

Le cinéma de
Yilmaz Gunay

Kudret Gunes

INSTITUT FRANÇAIS DE PARIS

Melle Kudret GUNES

BR. 2385
cat. 4110

INSTITUT KURDE DE PARIS
ENTRÉE N° BR. 2385

LE CINEMA DE YILMAZ GUNEY

Diplôme d'Etudes Approfondies
effectué sous la direction de Monsieur Paul DUMONT

Université de Nouvelle Sorbonne
(Paris III)

T A B L E D E S M A T I E R E S

I- I N T R O D U C T I O N . p . 1

II -P R E M I E R E P A R T I E . p . 2

Le cinéma turc

I-Le cinéma et L'armée:1914-1923. p . 2

2-Le théâtre filmé:1923-1953. p . 3

3-Le cinéma d'idées:1953-1970. p . 5

4-Le cinéma de la nouvelle génération
de 1970 à nos jours. p . 7

III-D E U X I E M E P A R T I E . p . 10

Le cinéma de Yilmaz Güney.

I-Le cinéma de Yilmaz Güney à travers le néo-réalisme italien. p . 10

2-Le cinéma de De Sica et celui de Yilmaz Güney à travers Umut
(L'espoir) et le voleur de bicyclette.

3- Yol (La permission). p . 22

4 -Sürü (Le troupeau). p . 26

IV-C O N C L U S I O N . p . 58

Annexe I-Biographie de Yilmaz Güney. p . 61

Annexe 2- Filmographie de Yilmaz Güney. p . 62

Notes p . 63

Bibliographie sommaire p . 64

P R E M I E R E P A R T I E

LE C I N E M A T U R C

I N T R O D U C T I O N

Il est indéniable que le cinéma occupe une place privilégiée dans la société actuelle. Il crée des images, des personnages, des mouvements, des rythmes, met en scène des milliers d'histoires dans le temps et l'espace, cherche à faire passer une problématique ou un message, ou à rendre un climat, à mettre en scène un genre (policier, science-fiction, etc.), etc. Le pouvoir de fascination qu'il exerce sur la plupart d'entre nous est considérable. A cet égard, certains films sont une représentation de la structure globale de la société.

Cette recherche qui est plus particulièrement consacrée au cinéma du réalisateur turc, Yilmaz Güney, sera élaborée en deux parties: d'une part l'histoire du cinéma turc, de l'autre du cinéma de Yilmaz Güney.

Dans la première partie nous traiterons du cinéma et de l'armée (1914-1923), du théâtre filmé (1923-1953), du cinéma d'idées (1953-1970), et du cinéma de la nouvelle génération (1970 à nos jours). Quant à la seconde partie, elle consistera en une approche méthodique du cinéma de Yilmaz Güney à travers celle du néo-réalisme italien, puis en une comparaison du cinéma de Vittorio de Sica, réalisateur italien, avec celui de Yilmaz Güney, réalisateur turc, et enfin en une analyse filmique d'une séquence de Yol (La Permission) suivie d'une analyse générale de Sürü (Le Troupeau).

Si nous avons choisi de traiter le cinéma de Yilmaz Güney, c'est d'abord afin de faire connaître de plus près son aspect " cinéma vérité- militant" lié à la réalité turque. Ceci d'autant plus qu'il est parvenu à rendre le cinéma turc célèbre dans le monde entier. Nous aborderons également dans notre travail l'histoire du cinéma turc qu'il est indispensable de connaître afin de bien situer Yilmaz Güney dans son contexte.

BREVE HISTOIRE DU CINEMA TURC.

Dès 1896, les cameramen des frères Lumière, Promio, Mesguich, Doublier, Moisson, Perrigot sillonnèrent la Turquie et, tout en introduisant le cinématographe dans ce pays, enrichirent les catalogues de leur société. L'année suivante, le représentant de la maison Pathé en Turquie, Sigmund Weinberg, réussit à organiser régulièrement des séances de cinéma. Mais il a fallu attendre 1914 pour que la production de films commence avec l'entrée en guerre de L'Empire Ottoman aux côtés de L'Allemagne. Donc nous ne pouvons pas véritablement parler d'une pratique cinématographique spécifiquement turque avant 1914. A partir de cette date le cinéma turc fait son premier pas au service de l'armée turque.

I-Le cinéma et l'armée: 1914-1923.

"Si le cinéma n'est pas à lui-même à l'origine d'un nouvel humanisme, il est du moins une des composantes importantes de l'humanisme moderne!"(1)

Nous pouvons facilement constater que dès 1914 cette phrase de G. Rambaud et A. Vallet aurait pu être approuvée par le chef de l'armée turque, Enver Paşa. Après avoir vu plusieurs films documentaires au cours de sa visite en Allemagne, il décide de créer à son retour le département des travaux cinématographiques de l'armée turque. Enver Paşa engage à cet effet deux réalisateurs, Fuat Uzkınay et Sigmund Weinberg. Ceux-ci réalisèrent des films d'actualité sur la guerre, des documentaires et quelques films de fiction. Durant cette période Fuat Uzkınay eut l'honneur d'être le père du cinéma turc avec

un documentaire intitulé Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yikilisi (La démolition du monument russe à Ayastefanos-1914) qui montre la destruction du susdit monument érigé près d'Istanbul en 1877 à la fin de la guerre russo-ottomane.

Fuat Uzkınay et Sigmund Weinberg réalisèrent aussi en 1916 le premier long métrage turc, Hikmet Ağa'nın Izdivaci (Les noces de Hikmet Agha). Puis, Sigmund Weinberg bientôt appelé sous les drapeaux dut abandonner ses travaux cinématographiques. Pendant ce temps ,Sedat Simavi réalisa en 1917 Pence (La griffe), Fehim Efendi, en 1919, Mürabbiye et Binnaz, Sadi Karagözoğlu, Binnac Efendi (Monsieur Binac).

En résumé, de 1914 jusqu'à la fondation de la République turque en 1923, une douzaine de films tirés de pièces de théâtre furent créés. Cette première période de production s'est passée dans des conditions difficiles, l'occupation de l'Anatolie par les forces de L'Entente et la guerre d'indépendance .

II-Le théâtre filmé : 1923-1953.

La grande vogue du théâtre filmé dans le monde va durer jusqu'en 1913. C'est à partir de cette date que le cinéma va se développer et devenir un art véritable, spécifique, avec sa propre technique, son esthétique, ses comédiens, ses réalisateurs et ses décors. Il devient le septième art dont parle avec tant de profondeur et d'acuité Jean Epstein dans ses "écrits sur le cinéma": "Par le cinéma , l'homme enrichit son expérience et renouvelle sa conception de l'univers d'une façon beaucoup plus intuitive et moins rationnelle que par la voie classique du langage parlé, lu, écrit.

Ainsi les images animées apparaissent comme une langue universelle..."
(2).

Le cinéma turc fut pendant longtemps sous l'emprise d'un homme de théâtre, Muhsin Ertuğrul. Il réalisa 29 films tirés de pièces montées dans son théâtre, "Le théâtre de la ville d'Istanbul".

Durant cette période, les films les plus marquants de Muhsin Ertuğrul furent Ateşten gömlek (La Chemise de feu-1923), Bir Millet Uyanıyor (Une Nation s'éveille-1932), Aysel, Bataklik Kızı (Aysel, la Fille de la Prostitution-1934-1935). Entre temps, Kemal-Film et İpek-Film, deux grandes maisons de production cinématographique turque, sont créées sous la direction de Muhsin Ertuğrul respectivement en 1922 et en 1928.

Les metteurs en scène les plus marquants de cette période, et ayant étudié l'art cinématographique à l'étranger, sont Şadan Kamil, Şakir Sirmali, Aydın G.Arakon, Orhon M. Arıburun, Baha Gelenbevi. Ces réalisateurs qui utilisèrent une technique différente de celle de Muhsin Ertuğrul ne purent effacer cependant l'influence de l'esthétique du théâtre filmé dans leurs œuvres, ils furent même obligés d'utiliser les acteurs et les techniciens du théâtre de la ville d'Istanbul.

Pendant cette époque nous assistons aussi à une autre influence, celle du théâtre filmé égyptien dont le fondateur était Vedat Orfi Bengü, homme de théâtre d'origine turque.

A la fin de cette époque , vers 1953, le cinéaste turc le plus connu, Lütfi Ömer Akad, fut influencé par le réalisme poétique du cinéma français. Il réalisa Beyaz Mendil (le Mouchoir blanc-1953), Altı Ölû Var (il ya 6 morts-1953), Kanun Adına (Au Nom de la Loi-1953).

III-Le cinéma d'idées : 1953-1970.

"D'ailleurs, qu'est-ce qu'un film, sinon un événement, une anecdote, une fiction.(...) que pourrait en faire la nouvelle histoire? la droite a peur, la gauche se méfie : l'idéologie dominante n'a-t-elle pas fait du cinéma une usine à rêves ?" (3).

Un autre cinéma, parallèlement à cette "usine à rêves", apparaît chez certains jeunes cinéastes turcs. L'honneur d'être le pionnier de cette nouvelle tendance revient à Lütfi O. Akad qui, d'ailleurs, tourne encore de nos jours. Ensuite viendra le cinéma d'Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Menduh Ün, Erten Göreç et, enfin, de Yılmaz Güney.

Durant cette période la nouvelle constitution turque de 1960, qui est plus libérale que la précédente, va permettre pour la première fois aux jeunes cinéastes turcs d'aborder les problèmes sociaux et culturels du peuple turc en toute liberté. Les films les plus connus du courant du cinéma "social" sont Yılanların Öcü (La Vengeance des serpents-1962), Susuz Yaz (L'Eté aride-1963), Acı Hayat (la Vie amère) de Metin Erksan, Kırık Vazolar (les Vases brisés-1960), Hudutlar Kanunu (la Loi des Frontières-1966) de Lütfi Ömer Akad, particulièrement sa trilogie constituée de Gelin (la Mariée-1973), Düğün (les Noces-1973), Diyet (L'Expiation-1975). Göçmen Kuşlar (les Oiseaux migrants-1960) de Halit Refiğ, Karanlıktan Uyananlar (Ils s'éveillent dans l'obscurité) d'Ertem Göreç, Ah Güzel İstanbul (Ah Belle Istanbul) d'Atıf Yılmaz.

Quant à Yılmaz Güney, il crée à cette époque le cinéma "vérité-militant" directement influencé par l'idéologie marxiste, en profitant de la liberté donnée par la constitution de 1960. C'est ainsi qu'il montre à l'écran les problèmes sociaux, politiques et économiques de la vie quotidienne de la paysannerie. Il réalise en 1970 son premier chef-d'oeuvre, Umut (l'Espoir) qui

décrit les mésaventures d'un cocher, Djabbar, que la misère pousse à aller à la chasse au trésor. Ensuite il va réaliser Agıt (L'Elégie-1971), Zavallılar (les Pauvres-1974).

Le courant "cinéma-vérité-militant" de Yilmaz Güney est soutenu par Onat Kutlar et Atilâ Dorsay qui dirigèrent la cinémathèque turque fondée en 1965 par un important homme d'affaire turc, Şakir Eczacıbaşı. Ils favorisèrent la projection de films à message dans le but de répandre les idées de gauche ou d'extrême gauche et d'aider les jeunes cinéastes à créer un cinéma marxiste.

D'un autre côté, à la même époque, les réalisateurs turcs Yücel Çakmaklı et Salih Dırlıklı s'engagent dans la réalisation de films qui vont répandre la culture et les valeurs islamiques dans la Turquie laïque. Ainsi Yücel Çakmaklı réalise Zehra, Cile (le Destin), Birlesen Yollar (les Voies qui se rejoignent).

Durant cette période nous assistons aussi à l'apparition d'un "cinéma national" qui a pour but de distraire les gens. C'est un cinéma commercial dont les mélodrames les plus connus sont Bir Türke Gönül Verdim (Je suis tombée amoureuse d'un turc-1967), Fatma Bacı (Soeur, Fatma-1972), Vurun Kahpeye (Frappons la salope-1973) de Halit Refiğ, Kuyu (le Puits-1968), Sevmek Zamanı (Le Temps d'aimer-1965) de Metin Erksan.

Le retour au pouvoir des forces politiques conservatrices et, conséquemment, le durcissement de la censure s'appuyant sur une loi empruntée à L'Italie fasciste, créèrent un climat de pessimisme et de découragement parmi les cinéastes. Ce fut une phase de retour en arrière, de recul pour le cinéma turc ^{qui} ne concerne que le plan qualitatif car le nombre des films augmentait toujours, et ceci en dépit d'un marché qui restait sensiblement le même.

IV-Le cinéma de la nouvelle génération de 1970 à nos jours

" De tous les arts, le plus important selon moi, pour la Russie, c'est l'art cinématographique."

Lénine.

Pendant cette dernière période le cinéma turc connaît une grave crise économique résultant d'un grand malaise au sein d'une industrie menacée par la concurrence de la télévision s'ajoutant aux facteurs précédents (censure, manque de techniciens, insuffisance des salles, etc)^{qui} va fragiliser encore plus cette industrie qui abordera les années 70 dans un état d'impasse qui ira en s'aggravant par la suite. Pour sortir de cette difficulté certains cinéastes turcs, surnommés " la nouvelle génération ", s'orientent vers un "cinéma-engagé" qui reprend les idées de Lénine et de Marx. Ainsi leur but est de faire acquérir aux spectateurs une conscience de classe afin qu'ils se révoltent contre l'idéologie dominante.

Les représentants de ce cinéma sont Feyzi Tuna, Zeki Ökten, Serif Gören, Ömer Kavur, Yavuz Özkan, Korhan Yurtsever et Özcan Arsan.

Yavuz Özkan, cinéaste engagé, tourne Maden (La Mine), film qui décrit avec un style qui ne manque pas d'efficacité, les conditions de la vie difficile des mineurs, leur exploitation par les patrons.

Zeki Ökten réalise Sürü (le Troupeau) qui raconte le passage douloureux de la Turquie du féodalisme au capitalisme. Les autres réalisations de ce genre du cinéma sont Kızgın Toprak (la Terre Facheuse-1973) de Feyzi Tuna, Yatık Emine (Emine, la Légère-1974) d'Ömer Kavur, Firatin Cinleri (les démons d'Euphrate-1977) de Korhan Yurtsever, etc.

Durant cette période Serif Gören réalise Endişe (L'Inquiétude-1974),

Yol (la Permission-1981) dont les scénarios appartiennent à Yilmaz Güney. Puis après avoir tourné Sürü (le Troupeau-1978), Zeki Ökten dirige un autre film de Yilmaz Güney Düşman (l'Ennemi-1980).

Pendant cette même période, avant d'être arrêté en 1974, Yilmaz Güney lui-même interprète et tourne Agıt (l'Elégie), Histoire de contrebandiers d'Anatolie du sud-est de la Turquie qui au sein d'une nature sans merci et dans des circonstances sociales non moins dures, font face quotidiennement à la mort.

Au cours de cette phase les représentants de l'ancienne génération, Atıf Yılmaz, Lütüfi Ömer Akad, Süreyya Duru, continuent à produire des oeuvres non dénuées d'intérêt. C'est ainsi que l'un des derniers films d'Atıf Yılmaz, adapté d'une nouvelle de Cengiz Aytmatov, Al Yazmalım, Selvi Boylum (Ma Bien-aimée au Fichu Rouge-1975) sera bien accueilli ainsi que ceux de Lütüfi Ö. Akad et de Süreyya Duru Bedrana-1973 et Kara Çarsafli Gelin (la Mariée au voile Noir-1975). Ces deux films de Süreyya Duru qui reflètent également les conditions de vie de la paysannerie de l'Anatolie de l'est dominée par le féodalisme, sont tirés de nouvelles de l'écrivain à succès de Bekir Yildiz.

Parallèlement à ces "films à message " le courant islamique bien sûr aussi est présent avec Yücel Çakmaklı, Menduh Ün, Metin Erksan.

