

# Les Effets de la Modernisation sur la Société Turque Des Années 60 à Travers Les Films Réalistes

Ar. Gör. Ayşe Toy PAR

atoy@gsu.edu.tr  
galatasaray üniversitesi  
iletişim fakültesi

## Résumé

*Ce travail a pour objectif de démontrer à travers quelques films appartenant au courant de réalisme social, comment, le projet de modernisation entreprise dans les années 50 en Turquie a été vécu par une partie de la population et quelles en sont les conséquences. Après avoir tracé les grandes lignes de cette période et donné les caractéristiques de ce courant, nous essayerons de regrouper celles-ci dans les films choisis pour leur caractère représentatif. Nous verrons également comment les réalisateurs de ces films tentent de transmettre aux masses les idées démocratiques promues après le Coup d'Etat de 1960.*

***mots clés:*** réalisme social, modernisation, immigration.

## Abstract

*The aim of this study is to show, by means of several movies in the context of social realism theory, how the modernization process in Turkey of the 50ies was observed by a part of population and what are the consequences of this process. Following a brief summary of major themes of this period and main characteristics of social realism, we propose to examine and categorize the selected movies depending on the latter. We'll also see how the democratic principals of this period were transmitted to the masses by the directors of these movies after the 1960 Coup d'Etat.*

**key words:** social realism, modernization, immigration.

## Özet

*Bu çalışmanın amacı, 1960'larda sinemada etkili olan Toplumsal Gerçekçi filmler çerçevesinde, 1950'lerden itibaren Türkiye'de hızlanan modernleşme sürecinin ne şekilde yaşandığını ve ne gibi sonuçlar doğurduğunu incelemektir. Bu doğrultuda ilk olarak modernleşme süreci ana hatlarıyla ele alınacak, ardından da Toplumsal Gerçekçi akımının niteliklerine değinilecektir. Son olarak da Toplumsal Gerçekçi akımı temsil eden filmlerden Gecelerin Ötesi (Metin Erksan-1959), Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç-1964), Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu-1965) ve Umut (Yılmaz Güney-1970) örneklerinden yola çıkılarak o dönem toplumsal, siyasal ve kültürel koşullarının nasıl işlendiği ortaya çıkarılacaktır.*

**anahtar kelimeler:** toplumsal gerçekçi akım, modernleşme, göç.

---

Les années 60 sont les années de grandes transformations pour la Turquie. Le coup d'Etat du 27 mai 1960, considéré comme « progressiste » et bien plus démocratique que les précédentes, la Constitution de 1961 qui le suit, provoquent une effervescence intellectuelle (Basutçu, 1996; 50). De nouveaux partis comme le Parti Ouvrier de Turquie (TIP) et Le Parti de la Justice (AP) héritier du Parti Démocrate (DP) dissolu par le coup d'Etat sont créés.

Les intellectuels qui profitent de cette vague démocratique, s'engagent à transmettre les différentes idées germées à cette époque. Parmi celles-ci : le courant de réalisme social<sup>1</sup> qui naît en général après presque toutes les grandes crises sociales afin de réanimer et de réorganiser la société : « Ce réalisme est loin d'être révolutionnaire, il serait plutôt classique, humaniste ou bien encore, « bourgeois », « critique », comme le nomme Lukacs. » (Daldal, 2005 : 56)

Il est donc question pendant cette période, de films qui ont traité d'une façon réaliste, différents problèmes soulevés par « la modernisation » accélérée commencée une dizaine d'années auparavant. Au cœur du discours de ces films se trouvent les problèmes d'une urbanisation déséquilibrée peinte à travers des immigrants exclus, des chômeurs dans les quartiers les plus pauvres des grandes métropoles, des ouvriers obtenant pour la première fois le droit de se syndicaliser; et la condamnation de l'injustice sociale amplifiée par « la modernisation » du pays.

Cet article a pour objectif de démontrer en analysant les films appartenant à ce courant, comment, en tenant compte du discours et de la vision réaliste des metteurs en scène, ce projet de modernisation a été vécu par une partie de la population et quelles en sont les conséquences. Après avoir traité des caractéristiques de cette période et du courant du réalisme social, nous essayerons de regrouper celles-ci dans les films choisis pour leur caractère représentatif. Ceux-ci sont *Gecelerin Ötesi/Au delà des nuits* (1959-Metin Erksan); *Karanlıkta Uyananlar/Ceux qui se réveillent dans l'obscurité* (1964-Ertem Göreç); *Bitmeyen Yol/La route sans fin* (1965- Duygu Sağıroğlu) et *Umut/L'Espoir* (1970) de Yılmaz Güney.

Ces films et leur réalisateur sont des exemples qui se placent au centre de ce courant. Fait exception *L'Espoir* de Yılmaz Güney qui se différencie des autres par sa date de production, mais qui est traité dans cet article pour avoir ré-émérgé le réalisme social qui avait perdu toute son ampleur depuis 1965.

---

<sup>1</sup> Le courant réaliste le plus célèbre est le Néoréalisme Italien qui inspira les cinémas de beaucoup d'autres pays. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer le Cinema Novo au Brésil, le courant réaliste en Inde et notamment le réalisme social en Turquie.

