

11. Le Féminin Dans Le Cinéma Turc De «Yeşilçam» (1960-1980) : Analyse Sémioliingüistique Des Affiches¹

Özge SÖNMEZ²

APA: Sönmez, Ö. (2026). Le Féminin Dans Le Cinéma Turc De «Yeşilçam» (1960-1980) : Analyse Sémioliingüistique Des Affiches. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (53), 211-232.
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.2166778>

Résumé

Cette étude propose une analyse sémioliingüistique de la représentation féminine dans le cinéma turc entre 1960 et 1980, à partir d'un corpus d'affiches cinématographiques de la période de Yeşilçam. Correspondant à l'apogée de la production filmique turque, cette période participe à la construction de l'imaginaire collectif et à la diffusion des normes sociales et genrées. L'affiche est appréhendée comme un objet sémiotique articulant dimensions verbale et visuelle, et comme un dispositif discursif de mise en scène du féminin. La problématique vise à analyser comment les éléments linguistiques et iconiques contribuent à la reproduction ou à la reconfiguration des stéréotypes de genre, en interrogeant la tension entre assignation normative et émergence de figures féminines alternatives. Sur le plan méthodologique, l'étude mobilise l'analyse sémiotique et l'analyse du discours appliquée aux images. L'analyse porte sur le langage corporel des figures féminines, les rôles narratifs implicites, ainsi que sur la valeur symbolique des couleurs dominantes. Les titres font l'objet d'une analyse lexicale et sémantique visant à identifier les imaginaires sociaux associés au féminin. Les résultats montrent que les affiches de Yeşilçam dépassent leur fonction promotionnelle pour construire des récits visuels où la figure féminine se situe entre objet de désir, figure sacrificielle et sujet en quête d'autonomie. Elles constituent ainsi un observatoire privilégié des rapports de genre dans le cinéma turc des années 1960–1980.

Mots-clés : cinéma turc ; Yeşilçam ; représentation féminine ; analyse sémioliingüistique ; affiche cinématographique ; genre

¹ Cet article a été développé à partir de l'intervention intitulée “Le féminin dans le cinéma turc de «Yeşilçam» (1960-1980): Analyse sémioliingüistique des affiches” au colloque “Regards de femmes: mutations esthétiques et narratives dans le cinéma méditerranéen” qui a eu lieu le 27-28 Novembre 2025 au Maroc.

² Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı / Assoc. Prof., Dokuz Eylül University, Buca Faculty of Education, Department of Foreign Language Education, Division of French Language Education (İzmir, Türkiye) **e-posta:** osonmez1982@yahoo.fr **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0001-6515-6864> **ROR ID:** <https://ror.org/oodbd8b73>

“Yeşilçam” Türk Sinemasında Kadın İmgesi (1960-1980): Afişlerin Semiolinguistik Analizi³

Öz

Bu çalışma, Yeşilçam dönemine ait bir film afişleri külliyyatını temel alarak, 1960 ile 1980 yılları arasında Türk sinemasında kadınların temsiline ilişkin semiyodilinguistik bir analiz önermektedir. Türk sinema üretiminin zirveye ulaştığı bu dönem, toplumsal hayal gücünün şekillenmesinde ve sosyal ile toplumsal cinsiyet normlarının yaygınlaştırılmasında merkezi bir rol oynamıştır. Film afişi, söz ve görsel boyutları bir araya getiren bir semiyotik nesne ve kadınlığın sembolik sahnelemesinde rol oynayan bir söylemsel araç olarak ele alınmaktadır. Araştırma sorunu, normatif atamalar ile alternatif kadın figürlerinin ortaya çıkışı arasındaki gerilimi sorgulayarak, dilbilimsel unsurların ve ikonik unsurların toplumsal cinsiyet stereotiplerinin yeniden üretilmesine veya yeniden yapılandırılmasına nasıl katkıda bulunduğunu incelemeyi amaçlamaktadır. Metodolojik olarak, çalışma görüntülere uygulanan semiyotik analiz ve söylem analizinden yararlanmaktadır. Analiz, kadın figürlerin beden diline, onlara atfedilen örtük anlatı rollerine ve baskın renklerin sembolik değerine odaklanmaktadır. Kadınsılıkla ilişkilendirilen toplumsal imgelemeleri tespit etmek amacıyla film başlıkları sözcüksel ve anlamsal analize tabi tutulmaktadır. Bulgular, Yeşilçam film afişlerinin tanıtım işlevinin ötesine geçerek, kadın figürlerini arzu nesneleri, fedakarlık figürleri ve özerklik arayışındaki özneler arasında konumlandıran görsel anlatılar inşa ettiğini göstermektedir. Bu bakımdan, bu afişler, dönem boyunca Türk sinemasındaki toplumsal cinsiyet ilişkilerini gözlemlemek için ayrıcalıklı bir gözlem noktası oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: Türk sineması; Yeşilçam; kadın temsili; semiyodilbilimsel analiz; film afişi; cinsiyet

³ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.
Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.
Etik İzni: Bu çalışma etik izin gerektirmemektedir.
Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Benzerlik Raporu: Alındı – Turnitin / İthenticate / İntihal, Oran: %1
Etik Şikayeti: editor@rumelide.com
Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 17.03.2026-**Kabul Tarihi:** 29.07.2026-**Yayın Tarihi:** 30.07.2026; DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.2166778>

Women in Turkish “Yeşilçam” Cinema (1960–1980): A Semioliingüistic Analysis of Movie Posters⁴

Abstract

This study proposes a semioliingüistic analysis of the representation of women in Turkish cinema between 1960 and 1980, based on a corpus of film posters from the Yeşilçam period. Corresponding to the peak of Turkish film production, this era played a central role in shaping the collective imagination and in disseminating social and gender norms. The film poster is approached as a semiotic object articulating verbal and visual dimensions, and as a discursive device involved in the symbolic staging of femininity. The research problem aims to examine how linguistic elements and iconic elements contribute to the reproduction or reconfiguration of gender stereotypes, by questioning the tension between normative assignment and the emergence of alternative female figures. Methodologically, the study draws on semiotic analysis and discourse analysis applied to images. The analysis focuses on the body language of female figures, the implicit narrative roles attributed to them, as well as on the symbolic value of dominant colors. Film titles are subjected to lexical and semantic analysis in order to identify the social imaginaries associated with femininity. The findings show that Yeşilçam film posters go beyond their promotional function to construct visual narratives in which female figures are positioned between objects of desire, sacrificial figures, and subjects in search of autonomy. As such, they constitute a privileged observatory of gender relations in Turkish cinema during the 1960s–1980s.

Keywords: Turkish cinema; Yeşilçam; female representation; semioliingüistic analysis; film poster; gender

⁴ **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.

Funding: No external funding was used to support this research.

Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

Ethics Approval: This study does not need ethics approval.

Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

Similarity Report: Received – Turnitin /Ithenticate, Rate: 1 %

Ethics Complaint: editor@rumelide.com

Article Type: Research article, **Article Registration Date:** 17.03.2026-**Acceptance Date:** 29.07.2026-**Publication Date:** 30.07.2026; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.21667778>

Peer Review: Two External Referees / Double Blind

Introduction

Entre les années 1960 et 1980, l’industrie cinématographique turque, communément nommée « Yeşilçam », s’impose comme un système de production intensif où se cristallisent les tensions socio-politiques et culturelles d’une Turquie en mutation. À travers une production abondante de films populaires, Yeşilçam met en scène des configurations identitaires qui participent à la construction imaginaire de la société turque moderne. Parmi ces configurations, la représentation du féminin occupe une place centrale : elle oscille entre l’idéalisat[i]on, la disciplinarisation et la spectacularisation du corps des femmes, révélant ainsi les normes genrées dominantes et les stratégies narratives par lesquelles celles-ci sont légitimées. Comme le souligne Arslan, les récits de Yeşilçam reposent sur une vision fondamentalement androcentrique du monde social, dans laquelle les personnages féminins sont définis à partir de normes morales et affectives imposées par l’ordre patriarcal (Arslan, 2011, p. 115–118). Cette logique s’inscrit plus largement dans ce que Mulvey définit comme un régime du « *regard masculin* », où le corps féminin est construit comme objet de vision et de désir au sein du dispositif cinématographique (Mulvey, 1975/1999, p. 19–26).