Nous pourrions surtout noter que les films les plus importants de 1970 à nos jours sont Endişe (L'Inquiétude), Sürü (le Troupeau), Düşman (l'Ennemi) et Yol (la Permission) dont les scénarios appartiennent tous à Yilmaz Güney.

C'est ainsi que nous pouvons assister une fois de plus à la grande vitalité de l'art de Yilmaz Güney. Sa renommée va déborder même les frontières de la Turquie.

La domination de son art va subsister pendant deux longues périodes,

celle du cinéma engagé et de la nouvelle génération, ceci malgré l'obstacle de la censure. Pour la première fois, en 1982, les historiens du cinéma vont véritablement faire place dans leurs écrits à l'existence du cinéma turc surtout grâce à Yol (la Permission), film de Yilmaz Güney primé en 1982 à Cannes dont nous reparlerons plus loin.

Institut kurde de Paris

D E U X I E M E P A R T I E

LE C I N E M A D E Y I L M A Z G Ü N E Y .

I- Le cinéma de Yilmaz Güney à travers le néo-réalisme italien:

Il s'agit ici de traiter du cinéma de Yilmaz Güney sous son aspect "Cinéma-vérité-militant". Mais avant d'en venir plus précisément au sujet envisagé, nous présenterons quelque peu le cinéma vérité-militant et ses pionniers.

Qu'est-ce qu'un cinéma direct? C'est la représentation de la réalité sans passer par la fiction. Le concept de ce cinéma désigne d'abord une nouvelle technique d'enregistrement de la réalité pro-filmique (tout ce qui existe réellement dans le monde, mais qui va être destiné à l'usage filmique). Cette technique répond à une esthétique fondée sur un retour à la réalité du "vécu". Ce cinéma, généralement, se construit à travers deux étapes, le cinéma militant et le cinéma vérité.

Le cinéma militant (Direct/manipulation): ce type du cinéma a été expérimenté par Vertov, Eisenstein, Renoir, etc. Les metteurs en scène de ce genre de cinéma s'orientent vers la conjonction du cinéma de montage (fiction) et du cinéma direct (documentaire). Chez Eisenstein, qui en approuve certaines idées, il n'y a pas d'acteur^{principal}, pas de héros, mais il y a les masses (Octobre, Le Cuirassé Potemkine).

Le cinéma de Jean Renoir, La vie est à nous, est un exemple de ce genre de cinéma. La construction de ce film a été faite de deux façons différentes, d'une part à l'aide d'un documentaire sur la richesse de la France, de l'autre de l'histoire fictive d'un ingénieur, les deux étant imbriqués l'un dans l'autre.

Le cinéma vérité: il s'agit d'un cinéma orienté vers le réel, le vécu, et la vie quotidienne, qui a recours aux caractéristiques, aux techniques, aux modes^{d'expression} du cinéma direct (documentaire). C'est ainsi que certains films de Godard, La collectionneuse de Rohmer, L'Enfance nue de Pialat, L'Amour fou de Rivette, sont

des exemples de ce courant.

On remarque d'abord un certain mélange de cinéma-militant et de cinéma-vérité chez Yilmaz Güney, de même que chez les néo-réalistes italiens (Visconti, Rossellini, Antonioni, Fellini, Cestellani, Zampa ou Vittorio de Sica).

Les pionniers du cinéma-vérité :

Jean Esptein est le pionnier de ce genre du cinéma. On peut considérer son chef-d'œuvre Finis Terrae (1928) comme l'exemple même du cinéma-vérité. Ce film a été tourné sans acteurs et sans décors de studio. Egalement Jean Rouch, ethnologue, s'oriente en 1947, avec des maîtres fous, vers un cinéma de fiction en s'appuyant sur les méthodes du cinéma documentaire en ethnologie. A partir du cinéma de Jean Rouch, le cinéma direct remet en cause les méthodes de tournage du cinéma traditionnel. C'est sans doute Godard qui tire le premier un enseignement du cinéma de Jean Rouch en réalisant ses films en 35 mm avec le son synchrone.

Le cinéma-réalité en Italie : c'est un cinéma qui va apparaître en 1944, c'est à dire après la deuxième guerre mondiale. L'art cinématographique a subi d'importantes modifications en raison de nouvelles techniques, d'une autre conception de la forme esthétique, ou d'autres recherches plus ou moins révolutionnaires, liées entre autres à l'idéologie marxiste. C'est ainsi que la vaste production italienne a été classée sous l'étiquette du néo-réalisme. On doit la naissance et la popularité de ce dernier au fait que les cinéastes (De Sica, Antonioni, Fellini, Visconti, Cestellani), au sortir du fascisme, souhaitent vivement rompre avec le passé et accorder leur création aux exigences des temps nouveaux.

Le théoricien le plus écouté du néo-réalisme à cette époque fut le scénariste Cesare Zavattini qui, d'ailleurs, travailla longtemps avec le cinéaste italien Vittorio de Sica. Ses idées sont liées à celles de Marx. Ainsi les

films les plus connus de De Sica, Ladri di biciclette (Le voleur de bicyclette), Umberto D, Miracle à Milan, etc , ont été faits à partir de ses scénarios.

Le but des néo-réalistes est de filmer la vie quotidienne qui se déroule autour d'eux. C'est ainsi qu'un nouveau style, qu'une autre façon de tourner vont être créés par eux. Les films les plus remarquables réalisés selon ce point de vue seront Roma, ville ouverte de Roberto Rossellini, Le voleur de bicyclette, Umberto D, de De Sica, Sous le soleil de Roma de Renato Castelloni, Vivre en paix de Luigi Zampa, La chasse tragique de Giuseppe de Santis.

Le cinéma-vérité en Turquie: à partir de 1960 certains cinéastes turcs dont nous avons déjà parlé dans la première partie de notre travail, influencés par le cinéma italien, s'orienteront vers un cinéma abordant les problèmes sociaux, économiques et politiques liés à la vie quotidienne. Ainsi Yılanların Öcü (La vengeance des serpents-1962), adapté d'un roman de l'écrivain turc, Fakir Baykurt, Susuz yaz (L'Eté aride-1963) primé au Festival à Berlin. Acı hayat (La vie amère-1963), Sevmek zamanı (Le temps d'aimer-1965) de Metin Erksan, Karanlıktan uyananlar (Ceux qui s'éveillent de l'obscurité-1965), Otobüs yolcuları (Les voyageurs de l'autobus-1961) d'Ertem Göreç, Hudutlar kanunu (La loi des frontières-1966), Kızılırmak-Kara koyun(Le fleuve rouge-Le mouton noir-1967) adapté d'un récit de l'écrivain turc, Nazım Hikmet et bien d'autres films de Lütü Ömer Akad, Suçlu (Le coupable-1960) d'Atıf Yılmaz, en sont des exemples.

Ce courant, plus tard, trouvera sa véritable identité chez l'assistant d'Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney. Ce dernier, acteur le plus connu des mélodrames turcs, refusera à partir de 1968 de continuer de faire ce genre du cinéma et s'orientera alors vers un cinéma qui prend ses racines dans les valeurs les plus profondes du peuple turc. Ainsi Güney va-t-il tourner Seyyit Han (La fiancée de la terre-1968) qui traite des problèmes du mariage chez les familles

kurdes et de la condition féminine.

Dès 1970, la réalité quotidienne contemporaine devient la véritable matière du cinéma réaliste-militant de Yilmaz Güney. Celui-ci prend pour la première fois, de la même façon que les néo-réalistes italiens, comme sujet de ses films les traditions, les croyances, les mythes de la vie quotidienne. Ainsi on constate d'emblée chez lui une influence forte du néo-réalisme.

Serge Daney dans son article (daté du 10 septembre 1984) paru dans Libération nous dit que ce cinéaste est devenu pour nous un "personnage familier, mais mystérieux. Nous n'avons jamais vu, ajoute-t-il, ses films(...). Nous avons vu Umut (L'Espoir-1970). Nous ne pouvons que deviner une sorte de macho-cartouche à l'Italienne, pris dans des mélos sociaux, révélateur de contradictions, voué à la radicalisation."

De même Jorge Semprun, dans un article (daté du 11 septembre 1984) paru ^{dans} Le Monde ^{et} consacré à Yilmaz Güney affirme: " A partir de 1968 il rejette le système commercial et son statut de vedette, commence à réaliser des films socio-politiques d'abord marqués par l'influence du néo-réalisme italien."

Andrée Tournés dans son écrit intitulé " Une étude sur Güney" nous dit à propos de Zavallilar (Les pauvres) : " Le personnage fait le siège d'une prison pour que la société lui accorde enfin le toit et la nourriture qu'il cherche à s'assurer depuis l'enfance. C'est ^{fut} le dernier film de Güney et le seul où la misère a des accents comiques qui ne la dénoncent que plus vigoureusement, quelque part entre Chaplin et Zavattini." (1)

Pierre Murat dans son article publié dans Télérama (du 19 septembre 1984) déclare que Sürü (Le troupeau), Yol (La permission), Umut (L'espoir), sont "trois films remarquables qui retrouvent par la sincérité de leur lyrisme, la force du grand cinéma néo-réaliste italien de l'après-guerre."

On pourra lire aussi sous la plume de Jeannine Ciment (Positif, no:227, 1980) que " Vittorio de Sica et Jean Renoir pourraient avoir exercé une" pro-

fonde influence" sur Güney". Et également, Atilâ Dorsay, le critique turc, affirme que "Zavallılar (Les pauvres) de Yilmaz Güney contient des éléments néo-réalistes, des traces de cinéma social."(2)

A la suite de ces critiques nous allons tâcher, pour notre part, de dégager les points communs entre le cinéma de Yilmaz Güney et celui du néo-réalisme italien. Ceux-ci peuvent se résumer aux quatre points suivants:

- Tournage en extérieur.
- Vie quotidienne traitée selon les idées marxistes(Cinéma-vérité-militant).
- Lyrisme.
- Nouvelle technique et ^{nouvelle} esthétique.

C'est à partir de ces quatre points que Yilmaz Güney crée un nouveau langage de l'image en Turquie au service d'un cinéma progressiste et politique.

Güney est aussi le premier cinéaste à montrer à l'écran le sort des Kurdes de Turquie dans des films devenus des classiques comme Sürü (Le troupeau) et Yol (La Permission), films qui seront abordés plus loin.

Yilmaz Güney est aussi le premier cinéaste à montrer à l'écran, sans avoir peur du pouvoir turc, la lutte entre les riches et les pauvres dans des films comme Arkadas (L'ami), Endise (L'Inquiétude), Duvar (Le mur), Düşman (L'Ennemi).

Dans Arkadas (L'Ami) tourné en 1974, Yilmaz Güney interprète un activiste politique, qui est un ingénieur refusant le succès matériel. Nous le voyons rendre visite à un ami d'enfance, Cemil, riche administrateur foncier qui vit dans une île près d'Istanbul. Les deux hommes parlent de politique. C'est alors ^{que} la présence fascinante et presque mystique du personnage de l'ingénieur va saper l'unité familiale chez les Cemil. La femme de celui-ci est hostile à l'ingénieur, sa nièce éprouve pour lui de la sympathie et même une attirance

sexuelle. Il incite le voisinage à accomplir des petits actes de rébellion sociale. Un jeune crève les preus d'une BMW et d'une Mercedes toutes neuves sous le regard de l'ingénieur. Un jour ce dernier et Cemil vont revoir le village de leur enfance, et cette confrontation avec les traditions anciennes (représentées par le sacrifice rituel de l'agneau et les contes au coin de feu) conduit Cemil à se suicider.

Arkadas (L'Ami) est un film sur la prise de conscience individuelle. On peut le considérer comme son film le plus ouvertement autobiographique. Le personnage qu'il interprète et celui de Cemil représentent les deux pôles de l'itinéraire politique de Yilmaz Güney. Le film impressionne par sa rigueur, la manière dont il situe avec précision une communauté non seulement fermée, mais coupée de tout ce qui n'est pas lié à la richesse matérielle. Il s'agit d'une sorte de fable morale dans laquelle la nouvelle bourgeoisie corrompue prend conscience de ses origines à la fois humbles et très nobles.

Il est parfaitement cohérent que Cemil soit un administrateur foncier qui exploite la terre et les gens qui vivent sur elle, en opposition avec Yilmaz Güney, ingénieur qui travaille pour l'avenir.

Endise (L'Inquiétude) terminé par l'assistant de Yilmaz Güney, Şerif Gören, en 1974 (parce qu'après une semaine du tournage Güney a été accusé du meurtre d'un magistrat de la ville d'Adana).

Le sujet de ce film est l'histoire d'un ouvrier pris dans une vendetta familiale et qui doit trouver de l'argent pour ne pas être exécuté. Il commence à travailler dans des champs de coton pour payer ses dettes. Mais lorsque ses compagnons se mettent en grève, il se trouve alors dans une situation tragique. Il doit affronter une autre épreuve encore lorsqu'un contremaître, particulièrement cruel pour les travailleurs, demande à acheter sa nièce pour l'épouser. Les divers conflits sont laissés volontairement sans résolution. Le



héros, Caver, se dirige presque vers la mort, sa nièce s'enfuit avec un autre ouvrier, et les travailleurs s'organisent pour renverser les propriétaires terriens.

Endise (L'Inquiétude) est un film plus complexe et plus subtil que certains autres films de Yilmaz Güney. Tout d'abord c'est presque un documentaire sur les ramasseurs de coton que le système réduit au rôle de machine. La force de ce film vient de son esthétique influencée par la peinture et de la prise de conscience par les ouvriers de leur exploitation.

Duvar (Le mur), tourné en 1983 en France où Güney s'était réfugié après avoir fui la Turquie (fin 1981) est le dernier film de celui-ci.

Dans un pénitencier d'Ankara, le dortoir numéro IV est occupé par des enfants qui vivent dans les conditions les plus dures et les plus misérables qui soient. Afin d'échapper à cet enfer, les enfants décident de se révolter pour obtenir leur transfert dans une prison.

Avec le mur Yilmaz Güney fait une double analyse des structures du monde carcéral. La première, à rattacher à ses autres films, est de type marxiste: le rapport entre les prisonniers et leurs gardiens est un rapport d'esclavage. Ainsi, en déléguant à certains enfants (Les caïds) une part de leur pouvoir, les gardiens se déchargent de leur responsabilité. On le remarque par exemple dans la scène où Cafer (le gardien) reproche aux gamins le manque d'hygiène. C'est alors que les enfants suspectés se retournent contre leurs chefs (caïds) et non contre le système pénitencier qui a ainsi une position d'arbitre. D'ailleurs, à la fin du film les enfants ne tueront pas Cafer (le gardien), leur véritable adversaire, mais les mouchards qui sont pourtant des prisonniers comme eux. Le même problème est présent dans le drame de Saban: violé par Cafer, il n'ose pas le dénoncer aux autorités médicales, et par conséquent il est rejeté par ses amis qui lui reprochent sa lâcheté. Alors, abandonné de tous, il tente de s'évader et est abattu. La responsabilité retombe sur

"l'esclave" tandis que " le maître" (Cafer) jouit de son impunité. Les enfants aliénés par cette structure, maître-esclave, reportent leur haine sur l'un des leurs , et c'est ainsi que le système peut se perpétuer.

La seconde analyse démontre que la prison rend impossible la communication chez les prisonniers, pas seulement avec l'extérieur mais aussi entre eux. C'est particulièrement frappant dans l'histoire du couple: lorsque la femme et son amant sont réunis en présence de leur avocat, leur amour semble mort, anéanti par le meurtre du mari bien sûr, mais aussi par la séparation qui s'est ensuivie. Leur mariage en prison est célébré séparément dans chaque communauté. C'est là une des scènes les plus marquantes du film. Entre les différentes catégories de prisonniers, c'est le rejet comme l'illustre cette scène où les enfants viennent mendier du pain au dortoir des hommes et sont d'abord reçus avec des coups.

Le mur de la prison renvoie non seulement les cris des torturés, mais aussi les annonces publicitaires que les haut-parleurs diffusent dans tous les dortoirs à la fois, unissant les prisonniers dans une même misère commune.

