

POSITIF

juin 1982

REVUE
DE
CINEMA

256



Gance • Welles • Güney

T2462-256-24 F

Comité de Rédaction

Françoise Audé, Robert Benayoun, Albert Bolduc, Emmanuel Carrère, Bernard Chardère (fondateur), Michel Ciment, Jacques Demeure, Olivier Eyquem, Alain Garsault, Michael Henry, Jean-Pierre Jeancolas, Isabelle Jordan, Petr Kral, Gérard Legrand, Alain Masson, Hubert Niogret, Paulo-Antonio Parangua, Michel Sineux, Paul-Louis Thirard.

Correspondants

Federico de Cardenas (Amérique du Sud), Zuzana Mirjam Pick (Canada), Pierre Sauvage (Etats-Unis), Thomas Elsaesser et Mark LeFanu (Grande-Bretagne), Lorenzo Codelli (Italie), Thomas Perez-Turrent (Mexique), Boleslaw Michalek (Pologne), Jan Aghed (Suède).

Secrétaire de rédaction

Isabelle Jordan

Mise en page

Christine Wilson

Documentation

Michel Ciment
et Olivier Eyquem

Positif est indexé annuellement dans **International Index of Film Periodicals** et dans **Film Literature Index**.

juin 1982



Ci-dessus : Albert Dieudonné dans **Napoléon** d'Abel Gance

Nouvelles Editions Opta Directeur de la Publication

Michel Ferloni

Secrétariat Général

Juliette Weingand

Rédaction et Administration

1, quai Conti, 75006 Paris.

Tél. 354 40.96

La Rédaction reçoit sur rendez-vous
N° de commission paritaire : 56096

N° ISBN 0048-4911

En couverture : **Vol (La Route)** de Yilmaz

Güney

Orson Welles dans son film **Histoire
immortelle** (1968)

© Les Rédacteurs et les Nouvelles Editions Opta

Tous droits réservés pour tous pays.

Les articles n'engagent que leurs auteurs.

Les manuscrits ne sont pas rendus

Le numéro : 24 F - 24 Da - 12 FS
Diffusion S.A.F.M. Transports Presse
Abonnements :

France : 12 n°s 240 F

6 n°s 140 F

Autres pays : 12 n°s 300 F

6 n°s 170 F

Supplément par avion 60 F.

Changement d'adresse 2 F.

Les abonnements de plus d'une année
ne sont pas acceptés

POSITIF 256



2 Jean-Philippe Domecq

9 Yann Tobin

14 Robert Benayoun

17 Jean-Pierre Jeancolas

ABEL GANCE

Napoléon, vu par Abel Gance : une épopée ?

La folie du Docteur Gance
Sur **Napoléon** d'Abel Gance.

Entretien avec Kevin Brownlow
Sur les traces de Gance, Vidor, Chaplin

Abel Gance, entre Napoléon Bonaparte
et Philippe Pétain



22 Gérard Legrand

29 Petr Kral

ORSON WELLES

Narcisse centrifuge et la dame
coupée en morceaux

Le film comme labyrinthe
Orson Welles et quelques autres

34 Michel Ciment

YILMAZ GÜNEY

Entretien avec Yilmaz Güney

FESTIVALS

42 Barthélemy Amengual
et Petr Kral

Festival de Berlin 1982

47 Paulo Antonio
Paranagua

Huelva 1981, Fernando Gomez, cinéaste

49 Françoise Audé

31 jours d'avril autour du cinéma

53

ENCYCLOPEDIE PERMANENTE OU CINEMATOGAPHE

55

LES FILMS

55 François Ramasse

Le Beau mariage, d'Eric Rohmer

57 Alain Masson

Manille, de Lino Brocka

59 Olivier Eyquem

Reds, de Warren Beatty

61 Alain Garsault

Conan le barbare, de John Milius

64

LE CINEMA RETROUVE

64 Gérard Legrand

Toto, apôtre et martyr, d'Amleto Palermi, **Gendarmes et voleurs**,
de Steno et Monicelli et **Toto le moko**, de C.-L. Bragaglia.

67 Alain Masson

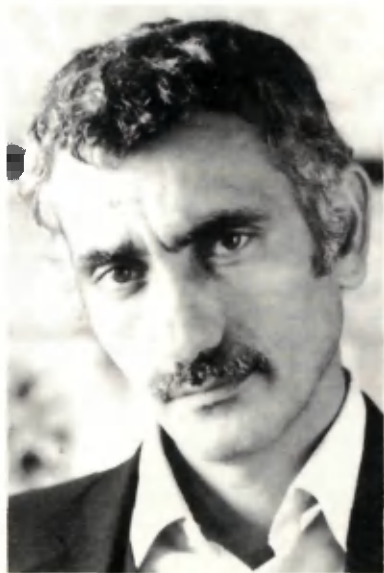
Les Espions, de Fritz Lang

70

De A à Z



Entretien avec Yilmaz Güney



MON premier contact avec l'œuvre de Yilmaz Güney eut lieu à la Quinzaine des Réalistes au Festival de Cannes 1971. **L'Espoir**, premier film turc à être présenté dans cette manifestation, fut pour moi et quelques autres une découverte et un choc. Plus tard, Elia Kazan était à Paris. Je lui proposai de venir voir le film dans la petite salle de la Cinémathèque Française qui avait organisé une projection. Curieux de tout, comme à son habitude, et plus particulièrement en cette occasion, on s'en doute, il accepta immédiatement. Son enthousiasme était égal au mien.

