistique et une conception masculine de l'identité associée à la domination. Par rapport aux stéréotypes sociaux le plus souvent conservateurs du cinéma grand public de l'époque, les films de la Nouvelle vague proposent des images de femmes certes plus modernes et plus complexes, mais il s'agit davantage, et pour cause, de constructions fantasmatiques masculines que d'une exploration nouvelle des rapports entre hommes et femmes. »¹⁷⁴

Nous terminons cette partie par l'analyse globale de Sellier sur l'image des femmes dans la Nouvelle Vague. Notre travail se poursuit par le traitement du cinéma de Truffaut, réalisateur de notre film d'analyse *Domicile Conjugal*.

2.4.2. Image des femmes dans le cinéma de Truffaut

À travers les films susmentionnés de Truffaut, à savoir *Tirer sur le Pianiste*

¹⁷⁴ Geneviève Sellier, "Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague", *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/265> ; DOI : 10.4000/clio.265

(1960) et *Jules et Jim* (1961), nous avons abordé les deux œuvres cinématographiques importants de la Nouvelle Vague ainsi que l'image des femmes de l'époque. Dans cette partie, nous allons nous pencher sur la perception de la femme dans le cinéma de Truffaut. Pour cela, nous traitons tout d'abord le caractère *Antoine Doinel* à qui Truffaut s'est identifié ; puis analyser la perception de la femme dans notre film d'analyse *Domicile Conjugal* (1970), ainsi que dans les films précédents de l'artiste.

2.4.2.1. Question du regard masculin au retour du personnage *Antoine Doinel*

Les aventures d'*Antoine Doinel* débutaient par *Quatre Cent Coups* (1959), le premier film de la carrière cinématographique de Truffaut. C'est une histoire autobiographique qui nous illustre qu'au début, les relations du cinéaste avec les femmes étaient problématiques. Tout comme dans son enfance, on voit dans le film, une « mère » qui trompe son mari.¹⁷⁵

Il est évident que le cinéaste met l'accent sur les caractéristiques maternelles et féminines de la femme qui priorisent son identité sexuelle au détriment de ses responsabilités familiales et sociétales. En même temps, les problèmes relatifs au manque de père, l'éducation moderne et la structure familiale sont d'une importance secondaire.

Dans son livre « *Les Aventures d'Antoine Doinel* », Truffaut nous raconte sa propre vie, son adolescence, sa relation avec ses parents; l'absence de son père, sa mère et son beau-père, la situation avec la femme, ses expériences de la vie et à la suite, son point de vue.

« Les aventures que traverse *Antoine Doinel* dans *Les 400 coups*, ce sont les miennes, jamais exagérées et souvent adoucies pour des raisons de plausibilité et de vraisemblance. Parce que dans ce domaine, il y a quand même une grande responsabilité quand on parle d'un enfant malheureux. Et il y a aussi le risque de paraître irréel ou de paraître trop exceptionnel, donc ça n'est jamais exagéré. »¹⁷⁶

¹⁷⁵Le caractère d'*Antoine Doinel* est discuté en détails ci-dessous, en tant qu'une représentation de l'enfance et de la vie adulte de Truffaut.

¹⁷⁶ François Truffaut, « *Antoine Doinel, Moi et Mon Double* », [http ://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=8](http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=8)

Il serait pertinent de traiter en détail les films contenant des éléments autobiographiques sur les aventures du personnage masculin principal *Antoine Doinel*. Ces films qui tiennent une place primordiale dans la filmographie de Truffaut pourraient nous servir de comprendre le point de vue du réalisateur sur les femmes.

Après le premier film *400 Coups* (1959), la prochaine apparition de *Doinel* était dans le court-métrage *Antoine et Colette*, qui faisait partie du film de genre *Omnibus de 1962, L'amour à vingt ans*. *Doinel* a maintenant 17 ans et devient obsédée par *Colette*, une étudiante en musique, mais elle ne veut être que des amis. Truffaut a suivi la vie fictive d'*Antoine Doinel* (Jean-Pierre Léaud) pendant plus de 20 ans, nous montre son amour de *Christine* (Claude Jade) dans *Baisers Volés*, puis le mariage d'*Antoine* et *Christine* dans *Domicile Conjugal* et le divorce du couple *Antoine* et *Christine* dans *Amour en fuite* (1979). *Antoine Doinel* n'était jamais un personnage ordinaire même s'il a des histoires ordinaires dans sa vie. Truffaut explique l'importance du personnage « *Antoine Doinel* » dans ses yeux :

« Dans les autres films du cycle *Doinel*, j'ai rectifié le tir en tenant compte de l'extraordinaire phénomène de sympathie que provoque toujours auprès du public Jean-Pierre Léaud. Et on ne trouve guère de personnages déplaisants dans *Baisers volés* ou *Domicile Conjugal*. *Antoine Doinel* n'est pas ce qu'on appelle un personnage exemplaire : il est rusé, il a du charme et en abuse, il ment beaucoup et dissimule plus encore, il demande plus d'amour qu'il n'en a lui-même à offrir. Ce n'est pas l'homme en général, c'est un homme en particulier. »¹⁷⁷

Les films *La Peau Douce* et *Domicile Conjugal* étaient profondément personnels à Truffaut. Il était habituellement infidèle lors de son mariage de huit ans avec Madeleine Morgenstern, qui avait abouti à un divorce en 1965, et considérait à la fois *Antoine* et *Pierre Lachenay*, le protagoniste du film précédent, comme d'alter ego. « *J'ai l'impression d'avoir une approche assez sévère envers Antoine Doinel dans Domicile Conjugal* »¹⁷⁸, va-t-il écrit dans son introduction aux scénarios de *Doinel*.

¹⁷⁷ François Truffaut, « **Tournage** », <http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=12>

¹⁷⁸ François Truffaut, « *Antoine Doinel, Moi et Mon Double* », <http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=8> (15.03.2019)

« Je l'ai regardé avec le même œil critique que j'avais pour *Pierre Lachenay* dans *La peau douce*. C'est probablement parce que *Domicile Conjugal* ne traite plus avec un adolescent, mais avec un adulte, et même si *Antoine Doinel* et *Pierre Lachenay* me ressemblent comme deux frères, je ne suis jamais aussi gentil avec les adultes qu'avec les adolescents. »¹⁷⁹

Dans chaque film, Truffaut a condensé ses nombreuses infidélités en une seule et même affaire. Par conséquent, comme dans *Baisers Volés*, il est assez difficile de cerner ou de trier les éléments autobiographiques de *Domicile Conjugal*, bien qu'il soit possible d'établir des liens. Par exemple, le personnage féminin *Christine* peut également être considéré comme faisant partie de l'autobiographie de Truffaut. Alors qu'*Antoine Doinel* cherche à séduire *Christine* dans *Baisers Volés*, Truffaut est tombé amoureux de l'actrice qui a interprété *Christine*, Claude Jade, ils se fiancent.

Truffaut appelle *Antoine Doinel* comme « mon double »¹⁸⁰. On peut dire qu'il devient le miroir de lui qui reflète ses passions, ses émotions, ses craintes et ses opinions comme l'art imite la vie. L'aventure d'*Antoine Doinel* est en fait le monde de fantasme ; la seconde vie de Truffaut.

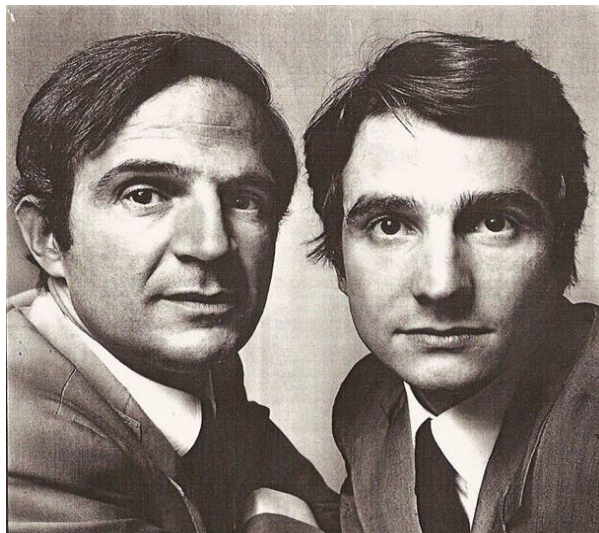


Illustration 2. 6. *François Truffaut et Jean-Pierre Léaud*

De ce fait, il est possible de dire que Doinel, en tant que le caractère masculin

¹⁷⁹ Robert Ingram, *François Truffaut : L'auteur Des Films 1932-84*, Tachen, Paris, 2004.

¹⁸⁰ Robert Ingram, *François Truffaut : L'auteur Des Films 1932-84*, Tachen, Paris, 2004.

protagoniste de cette histoire, reflète le point de vue de Truffaut. Ce point de vue, d'après Mulvey, implique un « regard masculin » sur la femme qui la fétichise avec les fantaisies masculines.¹⁸¹ Les femmes qu'a connues *Antoine* ne changent pas le déroulement de l'histoire. Elles ne peuvent que l'attirer avec leur charme et n'influencent guère sur ses décisions.

2.4.2.2. Truffaut : L'homme qui aimait les femmes

Outre l'identité de Truffaut avec le personnage *Antoine Doinel*, nous pouvons examiner le point de vue du cinéaste à travers les relations du caractère *Bertrand Morane* avec les femmes dans le film « *L'homme qui aimait les femmes* » (1977) traitant le fétichisme de femme. *Bertrand Morane* est un homme qui court après les femmes pendant toute sa vie. Il pense que chaque corps féminin est mystérieux. Du coup, il est toujours en train de chercher l'amour à travers la découverte du caractère unique et mystérieux de chacune de ces femmes, ce qui est en conformité avec l'approche « nouvelle-vaguiste » dans le sens de la considération mystérieuse du corps féminin.

Le personnage principal masculin, qui est un caractère protagoniste, trouve que le corps féminin est une passion et il cherche l'unicité de chaque femme, non pas dans son caractère mais dans son corps. De même, on voit, dans l'affiche du film, le personnage principal qui regarde entre les jambes d'une femme à la minijupe.

¹⁸¹ Laura Mulvey, **Visual and Other Pleasures**, Palgrave Macmillan, 2009



Illustration 2. 7. Affiche de *L'Homme qui aimait les femmes*

Tout comme dans beaucoup de film de Truffaut tel que *Domicile Conjugal* (1970) ou *La Peau Douce* (1965), les jambes féminines font l'objet de fétichisme important pour le personnage principale masculin de ce film. Truffaut utilise des plans d'ensemble avec *close-up* sur les jambes afin d'attirer l'attention au corps féminin. Pour exprimer à quel niveau le corps féminin est fascinant, *Morane* dit : « *Les jambes des femmes sont des compas qui arpentent le globe terrestre en tous sens, lui donnant son équilibre et son harmonie* ». Cette phrase célèbre est le fruit de la pensée de Truffaut qui reflète son point de vue sur les jambes.

Quand on regarde l'apparence des personnages féminins dans les films de Truffaut, on voit que les femmes portent toujours une jupe, et particulièrement la mini-jupe. C'est toujours un choix intentionnel comme le démontre l'exemple suivant : *Pierre Lachenay*, le personnage principal masculin du film *La Peau Douce* voit sa maitresse avec un pantalon et lui demande de mettre une jupe. La jeune femme obéit à la volonté masculine dominante et

se met en jupe dans une station-service. *Kyoko* qui fait sa première apparition en costume japonais, porte une jupe lors de sa deuxième rencontre avec *Antoine*. Chez Truffaut, c'est la seule manière de séduction sexuelle.

En tant qu'un artiste qui ne s'intéresse qu'à l'apparence physique des femmes, *Bertrand Morane* se voit comme un coureur de jupons. Dans le film *La mariée était en noir* (1968), il devient la dernière victime de Julie Kohler incarné par Jeanne Moreau. Robert Stam affirme que le discours de Truffaut est tellement chauviniste. D'après lui, le personnage *Morane* « *abordent les femmes d'une façon esthétique, et les voit à la fois comme un objet de sexe et d'art et un produit esthétique* ». ¹⁸² Cette phrase qui semble faire l'éloge pour la femme est au fond la rend passive. D'autre part, Truffaut adresse une critique à son point de vue que l'on peut voir dans la scène finale où *Morane* se décède dans un accident lorsqu'il cour après une femme ; du coup il devient la victime de son obsession pour les femmes qui coute sa vie.

Chez Truffaut, on assiste à d'autres exemples de fétichisation et de matérialisation du corps féminin où il discute le sujet avec un point de vue de femme. Dans le film *Baisers Volés* (1968) *Fabienne* dit à *Antoine Doinel* :

« - Je ne suis pas une apparition, je suis une femme... Ce qui est tout le contraire. Par exemple, ce matin, avant de venir ici, je me suis maquillée, je me suis mis de la poudre sur le nez... Vous dites que je suis exceptionnelle. C'est vrai : je suis exceptionnelle. Toutes les femmes sont exceptionnelles, chacune à leur tour. »

¹⁸² Robert Stam, *François Truffaut and Friends : Modernism, Sexuality and Film Adaptation*, Rutgers University Press, 2006



Illustration 2.8. Fabienne et Antoine dans *Baisers Volés*

« *Je ne vous demanderai de jouer aucune scène explicitement sexuelle, mais il faudra que la sexualité soit toujours présente, sous-jacente.* »¹⁸³ Cette phrase de Truffaut écrite pour la célèbre comédienne française Catherine Deneuve indique que la sexualité est très présente avant et lors du tournage des films de Truffaut qui met souvent l'accent sur celle-ci.

Ayant joué dans *La Sirène du Mississippi* (1969) et *Le dernier metro* (1980) de Truffaut, Catherine Deneuve affirme l'importance de la sexualité dans ses films : « *François a fait des films d'amour où la sexualité a toujours été présente. Elle est assez nimbée, la pudeur l'emporte souvent. Mais si on regardait ses films sous cet angle précis, avec un peu d'attention, on verrait combien ils sont sexuellement violents et explicites.* »¹⁸⁴

Il est évident que Truffaut a aimé les femmes. Le cinéma et les femmes sont ses deux passions qui se sont intrinsèquement liées. « *Le cinéma, disait-il, c'est l'art de faire faire de jolies choses à de jolies femmes* ». ¹⁸⁵ S'exprime Truffaut sur la relation entre le cinéma et la femme. On a évoqué précédemment à quel point les sentiments,

¹⁸³ François Truffaut et Les Femmes, <http://nezumi.dumousseau.free.fr/truffem.htm> (20.04.2019)

¹⁸⁴ Truffaut et Ses Actrices 1/2, <http://eve-adam.over-blog.com/article-truffaut-et-ses-actrices-1-2-124838933.html>, 2014 (20.04.2019)

¹⁸⁵ Elizabeth Gouslan, **Truffaut et Les Femmes**, Bernard Grasset, Paris, 2016

les passions et l'expérience de Truffaut influent profondément son cinéma que l'on peut voir dans le parallélisme entre ses films et sa vie privée. Il est évident que sa carrière cinématographique va de pair avec sa vie amoureuse. Gouslan affirme l'intérêt particulier de Truffaut pour chacune des femmes qui jouent dans ses films : « *fou de Jeanne Moreau, de « Framboise » Dorléac, amusé par Claude Jade, aimanté par Catherine Deneuve, envoûté par Fanny Ardant.* »¹⁸⁶ A cela, s'ajoute également Marie-France Pisier, la jeune actrice qui a joué dans *Antoine et Colette* (1962) et *Amour En Fruit* (1979) pour laquelle Truffaut a quitté son épouse, Madeleine. A propos de la jeune actrice de 17 ans, Truffaut dit « *elle n'est ni une petite jeune femme, ni trop sexy* ». ¹⁸⁷

Pour conclure, Truffaut construit ses films sur le protagoniste masculin où la femme et la sexualité sont deux concepts inséparables. Dans ses œuvres cinématographiques, il accorde ainsi une importance primordiale à la séduction sexuelle qui est présentée par et pour un œil masculin.