Entre groupes de prisonniers , on s'observe en silence, on se croise pour la toilette per exemple, mais on ne se parle pas. Par ailleurs , la prison accentue encore plus les divisions , les différences déjà existantes au sein de la société turque entre les sexes et entre les âges.

Dans ce film il y a une certaine monotonie, et même quelques répétitions, mais c'est cette monotonie même qui donne son rythme et son lyrisme au film. Ainsi les soldats qui s'entraînent dans la brume du matin, la camionnette qui apporte le pain, les cris des torturés qui nous parviennent, ou le vieillard qui joue de la flûte dans son cachot. On observera de même que le récit se termine comme il avait commencé. On pénètre ainsi dans une nouvelle prison , et la bande-son laisse entendre de façon ironique de la publicité pour du savon et de la lingerie pour enfants.

Ce film présente surtout un grand intérêt pour trois raisons: pour sa poésie, les projets des enfants, l'évocation du monde extérieur . Par moment la caméra s'évade vers le ciel où elle donne à voir la trace d'un avion, un croissant de lune ou le vol d'un oiseau. Les gosses se réfugient dans des projets: changer de prison, être transférés à Izmir où, paraît-il, on peut jouer au foot, regarder la télé et même la mer, ou bien , par exemple, s'évader, tuer Cafer (le gardien), devenir des petits truands, aller voir des prostituées ou manger au restaurant. Hélas ! ces projets n'aboutiront pas. Les demandes de transfert seront brûlées, et surtout les trois évadés seront repris, torturés et tués. L'évocation du monde extérieur par rapport à la prison, quoique réduite, n'est cependant pas absente avec la présence du directeur, de l'épiciier à qui Saban écrit en cachette, d'une fillette qui part tous les matins à l'école, etc. On peut facilement imaginer que les conditions difficiles de tournage (l'exil de Yilmaz Güney) rendirent nécessaire cette réduction.

Le mur rappelle un peu Umut (l'espoir) par le thème commun de l'espoir déçu. Ziya, repris après son évadement, déclare à ses amis: "il n'y a pas de place pour nous. Nulle part, nulle part...Dehors la vie ne vaut pas mieux: les gens sont pressés, ils courent mais où ?" Il rappelle que sa mère l'appelait " Ma colombe" et l'on enchaîne sur le vol d'un groupe d'oiseaux. A ce moment-là l'expression du désespoir des prisonniers gagne encore en profondeur.

Ce film exalte les thèmes déjà traités par Yilmaz Güney comme la mort dans Sürü (Le troupeau), la prison ou l'errance dans Yol (La permission), la folie dans Umut (L'espoir) qui attendent les personnages au bout du chemin.

On ne peut pas totalement envisager ce film comme un film "militant". D'une part il s'agit bien d'un film représentatif plus ou moins ^{des idées} marxistes de Yilmaz Güney, d'autre part ce film est fait aussi à partir d'éléments plus personnels de sa vie, le rattachant par la davantage au cinéma-vérité. Comme nous l'avons déjà dit précédemment, Yilmaz Güney se rattache à la fois au cinéma militant et au cinéma-vérité, ce qui est d'ailleurs aussi le cas des néo-réalistes italiens.

Düsmen (L'ennemi) tourné en 1980 par l'assistant de Yilmaz Güney, Zeki Okten, a été primé à Berlin (1980). Düsmen (l'ennemi) est l'histoire d'une famille qui vit dans les bidonvilles d'une grande ville. Le héros est un chômeur. Ses amis lui proposent comme travail d'empoisonner les chiens errants. İsmail, le héros, qui n'a pas d'autre choix, accepte. Mais bien vite il abandonne ce travail, retourne dans sa famille et réclame sa part d'héritage. Mais on la lui refuse. Sa femme le quitte un peu plus tard et va finir par se prostituer.

Dans ce film comme dans les autres films de Yilmaz Güney, le problème des valeurs patriarcales est présent. İsmail, au moment où il réclame sa part ^{d'héritage} en découvre toute la réalité.

D'autre part, les grandes villes attirent les pauvres, mais en les privant de leur dignité. Ainsi la femme d'İsmail, malgré qu'elle aime son mari, devient peu à peu prostituée, de même que ce dernier finit par accepter de tuer les chiens errants.

Après avoir étudié ces quatre films, Arkadas (L'Ami), Endise (L'Inquiétude), Duvar (Le mur), Düsmen (L'Ennemi), on peut constater une fois de plus que Yilmaz Güney interpelle son peuple sur la lutte des classes et les problèmes de la vie quotidienne. A propos du Mur, et depuis Arkadas (l'Ami) 1974, Güney nous déclare ceci: " Ce film est le premier que je réalise moi-même, entièrement, je ne voulais pas faire un film politique, (...), mais je voulais que la Turquie vienne à l'ordre du jour. (...) depuis le coup d'état militaire de 1980, il y a eu une quarantaine d'exécutions capitales. Des milliers (...) de personnes sont en prison. (...) raconter une prison, c'est raconter la Turquie, la mettre dans le film." (3)

Avant de passer au chapitre suivant, nous dirons quelques mots des autres films de Yilmaz Güney.

Influencé par les westerns américains Güney a interprété et réalisé

Agit (L'Elégie-1971), qui raconte l'histoire d'un petit groupe de contrebandiers. Sous la direction de leur chef Tchobanoglou (Yilmaz Güney) des hommes tentent de vivre tant bien que mal dans une solitude épouvantable et sous la menace constante de gendarmes, de mouchards, de traîtres ou d'autres bandes. Petit à petit tous les membres du groupe sont tués. Tchobanoglou reste seul, il sera tué à son tour par un paysan qui compte toucher la récompense promise.

Le schéma dramatique, réduit à la plus simple linéarité, est celui du film d'action, à mi-chemin entre le western et le film policier . Par rapport au strict réalisme habituel de son auteur, il y a dans Elégie des idées visuelles et dramatiques absolument stupéfiantes. Ainsi ce décor de montagnes périodiquement ébranlé par des chutes de rochers qui lui donnent une sorte de présence à la fois fantastique et humaine. Ainsi le rayon du soleil, réflété par un petit miroir au moyen duquel le contrebandier fouille l'obscurité d'une grotte où s'est réfugié l'homme qui voulait le tuer. Plus étonnant encore, au plan psychologique, apparaît l'épisode de la doctoresse que les contrebandiers sont allés chercher au village voisin pour soigner leur chef blessé. Entre celui-ci et la doctoresse naîtra un tendre attachement. C'est ainsi que le sujet de ce film repose sur une révolte contre les valeurs patriarcales (Tchobanoglou est tombé amoureux de la fille d'un Agha chez qui ^{il} travaille. On la lui refuse parce qu'il n'est que berger.) qui finissent par faire du héros un contrebandier vivant dans les conditions les plus dures qui soient.

Influencé par les mélodrames dans lesquels il jouait, Güney réalise Baba (Le père) en 1971, adapté d'un roman de Bekir Yildiz (écrivain turc) qui raconte l'histoire d'un père acceptant d'être condamné à la place d'un "fils à papa" qui vient de tuer un homme. Il sort de prison au bout de dix ans. Entre temps sa femme qui faisait des ménages chez le "fils à papa" ayant été violée par celui-ci, abandonne son ^{enfant} bâtard dans une mosquée et disparaît. Son

fils devient ^{un}voyou et sa fille prostituée. Alors le père tue le "fils à papa" avant d'être lui-même abattu par son propre fils qui ne l'a pas reconnu. C'est ainsi que cet incroyable mélodrame se transmue en véritable tragédie.

Influencé par le film de Chaplin, Les temps modernes, et par les néo-réalistes, Güney réalise Umut (L'Espoir-1970) et Zavallılar (Les Pauvres-1975).

Zavallılar (Les pauvres-1975) est l'histoire de trois personnages qui veulent être emprisonnés pour être nourris et logés. A cet égard ce film réalisé et interprété par Yilmaz Güney lui-même nous fait songer à Charlot dans sa cellule des Temps Modernes alors que le chômage et la misère régneront à l'extérieur. Ainsi la scène de L'Espoir où Djabbar participe à une manifestation de cochers avec un drapeau nous fait-elle songer une fois de plus à la symbolique scène des Temps Modernes où Charlot, brandissant innocemment un chiffon rouge, devient immédiatement le meneur des grévistes aux yeux de la police. Umut va être élaboré plus tard.

En conclusion nous dirons que Yilmaz Güney ,poète, écrivain, scénariste, acteur, réalisateur et même producteur, a en fin de compte une idéologie romantique (surtout dans ses "classiques", Umut (L'Espoir-1970), Sürü (Le Troupeau-1978), Yol (La Permission-1981) ou Le Mur-1983) très liée à son passé qu'il fait revivre à travers le réalisme poétique. Chez lui le cinéma se confond avec sa vie, ses convictions, ses espoirs ou ses doutes. C'est à partir d'eux que Yilmaz Güney met en images ses désirs sans pour cela nous en dévoiler tout à fait leur mystère. Ainsi restera-t-il toujours, même dans son militantisme, un poète.

II: Le cinéma de De Sica et celui de Yilmaz Güney à travers Umut (l'Espoir) et Le voleur de bicyclette.

Ce chapitre est consacré à la comparaison du cinéma du réalisateur italien, Vittorio de Sica, avec celui du réalisateur turc, Yilmaz Güney. Et, plus particulièrement, aux points communs entre le film du premier, Ladri di biciclette (Le Voleur de bicyclette) tourné en 1949, et celui du second, Umut (L'Espoir) réalisé en 1970.

Vittorio de Sica et Yilmaz Güney se rejoignent à certains égards en suivant des itinéraires dont le point de départ n'est pas bien différent. Ainsi le choix d'acteurs non professionnels ou débutants devient capital chez l'un et chez l'autre. Ceux-ci doivent représenter fidèlement la catégorie à laquelle ils appartiennent (prisonniers, paysans, ouvriers, enfants abandonnés, délinquants, etc) afin que les spectateurs puissent parfaitement s'identifier à eux. Aussi demande-t-on à l'acteur plutôt d'être " que de "jouer" afin de "devenir inséparable du rôle qu'il interprète." (1)

Nous assistons donc à l'apparition avec Yilmaz Güney, à partir de 1968, de films à "résonance sociale" et aux "qualités esthétiques (...) très au-dessus de la moyenne." (2)

En outre, on constatera aussi que ces deux cinéastes marient toujours dans leur films le poétique et le réalisme à leurs idées marxistes. A ce propos De Sica lui-même déclare avoir voulu mêler poésie et réel. (1)

Le mystère, l'angoisse, la peur, la douleur assaillent l'être humain dans Umut (L'Espoir), Sürü (Le troupeau), Yol (La permission), Le mur (Duvar) de Yilmaz Güney, et dans Umberto D, Miracle à Milan, Le voleur de bicyclette, Sciuscia, de Vittorio de Sica. C'est à partir de ces états d'âme que ces cinéastes transforment la réalité de la vie quotidienne, y introduisent un

lyrisme empreint de mélancolie et de tristesse.

Néanmoins on observera une différence entre les deux qui a son importance, elle réside dans le traitement de la continuité narrative. En effet De Sica n'utilise pas de procédés de transition tels que le fondu enchaîné, le fondu^{au} noir ou^{le} flash-back, alors qu'on les rencontre chez Yilmaz Güney. Sans doute ce dernier était-il plus attentif d'une certaine façon à la forme esthétique.

Institut kurde de Paris

Les points communs entre Umut (L'espoir) de Yilmaz Güney et Ladri di bicicletta (Le voleur de bicyclette) de Vittorio de Sica.

Tout d'abord, le point du départ du Voleur de bicyclette et celui de l'Espoir est bien le chômage. A cet égard Umut (L'espoir) de Yilmaz Güney est l'histoire d'un cocher, Djabbar, ^{qui} vit avec sa nombreuse famille dans les faubourgs d'Adana (Sud de la Turquie). Il gagne péniblement sa vie avec son vieux fiacre inadapté aux conditions de transport modernes. Il place quelque espoir dans les billets de loterie, mais en vain. Un ^{des} chevaux étant tué par un automobiliste, il tombe complètement dans la misère. Avec l'espoir de s'en sortir, il se lance alors dans une singulière aventure en partant à la recherche d'un trésor imaginaire. Quant au Ladri di bicicletta (Le voleur de bicyclette), il s'agit de l'histoire d'un ouvrier qui n'a pas un sou. On lui offre alors une place de colleur d'affiches, mais il lui faut une bicyclette pour faire ce travail. Il faudra que sa femme vende ses propres draps pour l'acquérir. Hélas ! on va la lui voler. Ainsi le héros, Ricci, va-t-il se lancer à la recherche de son vélo avec l'aide de son fils, finissant par se heurter à un monde qui semble l'ignorer, ce qui est aussi le cas ^{dans} Umut (L'espoir), le film de Yilmaz Güney, où le héros, Djabbar, frappe aux portes des nantis et du pouvoir afin de trouver une solution à son état misérable. Par là-même il en vient à constater douloureusement que sa profonde misère et sa détresse laissent insensibles ceux qui pourraient, sans trop d'efforts, ne serait-ce que l'alléger un tant soit peu.

Même en dehors du thème général de la misère, de l'injustice, les points communs sont nombreux entre les deux films. Ainsi chez De Sica la femme du hé-

ros vend tous ses draps pour acheter la bicyclette, chez Yilmaz Güney c'est le héros qui vend tout ce qu'il possède pour avoir un cheval. De même chez le premier il dépense jusqu'à son dernier sou au restaurant en offrant un repas à son fils, de même chez le second il fait semblable chose avec sa famille. Egalement, dans le film de De Sica, au dernier plan, le héros se sentant rejeté par tous va se mettre à errer, ballotté par la foule, complètement désespéré. Pareillement on va retrouver ce même désarroi au dernier plan chez le héros de Yilmaz Güney qui ferme les yeux, comme ^{pour} ne pas voir la réalité en face, tout en tournant sur lui-même.

On notera également, entre bien d'autres sujets communs chez ^{ces} deux cinéastes, celui du vol ou de la tentative de vol, de la croyance naïve, du mensonge ou de l'égoïsme des riches par exemple.

Dans les deux cas il s'agit d'une virulente critique de l'injustice sociale. Mettant en scène les plus déshérités, en faisant véritablement ^{d'eux} les "héros" de leur cinéma, ils vont tâcher tous deux de faire prendre conscience de tout ce qui nuit à la dignité de l'homme, au légitime respect de ce qu'il y a de plus précieux chez lui, son humanité même. En cela il y a chez l'un comme chez l'autre un très grand humanisme, une très haute idée ^{de l'homme et} sans doute beaucoup de foi quand à la possibilité d'un monde meilleur. Ce sont des artistes engagés au sens noble, c'est-à-dire avec lucidité, espoir et générosité.

III : Yol (La Permission).

Ce chapitre est consacré à l'analyse et au découpage d'une séquence de Yol (La Permission), film qui a été réalisé, alors que Yilmaz Güney était en prison, par l'un de ses assistants, Şerif Gören, en 1980. C'est Yilmaz Güney lui-même ^{qui} le montera en Suisse après s'être enfui de la prison d'Isparta (Ville de la Turquie). Yol (La Permission) obtint la palme d'or au Festival de Cannes en 1982 avec le film de Costa Gavras, Missing.

Quant à Şerif Gören, il est né en 1944 à Iskèce. Il entre dans le cinéma en 1962, mais perd très vite sa place à cause de ses activités syndicales. Assistant-réalisateur dans près de 80 films, il réalise en 1971 son premier film, İbret (Pour exemple). En 1974 il termine Endişe (L'Inquiétude), film que Yilmaz Güney avait commencé, mais n'avait pas pu achever à cause de son emprisonnement. Parmi les réalisateurs dont il fut l'assistant figurent Atif Yilmaz, Menduh Ün et Yilmaz Güney. En 1974 il crée avec ses amis le syndicat des travailleurs du film/Film-Sen. Şerif Gören a une place importante au sein de la jeune génération des cinéastes turcs.