Quelque temps auparavant, Yilmaz Güney avait été incarcéré pour la deuxième fois. Dès son arrivée en Turquie, pays qu'il visite souvent, Kazan publia un article dans le journal **Milliyet** (voir sa traduction dans **Positif** n° 192). Son texte se terminait par : « Y a-t-il un mot plus doux à l'oreille que le mot 'amnistie' ? Qui : Liberté ». Quelque temps après, Güney était libéré.

Nous étions à l'écoute des nouvelles de Güney. Nous apprîmes peu après sa nouvelle arrestation pour le meurtre supposé d'un juge lors d'une rixe dans un café. Au Festival de Locarno 1979, je découvrais **le Troupeau** (écrit par Güney et réalisé par Zeki Okten)

qui devait d'ailleurs remporter le grand prix. Nous le présentâmes à la Semaine de **Positif** qui se tint à l'Olympic en février 1980. Quelques mois plus tard, le film devait connaître en France le succès que l'on sait. **Positif** publia dans ses numéros 227 et 234 (février et septembre 1980) une série de textes et de documents qui offraient un ensemble riche pour servir à la connaissance de Güney. Un premier entretien nous informait longuement sur les conditions de sa détention et nous le complétions par un admirable texte de Kazan qui racontait sa visite à Güney dans sa prison.

C'est au printemps 1982, et avec quelle émotion, que j'ai pu faire enfin la connaissance du cinéaste, après avoir vu **Yol (la Route)**, qu'il a écrit et qu'a réalisé Serif Gören. Güney s'est échappé en octobre 1981 de la prison où il était détenu, profitant d'une permission de cinq jours à l'occasion de la fête religieuse de Bayram. Son évasion, sans doute méticuleusement préparée (Güney est un héros national et il est connu de tout le monde) lui a permis de gagner la Suisse puis la France. Le régime de plus en plus sévère imposé par les militaires turcs lui laissait peu d'espoir quant à son futur. Dix dossiers avaient été établis contre lui. Il était déjà passé en jugement pour trois d'entre eux et s'était vu infliger des peines de sept ans et demi, sept ans et demi et cinq ans de prison. Ces vingt années d'incarcération s'ajoutaient aux dix-huit qu'il purgeait depuis 1974. On lui reprochait entre autres d'avoir envoyé un télégramme au Festival de Valladolid, dont la dernière phrase était en kurde donc de contribuer ainsi aux luttes séparatistes. Ce jugement ferait de Güney un réfugié politique.

Dans ce premier entretien direct – avec l'aide, bien sûr, d'un traducteur – nous avons voulu l'interroger sur d'autres aspects que ceux traités par le premier entretien publié dans notre numéro 234. Il nous a permis, en particulier, de pouvoir retracer le cours de sa vie et de son activité artistique.

M.C.

Michel Ciment

De quelle région êtes-vous et quelles sont vos origines familiales ?

Pour évoquer mon enfance, il faudrait d'abord que je parle de mon père et de ma mère. Ma mère est une paysanne kurde de l'Est de la Turquie. Pendant la première guerre mondiale, avec l'arrivée des armées tsaristes, elle a fui cette région pour s'installer dans le Sud, à Adana. Mon père, kurde également, s'est retrouvé quant à lui à Adana dès sa plus tendre enfance après avoir abandonné le centre de la Turquie à la suite d'une vendetta. La rencontre de ces deux personnes qui avaient quitté leur terre d'origine s'est terminée par un mariage. Je suis né en 1937.

Quelle était l'occupation de vos parents ?

C'étaient des paysans sans terre. Mon père a passé sa vie dans ce même village de Yenice près d'Adana où il était arrivé vers six ou sept ans. Ma mère y est venue à l'âge de quinze ans. Elle s'était mariée une première fois très jeune, à treize ou quatorze ans. Elle avait eu deux enfants de ce premier



« Pour certains, la liberté est une prison »

A gauche : Yilmaz Güney. A droite : **Yol (La Route)** le dernier film écrit par Yilmaz Güney et réalisé par Serif Gören

mariage et lorsque son époux prit une deuxième femme alors qu'elle avait vingt ans elle décida, à cause du climat que cela créait, de se séparer de lui. C'est alors qu'elle s'est remariée avec mon père. Quand ils étaient jeunes surtout ils ont travaillé très dur mais leur condition n'avait rien de particulier et leur sort était en fait identique à celui de tous les paysans.

Beaucoup de vos films et plus spécialement Endise (Inquiétude) traitent des rapports entre les travailleurs agricoles et les propriétaires terriens. S'inspirent-ils de vos souvenirs personnels ?

Je n'ai pu que donner les prémisses de ces rapports dans mes films, compte tenu de la situation anti-démocratique de la Turquie et de l'emprise de la censure. Malgré toute la matière première dont je dispose, je n'ai pas pu montrer en profondeur la nature de ces rapports sociaux et économiques.

Etiez-vous une grande famille ?