## Les années 50 : Transformations économiques et sociales

A la suite des premières élections démocratiques qui ont eu lieu en 1950, le Parti Démocrate (DP) arrive au pouvoir. Une nouvelle époque s'ouvre devant la Turquie; les élections mettent fin au pouvoir du Parti Républicain Du Peuple (CHP) qui depuis la création de la République gouvernait le pays. Le DP a une vision plus libérale qui transforme totalement l'équilibre existant entre l'autorité politique et le mécanisme du marché : ce tout nouveau modèle économique adopté est due à la croissance économique que retrouve l'Occident après la Seconde Guerre Mondiale et au contrôle de l'ordre public par les Etats-Unis. (Eroğul, 1992 : 47)

Le jeune gouvernement se met vite au travail et grâce à l'aide reçue des Etats-Unis, il entreprend, d'un côté une mécanisation de l'agriculture et de l'autre, des travaux publics immenses dans les grandes villes. Celles-ci attirent une main-d'œuvre rurale sans qualification. En effet, pour résoudre le problème de l'excès de terre agricole, le gouvernement décide d'utiliser le Plan Marshall en l'achat et la distribution de 55 000 tracteurs à de riches propriétaires terriens. Grâce à cette aide, les terres cultivables augmentent de 60% ainsi que la production et l'exportation. Par contre, cette mécanisation engendre la croissance du chômage dans les campagnes et l'immigration vers les grandes métropoles comme Istanbul, Ankara, Adana et Izmir. Ces villes voient leur nombre d'habitants doubler voir même tripler. (DIE, 1960)

Le gouvernement encourage également des entreprises privées à créer leur propre industrie de montage de produits étrangers ou encore les incite à transformer le système traditionnel de la fabrication du textile en de grandes usines modernes...

Mais, à partir de la deuxième moitié des années 50, après la défaite de la guerre de Corée, le système commence à chanceler. La diminution des prix agricoles prouve l'impossibilité de continuer cette industrialisation sans plans, sans infrastructures. La politique de soutien à l'agriculture est dépassée et ne répond plus aux conditions du marché (Kazgan, 1966 : 73). Mais pour tenir ces promesses faites pendant la campagne électorale, le gouvernement continue de soutenir les prix agricoles jusqu'en 1957. Cela engendre une politique qui s'acharne sur le dos des salariés des villes et cause la croissance de l'inflation, le manque de devises et la constitution du marché noir (Yerasimos, 1976 : 1408).

Ces politiques instables laissent leur place, à partir de 1957, au protectionnisme et au développement du marché intérieur qui ne fait qu'enrichir les investisseurs munis du droit d'importation. La dépendance étrangère dans le domaine industriel, le besoin de devises et d'emprunt entraînent des concessions. La limitation de l'importation nourrit la contrebande et les devises, en particulier le

dollar, prennent de la valeur. Les conditions de vie des classes à revenu fixe se détériorent; les petites entreprises qui ont des problèmes à se procurer de la matière première et des pièces détachées, rejoignent les mécontents : l'opposition gagne du pouvoir...Et le gouvernement, par des moyens anti-démocratiques tente de dissoudre l'opposition.

Après les manifestations étudiantes du mois d'avril 1960 et la déclaration de l'Etat de siège, les militaires décident, le 27 mai d'intervenir pour « ramener l'ordre » dans le pays. L'Assemblée constituante et l'Assemblée représentante rédigent la nouvelle Constitution de 1961. Elle est approuvée à 65% à la suite d'un référendum (Basutçu, 1996 : 50). Elle ouvre la voie à l'individu, aux masses et aux classes en leur donnant le droit, la liberté de penser, de se rassembler et de manifester. Elle fait redémarrer l'économie planifiée qui réorganise l'investissement et la production. Le nouveau gouvernement est formé par la coalition du CHP et de l'AP.

### **Une recherche de réalité : le réalisme social**

C'est donc dans cette atmosphère « progressiste » que naît ce réalisme social turc. En fait, l'avènement de ce courant avait été annoncé dans les années 50 par le « père » des cinéastes turcs, Ömer Lütfü Akad. Celui-ci avait tenté de créer un langage réaliste inspiré des styles occidentaux (Scognamillo, 1998 : 164) en réalisant des films à caractère social. Il faut également préciser l'importance de la naissance d'une critique cinématographique active qui prêchait pour une nouvelle forme d'expression cinématographique.

Halit Refiğ, l'un des pères fondateurs de ce courant en explique la naissance : « ...La Constitution de 1961, les nouveaux partis et les élections ont permis l'éclosion de visions différentes sur les problèmes de notre société. Ce dynamisme politique apparu au lendemain du 27 mai n'a pas tardé à avoir des répercussions sur le cinéma. Il a donné naissance à un courant que l'on a nommé parfois « réalisme social » et qui a essayé de peindre la structure de notre société, d'en raconter les relations entre les classes sociales. » (Refiğ, 1971 : 24)

La période qui suit l'intervention du 27 mai est très animée du point de vue culturelle : organisation de différents festivals de films, création de nouveaux journaux de critiques cinématographiques et de clubs<sup>2</sup> où l'on débat du passé et de l'avenir du cinéma turc. Il est possible de dire que cette période- qui ne dure que quelques années- est marquée par une forte envie de rattraper le retard pris par rapport aux pays occidentaux. Ceci se reflète également sur les prix que reçoivent divers films dans les festivals internationaux comme celui de Berlin, de Locarno ou encore de Moscou.

<sup>2</sup> Parmi les différents clubs, la plus importante est la cinémathèque d'Istanbul qui est créée par l'initiative d'Onat Kutlar et de Henri Langlois.