Nous avons traité dans ce chapitre nos deux films d'analyse, à savoir *Vesikalı Yarım* et *Domicile Conjugal*, afin de comprendre la relation entre la modernité et l'image des femmes. En premier lieu, nous avons abordé le film *Vesikalı Yarım* ainsi que la vie, le cinéma et la trilogie qui du réalisateur Ömer Lütfi Akad afin d'analyser la représentation de la femme. Ensuite, on a évoqué le mélodrame dont ce film culte est l'exemple typique. Ainsi, nous avons examiné la représentation de la femme dans le mélodrame, un genre étroitement lié à la modernité. Finalement, on a terminé ce chapitre par une analyse sur notre deuxième film *Domicile Conjugal* et son réalisateur François Truffaut. Pour ce faire, on a d'abord traité la représentation de la femme dans la Nouvelle Vague, un courant cinématographique qui l'a influé cet éminent cinéaste, et ensuite l'image des femmes dans ses films.

Nous passons ainsi au dernier chapitre dans lequel on prend en considération les concepts qu'on a abordé au premier chapitre tels que les structures socioculturelles et historiques des sociétés, la modernité et sa relation avec la femme ou la théorie

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

psychanalytique. D'abord, nous allons commencer notre analyse comparée avec une analyse de l'espace, pour ensuite traiter les deux films en termes de la narration, les femmes comme un objet de fantaisie, et les personnages principaux féminins incarnant la femme moderne.

CHAPTER III : ANALYSE ET COMPERAISON DES DEUX FILMS : *VESİKALI YARİM* ET *DOMICILE CONJUGAL*

3.1. Relation entre la modernité et l'espace dans *Vesikalı Yarım* et *Domicile Conjugal*

Les films où nous traitons, *Vesikalı Yarım* (1968) et *Domicile Conjugal* (1970), ont lieu dans les villes urbaines telles que İstanbul et Paris dans une période similaire. En observant les milieux et les conditions de vie des personnages dans *Vesikalı Yarım* et *Domicile Conjugal*, nous avons traité les milieux et les conditions de vie de la Turquie et de la France à l'époque dans le premier chapitre. *Vesikalı Yarım* se déroule à İstanbul, le centre de la Turquie commercial et historique.

Dans les films de *Yeşilçam* typiques - cinéma turc de la dernière partie du 20^e siècle, jusqu'aux années 80 -, İstanbul est souvent dessiné comme une métropole symbolisant tous les espoirs, les craintes et les souhaits liés à la modernisation. Les espaces naturels sont représentés avec des vues panoramiques, composées principalement de belles prairies fleuries, travaillant comme cadre idéal pour les scènes d'amour.¹⁸⁸ À travers le désespoir de la modernité, l'autre face d'Istanbul apparaît, et la ville devient dès lors un piège où l'innocence est perdue.

La ville a évolué en quelque chose d'imminente, et elle fonctionne comme un élément mélodramatique par elle-même. *Vesikalı Yarım* est différent que d'autres mélodrames de *Yeşilçam* avec son usage des vues panoramiques. İstanbul est

¹⁸⁸Akbulut, Hasan, **Kadına melodram yaraşır : Türk melodram sinemasında kadın imgeleri, 1960-1975 arası Türk melodram sinemasında kadının sunumu**, İstanbul, Bağlam, 2008, p.41.

représentée de façon réaliste, ni comme une grande métropole pleine d'espoir, ni comme une prairie de fleurs romantique. Il y a trois lieux essentiels dans la narration du film, et ils suivent tous l'arc émotionnel de *Halil* dans leurs apparitions :

Ces trois lieux principaux sont Le magasin détenu par *Halil* et son père, le club où *Sabiha* travaille et l'appartement de *Sabiha* où elle habite ensemble avec *Halil* plus tard.¹⁸⁹ Le film commence dans le quartier de *Halil*, Kocamustafapaşa, par une prise de vues en contre-plongée. Dès l'entrée de la charrette dans le coin inférieur droit de l'image, la caméra tourne lentement à la verticale de haut en bas. Ce panoramique s'unit avec le mouvement de gauche à droite dans le cadre.

Quelques prises de vue plus tard, le mouvement de la charrette s'arrête devant le magasin de légumes. Dans cette scène nous voyons travailler *Halil* dans sa profession « traditionnel », crée des liens sociaux avec ses amis dans l'ancien et sécuritaire environnement. Le film commence par la mise en évidence de son statut social, les relations et les traditions. Le petit espace qui *Halil* a ouvert après avoir quitté sa maison, se trouve dans un endroit différent, à Beyoğlu, marché aux poissons près des clubs et des bars. Beyoğlu peut être considéré comme il représente la face moderne de la ville contre Kocamustafapaşa où *Halil* habitait.

Les changements dans sa vie après qu'il ait rencontré *Sabiha* (*Halil* s'éloigne de son père), sont représentés par le changement de son lieu de travail vers un autre part de la ville où *Sabiha* habite. Ainsi, il peut être interprété que Beyoğlu et ses environs représentent la partie urbaine d'Istanbul parce que *Halil* déplace sa vie et y travaille quand il commence à vivre avec *Sabiha*, le symbole de la modernité dans l'histoire.

¹⁸⁹ Nilgün Abisel, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, p.142



Illustration 4. 21. Première scène de *Vesikalı Yarım*, Halil dans son quartier

D'ailleurs, on peut lire ce changement d'environnement comme le passage entre l'homme prémoderne et individu moderne¹⁹⁰. *Halil* brise les chaînes de son petit monde en quittant son quartier. Cette section est représentée un affrontement des deux personnages *Halil* et *Sabiha*, en matière de la modernité. Nous avons déjà parlé des conditions de vie initiales de *Sabiha* et *Halil* et du fait qu'ils vivent dans la même ville, mais malgré cela dans les quartiers différents ; Kocamustafapaşa (un vieux quartier tranquille et conservateur avec ses maisons traditionnelles où se trouvent la maison d'*Halil* et le magasin de légumes de son père.) et Beyoglu (plein de peuple de différentes nationalités et religions, des magasins, bars, cafés, entreprises, clubs). Cette distinction montre également la situation psychologique des personnages. Par exemple, lorsque *Halil* doit penser à d'importantes décisions où les relations de sa vie, il va à un parc. *Halil*, personnage conservateur, ferme et calme, se sent naturel et paisible dans cette campagne comme l'environnement. *Sabiha*, cependant, aime se promener dans le centre de la ville, dans les rues animées et a la fluidité de la circulation, quand elle a des problèmes qu'elle doit affronter. Cette distinction dans les natures des deux personnages est la raison pour laquelle *Halil* unit le panorama de la grande ville moderne avec son fantasme à propos de *Sabiha*. Lui-même est encore tout sur les traditions et la famille, mais il est intrigué par *Sabiha* et la vie nocturne. Pour

¹⁹⁰ Ibid.

Halil, Sabiha apparaît d'abord comme une femme forte avec une bonne estime de soi, mais plus tard, nous voyons comment *Sabiha* réfléchit choses dans introspective dans boulevards occupés, et la complexité de la vie moderne devient presque une métaphore de l'incertitude et de l'instabilité en elle.¹⁹¹



Illustration 4. 22. Halil et Sabiha réfléchissent dans les endroits différents de la ville

Contrairement, *Domicile Conjugal* commence avec une différente manière que *Vesikalı Yarım*, dans le sens où il présente le milieu familial du personnage féminin principal. *Christine* Darbon marche dans une rue de Paris. Elle porte un étui à violon. Elle s'arrête pour acheter des fruits. On ne voit que ses jambes et le violon. « *Voilà Mademoiselle* », lui dit la marchande. « *Non pas mademoiselle. Madame !* » rectifie *Christine* qui est l'épouse d'*Antoine Doinel* qui est le personnage masculin principal. Avec cette première scène, la femme moderne urbaine est nous présenter avec la minijupe qui symbolise la sexualité féminine selon Truffaut.

La caméra continue à suivre les jambes de *Christine* qui s'arrête devant un kiosque. Elle demande de prendre le poster du danseur qu'elle admire le plus. Une fois plus, elle avertit le marchand qu'elle est une madame mais pas mademoiselle. Différemment, pour la première fois, on voit son visage de face par l'œil de marchand, parce que c'est un homme. Ce détail nous donne une allusion sur le point de vue du film. Le film est tourné et représenté le regard masculin. La caméra va après elle jusqu'à sa maison. Encore une fois, on voit ses jambes en montant les escaliers de son

¹⁹¹ Ibid.

immobile. On les regarde par l'œil de vieux portier. Ce sont également des premiers marqués qu'on va regarder la femme comme un objet de désir.



Illustration 4. 23. La première scène de *Domicile Conjugal*

Le personnage masculin principal *Antoine Doinel* est représenté première fois à la porte de leur appartement en donnant un petit bisou à sa femme et en descendant des escaliers rapidement. Comme on a déjà mentionné ci-dessus, *Antoine Doinel* est un personnage qu'on sait bien sa vie depuis 13 ans. Truffaut raconte ses problèmes avec ses parents, sa première histoire d'amour, son aventure avec le service milité, et nous donne assez d'information de son caractère. Dans *Domicile Conjugal*, il travaille comme un fleuriste qui tient les fleurs pour les faire plus attractives. Le magasin de fleurs est dans la cour intérieure de leur appartement qui est l'un des espaces principaux du film. Les dialogues drôles entre les voisins qui aident le film avoir un sens de comédie, se passent dans cet espace. C'est le côté sympathique de Paris. D'ailleurs, le film nous fait se sentir le temps maussade de Paris. Truffaut profite bien de la sombre de l'hiver et l'absence du soleil en symbolisant la séparation de la famille:

« Si mes films se déroulent en province, ce n'est pas dans le but de montrer 'la France telle qu'elle est'. C'est d'abord pour fuir Paris, qui n'est pas un lieu favorable créativement. Dans *Domicile Conjugal*, que j'ai tourné à Paris, l'ambiance n'était pas bonne, j'en garde un mauvais souvenir. Il n'y a de mobilisation émotionnelle sur un tournage que si l'on a quitté sa maison, sa famille, ses amis. Quand on tourne hors de Paris, on emmène la table de montage. Cela permet de voir les morceaux de film au fur et à mesure que nous les filmons et de commencer le montage. »¹⁹²

¹⁹² François Truffaut, "Tournage" <http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=12>

L'appartement de *Christine* et d'*Antoine* est décoré de façon simple et stylée où il y a des livres, des peintures et une chambre de bébé meublée. Leur petit appartement moderne nous montre qu'*Antoine* est finalement à famille avec des bonnes conditions de la vie moderne. Après qu'il se soit marié avec *Christine*, il est devenu un membre de la famille petite-bourgeoise. Le beau-père de *Christine* un homme d'affaires qui a des liaisons avec les sénateurs, la famille a une grande maison avec une cave à vins. *Antoine* à l'air qu'il est content de cette nouvelle famille et cette classe sociale. D'autre part, il refuse l'aide de sénateur pour un nouveau travail parce qu'il veut concentrer à trouver le rouge absolu dans la fleuriste. Ça peut nous raconte le personnage qui vit dans son monde de fantasme dans un sens de modernité : un homme moderne libre qui suit ses rêves individuels.

L'autre endroit de l'amour, c'est le petit appartement au dernier étage que *Kyoko* habite avec sa colocataire japonaise. Le petit studio parisien est décoré selon la tradition japonaise avec les coussins de sol, une table basse et des plantes ornementales. Pendant les scènes on voit *Antoine* et *Kyoko* ensemble dans la maison, *Antoine* ne semble pas heureux même qu'il semble être ennuyé. Quand l'appartement d'*Antoine* et de *Christine* est l'espace principal, le studio de *Kyoko* n'est pas.



Illustration 4. 24. Le stuido de *Kyoko*

Dans *Vesikalı Yarım*, nous ne pouvons voir la maison d'*Halil* quand il a abandonné *Sabiha*. Encore une fois, le film traite de la tradition et de la modernité, il fait à travers les deux vies d'*Halil*. Sa maison est représentée seulement deux séquences courtes à la fin du film. La maison présente des caractéristiques typiques d'un mode de vie traditionnel et la scène qui se déroule dans la maison laisse une image d'un père fort et silencieux en étant le chef de la famille. Dans *Vesikalı Yarım*, les réglages fonctionnent fortement comme une partie de la narration visuelle, faisant partie de la nature des personnages. Il y a deux maisons dans le film. Le premier appartement de *Sabiha*. Il s'agit d'un simple appartement avec des normes appropriées pour une vie vécue par une femme moderne travaillant dans une boîte de nuit. Cependant, l'appartement présente aussi un côté plus vulnérable de *Sabiha*, et il fonctionne comme un « refuge » pour elle, qui peut être interprété à partir de l'image de sa mère par exemple.¹⁹³

Elle dispose d'un lecteur de vinyle, un pick-up, et elle stocke de l'alcool dans son buffet. Après elle commence à vivre avec *Halil*, ses étagères de cuisine commencent à se remplir. Selon *Sabiha*, un appartement peut être une « maison » que lorsque vous la partagez avec un homme. *Sabiha* dit le texte suivant quand elle prépare la nourriture « *Halil, j'adore cet appartement maintenant. Auparavant, je ne sais pas, c'était juste un refuge. Maintenant il est devenu une maison.* »¹⁹⁴ Ça nous montre le rôle sexuel que *Sabiha* prend, une épouse, une femme au foyer, une mère d'une maison. *Sabiha* peut être une femme à travers seulement la présence d'un homme dans sa maison et dans sa vie.

Dans les deux films la chambre à coucher de la maison du principal personnage masculin est montrée. Et surtout le lit des couples mariés, cette valeur représente la proximité du couple, si la tenue possède des significations très différentes dans les films. Dans *Domicile Conjugal*, le lit est montré l'intimité de du mariage. Pendant le film, on les voit plusieurs fois dans le lit. Le couple marié *Antoine* et *Christine* a un rituel; lire quelques choses et discuter dans le lit juste avant dormir. Il y a des livres et

¹⁹³Donc, même si *Sabiha* est représentée comme une figure moderne, elle porte encore les traditions avec elle. Elle porte la mémoire de ses parents en elle, ce qui représente la tradition de l'ancienne génération.

¹⁹⁴ *Vesikalı Yarım* (1968), 00 :37

des photos sous le lit qui résume la relation entre eux. Par exemple, *Antoine* commence à lire le livre « *Des Femmes Japonaise* » après il rencontre *Kyoko*. Et même, *Christine* lit la biographie de Nureyev, le danseur qu'elle admire. Le lit est lieu où les passions et les émotions sont représentées. Les scènes de lit sont filmées par un plan rapproché et l'angle de prise de vues normales.

Différemment, dans cette scène mentionnée au-dessus, l'angle de prise de vu est changé, le plan se filmé avec la caméra plongée. Le directeur nous fait sentir qu'il y a quelque chose différent qu'on doit examiner d'un point de vue externe. Après symboliser la relation intime entre le couple, le lit devient un symbole de rupture de leur mariage. *Christine* refuse de dormir avec son mari dans le même lit. Le matelas est déplacé au salon pour que *Antoine* dort.

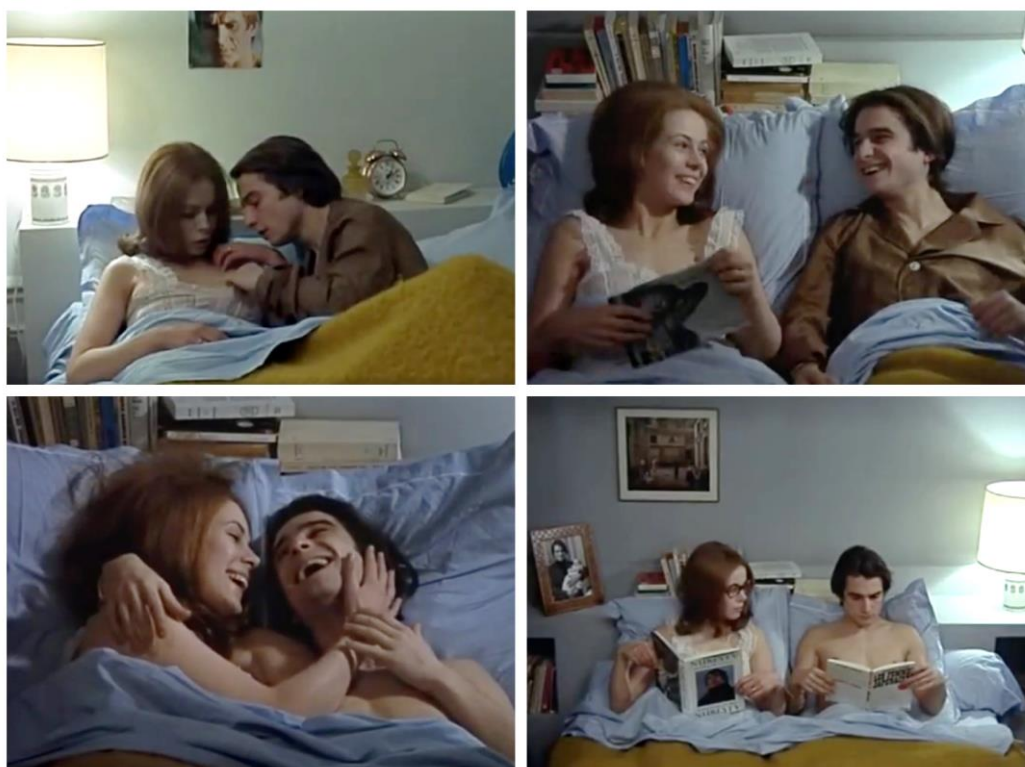


Illustration 4. 25. Christine et Antoine dans leur lit dans différentes sequences.