C'est assez compliqué ... J'ai un frère et une sœur du premier maria-

ge de ma mère. Du mariage de mes parents, j'ai une sœur.. Mais comme mon père s'est remarié - c'était sans doute la destinée de ma mère - j'ai eu à nouveau quatre frères dont l'un est mort.

Dans quel type de région est situé Adana que l'on retrouve d'ailleurs dans Yol (La Route), le dernier film que vous avez écrit ?

C'est un carrefour des récentes transformations économiques qu'a connues la Turquie. Le passage au capitalisme a entraîné la décomposition du système féodal qui dominait dans cette région. Beaucoup de paysans sans terre ont été obligés d'émigrer vers les villes tandis que les valeurs morales qui soutenaient leur mode de vie s'effondraient. J'ai parlé de la condition des paysans dans mon premier roman, **Ils sont morts la tête baissée**. Dans mon enfance les trente mille hectares de terre du village appartenaient principalement à trois propriétaires terriens. Une petite partie, quasi insignifiante, était la propriété de quelques paysans. Quand l'un des trois propriétaires est mort, sa terre a été parta-

gée entre les gens de sa famille. A cette époque, il y avait deux sortes de paysans : ceux qui étaient installés dans le village et travaillaient pour les féodaux, et les travailleurs saisonniers qui venaient de l'intérieur de l'Anatolie. Le processus de passage au capitalisme a commencé au début des années 50 et s'est développé ensuite. Le ramassage du coton tel qu'on le voit dans **Endise** se pratique dans cette région où c'est la culture dominante. Dans mon enfance je me souviens que l'une de mes occupations essentielles était de tuer les souris et les rats et l'on me rétribuait avec un ou deux kuras pour chaque rongeur livré aux autorités, car il n'y avait pas de produits chimiques à l'époque !

Quels sont les souvenirs d'enfance qui vous ont le plus marqué ?

J'ai du mal à les sélectionner et à privilégier un moment plutôt qu'un autre. J'en parlerai donc dans le désordre. L'école du village avait une seule salle et un seul instituteur, mais elle était composée en fait de trois classes. Je ne sais pas si c'était un réflexe conscient ou



« La décomposition du système féodal » De haut en bas : **Endise** (*L'Inquiétude* – 1974) et **Yol** (*La Route* – 1981) deux films écrits par Yilmaz Güney et réalisés par Serif Gören.

non de la part de mes parents, mais ils me disaient qu'il fallait que je devienne quelqu'un et que pour cela je devais aller à l'école. Ensuite je serais fonctionnaire : c'était pour eux l'assurance d'être quelqu'un. Dans cet état d'esprit mon père parla un jour avec le propriétaire terrien pour lequel il travaillait et lui dit : « Mon fils est très intelligent. Ça marche bien à l'école. Il va faire des études. » Le propriétaire lui répondit : « Sergent Ahmed (c'était son surnom), ne t'inquiète pas. Ou bien il réussira et dans ce cas il sera

chargé de peser mon coton. Ou bien il n'étudiera pas et alors je l'emploierai comme berger. » Dans cette histoire symbolique il y avait une réalité que j'ai comprise peu à peu. Je ne voulais pas de l'avenir que me traçaient mes parents, je voulais autre chose, mais je ne savais pas ce qu'était cette autre chose. Dans les années 53-54, grâce à des rencontres que j'avais faites avec des gens que je peux appeler socialistes, certaines idées ont commencé à germer dans ma tête. Mon père, avec son expérien-

ce pratique, était devenu le bras droit du propriétaire. C'est lui qui gérait la ferme. A l'époque j'étais donc entre les enfants des riches et les enfants des pauvres. Un événement m'a alors beaucoup marqué. Il y avait un gosse du village qui s'appelait Ismaël ; les enfants des riches ne cessaient de le battre. Conditionné ou servant de pion dans leur jeu, j'ai moi aussi, un jour, frappé Ismaël à la tête avec un bâton. Ismaël et moi, nous étions les chevaux dans les jeux des riches, à savoir qu'on nous mettait une ficelle dans la bouche et nous courions devant et eux derrière. Ismaël, lui, ne voulait pas être cheval. Longtemps après, j'ai su qu'Ismaël était tombé malade et avait été transporté à l'hôpital en ville. Plus tard son cadavre est revenu au village sur un char à bœufs. Sa mort m'a profondément marqué et dès lors je n'ai plus voulu être cheval. Mais dans ma vie, finalement, j'ai peut-être toujours été le cheval de quelqu'un.

Dans mon enfance, jusqu'à quatorze-quinze ans, j'ai fait à peu près tous les petits travaux que l'on pouvait accomplir dans ce village. Je portais de l'eau aux ouvriers et aux paysans qui bêchaient la terre. Je guidais le cheval qui labourait entre les rangées de coton. J'ai gardé les veaux. Je m'occupais aussi d'un jardin potager. J'entretenais les vignes et parfois avec une petite charrette et un âne je faisais le tour des villages pour vendre mes tomates. J'ai également été commis chez un boucher.

Plus tard, quand je suis allé étudier en ville, je revenais pendant les vacances et je recommençais ces travaux de mon âge – et en fait ce n'était guère différent de ceux qui occupaient les gens de trente ans.

Bien sûr tout le monde était musulman dans le village.