La volonté de participer à la formation et à l'organisation de cette nouvelle société, de transmettre aux masses les nouvelles idées tout en créant un langage « national », permet à un certain nombre de cinéastes et d'écrivains de se retrouver autour de ce « courant ». Les réalisateurs qui collaborent avec les écrivains les plus importants de cette époque<sup>3</sup> tournent des films ayant surtout pour sujet les contradictions vécues par la société à cheval entre le moderne et le traditionnel, dans la recherche d'une « identité nationale. » C'est ainsi que deux missions sont attribuées à ce courant : « celle de transmettre d'une façon objective et révolutionnaire l'ordre social contemporain (refléter la réalité sociale) et celle de créer un langage cinématographique original et moderne » (Daldal, 2005 : 58).

Nous pouvons résumer les caractéristiques de ce courant que Daldal regroupe en 7 parties :

- 1- La condamnation d'un certain nombre de cinéastes et de critiques du cinéma contemporain qu'ils estiment précaire et dégénéré et la reconnaissance commune de la nécessité d'un cinéma « réaliste ».
- 2- Une uniformité dans les thèmes et motifs se référant aux transformations sociales.
- 3- Tous les principaux réalisateurs de ce courant ont une vision politique engagée et se considèrent comme des « missionnaires progressistes » qui visent à atteindre aussi bien la classe populaire qu'intellectuelle.
- 4- Les héros de ces films sont des personnages simples, issus pour la plupart des classes populaires. Les metteurs en scène essayent par le biais de ces personnages de démontrer leurs « problèmes réels ».
- 5- Tous les réalisateurs ont un comportement anti-bourgeois et anti-capitaliste qu'ils transmettent à travers une critique sociale directe et/ou l'histoire de l'isolement et l'anomie des personnages dans les sociétés capitalistes.
- 6- Utilisation d'une technique cinématographique nouvelle avec des tournages à l'extérieur des studios, avec des profondeurs de champs et une mise en scène minutieuse et avec des dialogues écrits par des scénaristes compétents.
- 7- Tous les personnages sont analysés en fonction d'un événement politico social (immigration, syndicalisation etc.) Ils ne sont jamais considérés indépendamment de leur entourage. (Daldal, 2005 : 61-63)

Ce courant perd de son « ampleur » à partir de 1965, avec l'arrivée au pouvoir d'un parti libéral unique (AP). Avec cette arrivée on observe un changement de comportements envers les intellectuels et une forte censure sur les réalisateurs. Par ailleurs, les conflits idéologiques et personnels amènent les fondateurs à abandonner tout débat sur l'identité de leur courant. C'est Yilmaz

---

<sup>3</sup> Nous pouvons citer parmi ceux-ci Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Fakir Baykür et Vedat Türkali. Ce sont des écrivains réalistes qui se sont penchés sur les problèmes sociaux liés aux transformations que traversait la Turquie comme par exemple les relations entre les ouvriers et le patronat, et différents problèmes existant dans les milieux ruraux...

Güney qui le réanimera à sa façon mais de manière décisive, en 1970 avec *L'Espoir*.

### L'histoire des films

*Au-delà des nuits*, raconte un délit réalisé par des amis qui se sont réunis pour satisfaire des passions et résoudre différentes inquiétudes, qui se séparent une fois leurs objectifs atteints mais qui finalement sont condamnés à mourir ou à être emprisonné parce qu'ils ont agis individuellement. Le metteur en scène Metin Erksan « tout en partant de situations spécifiques, de comportements et passions personnelles aboutit au général » et montre ainsi « les éléments qui poussent le peuple à agir et insiste sur le fait que toute acte sans préparation, sans soutien est voué à l'échec. » (Scognamillo, 1998 : 250-251)

Fehmi, chauffeur de camion de livraison de marchandises en Anatolie, n'a qu'une envie, celle de pouvoir marier Sema, sa sœur adorée et de lui assurer un avenir confortable. Ekrem, ouvrier dans une petite usine de textile veut tout abandonner, sa famille et son travail qui l'exploitent; il recherche un endroit et un travail qui lui permettrait de se suffire à lui-même. Sezai et Yüksel sont deux musiciens qui se plaignent de ne pas être compris en Turquie et n'ont qu'un rêve, celui d'aller aux Etats-Unis où ils pensent trouver une grande audience. Ces deux personnages représentent les jeunes de cette époque qui rêvaient de partir pour le pays des opportunités<sup>4</sup>. Cevat, lui, est un acteur de théâtre idéaliste; il voudrait créer sa propre troupe avec laquelle il pourrait faire le tour du pays. Ayhan est un peintre amoureux d'une « prostituée de bons milieux » et a besoin d'argent pour pouvoir la conquérir. Il est, comme le dit Scognamillo, « le représentant typique d'une génération « coincée », incapable de satisfaire librement ses besoins sexuels. » (Scognamillo, 1998 : 251)

Ces six personnages qui habitent dans l'un des plus vieux quartiers d'Istanbul qu'est Üsküdar ne trouvent qu'une solution pour réaliser leur rêve : cambrioler une station d'essence, symbole du capitalisme et de l'inégalité sociale. Après quelques cambriolages organisés avec succès, chacun s'en va de son côté pour réaliser son rêve. Au bout d'un certain temps, Ayhan qui a réussi à conquérir la femme qu'il aime, dépense tout son argent et décide cette fois-ci de réaliser un vol individuel. C'est là qu'il échoue et se fait tuer. La police réussit à capturer les musiciens montés clandestinement dans un bateau pour les Etats-Unis. Sezai est tué. Blessé, Yücel, avoue tout le cambriolage de la station d'essence et dénonce le reste de la bande : Fehmi et Ekrem sont tués aux portes d'Istanbul; Cevat est arrêté lors d'une tournée en Anatolie, et ironie du sort, en jouant « Crime et Châtiment » de Dostoïevski.