Dans *Vesikalı Yarım*, il y a seulement une brève scène où la femme d'*Halil* fait le lit pour lui, un geste noble, relatif lit conjugal avec la tradition. En fait, c'est intéressant dans *Vesikalı Yarım*, la manière dans laquelle la maison de *Sabiha*, la maîtresse d'*Halil*, apparaît comme un environnement confortable plein d'amour et le

plaisir. Par contre on ne les voit jamais ensemble dans le lit. Quelques fois il est montré en arrière plan de couple, qui symbolise l'intimité de leur amour. Un fois on voit seulement *Sabiha* dans le lit, et autre fois, *Halil* qui se réveille tout seul dans le lit. Selon nous, ça symbolise l'impossibilité de leur union et la séparation en finale.



Illustration 4. 26. *Sabiha et Halil dans le lit.*

C'est l'une des raisons pour laquelle le spectateur ne peut pas deviner que *Halil* est marié. L'appartement de *Sabiha* n'est pas un lieu d'action caché, mais un lieu de grand amour. L'appartement de Kyôto ne peut pas être considéré comme un nid d'amours, mais un lieu d'action caché parce que le spectateur bien sait qu'*Antoine* est marié et il ment à sa femme.

Ainsi, nous terminerons en se rappelant la situation d'*Halil* qui représente le prémoderne, en face de *Sabiha*, et nous observons sa vie qui est orientée par les traditions basées sur la structure religieuse (islamique) de la culture de la communauté. Son essai d'être un individu de la vie moderne en quittant la gouvernance de la famille et le petit cercle social dans lequel il vit. Mais il échoue dans le paradoxe de la modernisation. *Halil* fait face à la modernité avec *Sabiha* mais il ne peut pas gérer le conflit de celui-ci. Et *Antoine*, quand on regarde du point de l'être moderne, *Halil* est un personnage beaucoup plus moderne que *Halil*. Ses conditions de vie, son travail, sa structure familiale sont à l'opposé de la vie d'*Halil*. Par exemple, *Halil* est entouré de ses amis de sexe masculin et la pression morale de ses parents. *Antoine* n'a pas une liaison avec ses parents mais il a des amis de différents sexes qu'ils sont des voisins. *Antoine* n'est vivement différent que *Halil* à propos de la liberté de l'individu. *Antoine*

a tout la caractéristique de l'individu de la modernité. Il vit sa vie; ses responsabilités sont dans deuxième place. Malgré tous, *Antoine* se soumet aux règles et aux pressions de la société, de ce fait il se cache *Kyoko*.

Dans *Vesikali Yarim*, la modernité ressemble à un problème et le personnage masculin se doit de lutter contre les amis dans *Domicile Conjugal*, la modernité s'est engagée à la vie et c'est une plate-forme servant aux événements de ces caractères. Dans ses deux films, la figure de la femme ne ressemble pas à un sujet, mais une image, une partie de la modernité que présente la vie moderne aux les personnages masculins. Après l'analyse des personnages en comptant les espaces qui peut représenter le niveau de modernité. Nous allons analyser les génériques des films et la structure narrative des films (en analysant le début et la fin de film) ceci pour comprendre leur système de narration.

3.2. Deux approches de narration : Regard entre le début et la fin de *Vesikali Yarim* et de *Domicile Conjugal*

Quand on tient en compte des tendances différentes dans notre analyse, on doit mettre en avant la narration classique basée sur une constante d'équilibre, un désir / un état complet et d'intégrité. Le développement du récit comprend déséquilibre de l'état stable. L'achèvement de narration est réalisé par la reconstruire de l'équilibre à la fin du récit. C'est un nouvel équilibre, et ce deuxième ne manque pas de ressemblance avec le premier même s'il est différent.¹⁹⁵

Vesikali Yarim et *Domicile Conjugal* sont des exemples de la narration classique qui porte les valeurs du cinéma réaliste. Tous les deux films comprennent également un déséquilibre et une reconstruction d'équilibre dans une autre manière à la fin.

Un de ces deux moments d'équilibre apparaît dès la scène d'ouverture du film, dans la séquence d'*Halil* qui conduit la charrette, et la deuxième s'implique également,

¹⁹⁵ John Hill, "Sex, Class and Realisme : British Cinema 1956-1963", British Film Institute, London, 1986, p.76. Greame Turner, **Film as a Social Practice**, London- New York, Routledge, 1993, p.54.

vers la fin du film, dans la séquence d'*Halil* "en rentrant à la maison". À la fin de cette séquence, *Halil* entre à l'intérieur et la porte se ferme face à nous. Ainsi, L'auteur fonde un contraste sur la famille et dehors. Le lendemain matin, *Halil* sort de la maison avec la charrette comme dans la scène d'ouverture du film. Ces deux points nous aident à former notre analyse à travers une narration basée sur la répétition. Le film construit une chaîne de contrastes et il laisse une part au-dehors en fermant le cercle.¹⁹⁶



Illustration 4. 7. Halil au début et à la fin du film

La même manière, *Domicile Conjugal* se commence par un plan long que la caméra montre les jambes de *Christine* qui marche dans les rues. Après elle parle avec une marchande de légumes elle continue à marcher. La caméra continue à suivre les jambes de *Christine* qui s'arrête devant un kiosque. Elle demande de prendre le poster du danseur qu'elle admire le plus. Différemment, pour la première fois, on voit son visage de face par l'œil de marchand, parce qu'il est un homme. Ce détail nous donne une allusion sur le point de vue du film. Le film est tourné et représenté le regard masculin. La caméra va après elle jusqu'à sa maison. Encore une fois, on voit ses jambes en montant les escaliers de son immobile. On les regarde par l'œil de vieux portier. Ce sont également des premiers marqués qu'on va regarder la femme comme un objet de désir.¹⁹⁷

On sait que le personnage principal masculin, *Antoine*, est apparu première fois à la porte de l'appartement et il descend des escaliers à toute suite. À la fin du film, *Antoine* s'apparut dernièrement à la porte et encore il descend. La liaison entre *Antoine*

¹⁹⁶Abisel, Op.cit

¹⁹⁷ Sous le titre de "Truffaut : Homme qui aime la femme", on a mentionné du fétichisme de jambes de Truffaut.

et la maison (la vie de famille) est déterminée par ce motif narratif. La structure se tourne au début par la répétition et crée une chaîne dans la narration et fait le spectacle comprendre que c'est la fin du film. On peut dire que ça c'est la fermeture du cercle.



Illustration 4.8. Antoine au début et à la fin du film



Illustration 4. 9. La scène où on voit les jambes de Christine au début du film

Par contre, le fait que *Halil* soit rentré ne trouve son sens qu'à la fin du film. « La dernière scène du film nous montre que les deux états d'équilibre ne sont pas

construit comme au début, le cercle ne se fermera jamais. »¹⁹⁸

Quand *Sabiha* sort de l'hôpital pour rejoindre *Halil* et arrive au quartier d'*Halil*, elle le voit avec son père et ses enfants tous ensemble dans leur magasin. Après une scène sans dialogue, avec des regards entre *Sabiha* et le père d'*Halil*, *Sabiha* quitte le quartier et elle commence à marcher silencieusement, seule, vers la caméra/ le spectateur dans les rues d'Istanbul où il y a plein d'hommes.



Illustration 4. 10. *Sabiha* à la fin du film

Par contre, *Domicile Conjugal* arrive à un équilibre avec sa fin. Le film commence en montrant un équilibre, la vie routinière et normale d'une famille urbaine par la scène de *Christine*, une femme moderne, marchant dans les rues de Paris, faisant de cours, entrant dans son bâtiment et enfin dans son appartement, on entre sa maison et sa vie quotidienne. Le déséquilibre commence par la liaison entre *Antoine* avec la jeune femme japonaise *Kyoko*. À la fin du film, le personnage central masculin retourne à sa famille. Déséquilibre est désaxé par l'équilibre au début. Dans ce sens, Truffaut suit la narration classique.

¹⁹⁸Nilgün Abisel, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008. p.

Raymond Bellour dit que la fin d'un film représente le résultat formé par les morceaux d'une mosaïque, et qu'ainsi le désir se soumet à l'ordre. Bellour nomme cet enjeu en cours d'ouverture-fermeture « le blocage symbolique ». Selon lui, chaque trou où acte illégal est arrêté confrontant à la loi, donc il s'inclut dans la doxa de « symbolique ». Et en même temps, chaque fermeture relève une ouverture. Cet enjeu fournit une productivité infinie au film.¹⁹⁹ La définition de Bellour est différente de l'analyse du récit classique qui présente la narration comme une ouverture et une fermeture. C'est-à-dire que, on peut dépister le concept qui est engagé strictement à la structure narrative. Si chaque blocage symbolique laisse une ouverture, dans *Vesikalı Yarım*, une de ces ouvertures est la dernière scène dont on parle au-dessus. Le deuxième moment d'équilibre est un "moment de fermeture déficient" ; parce que le film ne se termine pas dans cette manière. Le film qui se commence avec *Halil*, se termine avec *Sabiha*, le maillon rompu de la chaîne fermant le cercle. Au début, *Halil* nous est présenté étant le personnage principal du film. On voit *Sabiha* premièrement dans les yeux d'*Halil*. On regarde du point de vue d'*Halil* jusqu'au *Sabiha* apprend son mariage. Après ce moment, le point de vue se change, le récit raconte l'histoire de *Sabiha*.

Sabiha oscille entre l'impossibilité et la présence de son amour. Elle oriente le destin de leurs relations et le développement de la narration. Comme elle le dit à la fin du film, dans la scène de l'hôpital, elle décide certainement d'être ensemble avec *Halil*:

Sabiha : « Quel imbécile j'étais, j'ai demandé des embêtements. S'il ne m'aime pas, il ne viendrait me chercher. Il m'aime. Sinon, il ne m'aurait pas poignardé. Je le fis aller en prison, à souffrir, à laisser. Je suis détrompé maintenant. Je vais le retrouver dès que je sors. Je vais le supplier, je dirai, mon Halil! »²⁰⁰

Et après qu'elle a vu *Halil* avec sa famille et se retourne sans parler, elle se promène dans les rues en marchant vers la caméra fixe, jusqu'à ce qu'elle quitte la limite de clarté. En fait, sa marche vers le spectateur permet que celui-ci s'identifie à elle. Au contraire, dans *Domicile Conjugal*, le point de vue est celui d'*Antoine* et ça continue comme ça jusqu'à la fin du film.

¹⁹⁹ Francesco Casetti, *Les Théories de Cinéma Depuis 1945*, Nathan, Paris, 2012.

²⁰⁰ *Vesikalı Yarım* (1968), 1 :24 :28

Nous observons une comédie-drame d'un homme qui a trompé sa femme. La caméra dispose d'une fonction de refléter les sentiments et la situation, le monde d'*Antoine*, tandis que le récit raconte comment il voit les femmes et comment il les met en qualité d'objet. Ainsi, le personnage masculin désigne le personnage central de ce film. Jusqu'à la fin, il oriente le développement du récit avec ses choix et ses actions. Après un an de l'histoire de trompe *Antoine* s'apparaît devant la porte de leur appartement en attendant *Christine*, on la voit avec son petit-fils. Il descend rapidement en jetant les habits de *Christine*, elle lui suit. Leurs voisins italiens aident *Christine* à s'habiller. Le film se termine avec les voisins que *Christine* et *Antoine* deviennent. *Silvana*, le voisin, dit à son mari « *Tu vois, chéri, maintenant ils s'aiment vraiment.* ». La caméra s'approche au couple et le film se termine avec un œil externe.

Le point plus important pour comparer est le rôle des femmes en matière de diriger le cours du film avec ses actions. On voit que *Sabiha* a un rôle actif dans l'histoire d'amour. C'est elle qui décide de se séparer ou réunir avec *Halil*. Son instabilité entre ses préoccupations et son amour fait diriger l'action d'*Halil* et également la fin du film. Elle renonce à réunir avec *Halil* après avoir vu lui sa famille. On peut dire que c'est une décision consciente. Par contre, *Christine* est un personnage passif dans la narration. Quand elle découvre l'infidélité d'*Antoine*, elle refuse de se dormir avec *Antoine* mais, elle ne quitte pas leur maison. C'est *Antoine* qui dirige leurs relations en quittant la maison. À la fin, il se retourne à sa femme. Donc, on peut dire que *Christine* a un rôle moins efficace que *Sabiha* commence le personnage principal féminin.

Pour mieux comprendre le rôle de femme comme un objet, on analysera les fantasmes des deux personnages principaux masculins, *Halil* et *Antoine* nous allons maintenant, examiner le monde de fantasme des personnages masculins, l'image des femmes en tant objet ou en tant que sujet est surtout le statut des personnages féminins dans nos deux films *Vesikalı Yarım* et *Domicile Conjugal* en passant par les analyser en différent manière.

3.3. Deux histoires d'amour interdit et la femme et fantasme de *Halil* et d'*Antoine*

Dans les deux films, le récit est fondé sur le désir adulte, hétérosexuel ; le fantasme provoquant cette narration. Le but de ce fantasme est l'union du couple adulte, hétérosexuel. Autrement dit, le désir est fondé sur le fantasme et en même temps, le fantasme est basé sur la satisfaction du désir.

Dans le récit du mélodrame, cette union est bloquée ou ajournée pour quelques raisons précises. Le fantasme est "se remettre ensemble" pour l'amour, pas de sexe. Dans les mélodrames, le désir sexuel est représenté généralement par le manque ou l'absence totale d'amour.²⁰¹ Dans ce cas, le mélodrame divise le symbole de la femme en deux parties :

La femme comme l'objet de désir, et la femme comme l'objet de tendresse. L'objet de désir est le personnage féminin cause la catastrophe, séduisante et étant l'autre femme, alors que l'objet de tendresse le personnage féminin candide, ayant bon cœur.

Vesikalı Yarım ne fait pas la division mentionnée au-dessus. Le nom du film nous donne le fantasme dont on nous parle : *Vesikalı Yarım*. « Vesika » est un document, une identité donné les prostitués par l'État. « Yar » veut dire « bien aimé ». Et *Sabiha*, comme on voit dans le nom du film, elle est une femme avec « vesika » (prostituée), un prostitué et dans le même temps, elle est « yar », la bien-aimée. Cette combinaison située *Sabiha* dans le décalage entre les deux cadres de fantasme d'un homme ; *Sabiha* est l'objet qu'on suppose de remplir le décalage, la vacuité. Quand même le film ne divise pas comme l'objet de désir et l'objet de tendresse, la fin du film conduit à une division inévitable.

Dans le fantasme d'*Halil*, *Sabiha* est la femme parfaite étant un objet de désir ; la femme parfumée, maquillée, provoque le désir sexuel, et en même temps, loyale, et

²⁰¹ Ibid, p.13-14

étant par la même occasion une femme au foyer.

La première nuit où *Halil* reste chez *Sabiha*, *Halil* s'étonne beaucoup quand il la voit sans maquillage et sans parfum. Ses yeux pleins d'ébahissement expriment son admiration pour la femme parfaite *Sabiha*. *Halil* ne peut pas cacher son ébahissement contre la nouvelle image que lui renvoie de *Sabiha*. Le dialogue entre eux est plutôt un monologue d'*Halil* :

Halil : Tu as effacé ton maquillage?