Oui, effectivement, tout le monde était musulman, mais mon père n'était pas vraiment un croyant. En fait, je ne me souviens pas, jusqu'à l'âge de douze ou treize ans, de l'avoir vu prier ou aller à la mosquée. Ma mère, par contre, avait la foi et pratiquait. J'ai suivi le catéchisme musulman sous son influence, mais uniquement parce qu'on m'y obligeait. Je n'ai jamais eu aucune croyance. A cette époque beaucoup de paysans kurdes et arabes venaient travailler

dans cette région et ils étaient beaucoup plus exploités que les indigènes. En les observant des idées me venaient progressivement.

Avez-vous eu très jeune le goût de l'écriture ?

C'est un secret, mais je vais en parler. Pendant mes années de lycée à Adana les copains qui écrivaient dans le journal mural représentaient quelque chose d'à part. J'avais une attirance pour eux car ils incarnaient pour moi ce qu'étaient les héros, c'est-à-dire les poètes et les écrivains persécutés sous l'empire ottoman. Mon premier écrit – un court récit – a paru dans ce journal. Je voulais plutôt être poète, mais ce n'était pas très facile, surtout pour moi. Il y avait un journal qui s'appelait **Birgun** (« Aujourd'hui »), et à l'âge de quinze ou seize ans j'ai publié dans son supplément littéraire hebdomadaire une nouvelle sur la lutte des paysans, assez abstraite malgré tout car la répression se faisait déjà sentir. Tout cela créait en moi un malaise car ne ne pouvais écrire directement ce que je sentais et pensais et j'étais obligé de prendre des chemins détournés pour m'exprimer. En 1955 j'ai commencé à écrire plus ouvertement. Cela m'a valu d'être poursuivi et condamné. On m'a infligé sept ans et demi de prison et deux ans et demi d'exil puis, après appel, ma peine a été commuée à un an et demi d'emprisonnement et six mois d'exil. En fait le jugement et les poursuites ont duré jusqu'en 1958. C'est seulement en 1959 qu'a été rendu le jugement définitif. Je me suis enfui et ai été en cavale pendant deux ans. Je n'ai donc purgé ma peine qu'à partir de 1961.

Et pendant toute cette période vous faisiez vos études ?

Quand le jugement a été prononcé, j'étais étudiant à la faculté d'économie d'Istanbul. Mais la fuite puis la prison ont naturellement mis fin à mes études. Lors de mon premier procès j'étais tellement jeune et tellement inexpérimenté que je ne savais pas comment m'y prendre. Quand le Procureur de la République m'a accusé de propagande communiste je lui ai demandé ce que cela voulait dire, je ne savais pas. Il m'a répondu : « Nous

savons ce que vous savez ». En disant cela, il savait très bien que des gens comme moi, même s'ils n'avaient pas à le savoir, étaient enclins à rechercher la vérité.

Par quels écrivains avez-vous été influencé ?

D'abord les écrivains russes : Tolstoï, Dostoïevski, Gogol, Tourgueniev, Tchekhov, Gorki. Mais aussi les Américains : Steinbeck, Caldwell. Chez les Italiens, Silone, chez les Roumains Istrati et chez les Français Balzac, Zola, Maupassant... C'est-à-dire dans l'ensemble la littérature réaliste. C'était pourtant chez moi une recherche pas très bien définie plutôt qu'une direction précise.

Pourquoi vous êtes-vous engagé dans des études de droit et d'économies ?

Je voulais étudier non pas pour être fonctionnaire mais pour apprendre. Quand j'étudiais le droit à Ankara, je ne savais pas que c'était le droit de quelques-uns. Certains amis m'ont influencé dans le sens où peut-être l'économie allait m'aider davantage. Mais l'économie à la Faculté était très formelle : le mécanisme des échanges dans les régions du monde par

exemple. Mais les livres ne consacraient que trois à cinq pages à Marx et pour dire que ses théories étaient fausses. A l'époque il y avait bien un jeune professeur que l'on disait de gauche – c'était sans doute un libéral – et un autre dont je suivais les cours, Tutengil, et qui a été tué par les fascistes.

Tout cela n'explique pas comment vous avez fait le saut dans le cinéma et êtes devenu acteur ?

Ma vie est tellement compliquée, j'ai fait tellement de choses que je ne pourrais pas en suivre le fil ! Parlons donc des choses thème par thème et par exemple le cinéma. En 1963, quand j'étais à Adana j'ai décidé de ne plus retourner au village et le premier travail que j'ai trouvé, c'était dans une société de distribution cinématographique. Puis je suis entré dans une autre. Mon travail consistait à partir avec des films, à aller de région en région et à les proposer aux directeurs de salle selon un programme prévu à l'avance. Il y avait là des films de Lutfu Akad qui m'ont influencé à l'époque, en particulier **Au nom de la loi**. Ce travail a élargi mon horizon qui était assez réduit à cause de ma condition de paysan. J'ai voyagé et découvert mon pays. J'ai dû prendre des ini-