<sup>4</sup> Même aujourd'hui encore beaucoup de jeunes turcs tentent de se créer une nouvelle vie en Europe et surtout aux Etats-Unis. C'est une envie qui a été développée à partir des années 90, par le gouvernement libéral d'Özal qui prenait comme modèle les Etats-Unis, et qui voulait faire de la Turquie « une petite Amérique. »

*La route sans fin* de Duygu Sağıroğlu, a pour thème l'exode rural, la dégénérescence et le désespoir causés qu'il porte en lui. C'est l'histoire d'un groupe d'amis qui quittent leur village pour se trouver du travail dans une grande ville, notamment Istanbul. Eux aussi sont six et rejoignent les gens de leur village déjà installés sur les rives de la Corne d'Or, dans un quartier de bidonville. Güllü Baci, qui vit avec sa fille Fatma et son fils Ali, sa belle-fille Cemile, accueille Ahmet. Fatma travaille comme femme de ménage dans une riche famille d'Istanbul et est amoureuse d'Ahmet. Cemile, elle, travaille dans une usine de couture. Son mari l'a quittée pour aller gagner de l'argent en Allemagne. Un amour non-avoué existe entre elle et Ahmet, ce qui rend Fatma jalouse.

Ahmet est engagé pour une période limitée comme ouvrier sur un chantier avec Hasan, l'un des amis avec lequel il est arrivé à Istanbul. Il se sent plus proche d'un meilleur avenir jusqu'au moment où Cemile cédant aux insistances de ses collègues, « emprunte » une robe à son usine pour sortir. Elle est dénoncée par Fatma et mise à la porte. Ahmet veut travailler pour eux deux mais tous les employeurs lui ferment la porte au nez en se moquant de lui. Il devient fou et tue l'un d'entre eux. Dès lors, c'est une fuite éternelle, et « c'est la fin de tout » pour lui et Cemile.

*Ceux qui se réveillent dans l'obscurité*, parle, contrairement aux films précédents de la victoire de la solidarité, de l'importance de la syndicalisation : Ekrem et Turgut sont deux amis intimes nés dans le même quartier pauvre (on retrouve encore une fois la Corne d'Or). Mais les nouvelles conditions de vie ont fait que l'un est devenu patron et l'autre resté ouvrier. En effet, le père de Turgut, Şeref Bey lui aussi ancien ouvrier, possède une usine de peinture dans laquelle travaillent Ekrem et « son père adoptif » Nuri Baba. Encouragés par Nuri Baba, les travailleurs qui estiment être sous-payés adhèrent au syndicat et décident de faire la grève. Şeref Bey meurt avant même d'avoir pu signer les revendications des ouvriers et c'est Turgut qui lui succède. Il promet à ses amis de défendre leurs causes mais les différents intérêts des dirigeants de l'usine l'en empêchent. C'est la faillite et Turgut remet la clef de l'usine aux travailleurs réunis pour une grève générale.

Bien que tourné longtemps après les trois films cités plus haut, *L'Espoir* le film de Yılmaz Güney, dénonce le même ordre social à travers l'histoire de Cabbar, cocher à Adana<sup>5</sup>. Sa voiture est tirée par un vieux cheval chétif. Au fur et à mesure la concurrence des taxis le condamne au chômage. Son unique espoir pour faire vivre sa famille sont les billets de loterie... Un accident de voiture tue son cheval, son seul gagne-pain et Cabbar n'a plus qu'à faire du porte à porte pour trouver un travail. En vain. Il perd la tête et suit un Hodja<sup>6</sup> qui lui promet de l'aider à trouver

---

<sup>5</sup> Adana est l'une des plus grandes villes de la Turquie qui par son industrie et son plateau fertile de Çukurova attire encore aujourd'hui des immigrants.

<sup>6</sup> Personnalité religieuse



un trésor caché. Animé par un dernier espoir Cabbar sans répit, creuse la terre...

*L'Espoir* est le drame de l'égoïsme social, de la révolte intériorisée et veine de ceux qu n'arrivent pas à sortir de l'impasse dans laquelle ils se trouvent et qui tombent dans les filets des « buveurs de sang »

### Critique de la société « moderne »

Comme il a été dit plus haut, les films qui sont analysés dans le cadre de ce travail comportent de nombreux points communs en ce qui concerne la critique de la société « moderne. »

Les premiers de ces points à retenir sont les conséquences de cette transformation sociale et plus précisément de cette « modernisation » et l'écart qui se creuse entre les différentes classes sociales.

Le premier effet de la modernisation est l'immigration. C'est une immigration aussi bien interne qu'externe. En effet, cette modernisation superficielle, basée sur une infrastructure insuffisante, a causé des carences dans les structures socio-économiques. Ceci n'a évidemment pas tardé à engendrer des problèmes. D'un coté la mécanisation de l'agriculture due au plan Marshall, n'a fait qu'empirer le problème du chômage dans les villages (Kongar, 1976 : 172.) D'un autre coté, l'industrialisation des grandes villes, la présentation de celles-ci, et spécialement d'Istanbul, comme « espace de bonheur » (Öztürk, 2005; 5), la possibilité de s'y offrir un meilleur avenir poussent des familles entières à venir s'y installer<sup>7</sup>. C'est dans cet espoir que dans *La route sans fin* Ahmet et ses cinq amis arrivent à Istanbul. Mais la déception et le désespoir ne tardent pas à les gagner. Car ce n'est pas une ville à l'Occident qui les accueille mais au contraire, « une reproduction des espaces ruraux sans structures dans l'espace urbain » (Tolan, 1978 : 57) que sont les bidonvilles.