A propos de Yol (La Permission), Güney a affirmé : "Effectivement, il ne faut pas me voir comme le réalisateur de ce film, mais comme le concepteur et le créateur. Et c'est en cela que je revendique la paternité de ce film. Quand j'ai vu la première copie(...). J'ai conclu qu'il fallait que je réécrive le scénario, y compris les dialogues, (...). J'ai dû avoir recours aux trucages pour réduire certains plans, modifier des séquences de nuit en séquences de jour, (...). Je dois dire que Şerif Gören, le réalisateur délégué m'a donné un matériel de toute première qualité et que le succès du film tient en très grande partie au travail de tournage. (...). J'ai fait moi-même en Suisse toutes

les étapes de la post-production. " (1)

Yol (La Permission) est l'histoire de cinq prisonniers (Yüsuf, Mevlût, Ömer, Mehmet et Seyyit Ali) qui bénéficient d'une permission de sortie de l'île-prison d'Imrali, pour une semaine. Yüsuf n'ira pas loin. En effet il perd ses papiers^{et} à cause de cela au cours d'un contrôle des militaires le font descendre du car et il doit^{alors} retourner en prison. Mevlût rejoint sa fiancée, mais il ne peut pas rester seul avec sa bien-aimée, car, selon la tradition, il est surveillé par des femmes habillées en noir. Alors il se rend dans une maison close. Quant à Ömer, il n'est pas encore lié à une femme, mais à une région, le Kurdistan, où l'armée est présente. Il tombe amoureux d'une bergère, Gûlbarhar. Mais comme son frère est tué alors qu'il passait en Syrie pour faire de la contrebande, il est obligé d'épouser la veuve de celui-ci.

Mehmet rente dans sa famille plein d'inquiétude. En effet on lui reproche, à juste titre d'ailleurs, la mort de son beau-frère au cours du cambriolage d'une banque. Ainsi, sur le point d'être pris par la police, il a préféré laisser seul son beau-frère sur place pour mieux protéger sa^{propre} fuite. Sa belle famille veut lui enlever ses enfants et sa femme, mais celle-ci, Emine, choisit de lui pardonner et même de s'échapper avec lui. Dans le train alors qu'ils sont surpris en train de faire l'amour dans les toilettes, cela leur vaut des insultes de la part de voyageurs à la morale très traditionnelle. Peu après le frère d'Emine monte à son tour dans le train et les tue.

Seyyit, lui, ne trouve pas sa femme et son fils chez lui. Ainsi Ziné, sa femme, n'a pas pu l'attendre et l'a trompé. De ce fait, celle-ci est séquestrée par sa famille jusqu'au retour de son mari afin que celui-ci venge son honneur bafoué. Mais, contre l'avis de son beau-père et son fils, il décide de la ramener avec lui. Mais celle-ci meurt de froid en cours de route. Seyyit en est désespéré.

Yol (La Permission): analyse d'une séquence.

Nous allons maintenant découper, pour l'analyser, la séquence de Yol (la Permission), qui a d'ailleurs contribué à l'obtention de la palme d'or à Cannes en 1982.

Celle-ci narre l'histoire d'un homme, Seyyit Ali, qui ayant une permission de cinq jours, vient rejoindre sa femme et son fils. Mais il ne trouve pas sa femme, Ziné. Celle-ci, pour des besoins d'argent, l'a trompé. En attendant que Seyyit, lui-même, sauve son honneur bafoué, celle-ci vit séquestrée par sa famille dans un village de montagne isolé. Dans le froid et le vent Seyyit Ali part la rejoindre, contre l'avis de son beau-père et de son fils. Il lui pardonne finalement, et la ramène avec son fils, celle-ci meurt de froid en cours de route.

Cette séquence est construite sur un mouvement symétrique d'aller et retour. Güney met en scène à l'aller un personnage, Seyyit Ali, et un cheval, et au retour, trois personnages, Seyyit Ali, sa femme, Ziné, et son fils.

Seyyit Ali s'arrête d'abord dans un village où son beau-frère (Şevket), veut le persuader de tuer sa femme, Zine. Alors que Seyyit est sur le point de le quitter pour rejoindre le village où sa femme est séquestrée, il lui raconte l'histoire de cette femme morte de froid dans la neige sur le même trajet. Comme on le verra par la suite, les circonstances de cette mort vont lui donner une idée pour tuer indirectement, car il n'a pas le courage de le faire, sa femme. (16-17).

C'est ainsi que cette conversation va entraîner, précipiter les événements narratifs de cette séquence.

Lors de cette halte, nous découvrons aussi (Plans: 2-34) les valeurs patriarcales dans familles turques qui sont d'autant plus prégnantes dans ce

lieu isolé. Par exemple Seyyit Ali va se faire soigner chez un guérisseur (Plans:26 jusqu'au plan 34) au lieu d'aller chez un docteur.

Pendant l'aller Seyyit tue le cheval qui n'a pas la force de continuer son chemin à cause du froid qui sévit dans la montagne(Plan:38 jusqu'au 64). Ici le bruit du vent, les hurlements des loups, le cri des vautours deviennent automatiquement diégétiques poussent alors Seyyit à tuer son cheval.

Durant la première étape, le personnage du beau-père "connote" la tradition(Plans:89-90-100-102-103-105-108-109-110-112-113-150-151-152 et les plans concernant la prière).C'est ainsi qu'il veut que Seyyit tue sa propre fille pour son infidélité.De même le fils de Seyyit le désire également(Plan:111), car il est de même très influencé par la tradition.

Dans la bergerie,Güney met en scène(Plans:114-115-116-117-118-119-120 121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135)Ziné(rejetée au nom du code moral de la société turque) et Seyyit Ali.Ziné se sent également coupable, parce qu'elle est aussi très marquée par son éducation traditionnelle. C'est pourquoi, avant de mourir, elle veut embrasser son fils, faire sa prière et se laver.C'est son dernier désir.

Pendant le retour(Plans:154-155-156-159 et jusqu'au plan 244)la première étape du voyage resurgit directement dans le récit sous la forme d'un flash-back auditif réveillant des moments forts chez Seyyit (Plans off:171-172-207 liés à la conversation de la première étape) qui vont lui donner le courage d'abandonner sa femme.Donc le flash-back joue jusqu'au dernier moment un rôle important dans le récit.Mais malgré ces moments-là, quand Seyyit se retrouve face à la réalité,il se révolte contre le code de l'honneur qui le pousse à se venger et désire alors pardonner à sa femme son infidélité.Ici l'amour et la mort qui coïncident nourrissent la révolte de Seyyit.il va se transformer, même à son corps défendant, en assassin de sa femme.

En conclusion la séquence s'ouvre sur la première étape où la première

conversation a lieu. En même temps elle se ferme sur cette même conversation qui fait du lui un meurtrier. Donc, l'auditif lié à la mémoire (flash-back) est le porte-parole de cette séquence.

Institut kurde de Paris

2 Plan moyen. (Seyyit Ali/Fixe/Lointain).

Au fond, Seyyit Ali s'avance vers le premier plan en croisant les enfants, se dirige vers la droite en regardant vers la gauche.

3 Plan général. (Seyyit Ali/Fixe/Proche).

Il se dirige vers la fontaine, enlève sa casquette, puis il commence à boire de l'eau.

(bruit d'eau , de ferrement off).

4 Plan demi-ensemble. (Quelques hommes, un cheval vus/Fixe/Proche).

L'un des hommes ferre un cheval, l'autre nettoie la neige avec une bêche.

Off: Oh là là ce n'est pas une pitié de voir ça, de vivre tout seul , personne ne s'occupe de lui.

(bruit de ferrement et de vent).

5 Plan moyen (Deux hommes et un cheval vus/Fixe/Proche).

L'un des hommes ferre toujours le cheval.

Off : Il n'a pas de famille.

Off : Il a un fils.

(bruit de ferrement et de vent).

6 Gros plan (Les mains, la patte du cheval vues/Fixe/Proche).

L'homme ferre toujours le cheval.

Off : Tu peux appeler ça un fils.

(bruit de vent et de ferrement).

7 Plan rapproché. (Seyyit Ali voyant/Fixe/Proche).

Off : Il l'a abandonné.

8 plan moyen.(subjectif) (Deux hommes, un jeune garçon et un cheval vus/
Fixe/Proche).

L'homme finit de ferrer le cheval.

L'homme : Voilà, c'est fini.

Puis il se dirige vers le premier plan, regarde sa droite.

9 Plan américain. (Seyyit Ali vu/Fixe/Proche).

Off :Seyyit Ali. (bruit de vent).

(l'homme est le beau-frère de Seyyit Ali).

10 Gros plan. (Le feu/Fixe/Proche).

Le feu s'élevant dans la cheminée.

Le beau-frère de Seyyit, off :On a pris la décision, tous les trois, moi, mon père et Cindé.

11 Plan américain. (Seyyit Ali, son beau-frère(sevket)/Fixe/Proche).

Seyyit a une boîte d'allumettes entre ses doigts, il joue avec.

Sevket : Mon père a dit Seyyit n'est pas seul à être déshonoré, nous sommes tous déshonorés. Cette femme a fait partie de notre famille, alors il faut qu'on lave notre honneur qui a été sali, mais c'est à toi d'agir. Si tu veux qu'on s'en charge, bien sûr, on fera ce qu'il faut, mais c'est toi qui ^{doit} prendre ça en main. Alors là, ça ne nous regarde plus. On te laissera faire. Réfléchis bien et prend ta décision. (Bruit de vent)

12 Gros plan. (Seyyit Ali/Fixe/Proche)

En buvant son thé,

Seyyit : Ma décision est prise depuis longtemps.

(Le vent, l'abolement du chien, off)

13 Plan moyen. (Seyyit et Sevket/Fixe/Proche).

Seyyit : C'est mon devoir. Le premier qu'elle déshonore, c'est moi ! c'est moi à d'agir, mais il faut savoir attendre, ce qui m'inquiète le plus avec ce froid.

(L'abolement du chien et le bruit du vent).

Sevket : C'est quoi ?

Seyyit : Comment j'irai au village?

14 Plan rapproché. (Seyyit et Sevket/Fixe/Proche).

Sevket : Cette année , l'hiver a été très long, c'est rare qu'il fasse aussi froid, regarde ^{le} brouillard, ^{le} neige, ^{les} avalanches. Tu peux compter sur mon cheval. Il faut t'habiller chaudement, avec ce que tu as tu ne pourras pas traverser la gorge du rocher du berger.

(Le bruit du vent, off).

I5 Gros plan. (Insert) (Soucoupe avec cuillère et couteau/Fixe)

Off(Sevket) : Avant même d'arriver ...

I6 Plan rapproché. (Seyyit,Sevket/Fixe/Proche).

Sevket : au village, tu seras mort gelé.

Seyyit : Mort ?

Sevket : gelé...La traversée est dure, le vent souffle sans arrêt, c'est épuisant, il y a deux jours la belle fille de Salih est morte de froid. Il se lève, suivi d'un panoramique, se dirige vers la droite.

Sevket : avec deux enfants.

Il dépose son verre de thé sur une table en même temps qu'il parle.

Sevket : La route est longue, tu comptes au moins cinq heures de marche.

Le pano s'arrête en cadrant Sevket en plan américain tandis qu'il prend le manteau accroché au mur.

Sevket : Fais attention, la belle fille de Salih est morte, gelée, au bout de deux heures. Il paraît qu'elle était en nage, elle a pris chaud parce qu'elle allait trop vite.

En secouant son manteau, il continue à parler.

Sevket : Il y a le vent.

I7 Gros plan. (Seyyit Ali/Fixe/Proche).

Off(Sevket) : Glacée , elle s'est endormie, ce qui t'arriveras.

(Le bruit du vent, off).

I8 Plan demi-ensemble. (Seyyit,Sevket/Fixe/PROCHE).

Sevket tend le manteau à Seyyit au moment où celui-ci se lève.

Sevket : ça t'ira ce manteau?

Seyyit met le manteau.

Seyyit : ça fera l'affaire.

Sevket vient au premier plan, il fouille sur la table, prend quelque chose emballé ^{dans} du tissu, puis se retourne vers Seyyit et il ^{lui} le tend.

19 Gros plan (Insert) (les mains /Fixe).

Les mains ouvrent le tissu et elles découvrent un revolver.

Seyyit : Pas besoin d'arme.

(L'abolement du chien, off)

20 Plan rapproché. (Seyyit, Sevket /Fixe/Proche)

Seyyit tient sa mâchoire.

Sevket : Crois-moi, on ne sait jamais. Tu as mal aux dents ?

Seyyit prend le revolver et le met à sa ceinture.

Seyyit : C'est fou comme ça me lance.

Sevket : Fais voir ça.

Seyyit ouvre la bouche.

21 Gros plan. (La bouche/Fixe).

Off (Sevket) : C'est celle-là.

Seyyit : Ah...

22 Gros plan. (Seyyit, Sevket/Fixe).

Sevket : Elle est fendue en deux, ta dent. Il faut qu'on la brûle, elle est fendue en deux.

23 Plan rapproché. (Seyyit et Sevket/Fixe).

Seyyit : Comment tu comptes faire ça?

Sevket : Emin, le barbu, le fera, ^{il} la brûlera, il s'y connaît, lui.

(Le bruit du vent)

Seyyit s'éloigne de Sevket suivi d'un pano.

Off(Sevket) : Il chauffera un fil de fer, quand il sera rouge, le glissera dans le trou de ta dent, là, ça la brûlera. Tu le supporteras ?

En ce moment Seyyit crache par terre.

24 Gros plan.

(Seyyit/Fixe).

Il tient toujours sa mâchoire.

Seyyit : J'sais pas, moi, les autres supportent ?

25 Plan rapproché.

(Le feu/Fixe).

Off : Vous êtes prêt ?

(Bruit du vent)

26 Gros plan.

(Seyyit/Fixe).

Seyyit regarde l'homme, hors champ.

Off(Sevket) : On est prêt.

Off(Un autre homme) : On est prêt.

27 Plan rapproché.

(Emin, le barbu/FIXE)

Emin, le barbu : Là, tu gardes bien la bouche ouverte. Surtout , surtout, il ne faut pas faire comme ça avec la tête (Il fait un geste de la tête et de la main). Tenez-le, vous, il ne faut pas qu'il bouge.

(Le bruit du vent, off).

28 Gros plan.

(Emin, le feu, la tige/Fixe).

Puis le mouvement de la caméra du feu vers l'homme, elle le cadre. Emin regarde la tige attentivement .

Emin : A la miséricorde divine

29 Gros plan.

(La bouche/Fixe).

Seyyit : Ah ! ah ! ah ! ah !

(L'abolement du chien).

30 Plan rapproché.

(Seyyit et deux hommes /Fixe).

Ils tiennent Seyyit par les bras.

(le bruit d vent, l'abolement du chien
off)

31 Gros plan. (Emin, le barbu/Fixe).
 Emin, le barbu : Attention, tenez-le, ... A la miséricorde divine.

32 Gros plan. (La bouche/Fixe).
Seyyit : Ha ! ha ! ha ! ...

33 Gros plan. (Sevket/Fixe).
 (L'abolement du chien, le
 bruit du vent, off).

34 Gros plan. (bouche/Fixe).
 La main d'Emin, tout en lui ^{tenant} la bouche, met la tige.
Seyyit : Ha ! ha ! ha ! ...
Off : Fendue en deux.
 (L'abolement du chien).

35 Plan d'ensemble. (Village/Fixe).
 (Le bruit du vent,

36 Plan d'ensemble. (Un homme, trois vaches/Fixe).
 L'homme nettoie la route.

37 Plan général. (Route/Fixe/Lointain).
 (Musique, vent, **vautours**).

38 Plan général. (Seyyit/Fixe/Lointain).
^{Venant}
 Du fond, Seyyit avance vers le premier plan.
 (Musique, **vautours**, off).

39 Plan moyen. (Seyyit/Cheval/Fixe/Proche).
 De gauche à droite. Il avance sur son cheval, puis se dirige vers le premier plan.