« A la recherche d'autre chose ». Yilmaz Güney dans son film **Umut** (L'Espoir – 1970)



tatives. A la fin des vacances scolaires, le propriétaire de la société m'a proposé de continuer à travailler pour lui à mi-temps pour soixante liras de salaire mensuel. Bon an mal an j'ai poursuivi ce travail jusqu'en 1958 et même à Istanbul où je faisais mes études. Je suis devenu pour ainsi dire l'assistant du directeur. Pendant cette période j'ai commencé à écrire quelques scénarios, mais cela restait très amateur. J'étais surtout connu comme auteur de nouvelles. En 1958 le patron de cette compagnie de distribution – qui est aujourd'hui l'une des plus importantes de Turquie et qui ne s'est jamais limitée au cinéma mais importait aussi des machines, du matériel électrique, etc... – m'a dit qu'il avait appris ma condamnation et qu'un communiste n'avait pas de place chez lui. Quand j'ai été licencié j'ai gardé de bonnes relations avec les gens qui travaillaient dans cette société. Un film de Atif Yilmaz – que je considère comme mon premier maître – se préparait d'après un scénario de Yachar Kemal (1). Ses amis pensaient que je pourrais y collaborer. Quand Yilmaz et Kemal ont appris que j'étais condamné ils m'ont aidé et fait travailler comme assistant-scénariste. Et Yachar Kemal m'a même donné soixante liras. Comme mes cours se terminaient à une heure de l'après-midi, je pouvais travailler le reste du temps dans le cinéma. J'étais intéressé par le cinéma de mon pays, mais aussi principalement par les films américains et italiens. Dans le cinéma français je me rappelle les films de Gabin, d'Eddie Constantine et de Gérard Philipe, surtout **Fanfan la Tulipe** qui marchait très bien. Chez

les intellectuels le cinéma français avait une place prédominante. Mais le peuple préférait les mélodrames italiens ou arabes et les films d'action américains. Mais ce qui nous déterminait à aller au cinéma, c'était le héros du film. Dans les premiers films que j'ai interprétés, tout était d'ailleurs construit autour du personnage central.

Comment êtes-vous devenu acteur ?

J'ai joué dans le premier film, **les Enfants de ce pays**, dont je vous ai parlé et au scénario duquel j'avais collaboré. Ce fut un pur fruit du hasard. Ils cherchaient un comédien connu. L'un n'était pas satisfait du salaire, l'autre du rôle, et Atif Yilmaz a dit : « Pourquoi pas Güney ? Il fera l'affaire. » J'ai pris cela pour une plaisanterie. Mon deuxième rôle fut également dans un film de la même équipe, écrit par Yachar Kemal et Halit Refig. J'ai participé au scénario et ai même été assistant. Mais je ne me voyais pas comme acteur et me dirigeais plutôt vers la mise en scène. Comme ce fut l'un des trois grands succès de l'époque, les producteurs ont commencé à s'intéresser à moi. Mon vrai nom était Yilmaz Putun et je signalais ainsi mes écrits. Après ma condamnation j'ai pris comme nom mon pseudonyme d'acteur, Yilmaz Güney. Quand certains producteurs ont appris que j'avais été jugé pour propagande communiste, ils n'ont plus voulu m'engager mais Atif Yilmaz n'a toujours soutenu.

Quelles étaient pour vous les limites du cinéma turc et ses qualités qui pouvaient vous servir dans votre travail ?

Depuis ses origines en 1914 jusqu'en 1950, le cinéma turc était entre les mains des gens de théâtre, acteurs aussi bien que metteurs en scène. Les influences qui se faisaient sentir étaient l'arabe et l'italienne. Les premiers réalisateurs qui se sont libérés de l'emprise de la scène et ont fondé le jeune cinéma turc furent Lutfu Akad et Atif Yilmaz. Auparavant je voudrais mentionner le rôle du metteur en scène de théâtre Muhsin Ertugrul qui a dirigé des œuvres progressistes et qui a travaillé avec Nazim Hikmet en particulier sur **Kizilirmak**

Karakayun, l'histoire d'un héros populaire dont j'ai écrit une nouvelle version en 1967 et dont j'étais l'interprète principal. Ce sont les efforts de ces hommes qui m'ont encouragé et j'ai travaillé à partir de leurs conquêtes.

Quel type de personnage jouiez-vous ?

Dans ma première période comme acteur, de 1958 à 1963 environ, je n'ai pas à proprement parler bâti de personnage. Je me suis contenté d'interpréter des héros créés par des écrivains comme Yashar Kemal. Dans la deuxième période, après 1964, où 90 % des scénarios étaient écrits par moi, on peut commencer à parler d'une création personnelle. A mon retour d'exil, j'avais une idée bien définie : me faire un nom comme acteur et m'en servir comme tremplin pour mettre en scène. Dans la mesure où je n'avais pas les moyens de tourner avec les grandes compagnies, j'ai voulu savoir quels types de films je pouvais tourner avec les petites maisons de production et quel genre de spectateurs elles touchaient. J'ai donc commencé à définir mon public. Mes premiers personnages étaient inspirés par des pauvres gens exploités des banlieues qui essayaient en vain de trouver une issue à leur existence. Ils finissaient toujours écrasés. Certains par exemple quittaient leur village et devenaient des marginaux en ville, d'autres étaient des contrebandiers, d'autres enfin étaient des paysans qui revendiquaient des terres et se trouvaient opprimés soit par l'Etat soit par les propriétaires. Le point commun entre tous ces héros, c'était de vouloir échapper à leur condition misérable en se lançant à la recherche d'autre chose sans savoir exactement à quoi ils aspiraient. A partir de 1964, je suis connu en tant qu'acteur, j'ai un public, les scénarios que j'écris trouvent des acheteurs, mais je ne passe toujours que dans les petites salles de banlieue. Je me suis mis à établir des liens avec les meilleurs réalisateurs qui sont devenus mes amis. A cette époque, c'étaient les producteurs qui désignaient les metteurs en scène et les comédiens pour tel ou tel projet. J'ai commencé à demander tel ou tel cinéaste pour me diriger. En 1966, des dix films dans lesquels