### Contraste d'espace « moderne » et d'espace « traditionnel »

En effet, à part les héros de *Au-delà des nuits*, tous sont installés dans les quartiers pauvres des villes, quartiers créés par l'exode rural et démunis du minimum nécessaire pour une vie saine, sans route, sans eau, dans certains cas sans électricité non plus. On y retrouve toutes les caractéristiques des bidonvilles<sup>8</sup>, qui sont construits en une nuit. Comme le précisent Berger et Mohr, il faut rapidement couvrir le toit de ses baraques, car une fois qu'ils sont couverts, les autorités n'ont plus le droit de les détruire (Berger & Mohr 1987 : 228). Ces bidonvilles sont essentiellement construits sur les rives de la Corne d'or.

<sup>7</sup> "Sa terre et ses pierres sont en or" : Une définition d'Istanbul qui se propage parmi ceux qui quittent ou veulent quitter leur terre natale et qui renforce l'image mythique de cette ville. Le simple fait de pouvoir venir dans cette métropole leur fait l'effet d'avoir découvert l'Eldorado.

<sup>8</sup> En turc, bidonville veut dire "Gecekondü" ce qui signifie "construit en une nuit".

Le contraste entre le moderne et le traditionnel dans lequel est plongé la Turquie, est représenté dans le caractère même d'Istanbul. Ce sont des quartiers qui se trouvent en face de la partie moderne de la ville. Alors que chaque matin des flots d'ouvriers descendent des chemins boueux pour se rendre aux usines installées en bordure du centre urbain, de l'autre côté de ces « barricades » naturelles est menée une vie totalement occidentale. La nuit, les habitants de ces bidonvilles peuvent apercevoir les lumières de cette ville mythique (Öztürk, 2005 : 7) contée dans les films du début des années 50 et à laquelle ils avaient rêvé y prendre part. D'autre part, au début des années 60, lors de la période qui précède cet intense exode rural, avant même que cet événement social ne représente encore, en tout cas pour les autorités, un vrai problème, Istanbul, au nom de la modernisation commençait déjà à changer de visage : Il fallait comme le préconisait le Premier Ministre Menderes « créer un millionnaire dans chaque quartier » : les vieilles demeures en bois sont détruites et remplacées par des immeubles luxueux<sup>9</sup>.

Ceux qui profitent des avantages de ce nouveau mode de vie quittent leurs anciennes demeures pour ces appartements luxueux. Ainsi, se trouvent, dans un même quartier, des maisons tombant en ruine, symbole de la pauvreté, à côté de riches immeubles modernes. Metin Erksan utilise ce contraste pour démontrer cette différence sociale et cette envie d'une meilleure vie qui pousse les jeunes à commettre des délits. Les héros de *Au-delà des nuits* sont des anciens Istambouliotes du quartier d'Üsküdar<sup>10</sup>. Ils vivent dans ces maisons en bois d'où s'écoulent la pauvreté et le déclin. Le paysage que le peintre Ayhan aperçoit de sa petite chambre triste à travers les barreaux rouillés de son balcon en bois est l'appartement spacieux, lumineux, à chauffage central, peint à la peinture à l'huile de la femme qu'il aime. Et le fait qu'il s'installera, une fois le vol réalisé, avec elle dans un grand appartement donnant sur le Bosphore n'est sans doute que le résultat de cette envie ressentie dans son sombre logis.

Metin Erksan est le premier metteur en scène qui attire l'attention sur les problèmes des classes pauvres d'Istanbul, sur l'existence d'une masse sociale qui a du mal à s'adapter aux transformations économiques et sociales. Cette différence sociale illustrée dans ce premier film par le contraste maison en bois/immeuble s'étendra avec l'exode rural qui s'amplifie à partir des années 60 jusqu'à former des villages de bidonvilles aux abords de la métropole. C'est la vraie conquête d'Istanbul par les Turcs. *Ceux qui se réveillent dans l'obscurité* et *La route sans fin* décrivent ce déséquilibre social par le contraste des paysages arides, des routes sans asphalte, sans trottoir et de la ville moderne

---

<sup>9</sup> Un terme apparaît à cette époque pour désigner les promoteurs qui achetaient à très bon marché ces maisons pour construire à leur place des immeubles qu'ils revendent à de haut prix : « construit et vend » (Yap-satçı).

<sup>10</sup> Üsküdar est un quartier qui existe depuis le VII<sup>e</sup> siècle A.C. Il se trouve sur la rive asiatique d'Istanbul et a toujours eu une importance politique stratégique. C'est un quartier qui de nos jours a conservé ses valeurs traditionnelles.

éblouissante et des larges avenues propres bien éclairées de la ville moderne. Il faut aussi souligner, que tous ses quartiers dont il est question sont installés face à Istanbul, regarde la ville moderne d'en face, sans jamais pouvoir s'y intégrer.

Cabbar, dans *L'Espoir* habite à Adana. Comme la plupart des ouvriers agricoles il vit lui aussi dans une sorte de bidonville en pierres n'ayant plus ni porte ni fenêtres ni meubles convenables alors que les propriétaires terriens habitent dans de grandes villas entourés de larges jardins où rien ne manque. Quand Cabbar et sa famille regroupés autour d'un simple plateau posé par terre se contentent d'un morceau de pain et de quelques olives, l'alcool est consommé à flots et une riche nourriture abonde sur les tables dans les résidences des aga<sup>11</sup>. Outre cette différence de nourriture, on peut retrouver d'autres oppositions très marquées dans le genre de musiques écoutées, dans la façon de se vêtir ou de participer à la vie culturelle de la ville. Ces contrastes jouent un rôle d'amplificateur dans la définition des bidonvilles comme traditionnels et des villes comme modernes.