40 Plan moyen. (Seyyit/Cheval/Fixe/Proche).
 Seyyit, sur son cheval, avance en s'enfonçant dans la neige vers le premier plan.
 (Musique, vent, **vautours**).

41 Gros plan.

(Les pattes du cheval/Mouvement).

Le cheval avance avec beaucoup de difficulté vers le premier plan.

(Le hurlement des loups, vent, musique).

42 Gros plan.

(Seyyit/Mouvement/Proche).

Il avance vers le premier plan.

Off(Cheval) : Hiii ! hiii ! hiiii!...

Seyyit :

(Le hurlement des loups, musique).

R U P T U R E DU FAIT DE L'HISTOIRE DE MEVLUT ET DE SA FIANCEE.

44 Plan rapproché.

(Seyyit/Mouvement/Proche).

Il s'enfonce toujours dans la neige à cheval.

(Musique, vent, hurlement des loups).

45 Plan moyen.

(Seyyit/Mouvement/Proche).

Il s'enfonce toujours, mais le cheval tombe. Seyyit réussit à remettre debout son cheval.

Cheval : Hiii ! hiii !...

(Le hurlement des loups, la musique).

46 Plan d'ensemble.

(Seyyit/Cheval/Mouvement).

Seyyit avance vers le fond du plan, à côté du cheval.

(La musique).

47 Gros plan .

(Seyyit/ Mouvement).

Il fait un geste de la main pour montrer qu'il a froid, puis il se cache le visage, les yeux.

(Hurlement des loups/Musique ./Vent).

48 Plan moyen.

(Seyyit/Cheval/Mouvement).

Seyyit s'approche du premier plan en se cachant le visage.

(Vent/Musique).

Il regarde vers le ciel, puis s'oriente vers la droite, s'arrête un moment et sort du champ.

49 Gros plan.

(Les bras de Seyyit/Mouvement).

Il tire le cheval.

(Musique/Vent).

50 Gros plan.

(Cheval/Fixe).

Off (Seyit) : Avance, avance, allez.

(La musique s'arrête).

51 Plan rapproché.

(Seyyit/Fixe).

Il commence à frapper le cheval, hors champ.

(Vent).

52 Gros plan.

(La tête du cheval/Fixe).

53 Plan américain.

(Seyyit/Fixe, puis mouvement).

Il défait sa ceinture, se dirige vers le cheval. La caméra cadre le cheval et Seyyit qui commence à le frapper pour qu'il se lève.

Seyyit : Allez , Hue ! Hue !

Le cheval s'enfonce en voulant se relever. Chaque fois il retombe.

54 Plan rapproché.

(Seyyit/Fixe).

En soufflant sur ses mains il regarde son cheval. Puis il se frotte les mains.

Il regarde vers le fond du plan, puis se retourne vers son cheval.

(Vent).

55 Gros plan. (Subjectif)

(Cheval vu/Fixe/Proche).

(Le hurlement des loups)

56 Plan général.

(Seyyit/Cheval/M/Lointain).

Seyit marche vers le fond du plan tandis que le cheval est totalement allongé par terre.

(Le hurlement des loups, le vent)

57 Plan d'ensemble. (Seyyit/Mouvement/Lointain).

Seyyit marche toujours vers le fond du plan, puis il s'arrête et regarde derrière lui.

(Le hurlement des loups)

58 Gros plan. (Subjectif). (Cheval/Fixe)

heval lève la tête

59 Gros plan. (Les mains de Seyyit/Mouvement).

Il prend un peu de neige, il frotte les mains^{avec}, puis la caméra le cadre en gros plan. Il regarde vers le cheval, hors champ.

(Le hurlement des loups, le vent).

60 Gros plan. (Subjectif) (Cheval vu/Fixe).

61 Plan moyen. (Seyyit/M/Proche).

Seyyit marche dans la direction du cheval avec beaucoup de peine.

62 Gros plan. (Subjectif) (Cheval vu/Fixe).

Le cheval lève la tête, puis la repose par terre.

(Le hurlement des loups, le vent).

63 Plan d'ensemble. (Seyyit/Cheval/Fixe).

Seyyit braque le revolver vers le cheval en visant sa tête et il tire.

(Le hurlement des loups, Le vent).

64 Gros plan. (L'espace sanglant/Fixe).

65 Plan moyen. (Seyyit/Fixe/Lointain).

Seyyit fait son apparition au fond du plan en marchant vers le premier plan.

66 Plan général. (Seyyit/Mouvement).

Il avance toujours vers le premier plan.

(Le vent).

67 Plan moyen. (Village/Fixe).

68 Plan moyen. (Ziné voyant/Fixe).

Ziné voit Seyyit de sa fenêtre.

69 Plan moyen.

(Seyyit vu/Fixe).

Il s'arrête (les bras repliés sur lui-même)

(l'abolement du chien, le vent).

70 Plan rapproché.

(Maison vue/Fixe/Proche).

Off(Seyyit) : Cindé, Cindéééé.

71 Gros plan.

(Seyyit/Fixe/Proche).

En criant,

Seyyit : Cindé, Cindé, Cindéééé.

72 Plan moyen.

(Maison/Fixe).

Cindé(son beau-frère)sort de la maison brutalement.

(Le vent, l'abolement du chien).

73 Gros plan.

(Seyyit voyant/Fixe)

Il voit Ziné de sa fenêtre.

74 Gros plan.

(Ziné vue/Fixe).

75 Gros plan.

(Le vieux(son beau-père)/Fixe).

Off(Cindé) :Baba (papa), c'est Seyyit, c'est Seyyit.

Off(Seyyit) : Permettez-moi d'embrasser votre main.

Le vieux : Comment t'as pu venir par un froid pareil ?

76 Plan rapproché.

(Le vieux/Seyyit au dos/Fixe).

Seyyit : ça n'a pas été facile.

Le vieux : Comment vont tes parents ?

77 Gros plan.

(La petite fille/Fixe).

Off(Seyyit) :Ils vont bien,ils vous saluent.

78 Plan moyen.

(Seyyit/La femme de Cindé /Fixe)

Elle baise les mains de Seyyit

Cindé dit aux enfants de l'embrasser.

Cindé : Embrassez-le , embrassez-le. Va t'asseoir .

Seyit regarde vers son fils, hors champ.

79 Plan rapproché. (Fils vu/Fixe).

80 Plan rapproché. (Seyyit vu/Fixe).

Il enlève sa ceinture en regardant son fils. Cindé l'aide à enlever son manteau.
(L'Aboiement du chien, vent, off).

81 Gros plan. (fils vu/Fixe).

82 Plan moyen. (Seyyit/Cindé/Fixe)

Seyyit enlève son foulard, puis il s'assoit devant le feu, ses bras sont repliés,
Il regarde son fils, tandis que Cindé lui enlève ses chaussettes.

83 Gros plan. (Fils vu/Fixe).

84 Gros plan. (Les pieds de Seyit/Fixe)

Les mains de Cindé frottent les pieds de Seyit.

85 Gros plan. (Cindé/Fixe).

86 Plan moyen. (Fils/Seyyit/Cindé/Les enfants/Fixe).

Le fils regarde les pieds de son père tandis que les yeux de celui-ci sont
toujours posés sur lui. Cindé prend ses chaussettes et sort du champ.

Le fils s'approche de son père, ils s'embrassent.

87 Gros plan. (Seyyit/son fils/Fixe).

88 Plan moyen. (Le vieux/Cindé/Fixe)

Le vieux : Tu as parlé avec Sevkett avant de venir ?

89 Plan moyen. (Seyyit/Son fils/Fixe).

Seyyit : oui.

Le fils se lève et s'éloigne de son père, tandis que Seyyit le regarde avec
beaucoup d'affection.

90 Plan rapproché. (Le vieux /Fixe)

Le vieux : Bon alors, qu'est-ce que tu vas faire ?

91 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

Seyyit: Ce que j'ai toujours dit.

92 Gros plan. (Le vieux/Fixe).

Le vieux : Seyyit, c'est pour quand ?

93 Gros plan. (Seyyit voyant/Fixe).

Il fixe le sol, puis lève la tête, regarde dans la direction où se trouve son fils.

94 Plan rapproché. (Le fils vu/Fixe).

Lui aussi regarde son père.

95 Gros plan. (Seyyit vu/Fixe)

Puis il regarde le vieux.

Seyyit : Avec votre autorisation, j'emmènerai ma femme et mon fils cette nuit.

96 Gros plan . (Le vieux/Fixe)

Le vieux : Où ça ?

97 Gros plan. (Seyyit/Fixe)

Seyyit: A Sonyak, chez Sevket, Sonyak.

98 Gros plan . (Le vieux/Fixe)

Le vieux : Tu as ta petite idée ?

99 Gros plan. (Seyyit/Fixe)

Seyyit: J'ai mon idée.

100 Gros plan. (Le vieux/fixe)

Le vieux: Est-ce qu'elle t'as vu ?

101 Gros plan.

Seyyit : Elle m'a vu (Seyyit/FIXE)

102 Plan moyen. (Le vieux/Fixe).

Le vieux : ça va faire 8 mois qu'elle est enchaînée comme une chienne.

103 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

Off(Le Vieux):ELLE n'est pas sortie pendant tout ce temps là,elle n'a droit à rien sauf à de l'eau et du pain sec.

Seyyit regarde toujours dans la direction où se trouve son fils.

I04 Gros plan. (le fils vu/Fixe).

Il sourit à son père.

I05 Gros plan. (Seyyit vu/Fixe).

Off(Le Vieux):ça fait 8 mois qu'elle ne peut pas se laver.C'est tout ce qu'elle mérite.

I06 Plan demi-ensemble. (Seyyit/son fils/Mouvement.).

Le fils s'avance vers son père et s'assoit à côté de lui. Ils s'embrassent à nouveau.

I07 Plan moyen. (Seyyit/Son fils/Fixe).

Seyyit: Tu es content de me voir, vraiment content. (Lamentation de Ziné,off).

L08 Gros plan. (Le Vieux/Fixe).

le Vieux : C'est une rouée,elle pense qu'elle saura t'apitoyer.

I09 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

Off(le Vieux): Il faut tenir bon Seyyit, ne faiblis pas mon fils ! Ta main ne doit pas trembler. N'oublies pas qu'elle nous a tous déshonorés.

I10 Gros plan. (la Flûte/Fixe).

Off(le Vieux) :Pas de pitié !

III Plan moyen. (Seyyit/Son fils/Fixe).

Seyyit: Je t'emmène chez ton oncle,on va emmener ta mère aussi.

La femme son beau-frère entre dans le champ.

Son fils:Non , il ne faut pas.

Seyyit: Pourquoi ?

Son fils: elle est impure.

Seyyit: Ton oncle m'a dit:emmène-moi Ziné et mon neveu.

À ce moment-là, la femme de son beau-frère met une bassine devant Seyyit.

(Les pleurs d'un enfant).

II2 Plan rapproché.

(Le Vieux,/Fixe).

Le Vieux: Ainsi donc, tu comptes parler à Ziné, mon fils.

Off (Seyyit): Oui.

le Vieux: Bien, comme tu veux, mais méfies-toi bien d'elle ! Elle est pleine de ruse. Sois dur. Ne te laisses pas influencer.

(Les Lamentations de Ziné)

II3 Gros plan.

(Seyyit/Fixe).

Off(Le Vieux): Nourris ta haine, pense à ton honneur sali.

Seyyit le regarde attentivement puis baisse la tête.

(Les Lamentations de Ziné s'arrêtent).

II4 Gros plan.

(Ziné/Fixe).

La porte s'ouvre.

(Bêlement d'agneau).

II5 Plan moyen.

(Ziné/Fixe).

Elle se lève, adossée au mur.

II6 Gros plan.

(Seyyit/fixe). (le bruit du vent, off).

Il la regarde avec beaucoup de colère, en avançant vers elle.

II7 Gros plan.

(Les pieds enchaînés de Ziné/Fixe).

II8 Gros plan.

(La main de Ziné portant la bague/Fixe).

II9 Plan rapproché.

(Ziné/Fixe).

La tête baissée, elle s'adosse toujours au mur.

I20 Plan moyen.

(Ziné/Seyyit/Fixe).

Ziné: Je ne sais pas, si je peux encore te regarder, Seyyit, j'avais donné ma parole que je t'attendrai, mais je n'ai pas pu, je suis coupable. que veux-tu que je te dise de plus? Comme on le dit, quand le vin est tiré, il faut le boire, non ?

I21 Gros plan.

(Seyyit/Fixe).

Il la regarde toujours ^{avec} beaucoup de colère.

Off(Ziné) : De toute façon ce qui est fait, est fait. Je paie la faute que j'ai commise. Il ya 8 mois que je suis dans cette bergerie et je n'ai plus figure humaine.

I22 Plan moyen. (Ziné/Fixe).

Ziné: Je ne mange que du pain sec et je ne bois que de l'eau, mais j'ai assez parlé, fait ce que tu voudras.

I23 Plan américain. (Ziné/Fixe).

Ziné: Je sais bien ce que tu penses dans ta tête, une fille comme moi n'a plus rien à faire ici-bas, et plus personne pour s'occuper d'elle.

(Le bruit du vent).

I24 Plan moyen. (Seyyit au dos/Ziné/Fixe).

Seyyit s'assoit.

Ziné : Eux, ils t'attendaient.

I25 Plan rapproché. (Seyyit/Fixe).

Il la regarde toujours avec beaucoup de colère.

I26 Plan rapproché. (Ziné/Fixe).

Ziné : Mais voilà que tu es venu, mais je ne ~~veux~~ pas aller à la mort, comme ça! (Ses mains reploquées sur elle-même). Je te le demande à genoux. Permet-moi de faire mes ablutions, de changer de vêtements, de peigner mes cheveux, de réciter mes prières une dernière fois.

I27 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

Seyyit: C'est tout ?

I28 Gros plan. (Ziné/Fixe).

Ziné : J'aimerais bien que tu me permettes d'embrasser mon fils.

I29 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

Seyyit : Il compte pour toi.?

I30 Gros plan. (Ziné/Fixe).

Ziné: Comme tu voudras.

I31 Plan moyen, un peu ^{en} plongé (Seyyit/un agneau/Fixe).

Seyyit : Je suis venu t'emmener à Sonyak, je veux te conduire chez ton frère aîné.

I32 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

Seyyit : Je ne te punirai pas, Ziné, c'est Dieu qui te punira !

(Le bruit du vent, off).

I33 Plan moyen. (Ziné/Fixe).

Ziné : Dit ce que tu voudras, mais, moi, je sais (Les mains repliées toujours sur elle) bien ce qui m'attend. De toute façon, je t'en prie, ne laisses pas à d'autres le ^{soin} de m'achever. C'est toi qui devras me punir. Nos deux vies sont à jamais liées l'une à l'autre. Tu es mon Seyyit . Nous sommes mari et femme, pour le meilleur ^{pour} et le pire, je t'en supplie, accordes-moi ça.

I34 Plan moyen. (Seyyit/Fixe, puis mouvement).

Seyyit: Je ne suis plus le Seyyit d'autrefois , avant j'étais un homme d'honneur (il se lève brusquement suivi d'un pano , puis revient sur ses pas.) J'avais le regard fier et franc (en marchant). Maintenant, j'ai honte, je n'ose plus lever les yeux (Il s'arrête). Je souffre, je sens un grand feu en moi (Il revient sur ses pas). Pourtant je te l'avais demandé. Tu m'avais promis que tu m'attendrais.

Off(Ziné): Ah ! ah ! ah !...(elle sanglote).

Seyyit : C'est ça ta parole ! Je vais te rappeler la parole que moi ...

I35 Gros plan. (Ziné/Fixe).

Elle l'écoute attentivement, puis elle baisse la tête.

Seyyit(Off): J'ai dit que je ne te batt rai jamais. Alors c'est Dieu qui te châtierà.

- ICI VIENT S'INSERER UNE AUTRE SEQUENCE DE YOL QUI SE PASSE DANS UN AUTRE LIEU -

I36 Plan moyen.

(Ziné/Sa belle soeur/Fixe).