(1) Yachar Kemal est le plus important romancier turc contemporain, souvent cité comme candidat au Nobel. Né en 1923, aîné de Güney, sa vie et son œuvre offrent d'intéressants rapports avec celles du cinéaste. Ouvrier d'usine, travailleur agricole, écrivain public, il fut arrêté en 1950 pour activités subversives. Il a ensuite écrit ses livres sous son pseudonyme actuel. Il a été membre du Comité Central du Parti Ouvrier Turc dissous en 1971. On lui doit la trilogie **Au-delà de la montagne (le Piller, Terre de fer, ciel de cuivre, l'Herbe qui ne meurt pas), Mémé le mince, Mémé le faucon, la Légende des mille taureaux**, et le début d'une nouvelle trilogie, **les Seigneurs de l'Aktchesez** dont la première partie, **Meurtre au marché des forgerons**, a paru en 1981 et la deuxième, **Tourterelle ma tourterelle**, en 1982. Tous ces ouvrages sont publiés chez Gallimard (M. C.)



« Je n'ai jamais voulu être fonctionnaire... » **Sürü (Le Troupeau - 1978)** écrit par Yılmaz Güney et réalisé par Zeki Okten

j'ai joué, je peux dire que huit font partie des meilleurs films de l'année. C'est d'ailleurs cette année-là, au Festival d'Antalya, que je reçois mon premier prix d'interprétation dans **Hudatların Kanunu (les Lois de la contrebande)** de Lütfi Akad. J'ai aussi incarné à l'époque des héros de films policiers que réclamait mon public. En 1970, j'ai eu tous les producteurs contre moi parce que le personnage que j'interprétais dans **Umut (l'Espoir)** s'enfuyait avec une arme à la main devant un homme qui se battait à mains nues. Ils ont interprété cela comme le début de ma fin !

Etes-vous devenu metteur en scène comme vous êtes devenu acteur, par hasard ?

Avec la pratique que j'avais acquise grâce à tous les films que j'interprétais, avec aussi l'enseignement de cinéastes comme Akad ou Yılmaz, certains metteurs en scène abandonnaient le plateau et me confiaient le reste de leur travail. Au début, je tournais une ou deux scènes, puis j'ai tourné des films entiers, le réalisateur officiellement désigné ne venant même pas. Mais cela restait dans le cadre défini par les producteurs tout en permettant néanmoins d'apprendre à être à l'aise derrière la caméra, à diriger les comédiens. C'était mon école.

Umut (l'Espoir) représente-t-il pour vous un tournant ?

De **Pire Nuri (Nuri la Puce)** que j'ai tourné en 1968 se dégageait déjà quelque chose de personnel. C'était un film léger, mais il avait une certaine chaleur. Mais je considère que ma première expérience importante de cinéaste est **Seyyit Han** en 1968 également. La critique y a vu la naissance d'un nouveau réalisateur. Il témoignait d'une certaine continuité, mais représentait en même temps une rupture. Mais effectivement **Umut (l'Espoir)**, comme plus tard **Sürü (le Troupeau)** sont des tournants dans ma vie. Dans une conversation comme celle que nous avons maintenant, il m'est difficile de vous faire part des tempêtes que j'ai connues, des contradictions entre ce que je vivais à l'époque et ce je voulais vivre. Imaginez un homme qui mobilise les foules à chacun de ses déplacements, qui crée des embouteillages quand il apparaît dans les rues. Je me sentais très important et en même temps petit et coupable. En faisant passer dans les actes ma stratégie établie à l'avance, j'avais gagné, j'étais un héros qui avait conquis les foules. Bien sûr ce succès n'était pas dû à la simple application de recettes. J'avais été adopté par le peuple

parce que je mettais dans mes rôles ma personnalité et ma chaleur humaines et que les gens y retrouvaient quelqu'un qui faisait partie d'eux, qui agissait, était habillé, parlait comme eux. Il y avait donc une osmose entre moi et mon public. Mais mes objectifs étaient tournés vers l'avenir, je voulais avancer, me renouveler, aspirer à quelque chose de plus haut. Ce personnage que j'avais créé, parce que les producteurs et la foule l'avaient adopté, limitait, bridait ma volonté de progrès. Ce mouvement, cette force que j'incarnais, paradoxalement me freinaient. J'étais prisonnier de cette image et aussi de cet amour qu'on me témoignait sans arrêt. Alors le choix se posait : ou je me noyais dans cette adulation ou, au risque de mécontenter, je franchissais une étape supplémentaire et, courageusement, j'allais de l'avant. En choisissant cette deuxième voie, je tenais néanmoins, sur les dix films dans lesquels je jouais chaque année, à ce que certains correspondent à ce que mon public attendait de moi. Les autres reflétaient ce que j'avais envie d'exprimer en tenant compte des limites imposées par la censure.