Sabiha : Ce que j'aurais fait l'autre? J'aurais dormi maquillé?

Halil : Tes boucles d'oreilles... Tu as enlevé tes boucles d'oreilles aussi?

Sabiha : Tu dois aller au lit aussi.

Halil : Ton odeur a disparu aussi. Dommage... Ton perfume... (Il assoit)

Sabiha : T'aime la femme maquillée et parfumée?

Halil : Je n'ai jamais connu la femme maquillée, chic. Et je n'ai jamais bu (alcool) jusqu'à cette heure ! Sauf les cérémonies de mariages des amis.

Sabiha : Quelle est ta profession?

Halil : Je suis un marchand de légumes. Nous avons aussi notre propre kaleyard.

Sabiha : Tu ressembles astucieux, mais, ou tu es candide?

Halil : Quelques temps j'ai fait commerce de transport avec la charrette. Nous en avons toujours.

Sabiha : C'est ta première fois que tu es venu notre club?

Halil : Première. Je ne sors pas très souvent.

Sabiha : Ne sors pas plus...Ne viens pas encore une fois. Si tu t'habitues à l'alcool, la musique, le divertissement, et tu ne peux pas plus...

Halil : Ne t'inquiètes pas...



Illustration 4. 11. Halil chez Sabiha

Dans *Domicile Conjugal*, on regarde un film d'adultère basé sur le désir d'*Antoine Doinel* un homme marié avec une femme de bonne famille, qui travaille dans une entreprise, qui n'a pas des problèmes financiers ou familiaux. En bref, un homme possédant plusieurs choses dont un homme pourrait avoir dans son âge. Sa liaison avec *Kyoko* démontre le désir d'un homme ordinaire, le regard masculin voulant l'excitation à travers l'amour d'une femme, autrement dit, la sexualité de la femme.

Le fantasme d'*Halil* est fondé sur la possession d'une femme aux caractéristiques contradictoires ; la femme charmante, la "femme fatale" et la femme tendre et aimante. La chose qui peut faire ressortir ses pulsions et son désir ne serait qu'une femme sensible, émotive, vivante, interdite moderne, indépendant, ayant besoin de son intérêt, excitée au sujet de son travail, prête à le rendre heureux, et la caractéristique la plus importante, une très jeune et si belle femme, si attachante. Un objet tellement beau à posséder. En fait, il déjà "possède" cette femme, c'est son épouse *Christine*. Donc, le fantasme d'*Antoine* avec *Kyoko* n'est pas construit sur la possibilité de posséder une femme qui est trop parfaite pour lui, car c'est déjà *Christine*. Son fantasme est avoir une relation avec une femme contre la société dans laquelle il vit, une femme qui n'est pas moderne. On peut dire que *Kyoko* est devenu un objet exotique. Dans un dialogue, *Antoine* dit « C'est un autre chose » pour *Kyoko*, une chose, pas un humain. Ça nous montre le point de vue orientaliste du film.

Le fantasme et la passion d'*Antoine* pour *Christine* se finissent après avoir enfant. *Antoine* perd de l'intérêt de *Christine*, et après avoir une liaison avec *Kyoko*, il s'ennuie et voulait se séparer d'elle. Le fantasme d'être avec une femme différent n'est plus si attrayant que d'avant. Parce qu'il commence à vivre la vie de *Kyoko*. On voit *Antoine* dans le petit studio de *Kyoko* avec un plan contrechamps. Il s'assied sur les coussins de sol, mange avec des baguettes sur une table basse. Le miroir devant lui ajoute une profondeur extra à la scène. Il regard l'endroit comme un étranger, la caméra fait un zoom avant jusqu'à l'un gros plan pour nous aide à identifier à ses émotions et son monde. Les séquences suivantes, l'inconfort d'*Antoine* sont montrés avec des motifs de comédie avec des plans demi-ensemble. Vers la fin du film, dans une conversation entre *Christine* et *Antoine*, *Antoine* se peint *Christine* de sa relation

avec *Kyoko*. « *Le soir, le soir, j'ai la mâchoire... complètement bloquée à force de sourire. Mais le plus dur, c'est au restaurant. Là, quand on attend entre les plats. Elle sourit, elle attend que je fasse un effort. Moi, je n'arrive pas à manger. Oh là, c'est vraiment terrible! Enfin là, je lui ai dit que je partais trois jours, en province...* » Ici, il est dans le rôle d'un adolescent qui se plaint à sa mère. Malgré tout, il n'a pas du courage pour la dire qu'il ne veut pas se revoir. Quand il dine avec *Kyoko*, il laisse lui tout seul dans la table et il passe du temps dans la cabine de téléphone du restaurant. Pendant la conversation entre *Christine* et *Antoine*, encore une fois, *Christine* prend le rôle de mère d'*Antoine*. Il se plaint de sa maîtresse à sa femme, et *Christine* lui conseille :

Antoine : "Ce n'est vraiment plus possible. Tu vois, elle ne dit jamais rien.

Christine : "Ne sois pas méchant inutilement."

Encore il lui téléphone :

Antoine : Allô, *Christine*? C'est encore moi.

Christine : Tu es toujours au restaurant?

Antoine : Oui, oui. Tout se passe comme prévu. Ça s'enlise vraiment terriblement.

Christine : Au moins j'espère que tu manges bien.

Antoine : Tu parles. On a bouffé du rumpsteak. Tout ça sans se dire un mot. Chaque minute compte triple. J'ai l'impression d'être dans ce restaurant depuis ce matin, au moins.

Christine : Tu pourrais quand même faire un effort.

Antoine : Impossible! Je suis pétrifié d'ennui.



Illustration 4. 27. La scène de conversation au téléphone

Cette conversation continue avec des mots d'amour mutuels entre *Antoine* et *Christine*. Même *Antoine* et *Christine* acceptent les rôles de la femme dans la famille et font la paix. *Kyoko* quitte le restaurant en laissant une note « *va te faire foutre* ». La séparation de *Kyoko* et la réunion avec *Christine* se réalisent ensemble. En fait l'un se réalise par la volonté d'une femme, et l'autre par un homme. La relation avec *Kyoko* se commence par le mouvement d'elle, ça veut dire c'est la femme qui décide. Généralement, *Antoine* ne fait rien de commencer ou finir quelque chose, il est dans un rôle passif. Par contre, la relation entre *Christine* et *Antoine* est liée à *Antoine* qui quitte la maison et qui appelle *Christine* pour recommencer/continuer leur mariage.

Comme *Sabiha*, la disparition de *Kyoko* est la déclaration de perte de la femme, la déclaration d'intégrité qui ne deviendra jamais réalité. L'action illégale, le désir est soumis à la loi. Donc, la femme, l'excédent dans le système, elle est jetée dans le cercle de la vie, qui est contrôlé par la loi, comme *Sabiha*. Dans *Vesikalı Yarım*, *Sabiha* tente de sortir de la vie d'*Halil* à cause de d'impossibilités. Avec son dilemme, elle sort et se retourne pendant le film et finalement, elle le fait. *Sabiha* ne peut jamais décider certainement, elle est sous l'effet de l'amour et de la passion.

Sabiha étant l'objet de fantasme elle possède deux états de féminité telles que la aimée et l'épouse. Ce fantasme appelle le désir de voir les deux états de féminité dans un corps. Le fantasme se finit quand *Halil* poignardé *Sabiha*. Après *Halil* sort de la prison, il va au club afin de trouver. *Sabiha* a promis de lui rendre visite en prison et de l'attendre sans travailler, jusqu'à il sorte.²⁰²

Dans *Domicile Conjugal*, on voit la passion différent que *Vesikalı Yarım*. À la première partie du film, on peut dire que la femme étant l'objet de fantasme est la femme mariée, épouse d'*Antoine*. Différent que *Vesikalı Yarım*, le personnage féminin principal est l'épouse. On a déjà mentionné des scènes au début du film qui ont des plans montrant les jambes de *Christine*. Ô avait dit que ça nous fait regarder le film par l'œil d'un homme, c'était le premier signe de rôle de la femme comme un objet de fantasme. On la voit par l'œil du marchand, et puits, ce point de vue continue avec

²⁰² Ibid.

l'œil d'un autre homme, le vieux portier de son immeuble qui épie quand elle monte des escaliers. Les jambes de *Christine* se montrent également dans les scènes qu'elle a avec *Antoine*. On voit les jambes de *Christine* sur une chaise et un escalier de bibliothèque achetée par *Antoine*. *Antoine* touche ces jambes étant le mari, il a le droit et le pouvoir de les toucher.

Quand on examine *Vesikalı Yarım*, on voit ce que *Sabiha* fit, mais juste avant la liberté d'*Halil*, elle croit encore à l'impossibilité de leur liaison. Et afin de lui faire croire qu'elle ne l'aime plus, elle retourne au Club et se comporte grossièrement comme une "pute". Il la trouve dans une table avec des hommes... *Halil*, se tourne et commence à marcher, *Sabiha* court après lui et lui saute au cou en criant « *Halil ! Mon Halil !* ». *Halil* poignarde *Sabiha*. *Sabiha* dit la police venue : « *J'ai fait. Le couteau est le mien.* ». On passe avec le raccord à *Halil* et *Müjgan* tenants derrière. *Halil* dit à *Müjgan* « *Vraiment, elle me détruit en ce moment...* » Il s'agit la phrase la plus importante du film. Mais, cette phrase ne peut pas trouver son point certain dans le récit. On peut comprendre comme la phrase de la fin du fantasme d'*Halil*.



Illustration 4. 28. *Sabiha est poignardée par Halil*

D'autre part, l'état charmant de *Sabiha* apparaît comme une imitation. Le fantasme de *Sabiha* se divise en deux, le fantasme perd sa réalité aux yeux d'*Halil*. Il

regarde ces deux fantasmes qui s'opposent ce moment-là. Cette parole est l'admission de la perte, en même temps. L'objet de la perte, *Sabiha*. C'est pour cela qu'on ne peut pas trouver une place dans le récit, dans le lien de causalité.

Alors, on comprend comme une explication pour le fantasme. La perte est l'admission de l'impossibilité d'avoir une femme tendre, loyale, fidèle, même attractive, fascinante, parfumée. Le film commence par le fait que le personnage masculin croit en la possibilité d'existence d'une femme qui porte les deux facettes du fantasme au même temps, se finit par l'impossibilité de cela. Cette impossibilité est affichée par la division de l'objet d'amour en deux (l'épouse et la prostituée).

Dans *Domicile Conjugal*, nous remarquons l'absence de cette admission de la perte. Après qu'*Antoine* ait fait face à la réalité – à savoir qu'il n'a et n'aura jamais plus l'amour de *Christine* comme une femme, il accepte à avoir l'amour d'une mère. En fait, il gagne encore son objet de tendres qui lui donne la confiance et de la fidélité qui représentent la chaleur de la maison. Et lui, *Antoine* voulait accepter sa situation et tente toujours de retourner à sa femme. D'être avec une femme qu'il n'aime plus, *Kyoko*, et perdre sa femme *Christine*, Il illustre ce processus de nier. Illusion d'avoir une femme lui donner celle d'être un vrai homme, il a besoin de la présence d'une image des femmes pour exister.

Nous comprendrons peut-être mieux la division dans le fantasme *Christine* d'*Antoine* à la fin du film, avec ce dialogue entre le couple vivant séparément :

Christine : Embrasse-moi.

Antoine : Tu es ma petite sœur, tu es ma fille, tu es ma mère.

*Christine : J'aurais bien voulu aussi être ta femme.*²⁰³

Ce dialogue est une expression franche du fait que *Antoine* ne voit plus *Christine* comme un objet de désir. Elle est maintenant un objet de tendresse, elle est compatissante, loyale, une mère affectueuse, une sœur et même une petite fille. Pour

²⁰³ *Domicile Conjugal* (1970), 01 :26

Antoine, c'est la fin du fantasme est avoir une femme qui est à deux caractéristiques "contraire" en même temps, un amante attrayante et une mère compatissante. Tandis que *Halil* formait son fantasme sur un union de ces deux types, pour *Antoine*, les limites d'objet sexuel et d'objet de tendresse sont évidentes. La réponse de *Christine* dans le réplique au-dessus montre qu'elle est consciente de la situation dans laquelle elle se trouve et de son statut dans le monde d'*Antoine*. Contrairement, dans *Vesikalı Yarım*, cette division et cette prise de conscience ne seraient jamais clairement exprimées dans un dialogue.

Un autre point de vue que nous pouvons mentionner est le problème du « complexe d'Œdipe ». D'abord dans le cinéma narratif classique, pour éviter la menace de castration que la femme exposée, la femme est fétichisée. Nous pouvons voir et dire que *Sabiha*, *Christine* et *Kyoko* sont fétichisées dans le récit comme un objet érotique. Deuxièmement l'expression de *Halil* dont nous avons parlé et nous avons dit que c'était une acceptation d'un absolu perdu. Dans ce sens, il est possible de lire l'histoire comme acceptation de la castration, comme une histoire d'Œdipe. *Halil* devient un homme comme un résultat de tout ce processus : D'abord, *Sabiha* est l'objet de la mère / femme et de la sexualité. La femme et la mère de *Halil* sont montrées après la division de *Sabiha* et acceptation des Perdus. Après le « retour à la maison » *Sabiha* devient « refoulée ». Toute l'histoire se termine avec l'acceptation de la perte et l'impossibilité de l'intégrité, de la « chose », l'objet. De ce moment-là, la langue pénètre entre *Halil* et *Sabiha*. « *Vraiment, elle me détruit en ce moment...* » *Sabiha* devient l'objet perdu que *Halil* ne peut jamais atteindre. Il peut être lu comme l'histoire d'être homme. Mais, avec l'acceptation qu'il ne peut jamais être un homme complet. Quand nous pensons à la virilité de *Halil*, nous pouvons regarder d'un autre point de vue. Quand *Sabiha* reçoit le blâme de *Halil*, prend toute la tragédie et l'action semble déshonorante et insensée, dans ce cas, *Sabiha* élimine le caractère viril de l'action. Ainsi, elle semble plus virile que l'homme dans cette situation. Peut-être que c'est l'une des raisons de la démolition de *Halil*.²⁰⁴

²⁰⁴ Ibid.

Et comment pouvons-nous lire complexe d'Œdipe d'*Antoine* dans *Domicile Conjugal*. Tout d'abord, nous remarquons comment il fétichise le corps de la femme. Dans la scène *Christine* joué violon au-dessus d'une chaise, il regarde et touche ses jambes comme un objet admirable. Nous examinons bien l'objet de « fétiche » sous le titre de "l'image des femmes comme un objet". Mais nous devons aussi nous rappeler la fonction de fétiche qui est bien utilisée pour cacher des peurs subconscientes dans le cadre du complexe d'Œdipe. En outre, comme *Halil*, *Antoine* ne peut pas cacher ce complexe dans ses relations avec les femmes. Comme nous l'avons dit auparavant, dans sa vie, on voit deux femmes, son épouse et sa maîtresse, deux objets différents représentant l'amour, le sexe ou parfois la compassion. Les choix et les actions d'*Antoine Doinel* nous montrent un homme qui ne peut pas gérer avec le complexe d'Œdipe et de douleurs d'être un homme. Dans sa relation interdite et non autorisée avec *Kyoko*, nous pouvons voir le sentiment de culpabilité à cause de jalousie envers son père. En fait, l'enfance et adolescence d'*Antoine* sont comme nous racontent des histoires sur ses traumatismes. La privation de son père et la compassion de sa mère cause d'une faiblesse contre les femmes. Si on examine les autres films d'*Antoine Doinel*, sa jeunesse, sa maturité, on trouve un homme qui ne peut jamais dire « non » aux femmes comme l'auteur Truffaut. Ce qu'on veut dire que toutes ses pulsions refoulées sont orientées vers l'objet qu'il a trouvé : Une femme.

Dans l'autre partie, nous ne pouvons comment être attaché à sa femme et tentons toujours de se réunir avec elle nous la volonté de la mère rappelle et en ignorant la rupture de pulsions de l'ego. Dans ce cas, *Antoine* ne pouvait pas devenir un vrai homme de nier la perte et la castration, et son dévouement impuissant à *Christine*. Après nous avons montré le contexte de fantasme dans le monde de *Halil* et *Antoine*, nous allons approfondir le concept de « femme-objet » en analysant et en comparant les deux scènes de *Vesikli Yarim* et *Domicile Conjugal*.