Ziné : aidée de belle-soeur se lave dans une bassine.

Ziné : Seyyit a dit qu'il devait nous emmener chez Sevket.

Sa belle-soeur : C'est ce qu'il nous a dit aussi. Il a dit qu'il fallait que Ziné se lave, qu'elle mette des vêtements propres, qu'elle peigne ses cheveux.

I37 Gros plan.

(La bassine/Les jambes de Ziné/Fixe).

La belle-soeur (Off) : Il a dit aussi qu'il voulait que vous preniez la route dès que la lune sera levée.

I38 Gros plan.

(Ziné/Fixe).

Ziné : C'est qu'il a quand même pitié, ou alors il a décidé quelque chose que je ne sais pas.

I39 Plan moyen.

(Le vieux/Le fils de Seyyit/Seyyit/Fixe).

Seyyit et son fils dorment dans le même lit. Le vieux récite une prière.

Le Vieux : Ecoute ma prière, mon Dieu. C'est votre serviteur qui vous en conjure, faites qu'il soit fort devant elle, faites aussi qu'elle n'arrive pas à le faire ^{fléchir}. Excusez-moi, mon Dieu ! Vous qui êtes tout puissant.

I40 Gros plan.

(Seyyit/Son Fils/Fixe).

Off (Le Vieux) : Ayez pitié de moi.

(Le Bruit du vent, off).

I41 Plan moyen.

(Ziné/Sa belle-soeur/Fixe).

Ziné : J'ai peur. Avant je m'étais habituée à l'idée que j'allais mourir. J'attendais, j'étais prête, mais Seyyit m'a dit des choses si rassurantes que maintenant un espoir est né en moi. Avant je n'avais pas peur de la mort, je savais qu'elle était au bout du chemin, je la désirais, mais maintenant, maintenant, j'ai peur.

A ce moment-là, la belle-soeur verse l'eau qui se trouve dans la bassine, puis elle balaie le sol.

(Le bruit du vent).

-ICI VIENT S'INSERER UNE AUTRE SEQUENCE DE YOL QUI SE PASSE DAND UN AUTRE LIEU-

I42 Gros plan. (Subjectif).

(Lune vue/Fixe).

(Les hurlements des loups, le vent).

I43 Gros plan.

(Ziné, voyant/Fixe).

(L'Aboiement du chien, le bruit du vent, le hurlement des loups).

I44 Gros plan. (Subjectif).

(Lune vue/Fixe).

(Le hurlement des loups, le vent).

Off(le Vieux): Mon Dieu toi qui est juste et fort.....

I45 Plan moyen.

(Seyyit/Son fils/Fixe).

Ils dorment. La main de Cindé entre dans le champ et secoue Seyyit pour qu'il se réveille.

Off(Cindé): La Lune est levée, Seyyit.

I46 Plan moyen.

(La Belle-soeur/Fixe).

Elle est en train d'allumer un feu dans la cheminée.

I47 Plan moyen.

(Seyyit/Fixe).

il regarde la lune de sa fenêtre(dans son lit), puis il regarde dans la direction où se trouve la flûte.

I48 Gros plan (Subjectif)

(La flûte/Fixe).

(La prière)

I49 Plan moyen.

(Fils de Seyyit/La belle-soeur/Fixe)

Elle l'habille.

(La prière).

I50 Plan rapproché.

(Seyyit/Le Vieux/Fixe).

Le Vieux :Que Dieu soit avec toi, Seyyit, si tu réfléchis, je me vengerai de toi.

I51 Gros plan.

(Le vieux/Fixe).

Le Vieux:Après ma mort, s'il le faut. N'oublies pas ça, jamais. Que le Seigneur qui m'écoute sois témoin de ce que je viens te dire.

I52 Plan rapproché.

(Seyyit/Vieux de dos/Fixe)

Le Vieux : Tu dois sauver notre honneur sali.

I53 Plan rapproché.

(Ziné/Sa belle-soeur/Fixe).

Elles s'embrassent.

Ziné: Adieu, ma soeur que j'aime, peut-être que toi et moi on ne se reverra jamais, je te dois beaucoup et je veux que tu le saches.

Sa belle-soeur: Tu ne me dois rien, ma soeur, rien du tout, que Dieu t'accorde sa misér rde.

(Ziné sort une pièce or de sa poche).

Ziné: J'avais gardé cette pièce d'or, je n'en ai plus besoin maintenant, tiens, prends-là, je veux qu'elle soit pour toi, c'est le destin, tiens, je te la donne.

(La femme se fâche brusquement)

Sa belle-soeur : Je n'en veux pas.

(Elle se dirige au fond du plan et s'arrête).

Ziné : Pourquoi ?

Sa belle-soeur : Ta pièce d'or est souillée, je ne peux pas prendre cette chose impuree.

Ziné : Qu'est-ce que tu dis là ?

Sa belle-soeur : Tu l'as eue parce que tu as vendu ton corps.

I54 Gros plan.

(Les pieds de Seyyit/Mouvement).

Ils vont au fond.

I55 Gros plan.

(Les pieds de son fils/Mouvement).

Ils vont au fond.

I56 Gros plan.

(Les pieds de Ziné/Mouvement).

I57 Plan rapproché.

(La femme/Son mari/Fixe).

La femme: Ziné est trop fatiguée. Malade comme elle est, elle ne tiendra sûrement pas.

I58 Gros plan. (Cindé/Fixe).

Off(La femme): Par un froid pareil ,elle n'arrivera jamais à faire tout ce chemin, elle est à bout, elle mourra de froid.

Cindé : Qu'elle crève... ,qu'elle crève, la pute.

(Vent/Hurlement Des loups/Chien).

I59 Plan général. (Ziné/Mouvement/Lointain).

Du fond Ziné, s'avance au premier plan.

I60 Plan général. (Seyyit/Son fils/Mouvement).

Ils marchent dans le fond, tandis que Ziné entre dans le champ.

Ziné : Ah ! ah ! ah ! (La musique).

I61 Plan général. (Seyyit/Le fils/Mouvement).

Ils marchent de profil vers la gauche. (Musique)..

I62 Plan général. (Ziné/Mouvement).

I63 Plan général. (Seyyit/Le fils/Fixe/Ziné).

I64 Gros plan. (Le fils/Mouvement).

Il regarde derrière lui. (Musique).

I65 Plan général. (Le fils/Ziné/Mouvement/Lointain).

Le fils se retourne et continue à marcher, tandis que Ziné le suit.

(Musique).

I66 Plan américain. (Seyyit/Mouvement/Proche).

Seyyit regarde derrière lui, puis se retourne et continue à marcher.

(La musique/Le vent).

I67 Plan américain. (Ziné/Fixe).

Ziné : Ah ! Ah ! Ah ! (Elle sanglote en se couvrant avec un châle).

I68 Plan général. (Seyyit/Le fils/Mouvement/Lointain).

I69 Gros plan. (Ziné/Fixe).

Elle commence à tousser. (La musique toujours).

I70 Plan général. (Ziné/Mouvement/Lointain).

Elle court presque.

I71 Plan rapproché. (Seyyit/Mouvement).

Off(Sevket): Avec tout ce que tu as, tu ne pourras pas traverser la gorge du rocher du berger, avant même d'arriver au village tu seras mort, gelé.

Off(Seyyit) : Mort !

il regarde derrière lui.

I72 Gros plan. (Seyyit/Mouvement).

Il marche en regardant Ziné, hors champ.

Off(Sevket): La belle-fille de Salih est morte de froid, avec deux enfants. La route est très longue, il faut au moins compter cinq heures.

I73 Gros plan. (Le fils/Mouvement).

I74 Gros plan. (Ziné/Fixe).

Ziné : Seigneur, je vous en prie, posez sur moi votre regard, donnez-moi de la force, je vous en supplie, aidez-moi, donnez-moi de la force, de la force, de la force, de la force.

(Le bruit du vent)

I75 Plan général. (Seyyit/Le fils/Mouvement/Lointain).

-ICI VIENT/S'INSERER UNE AUTRE SEQUENCE DE YOL QUI SE PASSE DANS UN AUTRE LIEU.

I76 Plan général. (Seyyit/Le fils/Mouvement/Lointain).

Ils marchent au premier plan.

I77 Plan général. (Le squelette du cheval/Fixe).

I78 Gros plan. (Le fils/Mouvement).

Le fils, voyant le squelette, demande à son père qui est hors champ:

Le fils : Qu'est-ce que c'est, papa ?

I79 Plan américain. (Seyyit/Mouvement).

Seyyit: Rien, ^{une} carcasse.

I80 Plan général. (Ziné/Mouvement/Lointain).

(Le bruit du vent)

I81 Plan demi-ensemble. (Seyyit/Le fils/Mouvement).

Ils marchent au premier plan.

I82 Plan général. (Ziné/Mouvement/Lointain).

Elle arrive à l'endroit où se trouve la carcasse du cheval.

(Le cri des vautours, Le hurlement des
loups, le bruit du vent).

I83 Plan demi-ensemble. (Ziné/Mouvement/Proche).

Elle marche très vite en regardant la carcasse du cheval, hors champ.

I84 Gros plan. (La carcasse du cheval/Fixe).

I85 Gros plan. (Ziné/Fixe).

(Le cri des vautours, le hurlement des
loups, off).

I86 Plan moyen. (Quelques vautours vus/Fixe).

(Le vol des vautours).

I87 Gros plan. (Ziné/Fixe).

Ziné: Ah ! ah ! ah !...

Elle regarde à nouveau vers la carcasse du cheval.

I88 Gros plan. (Subjectif). (La tête du cheval vue/Fixe).

(Le hurlement des loups/Le cri des vautours,
off).

I89 Gros plan. (les pieds de Ziné/Fixe).

Elle frotte ses pieds.

I90 Gros plan. (Ziné/Fixe).

En frottant ses pieds,

Ziné : Ah ! ah ! ah !

Elle regarde dans la direction où se trouvent son mari et son fils, hors champ.

I91 Plan général. (Seyyit/Le fils vus/Mouvement/Lointain).

I92 Gros plan. (Ziné/Fixe)

Elle commence à pleurer.

Ziné: Mon Dieu, aidez-moi .

I93 Plan général. (Seyyit/Le fils/Mouvement/Lointain).

Off(Ziné) : Ah ! ah ! ah ! (Musique)

I94 Plan rapproché. (Ziné/Mouvement puis ^{plan} fixe).

Elle marche, puis s'arrête et pleure.

Ziné : Donnez-moi de la force, de la force.

I95 Plan général. (Seyyit/Le fils/Lointain).

Off(Ziné): Ah! ah! ah! (La musique toujours).

I96 Gros plan. (Ziné/Fixe)

Ziné : Seyyit, Seyyiiit , Seyyiiit.

I97 Plan général. (L'espace vide/Fixe).

Off(Ziné) : Seyyiiit , Seyyyyiiit.

I98 Plan moyen. (Le fils/Fixe/Lointain)

Off(Ziné) : Ne m'abandonnes pas aux loups, Seyyiiit .

I99 Gros plan. (Le fils/Fixe).

Il se retourne vers sa mère, hors champ.

Off(Ziné) : Seyyiiit, Seyyiiiiiit.

200 Plan général. (Ziné vue/Mouvement/Lointain).

Ziné : Ne m'abandonnes pas, Seyyiiit.

201 Plan moyen. (Le Fils/Fixe).

Il se tourne vers son père, hors champ.

Le fils: Papa.

202 Plan moyen. (Le fils/Seyyit/Mouvement).

Seyyit : Qu'est-ce qu'il y a ?

Le fils : Maman ne nous suit pas.

203 Plan général. (Le fils/Fixe/Lointain).

Off (Seyyit) : Ne t'en fais pas.

Le fils : Non, elle ne peut plus, elle nous appelle.

Ziné (Off) : Seyyiiiiiit , Seyyiiiiiit.

204 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

Il se tourne.

205 Plan général. (Seyyit/Le fils/Mouvement/Lointain)

Il s'oriente vers sa femme.

Seyyit : Tu ne voulais pas qu'on l'emmène.

Le fils : Oui, mais tu as voulu l'emmener quand même.

Seyyit sort du champ, le fils regarde derrière lui.

206 Plan moyen. (Ziné/Fixe).

Elle marche à genoux.

Ziné : Je ne peux plus.

207 Gros plan. (Seyyit/Mouvement/).

Off (Sevket) : Fais attention, la fille de Salih est morte gelée au bout de deux heures.

il s'arrête en regardant sa femme, hors champ.

Ziné (Off) : Seyyiiiiiit, Seyyiiiiiit.

208 Plan moyen.. (Ziné/Fixe).

Elle marche à genoux.

209 Gros plan. (Ses pieds/Fixe).

Elle traîne ses pieds.

210 Plan moyen. (Ziné/Fixe).

211 Plan général. (Seyyit/Ziné/Mouvement/lointain)

Ziné : Ah ! ah ! ah !.

Il s'arrête près d'elle.

2I2 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

2I3 Gros plan. (Ziné/fixe).

Ziné:Seyyit, mes jambes, elles ne me portent pas.(Elle pleure).

2I4 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

Ziné(off): Je regrette...Je regrette.

2I5 Plan moyen. (Ziné/fixe).

Ziné : je regrette. tant.

2I6 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

Il regarde dans la direction où se trouve son fils.

2I7 Plan général. (Le fils vu/Fixe/Lointain).

2I8 Plan général. (Seyyit/Ziné/Fixe).

Il la hausse sur son dos.

2I9 Plan général. (Le fils/Fixe/Lointain).

220 Plan rapproché. (Seyyit/Ziné/Mouvement).

Ziné : Pardonne-moi,pardonne-moi,j'ai commis une grande faute,pardonne-moi,
pardonne-moi,pardonne-moi,ne m'abandonnes pas aux loups.

(Musique/Vent)

22I Gros plan. (Seyyit/Mouvement).

Off(Ziné): Je serai ton esclave fidèle,j'ai fait une terrible erreur,je ne
savais pas,je me suis trompée.

222 Plan général. (Le fils/Mouvement/Lointain).

Off (Ziné) : Ah! ah! ah ! Mes mains.

223 Plan rapproché. (Seyyit/Ziné/Mouvement)

Ziné : je ne les sens plus, Seyyit.(Elle pleure).

224 Gros plan. (Seyyit/Mouvement).

Ziné (Off) :(Ses sanglots) .

225 Plan général. (Seyyit/Ziné/Mouvement)

Seyyit s'arrête au-dessous d'un arbre.

Il laisse Ziné par terre.

226 Gros plan. (Ziné/Fixe)

Ziné : Seyyit, je vais mourir, pardonne-moi, pardonne-moi (Elle murmure), je suis coupable, je le sais, je t'ai ^{fait} souffrir et moi aussi, j'ai souffert, j'ai payé.

La caméra cadre Seyyit en gros plan.

Off (Ziné) : Tu étais si beau autrefois, tu jouais de la flûte. (Elle murmure).

227 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

228 Plan moyen. (Ziné/Fixe).

Ziné : Pardonne-moi. (Musique)

229 Gros plan . (La main de Ziné)

230 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

231 Gros plan. (La main qui porte la bague/Fixe).

231 Plan moyen. (Seyyit/Ziné/fixe).

Seyyit se lance sur elle.

Seyyit : Zinéééé, Zinééééééé...

232 Plan rapproché. (Seyyit/Ziné/Fixe).

Il la giffle pour qu'elle ne meure pas.

Seyyit : Ziné réveille-toi, ne t'endors pas, ne t'endors pas, Ziné, ne t'endors pas, ne t'endors pas.

233 Plan général. (Le fils/Mouvement).

Seyyit (Off) : Ziné , Zinééééééé, ne t'endors pas.

Le fils court vers eux.

234 Plan moyen. (Seyyit/Ziné/Fixe).

Il la secoue.

235 Plan rapproché. (Seyyit/Fixe).

Seyyit : Zinééééé, Zinéééé, Zinééééééé

236 Gros plan. (Seyyit/Fixe).

Il la frappe .

Seyyit: Zinééé, réveilles-toi. (Il la secoue toujours).