Votre deuxième séjour en prison a eu lieu peu après le tournage d'Umut ?

Un vent de contestation avait commencé à souffler en Turquie à la fin des années 60, comme un peu partout dans le monde. Je faisais partie de ce mouvement pour plus de liberté et de démocratie. J'ai caché des gens qui étaient recherchés par la police. C'est pour cela que j'ai été arrêté. J'ai eu une peine de dix ans d'incarcération pour « avoir voulu changer la constitution par la force des armes ». Au bout de deux ans et demi, il y a eu une amnistie générale dont j'ai bénéficié.

Vous avez eu une formation d'écrivain et d'acteur. Comment avez-vous abordé la troisième composante du cinéma, l'aspect visuel ?

Quand le goût du cinéma a commencé à se manifester en moi, c'étaient surtout des images. Des images pas très nettes, au départ, mais c'est à travers elles que mon progrès s'est fait. D'ailleurs les premiers films que j'ai tournés étaient

sans scénario. Je prenais ma caméra et je filmais. Mes premiers scénarios en tant que tels sont peut-être ceux du **Troupeau** et de **l'Ennemi**. Auparavant je n'avais aucune idée de la forme visuelle finale : le film était vraiment une aventure. Quand un cinéaste écrit, il risque de devenir le fonctionnaire du scénario qu'il a créé. Or je n'ai jamais voulu être fonctionnaire. La vie continue, elle change constamment, et on ne peut pas se cantonner à ce qui a été écrit chez soi sur une table. Un scénario prend corps pendant le tournage. Bien sûr, j'ai des lignes directrices dans ma tête quand je commence un film. Mais je vois les lieux, les décors, ils me crient : « Pourquoi ne me filmes-tu pas, je suis le cinéma ! » Quand je me promène dans les rues de Paris et que je regarde autour de moi, il y a des feux rouges qui clignotent partout. Ils m'interpellent pour que je les filme. Je vais voir maintenant des films français pour savoir si ces feux rouges ont vraiment été filmés.

Comment avez-vous pu exercer un contrôle visual sur des films comme le Troupeau, l'Ennemi ou Yol, alors qu'ils étaient tournés par d'autres réalisateurs pendant que vous séjourniez en prison ?

Il faut d'abord souligner un point : ces derniers, dont j'ai écrit le scénario, ils doivent leur succès en grande partie aux hommes qui les ont réalisés. Les images étaient certes dans ma tête quand j'écrivais. Dans la mesure de mes moyens je décrivais chaque plan de la façon la plus détaillée possible. Cela dit, je demandais au metteur en scène de filmer sous plusieurs angles possibles une scène, un décor, un paysage que je décrivais afin de les limiter le moins possible et de leur donner un large choix du point de vue visuel. Dans le cas de **Yol (la Route)** par exemple, pour le décor enneigé de l'histoire de Seyit Ali, j'avais repéré l'endroit lors d'une permission en février 1981. J'avais donc défini clairement les lieux de tournage. Pour les autres parties du film, j'avais également donné des indications et recommandé certaines personnes pour le choix des décors. D'autre part Zeki Okten et Serif Gören avaient travaillé avec moi, ils connaissaient mon approche de l'image et je leur faisais confiance. Mais je veux que

cela soit bien clair : j'ai donné des éléments, des directions, mais c'est eux qui ont créé. Zeki Okten voulait d'ailleurs faire un film sur la façon dont je racontais le scénario du **Troupeau**. Quand on le lisait ensemble, nous étions tour à tour le vent et l'obscurité, la profondeur de champ et la caméra. Nous n'étions pas simplement l'histoire mais toutes les sensations que le spectateur pouvait tirer du film.

J'ai également eu de longues discussions avec les comédiens. Je jouais parfois le rôle. Mais on a surtout communiqué pour savoir comment les comédiens allaient interpréter leur personnage et certains me rendaient visite en prison. **Yol (la Route)** avait été commencé par un autre réalisateur. Quand les premières images me sont parvenues, je les ai regardées puis j'ai demandé aux gens de l'équipe de parler avec moi du tournage. Je ne leur ai pas demandé si c'était bien ou mal, mais je les ai observés, et à partir de là j'ai décidé d'arrêter le film et de le recommencer avec Serif Gören. Pour le **Troupeau** et **l'Ennemi**, j'ai regardé le bout-à-bout, donné des instructions de montage et, à partir de là, ils ont pu travailler. Je suis sans pitié quand il s'agit du montage. Pour **Yol**, de 18 000 m de film, soit six heures de bout-à-bout, nous sommes arrivés à une heure cinquante minutes.

Yol est-il inspiré des personnages que vous avez connus en prison ?