3.4. Personnages féminins comme un objet de fantasme

Comme nous l'avons dit dans le dernier chapitre, les femmes sont positionnées dans le fantasme de caractères masculins. Pour *Halil*, *Sabiha* était comme un objet sexuel et aussi un objet évoquant quelque chose de maternelle. Mais le facteur qui a fait qu'il soit tombé amoureux d'elle est l'image sexuelle de *Sabiha* comme une femme. En fait, le fantasme commence avec admiration de cette femme purement sexuelle qu'il n'a jamais vue auparavant. Et après cela, *Sabiha* devient un objet dans ses yeux. Après leurs relations commencées, avec l'amour, *Halil* voit deux femmes différentes dans *Sabiha*, il trouve son objet qui se présente à lui le désir sexuel est la chaleur d'une mère. Ainsi, comme nous l'avons dit, le fantasme d'*Halil* se compose de la possibilité de posséder deux objets différents dans un seul et même corps de femme. Pour cette raison, nous allons analyser le premier regard, la première rencontre d'*Halil* - *Sabiha* et d'*Antoine* - *Kyoko*, on cherchera une similarité entre ces scènes en fonction de provoquer la tension dramatique dans la narration.



Illustration 4. 29. La scène où *Sabiha* et *Halil* se rencontrent dans le club.

Avant la première rencontre, *Halil* se repose et boit de l'alcool seul sur sa table après que ses amis soient partis. Il est filmé en plan d'ensemble, à droite du cadre. *Halil* tourne le dos pour voir le serveur. Au moment où il retourne, il voit quelqu'un ou quelque chose, nous remarquons une expression qui montre l'étonnement sur son visage. Il regarde à droite hors du cadre. Tous les sons, les bruits et la voix du chanteur (sons diégétiques) s'évanouissent d'un coup. Et *Halil* voit (on voit première fois avec

Halil lors de la dixième minute du film) *Sabiha* avec un plan poitrine, contre-plongée. Elle apparaît dans les fumées, comme une héroïne d'un rêve magique, elle lui sourit. Tout de suite, elle lève sa main tenant sa cigarette et demande : «*Puis-je fumer une cigarette? Peux-tu allumer?* »²⁰⁵

Avec sa question, nous revenons à *Halil* avec un plan poitrine. Il saisit son briquet de sa poche, mais il ne peut détacher ses yeux d'elle. Prochain plan, *Sabiha* allume sa cigarette en contre-champ. Puis elle s'assoit, et le moment fascinant est terminé par la voix du garçon. Tous les sons reviennent mais son regard admiratif vers *Sabiha* continue.



Illustration 4. 30. *Sabiha* allume sa cigarette

Que nous racontent les choix de mise en scène d'Akad et de Truffaut? Le choix permet de mettre en avant deux éléments essentiels qui structurent la scène : le jeu des regards et l'utilisation des contrechamps. Dans *Vesikalı Yarım Sabiha* en contre-plongée, donne son image une impression de supériorité. La contre-plongée sur *Sabiha* donne une impression de supériorité à l'image des femmes et accentue son statut comme un fétiche au cours de la narration et nous permettons de voir ses yeux de *Halil*, cela signifie que l'identification du spectateur avec *Halil*, le personnage masculin. Même façon, la prise de vues en plongée nous montre la situation de celui qui est sous l'effet de l'admirer, de la « chose » admirable. Peut-être que la faiblesse et la complexité. De l'état de l'homme orgueilleux et puissant pour l'homme traîné par son fantasme dans un monde de contrastes. Ce facteur d'admiration construit le lien fort

²⁰⁵ *Vesikalı Yarım* (1968), 1 :29

d'amour qui se met en place entre eux. Quant à *Halil*, cette fois le spectateur le voit avec les yeux de *Sabiha*. Ainsi, les positions de caractères sont décrites et déterminées. Ce facteur d'admiration construit le lien fort d'amour qui met s'en place entre eux.

Comme *Vesikalı Yarım*, nous analyserons la première rencontre d'*Antoine* et *Kyoko*. Ils se voient la première fois dans la société américaine où *Antoine* travaille. *Kyoko* est l'un des invités visitent la société et *Antoine* orient les bateaux modèles dans le petit canal. Une technique spéciale est choisie pour cette scène. L'écran s'assombrit jusqu'à l'un plan rapproché et crée un cadre noir auteur du personnage. Après tout le monde murmuré à l'oreille l'un des autres, *Antoine* comprend qu'il doit accompagner à *Kyoko* jusqu'à la toilette. Dans l'ascenseur, *Kyoko* touche son bracelet et essaye d'attrape l'attention. À la séquence suivante, un plan général montre *Kyoko* au but du quai, elle fait tomber intentionnellement son bracelet dans l'eau. Elle prétend qu'elle a été choquée et regard d'*Antoine*. Ce rapprochement est symbolisé avec deux bateaux flottant dans le canal. Les deux se rapprochent et touchent l'un et l'autre. Le point qu'on attire l'attention est l'action fait commencer par la femme par contre on continuer par l'œil d'un homme.



Illustration 4. 31. *Kyoko et Halil se rencontrent*

On avait déjà mentionné des scènes où on voit les jambes de *Christine* par l'œil des hommes tels que son mari, le portier, le marchand, et le spectateur. Également, ce motif est bien répété avec *Kyoko*. Quand *Antoine* visite *Kyoko* dans sa maison, on la voit avec des vêtements modern, une minijupe et des bottes. Elle parle avec sa colocataire dans une chambre, la porte est laissée ouverte... On les regards de point de vue d'*Antoine*. La caméra fixe montre les jambes des femmes avec un plan plongé.

Donc, nous arrivons au plaisir voyeuriste du spectateur qui est offert par le cinéma. À ce stade, nous devons nous rappeler l'admiration et la proximité de Truffaut à Hitchcock et son langage cinématographique. Hitchcock qui utilise magistralement plaisirs du voyeurisme, situe le personnage féminin selon le point de vue masculin. On bien voit que Truffaut admire le cinématographié d'Hitchcock.²⁰⁶



Illustration 4. 32. Antoine regard les jambes de Kyoko

Comme *Halil* dans *Vesikalı Yarım*, la caméra filme en plongée *Antoine* comme un point de vue de quelqu'un se tient à côté de lui dans les séquences où il s'allonge sur le lit au milieu du salon juste après avoir discuté avec *Christine* est envoyé dehors de chambre à coucher. Nous voyons *Antoine* avec un gros plan. Nous pouvons comprendre à partir de ce choix de l'angle qu'il est dans une position similaire à celle *Halil*. Un homme qui sera impuissant contre son imagination et son dévouement pour les femmes qu'il objective au déroulement du récit. Inverse de l'angle de tir dont *Christine* est filmée, les jambes de *Christine* ou *Kyoko* sont filmés avec un angle correspondant aux yeux d'*Antoine*.

Comme nous le voyons dans deux scènes de deux films, l'image des femmes qui

²⁰⁶ François Truffaut, **Hitchcock and Truffaut**, Hayek Kitap, İstanbul, 2018

est présenté et considéré comme un objet de désir qui remplit les fantasmes des personnages masculins. En fait, la femme est l'objet des fantasmes, et en même temps, un outil pour le nourrir. Un objet que l'homme manque, désire ardemment, une chose qui objective subconscients, fétichisé pour cacher l'absence du pouvoir phallique.²⁰⁷ Si nous revenons à la question du plaisir à ce stade, nous pouvons clairement dire que, dans ce film, *Domicile Conjugal*, nous comprenons par le choix de mise en scène que le plaisir est produit dans une vue active d'un sujet mâle correspondant exactement la structure du cinéma narratif classique qui situe la femme dans une position passive (comme l'exposition à voyeurisme ou la violence comme *Christine* et *Sabiha*).

Nous remarquons un point commun dans les deux films en matière d'image des femmes comme un objet de désir, de plus, un objet de spectacle. Sans *Vesikalı Yarım*, quand *Halil* et *Sabiha* partent dans un club ensemble le premier soir où ils se rencontrent, ils regardent une danseuse sur la piste. Par contre *Halil* regarde *Sabiha* à l'instar de danseuse, et elle l'alerte : « *Regarde la danseuse, pas moi !* »²⁰⁸. Dans ce cadre, l'attention et le regard du spectacle sont attirés sur *Sabiha*. Nous voyons deux femmes dans la scène, la danseuse qui entre et sort du cadre et *Sabiha*. Mais, *Sabiha* est le seul objet qui évoque le plaisir de regarder pour *Halil*, de sorte que le seul objet de spectateur.



Illustration 4. 33. *Sabiha* comme objet de regard

Dans une manière similaire, mais différent en même temps, les femmes sont devenues l'objet de spectacle. *Christine* comme une violoniste, on voit ses jambes en

²⁰⁷ Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema : The Imaginary Signifier*, Macmillan, London, 1998.

²⁰⁸ *Vesikalı Yarım* (1968), 00 :14

jouant du violon. On peut dire que c'est un spectacle artistique et inutilement érotique qui crée pour attirer l'attention du spectateur comme *Sabiha*.



Illustration 4. 34. Christine comme objet de regard

Parce qu'elles nourrissent le désir, remplit son fantasme, et parce que la femme ne peut faire sens dans un cadre de désir et fantasme masculin. Donc, dans la partie qui suit, nous allons continuer à expliquer l'image des femmes comme un objet, et nous allons séparer objet du désir et de l'amour en tenant compte de toutes les femmes dans la vie de personnages masculins et leurs fantasmes.

3.4.1. Deux personnages différents dans *Sabiha* et deux femmes différentes *Christine* et *Kyoko*

Nous avons précédemment mentionné les fantasmes de personnages masculins et personnages féminins comme un objet de désir. Maintenant, nous allons distinguer profondément les femmes que les différentes parties du fantasme. Comme nous le savons, *Antoine* est un homme marié avec une enfant. Heureux et moderne dans sa façon de vivre, mais entourée de la routine de la famille. *Christine* une jeune femme moderne qui donne le cours de violon et une jeune mère. Nous pouvons la situer comme une représentation de la famille et la vie idéale d'*Antoine*. Dans ce cas, elle représente l'ordre et la loi dans un sens lacanien. Donc l'acte de tricherie signifie l'acte illégal qui est un mouvement introduit contre la loi. (Au contre, dans *Vesikali Yarim*, la famille a été représentée par la figure de père d'*Halil*.)

La différence entre les deux femmes, en fait, la différence de point de vue

d'*Antoine* pour sa femme et sa maîtresse déterminé leur position dans son monde imaginaire. Lorsque *Christine* après la faire la naissance de leur bébé représente l'image de la mère, *Christine* avant la naissance est celui qui encore représente le désir et la perfection. Ainsi, le fantasme est établi sur la possibilité de posséder le plaisir que l'objet, alors qu'il a déjà l'objet de tendresse ou de la mère.



Illustration 4. 35. *Christine* comme figure de mère

Lorsque nous avons discuté à propos de la fin des fantasmes, nous avons mentionné comment le fantasme de *Sabiha* d'*Halil* se termina par une division. Le fantasme situé *Sabiha* comme un objet de désir qui porte deux États différents de la féminité dans le même temps, une femme qui se nourrit des désirs sexuels, et d'autre part une femme qui répond au besoin de tendresse, d'amour sécurité, etc. Après *Sabiha* commencée à vivre avec *Halil*, son comportement et son apparence, même ses changements de style de fumer dans une manière de montrer la répartition de son caractère. Le premier coup d'œil sur *Sabiha* et son image comme un personnage qui tient une cigarette dans sa main et à un joli sourire touchent *Halil*. Une femme qui utilise des boucles d'oreilles et du maquillage, porte des robes décolletées, se parfume, et travaille dans un club. C'est une femme de la nuit. La première fois que nous la voyons au cours de la journée, elle fait du shopping dans un marché dans un plan ensemble, elle marche, avance vers la caméra fixe.

Elle porte un manteau et une écharpe sur sa tête. Le maquillage exacerbé est effacé dans les scènes de jour. Ses vêtements, ses cheveux, son attitude et ses comportements sont beaucoup plus différents de *Sabiha* au travail ; *Sabiha* vit

comment elle rêve dans sa relation avec *Halil*.



Illustration 4. 36. Deux états de féminité de Sabiha

Comme *Christine*, *Sabiha* assume le rôle d'une femme en étant ordinaire. En fait, un jeu du mariage se joue entre *Sabiha* et *Halil*. Dans une autre scène du club, après avoir commencé leurs relations, ils sont ensemble dans un club, écoutent de musique. Là, ils posent pour un photographe ensemble, côte à côte. La caméra est posée à la place du photographe. Elle les filme dans le même cadre et ce plan met en avant leur harmonie comme un couple.



Illustration 4. 37. La scène de photo

Une scène semblable peut être vue dans *Domicile Conjugal*, comme on a décrit la scène où *Kyoko* et *Antoine* se rencontrer pour la première fois, l'écran montre *Antoine* et *Kyoko*, dans un cadre sombre, exactement comme une photo. Le fait que ces deux images ne se rejoignent pas peut être évalué car elles ne deviendront jamais un vrai couple.



Illustration 4. 38. Antoine et Kyoko dans le cadre noir.

L'amour entre *Halil* et *Sabiha* ne semble pas illégal jusqu'au milieu du film. Le spectateur apprend son mariage à travers les amis d'*Halil* qui disent à *Müjgan* (le meilleur ami de *Sabiha*) dans le club à la 49^e minute du film. *Halil* est un homme marié avec deux enfants. *Sabiha* qui entend ce fait de *Müjgan*, ne peut jamais poser d'*Halil*. *Sabiha* et *Halil* ne peuvent jamais parler de ce sujet. L'indécision et marées sur la poursuite de cet amour de *Sabiha*, provoquer des cas et des actions spectaculaires. Pendant ce temps, on ne voit jamais la femme d'*Halil*, ni dans sa vie de tous les jours ni dans leur maison.

Comme nous l'avons dit auparavant, la femme d'*Halil* (et elle n'a pas de nom, il fait une logique de voir son image dans le récit) apparaît seulement à la fin du récit, lorsque *Halil* revient chez lui et sa famille. Dans la scène, son fils ouvre la porte et appelle sa mère : "*Maman, mon père est arrivé!*" La « mère », la femme d'*Halil*, arrive à la hâte. Elle s'arrête et attend son mari pour entrer dans la maison. Elle met ses pantoufles à ses pieds, ouvre la porte à une chambre pour lui et recule immédiatement.

La hiérarchie dans la famille, entre les parents et les enfants et aussi entre l'homme et la femme lui fait se comporter comme ceci : totalement soumise à la présence de l'homme, totalement correspondante aux traditions. Elle est aussi une femme trompée, ne demande rien à son mari qui a été loin de la maison pendant plus d'un an. Elle prépare son lit et lui demande « *As-tu faim?* » Nous pouvons la voir avec

un gros plan seul dans le cadre.



Illustration 4. 39. La femme d'Halil

Elle est filmée en l'arrière-plan d'*Halil* qui est net dans l'objectif. Elle représente la culture traditionnelle de ce quartier et de la communauté avec son cabinet et son comportement. En fait, elle ressemble à une copie de la mère de *Halil*. Sa féminité est limitée à être mère sans passion ou d'expression de l'amour. Mais *Christine* dans *Domicile Conjugal* a une image différente de la femme de *Halil*. Elle discute avec *Antoine*, elle montre sa frustration. Mais étant l'une femme trompée, la réaction et son action finale sont importantes en matière de représentation de la femme passive. Nous avons dit avant que *Christine* portait le sens d'un objet de la mère pour *Antoine*, elle a perdu le sens de la sexualité ou de charme aux yeux d'*Antoine* pendant leur mariage mais pas pour l'autre homme tels que le portier, et le voisin.

On peut dire que *Kyoko* est une femme traditionnelle dans le contexte du film. Nous la voyons pour la première fois avec ses parents et dans des vêtements traditionnels japonais. Ainsi, elle est présentée comme une forme de féminité approuvée par le point de vue patriarcal traditionnel. Nous supposons qu'elle mène une vie traditionnelle, à Paris, dans un cadre moderne. Cependant, sa tradition se tourne vers le modernisme en ce qui concerne l'attrait sexuel. Par l'existence de *Kyoko*, la culture japonaise est représentée comme un champ de conflit entre le traditionalisme et la modernité.