237 Plan moyen. (Ziné/Seyyit/Fixe)

Il essaye de la mettre sur ses pieds.

238 Plan demi-ensemble. (SEYYIT/Fixe).

Il la traîne.

Seyyit: Réveilles-toi. (Musique).

239 Plan moyen. (Seyyit/Mouvement).

Il la laisse, il enlève sa ceinture, la frappe avec la ceinture.

240 Plan américain. (Seyyit/Fixe)

Il la frappe toujours.

Seyyit: Réveilles-toi. (Musique toujours).

241 Plan demi-ensemble. (Seyyit/Mouvement).

Il la traîne à nouveau. (Musique).

Seyyit: Zinééééé, réveilles-toi.

Il arrive près du deuxième arbre. Le fils entre dans le champ.

Seyyit: Bazan, frappe ta mère, il ne faut pas qu'elle dorme.

Il marche, Ziné sur son dos. Le fils la frappe

Seyyit: Elle mourra si elle s'endort, frappe ta mère.

242 Gros plan. (Le fils/Mouvement)

Le fils: H !h! h! h! h!... (Musique).

243 Plan général. (Seyyit/Le fils/Mouvement).

Le fils la frappe toujours. (Musique).

244 Plan général. (Seyyit/Le fils/Mouvement/Lointain).

En marchant le fils frappe toujours sa mère se trouvant sur le dos de Seyyit.

(Musique).



IV : Sürü (Le Troupeau)

L'un des plus beaux films de Yilmaz Güney, son chef-d'œuvre, Sürü (Le Troupeau) a été réalisé durant sa détention, en 1978, par son assistant, Zeki Okten. Pour ce film, Yilmaz Güney l'avait guidé de manière extrêmement précise, notamment en réalisant de façon très détaillée le scénario qui mentionnait également les repérages d'extérieur.

Yilmaz Güney a dit " Mes assistants respectaient les mouvements de caméra que j'avais prévus. Je leur expliquais chaque rôle en le mimant. J'avais repéré aussi les lieux du tournage au cours de mes permissions. "(1)

Sürü (Le Troupeau) est l'histoire de deux familles nomades rivales d'Anatolie (Halilan et Veysikan). Shivan (Veysikan) est marié avec une Halilan (Bérivan). Le père (Hamo) de la famille-Veysikan maudit Bérivan parce qu'il pense qu'elle ^{est} responsable de tous les malheurs des " Veysikan ". Bérivan épuisée, malade, ne parle plus à personne, même pas à son mari.

Quand les " Veysikans " (Le père, Hamo, Shivan, l'aîné qui est malade, le petit, Silo) se mettent en route pour vendre leur troupeau, Shivan, malgré le refus de son père, emmène avec lui sa femme malade, Bérivan, pour la faire soigner.

Au cours du voyage en train, la plupart des bêtes sont volées par des cheminots.

A Ankara, Bérivan la silencieuse ne veut pas que le médecin la soigne. Elle meurt. Shivan, pour l'enterrer, demande de l'aide à son père. Celui-ci refuse. Shivan se révolte et tue un négociant qui insulte sa femme morte.

Le petit Silo abandonne son père, Hamo, et se perd dans la foule. Le père (Hamo) reste seul au milieu de la circulation d'Ankara.

Sürü (Le Troupeau) est une dialectique subtile qui met en oeuvre l'opposition entre l'immobile (valeurs immobiles) et le mobile (valeurs mobiles). Le point de vue du miroir réfléchissant y est perturbé par le vertige d'un voyage à travers la Turquie, à travers l'espace.

Sürü (Le Troupeau) montre surtout l'interpénétration confuse de l'Ancien et du Nouveau.

Les valeurs de l'Ancien; L'autorité patriarcale, les structures du clan; la noblesse des nomades et leur morale qui entraîne des haines meurtrières entre familles ennemies: ici ce sont les "Veysikan " et les "Halilan ". Ces valeurs se dissolvent dans les rapports marchands imposés par les nouvelles valeurs.

Sürü (Le Troupeau) est un film qui reflète surtout la civilisation des pots de vin, du bakchich (pourboire) qui se maintient au coeur du modernisme. Les fonctionnaires et les cheminots corrompus, le colporteur malhonnête prolongent au présent les moeurs d'une Turquie ancienne.

Certes, l'anonymat de la foule citadine libère l'individu, mais en le privant de son identité. La ville attire le jeune Silo, mais il sort dépouillé de sa première rencontre dans le train avec une prostituée. Son évasion de l'univers contraignant de la tradition ressemble plus à une disparition qu'à une libération.

La société de consommation où le corps des femmes dans la publicité par exemple sert à la vente, séduit les pauvres (nomades). Les amis qui hébergent Shivan et sa femme, Bérivan, leur font visiter des appartements en construction dont le confort contraste avec la baraque de gardien de chantier qu'ils habitent. La ville est lieu d'inégalité et de violence, les nomades font connaissance avec la réalité tragique des règlements de compte. La ville est aussi un lieu de conflits, de lutte de classes. Le plan du champ

de foire bourbe ux où les bergers voient fondre sur eux la grosse automobile des commerçants en témoigne.

Ce film beau et fort au caractère documentaire (plans généraux fixes sur les espaces vides où les nomades vivent, plans de villes et de villages apparaissant au cours du voyage à travers les vitres poussiéreuses du train), lyrique, est avant tout le témoignage d'un amour (l'amour de Bérivan pour son mari) qui montre la vanité du pouvoir tyrannique du père (Hamo) du clan.

La mort et la vie de Bérivan nourrissent la révolte de Shivan contre la règle patriarcale confondue symboliquement avec l'exploitation marchande. Lorsque Shivan tue le négociant, il commet le meurtre de tout ce qui représente L'Ancien et le Nouveau.

En conclusion, dans ce chef-d'oeuvre de Yilmaz Güney et Zeki Ökten, on trouve toutes les caractéristiques du cinéma néo-réaliste; notamment une vision fulgurante, plein d'acuité du " social", des moeurs.

C O N C L U S I O N

Jusqu'en 1982 le cinéma turc était presque totalement ignoré hors de Turquie, bien qu'il existât depuis plusieurs décennies déjà. Malgré environ une production 200 films par an, il ne connut que de très rares réussites jusqu'au jour où Yilmaz Güney, une fois pour toutes, tourna le dos au cinéma commercial en s'efforçant de créer un cinéma authentiquement turc reposant sur la réalité de la vie paysanne. Yilmaz Güney avait une vision qui lui était propre. Certes il a repris un langage cinématographique déjà existant (Le Néo-réalisme, la Nouvelle Vague), mais en l'adaptant à la réalité turque, ce qui était tout à fait nouveau.

Avec sa propre forme d'expression inspirée du documentaire, il limitait au maximum les mouvements de caméra (Travelling, Panoramique ou l'effet optique, par exemple zoom). Selon lui c'est le personnage qui devait être en mouvement et non la caméra. Son équipe de tournage était intégrée toujours à la population du lieu avant le tournage afin d'obtenir le résultat voulu. Il choisissait toujours les acteurs les moins connus pour ne pas créer d'interférence dans l'esprit du public entre les personnages et les acteurs, ce qui d'ailleurs était déjà le cas dans le cinéma néo-réaliste. Ses films ont toujours une grande continuité narrative, car il employait rarement des effets de temporalité (Flash-back, fondu au noir, fondu enchaîné, etc)

On notera également que ses oeuvres mettent en question directement la société contemporaine turque avec Sürü (Le Troupeau), Yol (La Permission), Umut (L'Espoir), Duvar (Le Mur) etc.

Il est vrai que grâce à leur forme d'expression, les films de Yilmaz Güney, avec leurs " messages " transparents, sont bien reçus dans le grand public du monde entier. A cet égard ses films se caractérisent par la descrip-

tion précise et minutieuse d'un secteur donné de la réalité, ce qui était le cas par exemple des films français d'avant-guerre et des films italiens d'après-guerre, dits néo-réalistes, montrant la condition de personnes déshéritées. Ce réalisateur d'une vingtaine de films, ^{autres}acteur, scénariste de plusieurs films, et producteur, Yilmaz Güney, a su donner grâce à son oeuvre une représentation de la structure globale de la société turque en mettant tout son vécu, son expérience, son sens de l'observation au service de l'image. Il a su allier message, esthétique des images et poésie.

Il a pu ainsi mettre ses idées marxistes au service du septième art sans le réduire à un simple moyen d'exprimer la réalité quotidienne. Nous concluons notre travail en laissant la parole à Yilmaz Güney lui-même : " Le ^{est}cinéma un art qui a son propre langage, sa propre fonction. Je ne peux pas faire un film comme un article politique. Ce serait un abandon à la facilité. A l'inverse, ce que je ne peux pas raconter dans mes films, je l'écris. (...). Les deux activités que je mène, art et politique, sont complémentaires, il n'y a pas de contradiction." (I)

BIOGRAPHIE DE YILMAZ GÜNEY

Pütün, dit Güney (ce qui signifie le sud), est né en 1937 dans une famille de paysans kurdes près d'Adana à Yenicé, dans le sud de la Turquie.

Jusqu'à l'âge de quatorze ans Yilmaz Güney fait un grand nombre de métiers différents: porteur d'eau, ouvrier agricole, ramasseur de coton, apprenti boucher, etc. En même temps il étudie au lycée à Adana où il a son premier contact avec le cinéma comme projectionniste.

En 1952 il publie dans le supplément littéraire de Birgün, "Un jour", une nouvelle sur la lutte des paysans. Trois ans plus tard il est condamné une première fois, pour "propagande communiste", à sept ans et demi de prison et deux et demi d'exil (Peines commuées en un an et demi de prison et six mois d'exil). L'objet du délit réside dans une nouvelle qu'il écrit et où une paysanne crie à un propriétaire ^{de type} féodal "Un jour votre fin arrivera !"

Pendant ses études d'économie à la faculté d'Istanbul, en 1958, il rencontre le cinéaste turc Atif Yilmaz (qui va le former au cinéma) et l'écrivain turc Yasar Kemal. A partir de cette date il devient assistant du premier, et même co-scénariste et comédien dans son film Alageyik (Le daim d'Europe). Il obtient aussi grâce à eux deux un rôle dans Bu memleketin cocuklari (les enfants de ce pays).

Le jugement définitif est rendu en 1959: 18 mois de prison ferme. Il s'enfuit, mettant ainsi fin à ses études d'économie. Et un an plus tard il doit faire 18 mois de prison auxquels il a été condamné, ^{et} pendant lesquels il écrira son premier roman, Boynu Bükük Öldüler (Les Champs de Yureghir), en grande partie autobiographique. Dès 1963 il devient une étoile nationale en tournant dans une soixantaine de films commerciaux. Il est ainsi la vedette privilégiée de grands films mélodramatiques à succès. On le surnomme "Cir-

kin kral" (le roi laid), parce que ,dit-il, "J'étais l'antithèse des stars de l'époque qui avaient une grande beauté physique et de belles manières." (I)

"Imaginez, ajoute Güney, 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." (I)

En 1967 il se lance dans la réalisation en tournant Benin Ismim Kerim (Mon nom est Kérim), et un an plus tard il réalise le film qu'il considère comme sa première expérience importante de cinéaste, Seyyit Han (la fiancée de la terre), et il fonde enfin sa maison de production "Güney-Filmcilik". En 1970 il nous donne son premier grand chef-d'oeuvre, Umut (L'espoir). En 1972 il est condamné pour avoir hébergé des étudiants recherchés comme anarchistes. Dans la prison militaire de Selimiye, il écrit une série de récits et de lettres: Selimiye üçlemesi (Trilogie de Selimiye).

A peine libéré en 1974, il est accusé d'avoir tué dans un restaurant un juge, et il est condamné pour meurtre à 18 ans de réclusion. Il écrit en prison, outre trois scénarios, Sürü (Le troupeau), Yol (La permission), Düşman (L'ennemi), deux romans, Oğluma Hikâyeler (Contes à mon fils) et Biz Bir Soba . Bir Pencere ve İki Ekmek İstiyoruz (Nous voulons un poêle, une Vitre et deux pains).

Il réalise Sürü (Le troupeau) en 1978, Düşman (L'ennemi) en 1979, et enfin, de sa prison, Yol (La permission). Ce film obtient la palme d'or au Festival de Cannes. Son livre censuré "Sur le fascisme" lui vaut sept ans et demi supplémentaires, plus deux ans et demi de résidence surveillée. Et encore une fois il est condamné aux mêmes peines, pour un article intitulé "Des fractions politiques " Une lettre adressée au Señor Fernando Herrera, directeur du Festival de Valladolid (Espagne), lui vaudra cinq ans de plus. Puis vinrent sept autres procès politiques. Au total, il va cumuler 100 ans de prison.

Après le coup d'état militaire du 12 septembre 1980, Yilmaz Güney profitant d'une permission à l'occasion d'une fête religieuse, s'enfuit et gagne

la Suisse, puis vient s'installer en France. Un an après Güney est déchu de la nationalité turque. En 1982-83 il réalise Le mur en France, grâce à l'appui de Marin Karmitz, TFi et du Ministère de la Culture. En 1983 Yilmaz Güney fonde avec les autres kurdes en exil l'"Institut Kurde de Paris ". Il meurt en 1984 à Paris. Il avait 47 ans. A propos de sa vie il a déclaré un jour: "Ma vie est tellement compliquée, j'ai fait tellement de choses que je ne pourrais pas en suivre le fil." (2)

F I L M O G R A F H I E D E Y I L M A Z G Ü N E Y

- 1958- ALAGEYİK (le daim d'Europe).Scénario et comédien:Yilmaz Güney.
 BU VATANIN ÇOCUKLARI(Les enfants de ce pays).Scén et com:Y.Güney.
- 1958- KARACAOĞLANIN KARA SEVDASI(l'amour fou de Karacaoğlu).Scén:Y.Güney.
 TUTUN ZAMANI(Le temps du tabac).Com.:Y. Güney.
- 1961- YABAN GÜLÜ (Fleur sauvage).Scén:Y.Güney.
 DOLANDIRICILAR ŞAHI(le roi des voleurs).Com.:Y.Güney.
 TATLI-BELA(le doux malheur).Com.:Y.Güney.
- 1963- OLÜME YALNIZ GİDİLİR(Seul face à la mort)Scén.:Y.Güney.
 İKİSIDE CESURDU(Deux hommes courageux).Scén. et Com.:Y. Güney.
- 1964 - HERGÜN ÖLMEKTENSE(Il faut mourir une fois pour toute.).Scén.Com :Y.G.
 KAMALI ZEBEK (Le Héros au couteau).Scén. et Com. :Y.Güney.
 KOCERO (Kocero).Scén. et Com. :Y.Güney.
 HALİME'NEN MEKTUP VAR(La lettre de Halime).Com. :Y. Güney.
 KARACAOĞLAN(Karacaoğlu).Com.:Y.Güney.
 KARA ŞAHİN(le faucon noir).Com. Y.Güney.
 MOR DEFTER(le cahier violet).Com. Y. Güney.
 10 KORKUSUZ ADAM (Les dix courageux). Com. / Y. Güney.
 PRANGASIZ MAHURLAR(Les Condamnés sans chaînes).Com :Y.GÜNEY.
 ZIMBA GİBİ DELİKANLI(un jeune homme).Com. :Y. Güney.
- 1965- KASIMPAŞALI (Kasimpasali).Scén. et com. :Y. Güney.
 KASIMPAŞALI REÇEP (Recep de Kasipasali).Scén. et com. :Y.Güney.
 KONYAKCI(l'ivrogne).Scén et Com. :Y.Güney.
 KRALLAR KRALI (le roi des rois)Scén. et com. :Y. Güney.
 BEN ÖLDÜKÇE YASARIM(Même mort je vivrai).Com:Y.Güney.
 BEYAZ ATLI ADAM(l'homme au cheval blanc).Com :Y. G.
 DAĞLARIN OĞLU (l'homme des montagnes).Com:Y .G.
 DAVUDO (Davudo).Com:Y.G.