Cette distinction provient également de la participation de ces deux classes au marché de la production et de la consommation. (Güçhan, 1992 : 53). La participation des habitants des bidonvilles à la vie culturelle est presque nulle. Par exemple le cinéma, n'est seulement pour la plupart, que des affiches qui ornent les murs<sup>12</sup>. Dans *Ceux qui se réveillent dans l'obscurité*, la principale occupation des classes aisées (l'entourage de la fiancée de Turgut) semblerait être l'art, et principalement la peinture<sup>13</sup>, alors que pour la classe ouvrière celle-ci n'est qu'une dérision. Ou bien encore, pour les héros de *Au-delà des nuits* qui se différencient des protagonistes des autres films par leur caractère « urbain », la musique (Rock'n roll, jazz, musique classique...) ou le théâtre joués et écoutés, les danses appartiennent plutôt à la culture occidentale.

On peut également donner l'exemple d'Ahmet (*La route sans fin*) qui avec son premier salaire, pense s'acheter des vêtements « conformes à la vie d'Istanbul » (Sağiroğlu, 1965). Les vitrines des grandes avenues de cette ville ou encore celles d'Adana éblouissent ces gens et l'envie et l'espoir de pouvoir un jour imiter cette façon de vivre sans finalement pouvoir le réaliser les plonge peu à peu dans le désespoir et la désillusion. A part les héros de *Ceux qui se réveillent dans l'obscurité*, la ville moderne les engloutit. Ils se sentent tout petits, perdus dans la foule. Dans *La route sans fin* et dans *Espoir* ce sentiment d'anomie est renforcé par des plans généraux où les personnages deviennent quasiment invisibles, disparaissent et perdent la tête dans la crainte de l'avenir.

<sup>11</sup> C'est le nom porté par les grands propriétaires terriens.

<sup>12</sup> Selon des statistiques réalisées en 1978, 76% des habitants des bidonvilles n'est jamais allé au cinéma. (Güçhan, 92; 52)

<sup>13</sup> La fiancée de Turgut, étudie à l'académie des beaux-arts et veut poursuivre ses études en Suisse. C'est en décorant les murs de l'usine qu'ils font connaissance.

Et le fait de se promener en groupe en se tenant par la main, au milieu de la route ainsi qu'on peut le voir dans plusieurs scènes de *La route sans fin* démontre cet effet de peur d'engloutissement. Turgut, dans *Ceux qui se réveillent dans l'obscurité* vit cet isolement, cette anomie de façon différente. Fils de patron d'usine, il refuse de s'intégrer à une classe sociale qu'il trouve superficielle et calculatrice. Mais d'un autre côté, son mode de vie, son lieu d'habitation (dans un yali moderne)<sup>14</sup> l'éloigne chaque jour de ses origines. Le fait de n'appartenir ni à l'une ni à l'autre classe le rend alcoolique.

Comme le précise Gülseren Güçhan, ces films sont tournés pendant une période où la transformation d'Istanbul n'est pas encore achevée, le mur entre le bidonville et la cité est encore solide. La ville garde ses propres caractéristiques qui fait que les « étrangers n'y sont pas admis », ceux qui ne lui ressemblent pas sont rejetés (Güçhan, 1992 : 149). Ceci engendre, en un cercle vicieux, le problème du chômage. « L'homme moderne » est défini par Louis Dumont comme appartenant au modèle « Homo Economicus » c'est à dire qu'il est caractérisé par le fait qu'il prend part à « l'échange matériel et symbolique » (Xiberras, 2000 : 25). Comme le précise Durkheim dans *Le Socialisme*, l'inadaptation aux nouvelles fonctions économiques « modernes » qui ne sont, contrairement aux sociétés traditionnelles, « ni régularisées ni modernisées », le fait de ne pas pouvoir prendre part à ce marché de la production et de la consommation soutient cet état d'anomie (Xiberras, 2000 : 49). Le désespoir de ne pas pouvoir submerger pousse les héros à commettre un hold-up dans *Au-delà des nuits*, un assassinat dans *La route sans fin* et une tentative d'agression dans *Espoir*.

### Les femmes : le pouvoir ou la décadence

Contrairement aux hommes, les femmes semblent être plus solides envers les difficultés rencontrées dans la ville. Même si le pourcentage de travail féminin est moins élevé que dans les milieux ruraux<sup>15</sup>, celles-ci participent avec énergie à la vie active. Elles travaillent pour la plupart comme femmes de ménage ou comme ouvrière (Fatma et Cemile dans *la route sans fin*) ce qui leur permet de s'intégrer beaucoup plus facilement à la ville. Elles participent également à l'organisation des mouvements sociaux comme la syndicalisation ou les grèves (*Ceux qui se réveillent dans l'obscurité*)<sup>16</sup>. Elles adoptent, dans la mesure du concevable (c'est-à-dire pas de mini jupes, ni de décolleté...) la façon de s'habiller à l'occidentale, tandis que les hommes ont du mal à quitter leur costume traditionnel.

---

<sup>14</sup> Les yali, sont des maisons en bois construites pour la plupart pendant l'Empire Ottoman, pour des familles proches au Sultan. Les yali modernes sont celles construites en béton dans les années 50.