Lorsque *Christine* découvre la relation avec *Antoine Kyoko*, elle affronte *Antoine* avec des vêtements et du maquillage japonais traditionnels et les larmes aux yeux. En

entrant dans la maison, *Antoine* est sous le choc et nous le verrons d'un plan en contre-plongée. Nous le voyons pour la première fois du point de vue de *Christine*, car *Christine* était assise par terre. C'est la seule scène où on voit *Antoine* du point de vue d'une femme.



Illustration 4. 40. Antoine par le regard de Christine qui dans les vêtements japonais.

Le côté traditionaliste de *Kyoko* et sa culture différente sont expliqués par *Antoine* comme ceci : « *Si c'était une femme comme les autres, je comprendrais très bien que tu sois jalouse. Mais Kyoko n'est pas une femme comme les autres. Kyoko, c'est un autre continent. Tu comprends, Christine, c'est un autre continent.* » Pour *Antoine* *Kyoko* n'est pas « *un autre femme* », c'est « *un autre chose* »...

A la prochaine partie, nous allons examiner *Christine* et *Sabiha* comme des femmes modernes.

3.4.2. Deux femmes modernes : *Christine* et *Sabiha*

Dans ces deux films, il y a deux femmes qui représentent la modernité. L'une d'entre elles est *Sabiha*, qui habite à Istanbul, qui travaille (en tant qu'une prostituée dans une boîte de nuit) et vit seule, et l'autre est *Christine*, une parisienne mariée, qui travaille également (enseigne des leçons de violon aux enfants). Même si *Sabiha* est « l'autre femme » et *Christine* est « la femme de famille mariée », elles sont toutes deux les personnages principaux d'une liaison d'amour. Si on considère l'image des femmes dans le contexte social, on voit « l'autre femme » qui est en dehors de la famille, de l'ordre établi, du cercle.

Akad avoue montrer *Sabiha* comme une maîtresse, même si celle-ci est une fille de mauvais augure. Dans le film, *Sabiha* est « l'autre côté de l'amour », et le film ne donne pas un message d'exalter la famille comme une construction sociale ou comme une vertu éthique. Le sujet principal du film est un amour impossible entre deux personnes de deux milieux différents, des conditions et des vies. Ainsi, le spectateur ne voit pas *Sabiha* comme une femme qui détruit une famille ou un bonheur de la famille. Même si elle est une partie de l'acte illégal contre l'ordre, à la fin elle devient celui qui est soumis à la loi.

Christine, en revanche, est du côté approuvé de l'amour. Elle représente le côté légal. Même si son mari la trompe, elle agit comme si de rien n'a jamais eu lieu et elle se soumet à la loi. Dans ce film, l'institution familiale est présentée du point de vue masculin. L'institution familiale est approuvée par racontant l'histoire d'un homme qui quitte sa maison, et puis s'ennuyait du nouvel ordre, et qui peut rentrer sa maison et sa famille. Le film normalise l'action de l'homme et apaise la femme en la soumettant à l'institution de la famille et à la loi.

Dans *Vesikalı Yarım*, *Sabiha* représente la « sexe », une nouvelle vie moderne et différente dans le monde de *Halil*. Elle ne suit pas les règles classiques strictes de la société communautaire, elle exprime sa féminité et la sexualité sans l'ombre de la domination patriarcale. Elle est la femme de la nuit, de la ville urbaine, du monde compliqué et changeable opposé de *Halil*. *Christine* à *Domicile Conjugal* est aussi une femme moderne, mais ne souligne pas volontairement son identité sexuelle. Bien qu'elle soit une femme ordinaire et modeste, son trait sexuel est souligné du point de vue des hommes qui l'entouraient.²⁰⁹ Comparée à *Kyoko*, elle est moderne avec son style de vie et ses vêtements occidentaux, mais elle reste traditionnelle en ce qui concerne les valeurs qu'elle représente. Les responsabilités de la famille; l'ordre et les règles de la société sont représentés par le mariage de *Christine* et *Antoine*.

Même si *Christine* est une femme citadine instruite avec une bonne famille,

²⁰⁹ On voit *Christine* et ses jambes par des hommes différents pendant le film.

on remarque que l'estime de soi de cette femme moderne est très faible. Dans sa relation avec *Antoine* et dans leur séparation, elle se critique et reproche souvent.

Dans une séquence du film, *Antoine* et *Christine* expriment leurs opinions sur eux-mêmes à d'autres personnes qui sont représentés le spectateur. En fait, deux personnages principaux confessent simultanément, de manière synchronisée.

Un dialogue entre *Antoine* et sa collègue :

La collègue d'Antoine : Et pour l'instant, vous vivez tout seul.

Antoine : Enfin, à moitié.

La collègue d'Antoine : Ça ne vous paraît pas trop difficile?

Antoine : Oh, vous savez, je ne déteste pas la solitude.

La collègue d'Antoine : Eh bien, moi, quand je me retrouve toute seule le soir, chez moi, j'ai peur. J'épouserai un bec de gaz pourvu qu'il me fasse la conversation. Je croyais que vous aimiez beaucoup votre femme.

Antoine : Ah oui, oui, beaucoup. Au début, quand je l'ai rencontrée, j'étais stupéfait par sa bonne éducation. Elle était tellement polie que ça me faisait rire. Ça m'attendrissait. Puis ça a commencé à m'agacer. "Merci, monsieur.", "Merci, madame." , "Merci beaucoup d'être venu." , "Merci pour cet excellent repas." , "Merci d'avoir téléphoné." Oh là là... Au début de notre mariage, je l'appelais Peggy Sage. Peggy parce qu'elle a un petit côté anglo-saxon comme ça, un peu réservé. Et puis Sage parce qu'elle était sage. Très, très sage... Vous voyez ce que je veux dire? Faudrait que vous la voyiez quand elle fume une cigarette. Elle ne sait absolument pas fumer. Elle tient sa cigarette comme ça, maladroitement entre ses doigts. On dirait une petite fille qui fait semblant d'être une femme.²¹⁰

Un des points sur lesquels nous devons prêter attention est la suivante : la femme qui parle à *Antoine* dit qu'elle préférerait épouser avec n'importe quoi. Ici, le mariage, et donc un homme, est présenté comme une chose à laquelle une femme révère quoi qu'il arrive, quelque chose qui la sauve de ses peurs. Le deuxième point, et le plus important, est le point de vue d'*Antoine* sur *Christine*. Au début, *Antoine* était impressionné par la politesse et l'éducation de *Christine*, puis il commençait à être irrité par ces caractéristiques. La femme est devenue déplaisant à cause de sa supériorité intellectuelle. Sa description de *Christine* comme d'une « petite fille

²¹⁰ *Domicile Conjugal* (1970) 01 :18

essayant d'être une femme » montre son statut à ses yeux. Elle est inexpérimentée, un peu pathétique. Et avec ce côté d'elle, elle est attrayante pour un homme.

Ce que dit *Christine* à propos d'*Antoine* est plus important. Dans cette section, qui est présentée comme deux femmes parlant de la vie et des relations, est en réalité l'approbation du point de vue masculin dominant dans le film, par le personnage féminin.

La dialogue de Christine et Silvana (la voisine) :

Christine : Ah, c'est vous, Silvana. Je croyais que c'était Antoine. Mais enfin, comme il est déjà venu hier.

Silvana : Vous savez, je connais bien la vie. Il reviendra certainement.

Christine : Non, je ne crois pas. J'ai été très maladroite avec lui. Quand j'ai senti que ça commençait à aller mal, au lieu d'arranger les choses, je les ai aggravées parce que j'avais peur.

Silvana : Ah, il faut de la patience. Les hommes, ils sont tous des enfants.

Christine : Quand on s'est connus, j'étais vierge. J'en tire aucune fierté, au contraire. Mes parents me laissaient très libre, je sortais comme je voulais, mais j'avais peur des garçons et puis, je croyais des choses. Alors vous vous rendez compte! Etre vierge à 20 ans! Enfin, j'étais un anachronisme vivant! Une vraie conne!

Silvana : Hum! Moi aussi, je me suis fait une fausse idée de la vie. Mais elle est quand même passionnante.

Christine : Non, je sais la vérité maintenant et je m'aperçois que la vie est...est dégoûtante.

Les caractéristiques attribuées à *Christine* par *Antoine* (être maladroite, d'être comme un enfant) sont entendues par *Christine* dans une autre conversation, ainsi, la perspective masculine est approuvée par une femme. Même si son mari l'a trompée, *Christine* se sent coupable. Elle se blâme de ne pas être en mesure de bien gérer la situation et de tout gâcher. Il y a également un accent ici sur le corps féminin et la liberté. La caractéristique d'être inexpérimentée évoquée par *Antoine* est expliquée différemment par *Christine* : La virginité. Même si elle est une femme moderne, avec un instinct conservateur, elle est restée à l'écart des hommes, comme une petite fille qui a peur des hommes. Bien que la petite fille effrayée ait disparu, elle n'a pas été

remplacée par une femme forte et indépendante. Il a été remplacé par le symbole d'une femme qui se blâme toujours de manière passive, et qui trouve une vie solitaire dégoûtante. Les besoins moraux de la femme dans le film sont plus importants que ses besoins matériels. Même si elle n'a pas besoin matériellement d'*Antoine*, elle dépend d'*Antoine* avec son image de petite fille faible et effrayée. Dans cette scène, *Christine* porte du noir pour la première fois et représente son deuil après la perte de l'homme.

Après la séparation d'*Antoine* et *Christine*, elle s'exprime dans une scène où ils parlent de leur relation et de leur mariage :

Antoine : J'y pense tout le temps.

*Christine : Non, écoute, fais ce que tu dois faire, mais laisse-moi tranquille. Je n'ai pas beau- coup d'amour-propre, tu sais. D'ailleurs je n'en ai jamais eu, alors je peux te le dire : je t'aime encore, Antoine. Mais je préfère ne pas te rencontrer. Et quand tu viens voir le petit, préviens-moi pour que je ne sois pas à la maison. Et toi, j'espère tout de même que tu es heureux.*²¹¹



Illustration 4. 41. Christine et Antoine parlent de leur relation

De cette manière, la femme moderne est représenté encore une fois avec sa le caractère dépendante et faible estime de soi dans le film. On est souligné avec des décisions de *Christine* qu'elle n'a pas confiance en soi. Bien qu'ici, *Christine* puisse être perçue comme une femme décisive, qui se concentre sur sa vie et surmonte sa colère, à la fin, en acceptant son mari qui souhaite revenir, elle agit complètement de manière opposée à cette attitude.

Alors que *Domicile Conjugal* se concentre sur la vie "ordinaire" d'un couple marié en train de perdre son amour, au centre de *Vesikalı Yarım*, il existe une relation

²¹¹*Domicile Conjugal* (1970), 01 :25

amoureuse intense et en même temps l'impossibilité de cet amour. En dépit de ses caractéristiques mélodramatiques, *Sabiha* n'est pas en accord avec les stéréotypes des mélodrames. Elle n'est pas un personnage féminin passif, dépendant et faible. Comme nous l'avons déjà dit, *Sabiha* est la personne qui dirige leur relation. Au début, elle tient *Halil* à distance, puis arrive à un point où elle s'engage et peut sacrifier son travail et tous ses gains financiers. Quand elle apprend qu'*Halil* est mariée, les caractéristiques et la puissance de son personnage devient plus évidentes. Il y a un dialogue où *Sabiha* ne pouvait pas demander clairement à *Halil* s'il était marié ou pas, mais subtilement elle l'amène à rendre compte :

[...]

Sabiha : D'accord Halil! Je ne peux pas être dérangé comme ça! Je ne peux pas me porter sans dormir.

Halil : Pourquoi pas? Dis-le franchement si tu ne le veux plus. Tu t'ennuies, n'est pas?

Sabiha : Peut-être. Peut-être tu vas partir un jour. Ton magasin, ta maison peut te manquer.

Halil : Ma maison, mon magasin est toujours là. Je n'ai nulle part où aller. Mon magasin est deux boîtes d'oranges. Ma maison est à côté de toi.

Sabiha : Tu n'as rien d'autre à dire? Ensuite, je n'en ai pas non plus.²¹²

[...]



Illustration 4. 42. Halil et Sabiha parlent de leur relation

Depuis cette scène où la séparation a été évoquée pour la première fois, l'intégrité et la continuité de l'amour sont brisées avec l'instabilité de *Sabiha*. Cette fragmentation se poursuit jusqu'à la fin du film. Dans *Domicile Conjugal*, la femme

²¹² *Vesikalı Yarım* (1968) 0 :55

trompée, *Christine* est la femme mariée, et on peut faire preuve d'empathie avec elle. Dans *Vesikalı Yarım*, même si *Sabiha* est la maîtresse, le spectateur a l'impression que *Sabiha* est la personne trompée. À ce stade, lorsque le film se penche sur le point de vue de la femme et que les spectateurs voient les événements du point de vue de *Sabiha*, renforce le sentiment que *Sabiha* est trompée. Alors que *Sabiha* ne pouvait accepter cette situation comme une prostituée, une femme marginalisée et solitaire, sans famille, sans éducation et sans environnement social fort, *Christine*, en tant que femme trompée, a facilement accepté cette situation de courte durée.

Nous avons mentionné que lors de la construction de la société moderne, les femmes étaient isolées des sphères politique et publique et étaient associées au foyer et à la famille, ainsi qu'à des responsabilités telles que les tâches ménagères, le soutien émotionnel et mental à la famille et le transfert des codes de société patriarcaux à la génération suivante a été donnée aux femmes. Dans ce contexte, lorsque nous examinons ces deux films, nous pouvons dire que la plupart des scènes dans lesquelles nous voyons *Christine* sont à l'intérieur de la maison. Dans *Vesikalı Yarım*, même si la maison est un lieu important (la maison est une scène importante du mélodrame), nous ne pouvons pas dire que nous voyons *Sabiha* principalement à la maison. *Sabiha* est dans les rues, jour et nuit, elle est dehors. Elle pense des décisions importantes dans la rue. De cette manière, elle surmonte les limites de l'espace public dans la société patriarcale moderne.

Dans ce chapitre, nous avons examiné la relation entre l'espace et le personnage en termes de la modernité, on a cherché les réponses des questions comment le personnage féminin se situe dans le fantasme du personnage masculin. On élargit la notion d'«être un objet» pour la femme dans le récit. Et enfin, nous avons distingué les personnages féminins dans deux films, et les interpréter dans leur position de «l'autre» et leur statue dans la société moderne. Après cette partie, dans la conclusion on terminera notre recherche et on va évaluer tous ce qu'on trouve à travers notre recherche.

CONCLUSION

Au début de notre recherche, se sont posées des questions sur le cinéma et la société. On a choisi les années 1960, car cette époque tourmentée de changements et ruptures en termes de cinéma et de la vie sociale en France et en Turquie. Les effets de la modernité se sont fait ressentir davantage dans la société avec le globalisme et le capitalisme. C'était une époque qui a fait naître des mouvements de liberté, les développements des droits de l'homme. Des années soixante étaient également un théâtre des changements radicaux à l'égard du statut de la femme. Et on a choisi quelques questions, on s'est d'abord demandé si on pourrait faire un lien de cela avec la conjoncture sociale qui comprit la modernité et l'image de la femme dans la société. Est-ce qu'il y a une relation entre la modernité et l'image de la femme dans le cinéma? Qu'est-ce que l'image de la femme dans le cinéma turc et le cinéma français dans la fin des années 1960 et au début des années 1970? En réfléchissant sur le statut traditionnel des femmes dans l'ordre social patriarcal, et l'image des femmes dans le cinéma narratif classique, on s'est aussi demandé si l'image des femmes était un objet ou non? Pour répondre à ces questions, nous avons décidé de procéder à une analyse comparative en choisissant un film du cinéma français et un film du cinéma turc d'une certaine période, traitant un sujet similaire. Nous les avons identifiés *Domicile Conjugal* (1970) de François Truffaut qui est le réalisateur français l'un des représentants importants du cinéma français, et l'autre film *Vesikalı Yarım* (1968) d'Ömer Lütfi Akad, qui tient une place importante dans le cinéma turc avec son style unique..