A quelques détails près toutes les histoires racontées dans ce film sont véridiques et les personnages sont mes amis dans la vie. Au début le scénario de **Yol** racontait l'histoire de onze permissionnaires et à travers eux brossait un large panorama de la Turquie. Puis nous avons réduit leur nombre à cinq. Ce sont des anecdotes que mes camarades prisonniers m'ont racontées, parfois en quelques notations, parfois de façon détaillée. J'ai, à partir de leurs récits écrits ou oraux, réinventé des événements vraisemblables. Mais tout mon travail s'est fait à partir du réel. Dans la dernière version j'ai supprimé le personnage de Soleyman, le jouisseur qui boit, joue, fait l'amour et se drogue. Ce qui était important dans son histoire, ce n'était pas tant ce qui lui arrivait que l'attente de sa femme. Et cela vaut pour tout le film : apparemment ce sont des histoires

d'hommes, en fait ce sont des histoires de femmes, leurs douleurs, leurs misères, leurs attentes. Et les rapports semi-féodaux qui les lient aux hommes.

Les cinq personnages de la Route sont-ils pour vous emblématiques ? Sont-ils aussi complémentaires les uns des autres ?

Plus que des idées abstraites, ils représentent des scènes de la vie des hommes, des coutumes, des régions. Pour ne prendre que le personnage de Mevlul, ses rapports avec sa fiancée sont semblables à ceux de millions de gens en Turquie. Et les regards qu'échangent Omer et la fille qu'il aime sont ceux aussi de beaucoup d'autres dans mon pays. Seyit Ali et Mehmet Salich vivent des contradictions et sont pris dans des sentiments antagonistes comme la haine et l'amour. J'ai essayé de porter un regard relativement objectif sur tous mes personnages, mais j'ai ressenti à un moment ou un autre de ma vie toutes les douleurs, toutes les joies, tous les sentiments de chacun d'entre eux, y compris ceux de Soleyman qui ne pense qu'à lui-même et ne figure plus aujourd'hui dans le film. Quand j'écris, je me mets toujours dans la peau du personnage que je suis en train de créer. Mon visage reflète alors son état d'âme. C'est peut-être une habitude d'acteur.

Pourquoi vous appelait-on « le roi laid » quand vous étiez une vedette de l'écran ?

Parce que j'étais l'antithèse des stars de l'époque qui avaient une grande beauté physique et de belles manières. Peut-être que je suis devenu plus domestique, mais à l'époque j'étais assez sauvage et c'est peut-être pour cette raison que j'ai eu ce surnom.

Vous êtes d'origine paysanne, donc sédentaire, pourtant vos films privilégiant le mouvement de vos personnages, leurs déplacements à travers la Turquie.

Ce sont des histoires de nomades, mais elles reflètent aussi le mouvement de fond de la Turquie qui est celui de l'exode. Dans le **Troupeau** je raconte l'histoire de la famille de ma mère : ils vont du Kurdistan vers la capitale.

Pour être certain de lire POSITIF régulièrement, abonnez-vous :
(abonnés, le numéro vous coûte 16,50 F au lieu de 24 F (- 30 %))

TARIF DES ABONNEMENTS

France : 12 numéros **240 F**
 6 numéros **140 F**

AUTRES PAYS : 12 numéros **300 F**
 6 numéros **170 F**

Les abonnements de plus d'une année ne sont pas acceptés

Supplément par avion : 60 F

NOM PRENOM
 ADRESSE VILLE
 CODE POSTAL PAYS

Je désire m'abonner à **Positif** ☐ prolonger mon abonnement ☐

à partir du N° inclus

pour 6 numéros ☐ pour 12 numéros..... ☐

Je règle par :

chèque bancaire ☐

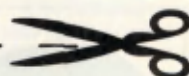
chèque postal ☐

mandat ☐

Les Nouvelles Editions Opta
 12-502-57 F - Paris

Adressez ce bulletin avec votre règlement aux Nouvelles
 Editions Opta, 1. quai Conti, 75006 Paris
 (Tél. : 354.40.96)

Nous avons un correspondant qui vous facilitera les opérations
 de règlement en Suisse : M. Vuillemier, 65, rue du Bois de la
 Chapelle, Case 85, 1213 Onex (Genève).



Bulletin de commande des anciens numéros

Anciens numéros disponibles. (liste remise à jour après inventaire)

à **24 F** : 56 à 60, 69 à 71, 82, 88 à 90, 92, 96
 à 99, 103, 104, 106 à 125, 127 à 139, 142, 146 à 151.
 154 à 161, 163 à 170, 173, 175 à 178, 180 à 182, 186
 à 194, 197 à 199, 203 à 207, 210 à 219, 222 à 231,
 234 à 243, 246 à 249, 251, 252, 253.

à **25 F** : 250.

à **35 F** : 64/65, 67/68, 144/145, 152/153, 171/172,
 183/184, 195/196, 208/209, 220/221, 232/233, 244/245
 (numéros doubles).

à **45 F** : 200/201/202 (numéro triple).

à **50 F** : n° 254/255 (numéro double)

Adressez ce bulletin avec votre règlement aux Nouvelles
 Editions Opta, 1. Quai Conti, 75006 Paris
 (Tél. : 354.40.96).

Règlement joint en

chèque bancaire ☐ chèque postal ☐ mandat ☐

(Les Nouvelles Editions Opta
 12 502 57 F Paris)

Je commande les numéros suivants :

à 24 F 24 x =

à 25 F

à 35 F 35 x =

à 45 F

à 50 F

Total

NOM PRENOM

ADRESSE

VILLE

CODE POSTAL

POSITIF