<sup>15</sup> D'après Barlas Tolan cette réaction n'est pas contre le travail des femmes mais plutôt contre le fait que celles-ci travaillent dans un milieu urbain qui adopte des mœurs occidentales, contraires aux normes socioculturelles habituelles. (Güçhan, 1992: 42)

<sup>16</sup> Les scènes dans ce dernier film renvoient au rôle joué par les femmes anatoliennes pendant la guerre de l'Indépendance de 1919 à 1923.

Les metteurs en scène insistent bien sur le fait qu'il faut rester dans les limites du convenable. Les femmes qui « se découvrent » un peu trop ou qui se maquillent sont vite considérées comme des femmes faciles. Ekrem (*Ceux qui se réveillent dans l'obscurité*) donne une gifle à sa fiancée qui s'est maquillée pour lui plaire; Dans *La route sans fin* Ahmet méprise Fatma qui imite par son maquillage et ses vêtements la maîtresse de maison chez qui elle travaille en lui disant « Regarde-toi un peu ! Ton visage ressemble à un verre décoré. On n'a pas idée d'envier ces femmes des villes et de se ridiculiser ! » (Sağiroğlu, 1965). Il est d'ailleurs intéressant de noter que si Cemile et Ahmet échouent c'est un peu parce que Cemile, sous la pression de ses amis finit par « emprunter une robe plus osée » que celle qu'elle a l'habitude de mettre!

### Une approche idéologique

Les metteurs en scène qui s'étaient fait les porte-paroles du mouvement de démocratisation de la Turquie, avaient choisi d'étendre ces nouvelles idées aux masses par le biais de films « à haute sensibilité sociale » (Daldal, 2005 : 59). Ainsi, ils empruntent un discours et une technique très simple et très claire (comme les néoréalistes italiens) en se référant même souvent à des clichés.

On peut résumer le discours général commun aux réalisateurs dans ces quatre films comme un avertissement fait au peuple : La modernisation entreprise depuis une dizaine d'année, produit un système impitoyable dans lequel le premier arrivé exploite et étouffe l'autre, en « presse la grappe pour donner son vin » (Hikmet, 1948). Toutes les valeurs humaines sont écartées. Seule compte l'argent et son profit. Les ouvriers sans qualification comme Ahmet et Hasan travaillent dans des conditions inhumaines, sans aucune couverture sociale et n'ont pas plus de valeur que de simples bêtes qui font tourner la roue. « C'est une classe non désirée mais qui est utilisée quand on en a besoin et à bon marché » (Güçhan, 1992 : 120)

L'allusion à ce système impitoyable est faite d'une manière que l'on peut nommer « naïve » dans plusieurs scènes des films analysés : Par exemple dans *La Route sans fin*, Ahmet et Hasan sont choisis comme des animaux pour leur carrure comme transporteur de sable. On contrôle leurs dents, leur musculature. A l'accent de celui qui les choisit au nom du patron, on comprend qu'il est originaire lui aussi d'Anatolie. Le fait d'avoir un travail, d'agir au nom d'un patron lui procure un statut social lui permettant de mépriser ceux qui lui sont inférieurs. Notons encore la scène où sur le chantier un ouvrier est blessé par la pelle de la grue. Le patron ne pense qu'à l'argent qu'il va perdre pendant tout le temps que la grue est en panne. Il dit « *c'est pas grave pour l'ouvrier, c'est grave pour l'argent qu'on va perdre.* »

Dans les scènes de travail sur les chantiers il est question d'une mécanisation qui rappelle les rythmes des oeuvres du poète moderniste Maiïakovski. La scène

qui montre les ouvriers marcher pieds nus, porter des kilos de sable sur leur dos et qui vont ensuite à la queue leu leu récupérer le salaire de la semaine sous les bruits de la grue se confondant avec leurs battements de cœur rappelle le poème « Mon frère » de Nazim Hikmet : Tu es comme le mouton, mon frère/Quand le bourreau, habillé de ta peau/Quand le bourreau lève son bâton/Tu te hâtes de rentrer dans le troupeau/Et tu vas à l'abattoir/en courant presque fier... (Hikmet, 1948).

Yilmaz Güney choisit la même méthode dans *L'Espoir*. C'est une Mercedes qui tue le cheval de son héros. Ce sont les propriétaires terriens chez qui il avait travaillé auparavant et par qui il avait été apprécié qui ne le reconnaissent plus ou font semblant de ne pas le reconnaître. Le système n'est plus le même, « beaucoup d'eau ont coulé sous les ponts » répond un ancien employeur à Cabbar qui a frappé de nouveau à sa porte. Le capitalisme est cruel et ne laisse aucune chance à ceux qui doivent se débrouiller tout seul.

Les réalisateurs tiennent pour responsable de la situation de la classe ouvrière le capitalisme et son représentant direct « l'investissement étranger, occidental » et spécialement américain. Tout ce qui s'y rattache est symbole du mal et du malheur. Ainsi, dans *Au-delà des nuits*, c'est une station d'essence Mobil qui est attaquée, dans *La route sans fin* c'est Ahmet qui se fait presque écraser par un camion transportant de l'essence et dans *Espoir* c'est un soldat américain qui bat Cabbar.