Afin de répondre à nos questions en matière de questionnement sociales, on a commencé en recherchant la modernité qui est l'une des bases de notre analyse. Nous avons commencé par l'histoire de la modernité qui était une organisation, une approche, un système de penser qui comprenait largement des sens esthétique, sociologique, et philosophique de XVe au XXe siècle. Dans l'intitulé qui a suivi, on a examiné les effets de la modernité sur l'individu de nos jours. On a emprunté des idées de Georg Simmel, qui travaillé sur la relation entre l'individu et la société de la modernité. Selon lui, la culture basée sur les traditions, notamment basée sur les

pratiques religieuses avait déterminé l'identité et la manière de comportement de l'homme. Comme il l'a nommé, l'homme « prémoderne » était entouré de cercles sociaux et d'une communauté traditionnelle. Au contraire, l'homme moderne n'était pas dépendant de la communauté, mais il avait sa propre identité. L'homme moderne était un individu à un niveau progressif de la liberté. Par contre, la vie moderne avait amené des problèmes paradoxaux pour les sujets de la société.²¹³

En cherchant l'image des femmes en relation avec la modernité, on a souligné le processus de la modernisation qui accompagne la création des États-nations. Étant la plate-forme de la société moderne, le processus de la fondation des sociétés nationales nous donne une information essentielle sur le statut de la femme moderne. On a vu que les femmes étaient éloignées du domaine politique et associée à la vie de famille, c'est à dire la maison.

La question du statut et l'image des femmes nous ont orientées aux recherches de du genre. Les études portaient généralement sur le processus de socialisation qui enseignait à l'enfant comment être une femme ou un homme. Selon ces études, le sexe était un rôle attribué par la société. Donc, c'était un facteur important qui définit le statut des femmes. À ce propos, afin d'incarner des explications, on a profité d'une recherche qui raconte les statuts dans la famille française des années 1960. Nous avons remarqué que le statut des femmes conservait qu'elles restent à la maison, jusqu'à la fin des années soixante. Cependant, malgré les effets libérateurs de la modernité, comme un individu, la femme était toujours dans le cercle de la tradition patriarcale qui l'a situé dans le monde masculin.

²¹³ Coser, Lewis A., Georg Simmel, **Makers of Modern Social Science**, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, London, 1965

Nous avons continué à rechercher l'infrastructure sociale des films dans le premier chapitre. Nous avons rappelé brièvement quelques faits sur l'histoire courte des années soixante en Turquie et en France. Particulièrement, on a vu des événements politiques qui définissaient la conjoncture sociale de la société. La France était sortie de la Seconde Guerre Mondiale et avait beaucoup de problèmes internationaux. Et toute suite, le pouvoir de Gaulle s'est fait ressentir dans le monde politique de la France jusqu'aux mouvements sociaux d'étudiants de 1968. Et la Turquie arrivait à l'année 1960 après une période monopole et une économie libérale avec le parti DP. Le destin politique de la Turquie a été changé par le coup d'État du 27 mai 1960. Après avoir expliqué les conditions politiques de la France et de la Turquie on est passé à une notion qui a bouleversé la structure des sociétés : La modernité.

Après avoir vu la relation entre la modernité et l'image de la femme et le contexte sociopolitique des années 1960, nous avons étudié la théorie psychanalytique, parce que nous avons voulu plonger dans le monde des personnages et montrer comment le cinéma nous montre l'image des femmes. Nous avons commencé en expliquant le développement de la théorie psychanalytique dans le cinéma. Les premières études étaient rédigées dans les années 1920 et 30 par Barbara Low et Hanns Sachs. Sachs avait découvert la différence entre le cinéma et le théâtre en matière du plaisir représentatif du spectateur. Quand nous sommes arrivés aux années 1970, nous avons vu les études significatives qui orientaient les études et critiques cinématographique. Dans ce cas, nous avons examiné les approches qui mettaient à jour la relation entre le sujet du cinéma et des explications lacaniennes comme la phrase de miroir. Dans cette partie nous nous sommes servis des théories de Metz et Baudry. Notamment nous avons mis en avant ses idées sur l'image de la femme dans le cinéma. Cela nous a ramenés au complexe d'Œdipe. Selon lui l'image de la femme était une menace contre le regard masculin qui rappelait la castration. Comme Metz, Mulvey avait fait une analyse sur le plaisir masculin et l'image de la femme dans le système narratif classique. Selon Mulvey, fétichiser la femme ou la violence contre la femme était une manière de s'enfuir de cette menace.²¹⁴

²¹⁴ Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema.", **Visual and Other Pleasures**, London : Macmillan, 1989

Dans la deuxième partie, on a commencé par la relation entre *Vesikalı Yarım* comme un film d'un genre dans le cinéma "mélodrame" et Domicile conjugal comme un film d'un courant "Nouvelle Vague". Nous avons commencé par examiner le genre « mélodrame », qui était le genre du film que nous avons choisi, *Vesikalı Yarım*, depuis son développement dans l'histoire à son utilisation dans le cinéma. Il était important pour notre étude d'examiner le mélodrame en tant qu'un genre, qui parlait des conflits de société; du conflit entre la tradition et la modernité. On a remarqué que le mélodrame a reflété les conflits sociaux causant de la modernité en racontant une histoire d'amour. Nous avons également discuté du fait que le mélodrame idéalise la femme selon la morale établie, la caractérise comme étant des personnes passives, qui se sacrifient, qui sont tourmentées et qui ne peuvent s'opposer à la direction du destin en ce qui concerne l'expression des valeurs de la société patriarcale moderne. Ensuite afin de procéder à l'image de la femme nous avons examiné le côté cinéma de notre sujet. On a commencé en présentant nos films. On a commencé avec *Vesikalı Yarım* en voyant ce qui se passe dans le film. Et puis, on a continué à connaître l'auteur du film, Ömer Lütfi Akad qui a fait commencer une nouvelle période dans le cinéma turc; « la période des cinéastes ».²¹⁵ On a vu que Ömer Lütfi Akad était un réalisateur réaliste, qui examinait les questions sociales de la société turque avec des personnages représentant la vie réelle. Son approche cinématographique était basée sur un langage simple et il évitait des grands mouvements et des effets de la caméra. Dans *Vesikalı Yarım*, on a vu son approche cinématographique dès les premières scènes. Avec *Vesikalı Yarım*, au même temps, on a raconté brièvement dans quelles conditions était fait un film turc dans les années 1960. Dans ce chapitre, nous avons également présenté les caractéristiques de la femme dans les films d'Ömer Lütfi Akad, dans la trilogie que nous avons choisie. Nous avons vu que, dans ces trois films de mélodrame, les personnages féminins sont des femmes modernes qui sont tombées amoureuses de l'amour sans se soucier des différences de classes sociales et économiques, et qui ont trouvé le bonheur dans l'amour d'un homme qui lui offre une vie humble.

²¹⁵ Alim Şerif Onaran, **Ömer Lütfi Akad**, Agora Kitap, İstanbul, 2013.

Dans la seconde phase de la deuxième partie, nous avons examiné le film français *Domicile Conjugal*. Comme *Vesikalı Yarım* on a d'abord présenté le film puis, on a donné des informations sur l'auteur François Truffaut et son héritage « La Nouvelle Vague ». On a vu comment il a commencé en écrivant dans Cahiers du cinéma, avec l'aide d'André Bazin. La Nouvelle Vague et Truffaut ont bouleversé des valeurs du « cinéma de qualité ». En ce qui concerne la question de l'image de la femme, nous avons examiné la représentation de la femme dans le courant de la Nouvelle Vague. Nous avons discuté des personnages féminins dans les films des réalisateurs tels que Truffaut, Godard et Chabrol, de la manière dont la représentation des femmes est gérée. Nous avons vu que, même si cette période apportait manifestement de nouveaux changements structurels et esthétiques au cinéma, elle n'apportait pas de perspective révolutionnaire ou progressive à l'image de la femme, car dans ces films, les femmes étaient utilisées comme un objet sexuel. De même, lorsque nous avons examiné les films de Truffaut, nous avons constaté que le corps de la femme était fétichisé et que la sexualité féminine occupait une place de choix dans ses films. Cette attitude était donc intentionnelle. Nous avons analysé ce phénomène de féminité dans les films de Truffaut, reflétant son monde de fantasme et sa perspective masculine dans ses films, et analysant ses relations avec les femmes par l'intermédiaire d'*Antoine Doinel*, avec lequel il s'était identifié dans « 400 Coups » (1959).

Après avoir approfondi nos recherches sur l'image des femmes et la modernité à travers notre comparaison des films français et turcs, la période et les réalisateurs, nous avons traité l'analyse de deux films choisis dans le troisième chapitre. Dans *Vesikalı Yarım* et *Domicile Cobjugal*, nous avons essayé de comprendre comment les effets la modernité apparaissaient dans le récit.

Premièrement, on a examiné la relation entre des espaces et des personnages en matière de la modernité. On a comparé *Halil* et *Antoine* qui sont les personnages principaux masculins des films. *Antoine* était beaucoup plus moderne que *Halil*, mais il a une mentalité traditionnelle en matière de constitution de famille. Alors qu'*Antoine* était une représentation de la famille bourgeoise de la vie urbaine, *Halil* était la représentation d'une figure de l'homme prémoderne vivant dans le quartier

traditionnel de Kocamustafapaşa. *Sabiha*, comme le personnage principal féminin, elle représentait le côté moderne et complexe de la vie urbaine qui habite à Beyoğlu. Leur amour était impossible comme le paradoxe d'être moderne. Et, *Christine*, elle n'était pas une représentation pure de la modernité. Parce que, le niveau d'être moderne était différent en France. Modernité n'était pas un résultat ou une cause, mais un fondement.

Et nous nous sommes servis de ces constats en analysant les personnages féminins dans *Vesikalı Yarım* et *Domicile Conjugal*. Nous avons emprunté des termes comme le fantasme, l'objet de plaisir, l'objet de regard, la loi et le fétiche.

Dans la partie suivante de la comparaison, nous avons analysé le récit en construisant un cercle. Le cercle représentant la construction de la narration classique (équilibre-déséquilibre-équilibre). Pour démontrer ceci, nous avons analysé et comparé les scènes d'ouverture et de clôture des deux films. Dans cette comparaison, on a vu que *Vesikalı Yarım* commençait comme l'histoire d'*Halil*, naturellement par le regard d'*Halil*. Par contre, il se termine comme étant l'histoire de *Sabiha*. Au milieu du film, le regard se tourne vers *Sabiha*. Et, dans *Domicile Conjugal*, le film débute en racontant l'histoire d'*Antoine* et il restait dans son point de vue, le regard masculin du personnage principal.

Au suivant, nous avons commencé à examiner en pensant aux fantasmes des personnages masculins principaux. Dans les deux films, l'amour, la liaison était un fantasme de possibilité d'avoir une femme sexuellement parfaite. On a analysé les scènes de premières rencontres avec des objets de fantasmes. On a vu que, *Antoine*, et même *Halil* sont fasciné par la sexualité des femmes. Lorsque le fantasme d'*Antoine* pour *Christine* se termine après avoir eu un bébé, le fantasme pour *Kyoko* s'estompe une fois que celle-ci perd de son mystère. Mais le fantasme d'*Halil*, s'est terminé par la division de caractère de *Sabiha*. Ensuite, nous avons analysé si l'image de la femme était comme un objet de fantasme. On a vu que *Christine*, *Kyoko* et *Sabiha* étaient les objets de désir pour les personnages masculins (*Antoine* et *Halil*). Elles étaient un fétiche de l'amour. Par contre, *Sabiha* portait deux états de féminité dans son corps. Elle était un objet de désir, et même un objet de tendresse. *Halil*, qui a grandi avec une éducation traditionnelle, qui représentait l'homme pré-moderne, il a considéré *Sabiha*

comme un objet de désir, d'amour. Et *Antoine* en tant qu'un homme moderne, *Christine* était un objet pour lui aussi. Dans une manière similaire, *Christine* avait deux états de féminité dans son corps, l'objet de désir comme une femme et l'objet de tendresse comme une mère. Être la femme parfumée (*Sabiha*) ou et être la jeune femme timide (*Christine*), ces deux états étaient suffisants pour provoquer le fantasme d'un homme.

Par la suite, nous avons comparé l'image des femmes dans deux films. Il y avait deux femmes dans la vie d'*Antoine*, sa femme *Christine*, et sa maîtresse *Kyoko*. Mais dans la vie d'*Halil*, *Sabiha* joue le rôle de deux femmes, la mariée et l'amoureuse. La femme d'*Halil* était identifiée avec la famille et la maison. De ce point de vue, les différences de la culture apparaissent visiblement. La confidentialité de la famille était une valeur sacrée dans la famille turque et traditionnelle. Et *Sabiha*, en tant que prostituée, était amoureuse et son désir d'être la femme d'un homme nous est démontré. Même si elle était « l'autre femme », *Sabiha* n'est pas été considérée comme une mauvaise femme. On pourrait dire que on regarde dans les yeux de *Sabiha*. On aimerait voir la liaison heureuse entre *Sabiha* et *Halil*. Par contre, dans *Domicile Conjugal*, pour la relation entre Antoine et *Kyoko*, on n'a pas vu un accent sentimental de côté d'Antoine qui n'est pas vraiment intéressé par *Kyoko*, lorsqu'elle commence à planifier une vie avec *Antoine*, et qu'il l'abandonne.

A l'issue de nos questions, comment était l'image de la femme dans ses deux films ayant un sujet qui se croisent sur certains points, et qui étaient fait dans les années soixante et soixante-dix en France et en Turquie. On remarque que, l'image de la femme est définie selon le plaisir masculin. *Vesikalı Yarım* ou *Domicile Conjugal*, les personnages féminins sont situés dans le fantasme de l'homme. L'image de la femme correspond à être l'objet de désir et de plaisir. C'est le point similaire dans ses deux films. Mais, d'être l'épouse ou mère, ces rôles sexuels sont différents dans deux films.

Par exemple, on a dit que *Sabiha* porte la valeur de deux états féminines. Elle porte le rôle d'une femme au foyer, une épouse comme mise à la disposition de son amour vers *Halil*. En fonction des niveaux différents de la modernité de la société et de la culture, ces deux états de *Sabiha* représentent le conflit, le paradoxe de la

modernité : protéger la stabilité mais changer en même temps. Le regard vers la femme et la culture traditionnelle basée sur les règles des communautés, affecte l'image de la femme dans ce film. Et dans *Domicile Conjugal*, *Kyoko* elle, ne porte jamais un rôle comme *Sabiha*. Elle représente la passion temporelle. *Christine* qui est le personnage principal féminin est représentée comme la femme moderne. Par contre elle est située dans une position passive dans le récit en comparant avec *Sabiha*.

En raison de la manière de pensée plus « moderne » que la Turquie, on ne voit pas ce conflit entre le pré-moderne et le moderne. On peut dire que les personnages féminins dans les films de deux réalisateurs de deux cultures différentes qui ont une place différente en ce qui concerne la modernité, avec des esthétiques de cinéma et des écoles différentes, étaient représentés comme des objets (parfois un objet de désir, parfois un objet de regard et parfois de tendresse).

BIBLIOGRAPHIE

- Abisel, Nilgün, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Metis Yay., Ankara, 2005.
- Abisel, Nilgün, **Çok Tuhaf Çok Tanıdık**, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, p.136
- AKAD, Ömer Lütfi, **Karanlıkla Işık Arasında**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016
- Akbulut, Hasan, **Kadına melodram yaraşır : Türk melodram sinemasında kadın imge-leri, 1960-1975 arası Türk melodram sinemasında kadının sunumu**, İstanbul, Bağlam, 2008.
- Akça, İsmet, “Türkiye’de Darbeler, Kapitalizm ve Demokrasi(sizlik)”, **Cumhuriyet Tarihinin Tartışmalı Konuları** édité par Bülent Bilmez, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013, p.54
- Akpınar, Ertekin, **10 Yönetmen Ve Türk Sineması : Tür, Anlayış, Farklılık**, İstanbul, Agora kitaplığı, 2005.
- Althusser, Louis, “Idéologie et appareils idéologiques d’État”, **Les Classiques Des Sciences Sociales**, Université du Québec, Chicoutimi, 1970.
- Anderson, Benedict, **Hayali Cemaatler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Andrew, Dudley, **Concepts in Film Theory**, Oxford University Press : Oxford, 1984.
- Aumont, Jacques, Michèle Marie, **L’analyse Des Films**, Université Nathan, Paris, 1988.
- Aydın, Suavi, Yüksel Taşkın, **1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014
- Baudelaire, Charles, **Le Peintre de la Vie Moderne**, La Petite Collection, Paris, 2010.
- Becque, Antoine, “Histoire Et Cinéma”, **Cahiers du Cinéma**, Paris, 2008.
- Bali, N. Rıfat., **The Turkish Cinema in The Early Republican Years**, İstanbul, ISIS press, 2007.
- Baudry, Jean-Louis, “Ideological Effects of the Basic Cinematografic Apparatus”, **Narrative, Apparatus, Ideology : A Film Theory Reader**, Philip Rosen (publié) dans New York : Columbia University Press, 1986, p.286-298.