Institut kurde de Paris



- GÖNÜL KUSU (l'oiseau d'amour).Com:Y.G.
- SAYILI KABADAYILAR (les fortes tête).Com:Y.G.
- KAN GÖVDEYİ GÖTÜRÜR (le sang qui coule)Com:Y.G.
- KAHREDEN KURŞUN (la balle qui tue).Com:Y.G.
- HARACIMA DOKUNMA (Ne touche pas à ma part).Com.Y.G.
- KANLI BUGDAY (Du sang sur le blé).Com:Y.G.
- KORKUSUZLAR (Ceux qui ne connaissent pas la peur)Com:Y.G.
- SILAHA YEMİNLİYDİM (je veux la paix).Com:Y.G.
- SOKAKTA KAN VARDI (Du sang dans la rue) Com:Y.G.
- TEHLİKELİ ADAM. (l'homme dangereux).Com:Y.G.
- TORPİDO YILMAZ (Yilmaz la tornade).Com:Y.G.
- UÇUNUZUNE MIHLARIM (Je vous decsends tous les trois).Com:Y.G.
- YARALI KARTAL (l'aigle blessé).Com:Y.G.
- 1966-AT AVRAT SİLAH (le cheval, la femme et le revolver)Scén. Com. :Y. G.
- BURCAK TARLASI (le champ de blé).SCén:Y.G.
- ASLANLARIN DONUŞU (le retour des héros).Scén. Com. :Y. G.
- ESREFBASALI (Esrefpaşali).Scén et com. :Y.G.
- HUDUTLARIN KANUNU (la loi des frontières)Scén. Com. :Y. G.
- YEDİ DAGIN ASLANI (le roi des montagnes).Scén . Com. :Y.G.
- TİTKİ SELİM (Selim le rusé)Scén. Com. :Y.G.
- ANASI YİĞİT DOĞURMUS (un héros né).Com. /Y.G.
- CİRKİN KRAL (Le roi laid).Com. /Y.G.
- SİLAHLARIN KANUNU (La loi des armes).Com. :Y. G.
- VE SİLAHLARA VEDA (Et l'adieu aux armes)Com. :Y.G.
- YİĞİT YARALI OLUR (Un héros blessé).Com. :Y.G.
- KOVBOY ALI (Ali le cowboy).Com.:Y.G.
- 1967-BANA KURŞUN İŞLEMEZ (les balles ne me transpercent pas)Scén,Com :Y.G. GÜNEY.
- BENİM ADIM KERİM (Mon nom est Kerim)Scén., Réal. ,Com. :Y.G.
- AT HİRSİZİ BANUS (Banus le voleur de cheval)Scén.,Com. :Y. G.

SEYTANIN OĞLU (Le fils de mauvais esprits) Scén. Com:Y.G.

BALATLI ARIF (Arif de Balat).Com:Y.G.

BOMBA KEMAL (Kemal).Com:Y.G.

BÜYÜK CELATLAR (Les Bourreaux).Com:Y.G.

ÇİRKİN KRAL AFFETMEZ (Le roi au visage laid ne pardonne pas).Com:Y.G.

ESKIYA CELADII (le boureau des hors-la-loi)Com:Y.G.

İNCE CUMALI (Cumali maigre).Com: Y. G.

KIZILIRMAK-KARA KOYUN (le fleuve rouge et le mouton noir).Com:Y.G.

KOZANOĞLU (Közanoglu).Com:Y.G.

KUDUZ RECEP (Recep l'enragé).Com:Y.G.

KURBANLIK KATIL (L'assassin).Com:Y;G.

1968-PIRE NURI (Nuri la puce) Scén. Réal. Com:Y.G.

SEYYİT HAN (la fiancée de la terre).Scén., Réal, Com:Y.G.

AZRAİL BENİM (le boureau, C'est moi).Scén., com: Y.G.

KARĞACI HALİL (Halil).Scén.Com:Y.GÜNEY.

ASLAN BEY (Monsieur Aslan).Com:Y.G.

BEYOĞLU CENAVARI (le monstre de Beyoglu).Com:Y.G.

CAN PAZARI (La lutte pour survie).Com :Y.GÜNEY.

MARMARA HASAN (Hasan).Com:Y.G.

ÖLDÜRMEK HAKKIMDIR (J'ai le droit de tuer)Com:Y.G.

1969- AC KURTULAR (Les loups affamés).Scén.Réal,Com:Y.G.

BİR ÇİRKİN ADAM (Un homme laid) Scén, Réal, Com:Y.G.

BELANIN YEDI TURLUSU (En plein dans la M...) Scén, Com:Y.G.

BİN DEFA ÖLÜRÜM (Je suis mort mille fois).Com:Y.G.

ÇİFTE TABANCA LI KABADAYI (Le Hors-la-loi).Com:Y. Güney.

GÜNEY ÖLÜM SAÇIYOR (la mort guette dans le sud).Com:Y.GÜNEY.

KAN SU GİBİ AKACAK (le sang coulera à flot).Com:Y.GÜNEY.

Institut kurde de Paris



KURŞUNLARIN KANUNU (la loi des balles). Com: Y. GÜNEY.

1970-UMUT (L'espoir). Scén. Réal. Com : Y. GÜNEY.

PIADE OSMAN (Osman). Scén. Réal. Com : Y. GÜNEY.

YEDİ BELALILAR (les sept salauds). Scén. Int: Y. GÜNEY.

İMZAM KANLA YAZILIR (je signe avec le sang). Scén. Com : Y. GÜNEY.

SEVGİLİ MUHAFAZIM (Mon cher garde du corps). Scén. Int : Y. GÜNEY.

SEYTAN KAYALIKLARI (les rochers du Diable). Scén. Int: Y. GÜNEY.

ÇİFTE YÜREKLI (Un homme courageux). Int : Y. GÜNEY.

KANIMIN SON DAMLASINA KADAR (Jusqu'à la dernière goutte de mon sang). Int: Y. G.

ONU ALLAH AFFETSIN (Que le Bon Dieu lui pardonne). Scén. Com: Y. GÜNEY.

SON KIZGIN ADAM (le dernier homme). Com : Y. GÜNEY.

ZEYNO (Zeyno). Com: Y. GÜNEY.

1971-KACAKLAR (les Fugitifs). Scén. Réal. Com: Y. GÜNEY.

VURGUNCULAR (les malfaiteurs). Scén. Réal. Com: Y. GÜNEY.

İBRET (pour exemple) Scén. Int: Y. GÜNEY.

YARIN SON GÜNDÜR (Demain c'est le dernier jour). Scén. Réal. Com : Y. GÜNEY.

UMUTSUZLAR (les Désespérés). Scén. Réal. Com: Y. GÜNEY.

ACI (la douleur). Scén. Réal. Com: Y. GÜNEY.

ÂGİT (l'Elégie). Scén. Réal. Com: Y. GÜNEY.

BABA (le père). Scén. Réal. Com: Y. GÜNEY.

ÇİRKİN VE CESUR (Laid et courageux). Com: Y. GÜNEY.

NAMUS VE SİLAH (l'arme et l'honneur). Com : Y. GÜNEY.

1972-SAHTEKAR (L'imposteur). Com: Y. GÜNEY.

1974-ARKADAS (L'Ami). Scén. Réal. Com : Y. GÜNEY.

ENDİSE (L'Inquiétude). Scén. Réal; Com : Y. GÜNEY.

1975-ZAVALLILAR (les pauvres). Scén. Réal. Com: Y. GÜNEY.

İZİN (la permission). Scén : Y. GÜNEY.

1978-SURU (Le Troupeau). Scén. Y. GÜNEY.

1979-DÜSMAN (L'ennemi). Scén. Y. GÜNEY.

1980-YOL (la Permission). Scén: Y. GÜNEY.

1982-DUVAR (le mur). Scén. Réal. Y. GÜNEY.

N O T E S

P R E M I E R E P A R T I E: Brève histoire du cinéma turc.

- 1) 1-C.RAMBAUD et A.VALLET, Exploration du film, Loire: ligel, 1960, 2pp.
- 2) 2- Jean EPSTEIN, Ecrits sur le cinéma 2. 1921-1923, Paris: Seghers, 1975. 3pp.
- 3) 3- Marc FERRO, Analyse de film, Analyse de société, Paris: classiques hachette, 1975.

D E U X I E M E P A R T I E: Le cinéma de Yilmaz Güney.

- 1) 1-Andrée TOURNES, "Une étude sur Güney", Jeune cinéma, no:134, 1981.
2-Atilâ DORSAY, "Yilmaz Güney", Art press, no:53, Nov. 1981, 27pp.
- 2) 1-De Sica, cité par André BAZIN dans Qu'est-ce que le cinéma, Paris: Editions universitaires, 1955.
2-Michel MARDORE, "Le Robin des Bois d'Ankara", Lettres-arts-spectacles, août 1982, 56 pp.
- 3) 1-Pierre RIVAL, "Le mur de Yilmaz Güney" Le film français, no:1930, 14 janv. 1983. 8pp.
- 4) 1-Claude Marie TREMOIS, "Entretien avec Yilmaz Güney", Télérama, no:1703. Sept. 1982, 18-21 pp.

C O N C L U S I O N.

- 1) 1-Michel SIDHOM, " Entretien avec Yilmaz Güney", Ciné- critiques,
no:7, 1982.

Biographie.

- 1) 1-Michel CIMENT, "Entretien avec Yilmaz Güney", Positif, no:256, juin
1982, 34 pp.
- 2) 2-Idem " _____", _____, _____, _____.

B I B L I O G R A P H I E S O M M A I R E

a) Livres

Henri AGEL, De Sica, Paris : Editions Universitaires, 1955.

Ayhan BARDAKCI, Yilmaz Güney Olayi (L'Affaire de Yilmaz Güney), Istanbul : Ararat Yayınevi, 1974 , 180 pp.

André BAZIN, Qu'est-ce que le cinéma? Paris: Edition du cerf, 1959.

Raymond BELLOUR, Cinéma américain, Analyse de Film , Paris : Flammarion, 1980, 271 pp.

Gérard BETTON, Que sais-je, Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

François DEBRECZENI, Steinberg HEIM, Le Néo-Réalisme , Paris: Etudes Cinématographiques, 1964.

Gilles DELEUZE, L'Image- temps, Paris : Les Editions de Minuit, 1985, 378 pp.

Marc FERRO, Analyse de Film. Analyse de Société, Paris : Classiques Hachette , 1975.

Charles FORD, Histoire illustrée du Cinéma, Veviers : Gérard et cie, 1966. 319 p.

Yilmaz GÜNEY, Endise (L'Inquiétude) Istanbul : Güney-Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.S Yayınları, 1967, 222 pp.

Idem, Umut (L'Espoir), _____, _____, 1975.

Idem, Agit (L'Elégie), _____, _____, 1976, 121 pp.

Idem, Seyyit Han (La Fiancée de la terre), _____, _____, 1976, 141 pp.

Pierre LEPROHON, Vittorio de Sica, Paris : Editions Seghers, 1966.

Maria MERCADER, Un amour obstiné, De Sica, Paris : Text images-N.E.P.L. 1981.

Duca LO, Que sais-je,? Paris : Presses Universitaires de France, 1964.

Agah ÖZGÜÇ, Türk Filmleri Sözcüğü (Le dictionnaire des films turcs) 1914-1972, Istanbul : Yenigün Basinevi.

Idem , _____, (_____), 1973-1977, Istanbul :Ufuk matbaasi, 1978, 210 pp.

Nijat OZON, Türk Sinemasi Kronologisi (L'Histoire du cinéma turc) 1895-1966, Ankara : Bilgiyayinevi, 1968, 253 pp.

Satyayit RAY, Ecrits sur le cinéma, Paris : Editions J.C.Lattes, 1982.

Mesut UÇAKAN, Türk sinemasında ideoloji (L'Idéologie dans le cinéma turc), Istanbul : Düşünce Yayinlari, 1977.

b) Articles

Henir AGEL , "Vittorio de Sica", Le grands créateurs du cinéma, no : 4, 1957.

Raphaël BASSAN, "L'itinéraire escarpé de Yilmaz Güney" la revue du cinéma, no : 384, Juin 1983, 16-19 pp.

Raymond BELLOUR, "L'Analyse d'une Séquence, Les oiseaux" Cahiers du cinéma, no : 216 , Oct. 1969. 24 - 39 pp.

Pascal BONITZER "La vie est à nous de Jean Renoir" Cahiers du cinéma, no : 218, 45- 51 pp.

Idem, " Film/ politique" Cahiers du cinéma, no: 222, 1970, 32-37 pp.

Michel BOUE, " La mort de Yilmaz Güney", Humanité, 10 Sept. 1984.

Michel CIMENT, " Entretien avec Yilmaz Güney", Positif, no : 256, Juin 1982.

Jean Louis COMOLLI, "Retour par le direct" Cahiers du cinéma, no: 209, 1969.

- Olivier CURCHOD, "Le Mur", Positif, no :270, 1983.
- Jean DOUCHET "Dix-sept plans, Analyse de film", Flammarion, 1980, 201-232 pp.
- Alain GUYON, "YOL", Ciné-critique, no : 7, 1982.
- Nedim GÜRSEL, "Miroir du peuple turc", Jeune cinéma, no:89, Sept.Oct.1975.
- Armelle HELIOT, "Yilmaz Güney: la mort au bout du chemin", Le quotidien, 10.9.1984.
- Ezzedine HEYKEL, "Yilmaz Güney mort en exil", Septieme Art, no : 52, 1984.
- Gérard LANGLOIS, " Le cinéma turc, Yilmaz Güney emprisonné", Les lettres françaises, no : 1442, 1973.
- Idem, " Yilmaz Güney arrêté en Turquie", Les Lettres françaises, no :1438, 1972.
- Bunuel LUIS, "Découpage ou segmentation cinématographique", Cahiers du cinéma, no :223, 1970, 18-23 pp.
- Thierry KUNTZEL, "Travail du film 1", Communication, no :19, 1972, 25-39 pp.
- Idem , "Travail du film 2", Communication, no: 23, 1975, 136-189 pp.
- Martin MARCEL, "Le cinéaste en danger", Ecran, no : 50, Sept. 1975, 2 pp.
- Idem, "Entretien, avec Yilmaz Güney", Positif, no :234, Sept.1980, 44-45 pp.
- Idem, "Güney est libre", Ecran, no :367, 1981.
- Idem, " Déchéance de nationalité", Positif, no :261, 1982, 48 pp.
- Idem, " Vu, lu, entendu, le fondu noir", La revue du cinéma, no : 399, Nov. 1984.
- Idem, " Yilmaz Güney, cinéaste militant", Ecran, no : 374, 1982.
- Idem, "Citoyen Güney, Profession cinéaste", Révolution, no : 237, 1984.
- Michel MARDORE, "Le Robin des bois d'Ankara", Lettres arts-spectacles, 1982.
- Christian METZ, "Le signifiant imaginaire", Communication, no : 23, 1975, 3-55 pp.

Pierre MURAT, " Yilmaz Güney quarante-sept ans de solitude", Télérama, no : I9, Sept; I984.

Nijat OZON, "Histoire du Cinéma turc" Le nouvel observateur, no: 8907, I98I.

André PIERRE, "YOL de Yilmaz Güney et Serif Gören", Les Nouvelles Littéraires, no : 285I, I982.

Philippe REYNAERT, "Les Libertés de Yilmaz Güney", Visions , no : I, Sept. I982.

Pierre RIVAL, "Le Mur de Yilmaz Güney", Le film français, no : I930, I983.

Jorge SEMPRUN, "L'Insurgé du Bosphore", Le Nouvel Observateur, no : 966, I983.

Idem, "La Mort de Yilmaz Güney", Le Monde, II Sept. I984.

Michel SINHON, "Entretien avec Yilmaz Güney", Ciné-critique, no: 7, I982.

Corinne TAOR, " Le double exil d'un roi affreux ", Libération, IO Sept. I984.

Adrian TURNER, "Présentation de Yilmaz Güney", Positif, no :227, I980.

Institut kurde de Paris