La critique générale que nous pouvons déduire de tous ces films est la dépendance de la Turquie à l'Occident et en particulier aux Etats-Unis. La musique écoutée, les bars fréquentés dans *Au-delà des nuits*, les rêves non réalisés, tout rappelle un monde auquel ces gens sont étrangers. Dans *L'Espoir*, Cabbar reste étranger devant les posters de New York, des femmes hawaïennes exposées dans les vitrines. La vie pour laquelle Ahmet et Cemile (*La route sans fin*) ont quitté leur pays mais par laquelle ils ont été engloutis est la vie occidentale. Les rêves d'Ahmet se composent de voyages dans les pays étrangers qu'il réalisera avec Cemile, des danses qu'il dansera dans ces discothèques où la musique américaine domine, des magasins où ils s'habilleront à l'Européenne.... *Ceux qui se réveillent dans l'obscurité* sépare le bon du méchant, le juste du mauvais en comparant les produits du pays et ceux qui sont importés. L'usine dont il est question produit de la peinture turque et celle-ci fait faillite le jour où les étrangers essayent d'en prendre la direction.

Cette industrialisation rapide et instable cause également une détérioration des valeurs réelles. La superstition, la croyance aux miracles ou bien aux jeux subventionnés par l'Etat comme la Loterie Nationale restent le seul espoir d'une population de « paumés ». C'est un moyen de toucher et d'exploiter davantage les plus dépourvus en jouant sur leur point faible.

Les metteurs en scènes appartenant au courant du réalisme social mettent l'accent sur l'importance de l'organisation, du regroupement en syndicat. Ainsi dans *Au-delà des nuits* à partir du moment où les protagonistes agissent seuls, ils se font arrêter voir même tuer. Le réalisateur de *La route sans fin* démontre les dangers de la lutte isolée. Dans *L'Espoir* les cochers qui risquent de perdre leur voiture, insistent sur l'importance du rassemblement : « Compagnons, le but de notre manifestation est de protéger nos droits. Je suis sûr de les obtenir si nous nous unissons. L'union fait la force ! Compagnons regroupons-nous ! » (Güney, 1970). *Ceux qui se réveillent dans l'obscurité* est la victoire de l'union. A la fin du film, au moment où Turgut sort de son usine pour remettre la clé à ses « vrais » propriétaires, retentissent des chansons populaires turc extra-diégétique, symboles de la lutte commune des ouvriers.

Malgré toutes les difficultés de la vie de ces petites gens il faut dire que nous avons à faire à une représentation très positive des habitants des bidonvilles. Autant ces derniers sont sympathiques et forts autant les citadins sont cyniques, superficiels et dangereux.

## Conclusion

Nous remarquons que dans tous les films qui ont été sujet de cette recherche, les réalisateurs ont tenté de démontrer que face à ce nouvel ordre mondial qu'est le capitalisme où toutes les valeurs humaines sont négligées, où la seule chose qui compte est le pouvoir que procure l'argent, le peuple doit se rassembler pour lutter et sauvegarder ses droits. En fait les auteurs du courant « réalisme social » pensent que le bon, le beau et le meilleur appartiennent à cette majorité de la population formée d'ouvriers, des pauvres et de ceux qui sont victimes d'injustice. L'important, ce n'est pas l'entourage mais plutôt le dynamisme social que forment les individus. Ceux qui tombent dans le piège de l'aspiration à la richesse, à l'apparat sont d'une manière ou d'une autre condamnés à disparaître.

Le réalisme social qui s'était attribué de transmettre ces idées aux masses par le biais d'un langage humaniste, naïf et d'avertir la société des dangers d'une modernisation sans plans, ni structures perd de son ampleur à partir de 1965, à la suite de la déception des résultats d'élection. Même si la plupart de ces films apportaient une nouvelle approche, un langage et un discours nouveau, qu'ils soient récompensés par de nombreux prix, il serait difficile de dire qu'ils aient eu autant de succès auprès du public. Les masses, plutôt que de voir leurs malheurs, leurs misères transportés sur le grand écran, ont préféré de loin les films classiques de Yeşilçam<sup>17</sup> (Refiğ, 1971 : 57). Les défaites commerciales, les concurrences idéologiques de la classe intellectuelle et les pressions politiques ont donc amené la fin de ce courant qui resurgira d'une manière différente, plus individuelle dans les années 90.

<sup>17</sup> Nom d'une rue d'Istanbul où se regroupent la plupart des maisons de production et qui symbolise en même temps un genre spécifique de cinéma dominé pour des mélodrames et des comédies sa famille.

**Bibliographie**

- BASUTÇU Mehmet (sous la direction de ) (1996), *Le Cinéma Turc*, Ed. Centre Georges Pompidou, Paris.
- BERGER John/ MOHR Jean (1987), *Yedinci Adam*, Cem yayınevi, İstanbul.
- DALDAL Aslı (2005), *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul.
- EROĞUL Cem (1998), *Demokrat Parti*, İmge Kitabevi, Ankara.
- GÜÇHAN Gülseren (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Yayınevi, Ankara.
- KAZGAN Gülten (1966), *Türkiye’de Tarımsal Gelişme; 1948-62*, İ.Ü. Yayınları, İstanbul.
- KONGAR Emre (1972), *Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- ÖZTÜRK Mehmet (01-06-2005) « Türk Sinemasında Gecekonular », <http://www.ejts.org/document94.html>
- REFİĞ Halit (1971), *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul.
- SCOGNAMILLO Giovanni (1998), *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- TOLAN Barlas (1978), *Toplum Bilimlerine Giriş*, Kalite Matbaası, Ankara.
- TOLAN Barlas (1981) « Çağdaş Toplumun Bunalımı, Anomi ve Yabancılaşma », Ankara Ticari ve İktisadi İlimler Akademisi Yayınları, Ankara.
- YERASIMOS Stefanos (1976), *Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye*, Gözlem Yayınları, İstanbul.
- XIBERRAS Martine (2000), *Les théories de l’exclusion*, Armand Colin, Paris.