Bellour, Raymond, "Segmenting/Analyzing." **Narrative, Apparatus, Ideology : A Film Theory Reader**, Philip Rosen (publié) dans. New York : Columbia University Press., 1986, 66-92.

Bora, Aksu, **Kadınların Sınıfı : Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018

Bordieu, Pierre, **La Domination Masculine**, Editions du soleil, Paris, 2002.

Brooks, Peter, "The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess", CN : **Yale University Press**, New Heaven, 1976

Burdy , Jean-Paul, **Les Mots de la Turquie**, Presses Universitaire de Mirail, Toulouse, 2006.

Casetti, Francesco. **Les Théories de Cinéma Depuis 1945**, Nathan, Paris, 2012.

Chapman, James, **Cinemas of the World**, Reaktion Books, London, 2003.

Chappus, R., Thomas, R., **Rôle et Statut**, Presses Universitaire de France, Paris, 1995.

Coser, Lewis A., Georg Simmel, **Makers of Modern Social Science**, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, London, 1965.

Creed, Barbara, "Film and Psychoanalysis." **Film Studies : Critical Approaches**. John Hill et Pamela Church Gibson (publié) dans Oxford University Press., 2000, 75-88.

Cunningham, Stuart, "The Force-Field or Melodrama", éd. R.Stam, T. Miller. **Film and Theory : An Anthology**, Blackwell Publishers, Massacuthusets, 2000.

Daldal, Asli, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer Yayıncılık, 2005.

Deckard, Barbara Sinclair, **The Women's Movement : Political, Socioeconomic, and Psychological Issues**, New York : Harper & Row, 1979.

Elasser, Thomas, "Tales of Sound and Fury : Observations on the Family Melodrama" ed. B. Nichols, **Movies and Methods, Vol. 2**, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1985

Elmacı, Tuğba, "Sinemamızda Dram ve Melodram", **Türlerle Türk Sineması**, éd. Yelda Özkoçak, Derin yayınları, İstanbul, 2015

Erdoğan, Nezih, "Narratives of Resistance : National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975", **Screen** , vol 39 no 3 Fall , 259-269, 1998

Erdoğan, Nezih, "Narratives of Resistance", pp.265–6; **Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001

Etzkorn, K. Peter , "Georg Simmel : The Conflict in Modern Culture and Other Essays", **Teachers College Press; 1st edition**, 1968.

Farganis, James, "Readings in Social Theory : The Classic Tradition to Post-Modernism", **3d ed. New York : McGraw Hill**, 2000.

Frodon, Jean Michel, "Le Cinéma Français : De La Nouvelle Vague A Nos Jours", **Cahiers du Cinéma**, Paris, 2010.

Gaborit, Pascaline, **Les Stéréotypes De Genre**, L'Harmattan, Paris, 2009.

Garity, Henry A. , "The French Cinema, American Association of Teachers of French" Vol. 60, No. 6 , 1987.

Giddens, Anthony, **The Consequence of Modernity**, Stanford University Press, Stanford, CA, 1996.

Gledhill, *Christine*, "The Melodramatic Field : An Investigation" éd. C. Gledhill. **Home is Where the Heart is : Studies in Melodrama and the Woman's Film**, BFI Publishing, London, 1987.

Gouslan, Elizabeth, **Truffaut et Les Femmes**, Bernard Grasset, Paris, 2016

Göle, Nilüfer, "Musulmans Et Modernes", **La Découverte**, Paris, 1993.

Guichard, Jean-Pierre, **De Gaulle Et Les Mass Media : L'image Du Général** , France-Empire, Paris, 1985.

Guerir, François, **François Truffaut**, éditions Les 400 coups, Paris, 2003.

Habermas, Jürgen, **The Philosophical Discours of Modernity - Twelve Lectures**, Polity Press, Oxford, 1994.

Habermas, Jürgen, **Modernity : An Unfinished Project**, Polity Press, Cambridge, 1996.

Hanson-Love, Charlotte Lily, **An Investigation into the Representation of Woman in French New Wave Cinema**, Kingston University Graphic Design BA (Hons) 3rd Year Dissertation, 2014-2015.

Hakan, Fikret, **Türk Sinema Tarihi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2016.

Halbron, Jacques Halbronn, "L'image de la Femme Dans le Cinéma de la Nouvelle Vague", https://www.hommes-et-faits.com/Films/JH_Feminin_Cine.htm (30.03.2019)

Hayward, Susan, **Cinema Studies : The Key Concepts**, Routledge, London & New York, 2000.

Hill, John, **Sex, Class and Realisme : British Cinema 1956-1963**, British Film Institute, London, 1986

Hobsbawm, E., Roger, T., **L'invention de la Traduction**, Editions Amsterdam, Paris, 2012.

Holmes, Diana, "Sex, Gender and Auteurism : The French New Wave and Hollywood". In : Cooke P. (eds) **World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood**. Palgrave Macmillan, London, 2007.

Inan, Afet, , **Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi**, Türk Tarih Kurumu, 1998.

Ingram, Robert, *François Truffaut : L'auteur Des Films 1932-84*, Tachen, Paris, 2004.

Kalkan, Faruk, **Türk Sineması Toplum Bilimi**, Seçin Yayınları, İzmir, 1992,

Kanbur, Ayla, **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta : Ömer Lütfü Akad**, Ankara, Ankara Sinema Derneği, Dost kitabevi, Ankara, 2005.

Kandiyoti, Deniz, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar : Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, Metis Yayınları, 2015.

Kandiyoti, Deniz, **Women, Islam and the State**, Bibliovault OAI Repository, the University of Chicago Press. 173. 10.2307/3012623.,1991

Kandiyoti, Deniz, "Emancipated But Unliberated? Reflections on the Turkish Case", **Feminist Studies** (13/2), Summer 1987, p. 217-338

Kentel, Ferhat, **Euro-Türkler Türkiye ile Avrupa Arasında Köprü mü, Engel mi?**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.

Kirel, Serpil, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yayınları, Ankara, 2005.

Lacan, Jacques, **The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis**, Jacques-Alain Miller, Norton, New York & London, 1998.

Landy, Marcia, **British Genres : Cinema and Society, 1930-1960**, Princeton University Press, London,1991

Lefebvre, Henri, **Introduction of modernity**, Verso, Virginia University, 1995.

Low, Barbara, "Mind-growth or Mind-mechanization? The Cinema in Education", **Close Up 1927-1933 : Cinema and Modernism**, James Donald, Anne Friedberg et Laura Marcus (édit.) London, Cassell, 1998, 247-250.

Lusk, Billy, "Mulvey and Moldeski", **Critical Studies In Film**, Gill Jamieson, 2014.

MacCoby, Elenor E., **The Development of Sex Differences**, Stanford Univ Pr; 1St Ed., 1966.

MacCoby, Elenor E., **The Psychology of Sex Differences**, Stanford University Press; First Ed., 1975.

Marcus, Laura, "Introduction : Cinema and Psychoanalysis." **Close Up 1927-1933 : Cinema and Modernism**, James Donald, Anne Friedberg et Laura Marcus (édit). London : Cassell, 1998, 240-246.

Mardin, Şerif, **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018

McClintock, Anne, "Family Feuds : Gender, Nationalism and the Family", **Feminist Review** (44), Summer, 1993.

Metz, Christian, **Psychoanalysis and Cinema : The Imaginary Signifier**, Macmillan, London, 1998.

Melias, Jane, **Sexe Et Société**, , Bréal, Rosny, 2005.

Miles, Peter, Smith, Malcom, **Cinema, Literature and Society : Elite and Mass Culture in Interwar Britain**, Routledge, New York, 1987.

Modleski, Tania, **The Women Who Knew Too Much**, Routledge, New York, 2005,

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema.", **Visual and Other Pleasures**, London : Macmillan, 1989, 14-26.

Mulvey, Laura, "Plaisir Visuel et cinéma narratif", **Screen** vol 16 (3), p.6-18, automne 1975, publié dans CinémAction (n.67), 1993 pour la traduction française.

Nacache, Jacqueline, **L'analyse De Film En Question : Regards, Champs, Lectures**, L'Harmattan, Paris, 2005.

Neale, Steve, **Genre and Cinéma**, Routledge, London, 1998.

Neale, Steve, **Melodrama and Tears**, Screen (27), London, 1986

Neyrat, Cyril, "François Truffaut", **Cahiers du Cinéma**, Le Monde, Paris, 2007.

Nouss, Alexis, **La Modernité**, Presses Universitaire de France, Paris, 1995.

Onaran, Alim Şerif, **Ömer Lütfi Akad**, Agora Kitap, İstanbul, 2013.

Özgüç, Agah, **Türk Filmleri Sözlüğü 1, 1914-1973**, Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği, İstanbul, 1990.

Özkoçak, Yelda, **Türlerle Türk Sineması**, Derin yayınları, İstanbul, 2015

Pillipe, Claude-Jean, **François Truffaut**, Seghers, Paris, 1988.

Rapp, B., J. Cl. Lamy, **Dictionnaire des films**, Larousse, Paris, 1999

Sancar, Serpil, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti : Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Scognamillo, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı, 2003.

Scognamillo, Giovanni, **Bay Sinema : Türker İnanoğlu**, Doğan Kitap, 2004.

Scognamillo, Giovanni, Metin DEMIRHAN, **Fantastik Türk Sineması**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005.

Sayman, Aydın, “Lütfi Akad’ın Son filmleri”, **Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi**, 15 Mai 1977.

Sellier, Geneviève, "Genre, Modernisme et culture de masse dans la Nouvelle Vague", **Nouvelles Questions Féministes**, vol. vol. 22, no. 1, 2003

Sellier, Geneviève, “Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague”, **Clio. Histoire, femmes et sociétés** [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/265> ; DOI : 10.4000/clio.265

Sellier, Geneviève, **La Nouvelle Vague : Un Cinéma au Masculin Singulier**, CNRS Editions, Paris, 2005

Shepherd, Simon, Peter Womack, **Melodrama in English Drama : A Cultural History**, Oxford, Blackwell, 1996

Singer, Ben, **Modernity and Melodrama**, Columbia University Press, New York, 2001

Spellman, Elisabeth, “Simone de Bevoir and Woman : Just Who Does She Think ‘We’ Is?”, (ed) M. Shanley, C. Pateman, **Feminist Interpretations ans Political Theory**, Poltiy Press, Cambridge, 1988.

Stam, Robert, **François Truffaut and Friends : Modernism, Sexuality and Film Adaptation**, Rutgers University Press, 2006

Töre, Teslim, **Birey, Toplum, Sistem, Globalizm**, Yeni Alan Yayıncılık, İstanbul, 2002.

Truffaut, François, Arts, 5 December 1956, cité par Charlotte Lily Hanson-Love, **An Investigation into the Representation of Woman in French New Wave Cinema**, Kingston University Graphic Design BA (Hons) 3rd Year Dissertation, 2014-2015

Truffaut, François, **Hitchcock and Truffaut**, Hayek Kitap, İstanbul, 2018

Truffaut, François, “Antoine Doinel, Moi et Mon Double”, <http://www.cine-matheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=8> (15.03.2019)

Truffaut, François, “Tournage”, <http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=12> (15.03.2019)

Tuanlı, Dilek, **Batıdan Doğuya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Aşina Kitaplar yayınları, Ankara, 2006.

Turner, Greame, **Film As A Social Practice**, London- New York, Routledge, 1993

Walby, Sylvia, **Patriarchy and Development : Women’s Positions at the End of the Twentieth Century**, edited by Valentine M. Moghadam. Oxford : Clarendon Press, 1996

Vincendeau, Ginette, “Le Pouint Courte : How Agnes Varda ‘Invented’ the Nouvelle Vague”, 2008, <https://www.criterion.com/current/posts/497-la-pointe-courte-how-agn-s-varda-invented-the-new-wave> (27.05.2019)

Wood, Robin, “Hollywood From Vietnam to Reagan”, **Columbia University Press**, New York, 1986

François Truffaut et Les Femmes, <http://nezumi.dumousseau.free.fr/truffem.htm> (20.04.2019)

Truffaut et Ses Actrices 1/2, <http://eve-adam.over-blog.com/article-truffaut-et-ses-actrices-1-2-124838933.html>, 2014 (20.04.2019)

“**melodram**”, Ana Britannica 15, Ana Yayınları, İstanbul, 1993

ANNEXE I : FICHE TECHNIQUE DE *VESİKALI YARİM*



Illustration 4. 43. Affiche de *Vesikalı Yarım*

VESİKALI YARİM

Vesikalı Yarım / *Ma bien-aimée publique* (de Ömer Lütfi Akad)

Turque, 1968. 0h88, 35 mm. Noir et blanc.

Réalisateur : Ömer Lütfi Akad, Scénario : Safa Önal d'après l'histoire de Sait Faik Abasıyanık *La Vallée au Violette*, Dialogue : Safa Önal, Producteur : Seref Film : Hürrem Erman, Şeref Gür, Montage : Diamandi Filmeridis, Images : Ali Uğur, Musique : Metin Bukey.

Interprètes : Türkân Şoray (*Sabiha*), İzzet Günay (*Halil*), Ayfer Feray (*Müjgan*), Aydemir Akbaş (*Cemil*), Selahattin İçsel, Behçet Nacar, Semih Sezerli.

ANNEXE II : FICHE TECHNIQUE DE *DOMICILE CONJUGAL*



Illustration 4. 44. Affiche de *Domicile Conjugal*

DOMICILE CONJUGAL

France, 1970. 1h40, 35 mm. Couleur.

Distributeur : Valoria Films, Scénario original : François Truffaut et Claude de Givray, Bernard Revon, Dialogue : François Truffaut, Producteur : Les Films du Carosse, Valoria Films, Montage : Agnes Guillemont, Images : Néstor Almendros, Music : *Antoine Duhamel*.

Interprètes : Jean-Pierre Léaud (*Antoine Doinel*), Claude Jade (*Christine Doinel*), Hiroko Berhauer (*Kyoko*), Daniel Cecaldi (*Lucien Darbon*), Claire Duchamel (*Madame Darbon*), Jacques Jouanneau (*Césarin du bistrot*), Silvana Bassi (*Silvana*), Daniele Girard (*Ginette*), Daniel Boulanger (*Tenor*)...

CIRRICULUM VITAE

Aslıhan Taşdan est née à İstanbul dans 1988. Elle est allée au Lycée d'Anatolie Habire Yahşi à İstanbul. Elle a complété sa licence à l'Université des Beaux-Arts de Mimar Sinan dans le département de sociologie dans 2010. Elle est acceptée à l'Université Galatasaray pour le programme de master de recherche en études de médias et de communications dans 2010. Elle a étudié français dans la classe préparatoire pendant un an. Après la première année de master, elle a étudié dans l'Université Paris Diderot en France. Aujourd'hui elle travaille comme la spécialiste de la communication d'entreprise.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı : Aslıhan Taşdan
Tez Başlığı : Modernité et image des femmes dans le cinéma turc et français dans les années 1960: Comparaison de *Vesikalı Yarım* et *Domicile Conjugal*
Savunma Tarihi : 09 / 07 / 2019
Danışmanı : Doç. Dr. Ayşe TOY PAR

JÜRİ ÜYELERİ

Unvanı, Adı Soyadı

İmza

Doç. Dr. Ayşe TOY PAR



Dr. Öğr. Üyesi Ece VİTRİNEL



Prof. Dr. Azime Hülya TANRIÖVER



Enstitü Müdürü

Prof. Dr. M. Yaman ÖZTEK