L’histoire du cinéma turc, qui débute officiellement en 1914, s’étend sur plus d’un siècle et accompagne de profondes transformations sociales. Initialement conçu comme un divertissement majoritairement masculin, le cinéma intègre progressivement de nouvelles dynamiques de public, donnant lieu à un registre narratif centré sur certaines attentes émotionnelles, particulièrement marquées dans Yeşilçam. Comme l’indique Suner, le cinéma de Yeşilçam construit implicitement une position spectatorielle masculine, y compris lorsque le public réel est majoritairement féminin, ce qui influe directement sur la mise en scène et la visualisation des corps féminins (Suner, 2010, p. 64–67). Cette construction du spectateur rejoint l’analyse de Jullier, selon laquelle les dispositifs filmiques orientent la lecture émotionnelle et axiologique du récit en assignant au spectateur une place interprétative spécifique (Jullier, 2002, p. 41–45).

Pendant la période de Yeşilçam, le mélodrame s’impose comme le genre dominant. Ces films visent à émouvoir le public à travers des récits reposant sur des personnages stéréotypés et des situations exceptionnelles. Toutefois, ces récits finissent par s’aligner sur l’ordre social établi, en évaluant la femme selon les critères mentaux propres au discours masculin et en incorporant les valeurs du système patriarcal. Comme le souligne Dönmez-Colin, le mélodrame de Yeşilçam construit la féminité autour d’une opposition binaire entre la femme vertueuse, associée au mariage et à la maternité, et la femme déviante, sexualisée et finalement sanctionnée par le récit (Dönmez-Colin, 2004, p. 85–92). Ce fonctionnement narratif correspond à ce que la sémiotique du récit identifie comme une distribution axiologique asymétrique des rôles, où les figures féminines sont porteuses de valeurs morales stabilisées (Greimas & Courtés, 1979, p. 29–33).

Les affiches de films, en tant que dispositifs visuels de communication, constituent un terrain privilégié pour observer ces représentations. Elles ne se limitent pas à promouvoir un produit culturel ; elles contribuent également à l’élaboration d’un régime de signification où s’articulent l’image, le texte et les valeurs sociales. Inscrites à la croisée de la sémiologique et de la linguistique, les affiches manifestent une grammaire visuelle du féminin, où les choix iconographiques (les postures, les cadrages, les couleurs), les éléments textuels (les titres, les slogans, les typographies) et les rapports intersémiotiques produisent des effets de sens qui organisent la perception du public. Comme le rappellent Aumont et Marie, l’image filmique - et par extension l’image promotionnelle - ne relève jamais d’une simple reproduction du réel, mais d’une construction signifiante régie par des codes culturels et idéologiques

(Aumont & Marie, 2009, p. 87–92). Dans cette perspective, Noyan montre que les affiches de films de Yeşilçam fonctionnent comme des textes visuels autonomes, produisant et stabilisant des significations genrées à travers des hiérarchies iconographiques et des dispositifs de mise en scène du corps féminin (Noyan, 2006, p. 72–79).

Dans cette perspective, le présent article propose une analyse sémiolinguistique d'un corpus d'affiches représentatives du cinéma de Yeşilçam produites entre 1960 et 1980. Il s'agira d'examiner comment le féminin y est construit, catégorisé et performé, en s'appuyant sur les apports de l'analyse du discours, de la sémiotique visuelle et de la linguistique énonciative. L'approche adoptée rejoint les travaux de Floch, pour qui l'image de communication constitue un espace de mise en discours des valeurs sociales, structuré par des oppositions symboliques et des parcours de sens (Floch, 1995, p. 23–31). Notre objectif est de montrer que ces affiches ne témoignent pas seulement de la place accordée aux femmes dans la société turque de l'époque, mais qu'elles participent activement à la configuration d'une idéologie visuelle du genre, où les identités féminines sont assignées à des rôles narratifs, affectifs et symboliques spécifiques.

Méthodologie

L'étude entend contribuer à une relecture critique de Yeşilçam, non pas seulement comme un phénomène cinématographique populaire, mais comme un espace discursif où se négocient des rapports de pouvoir et des régimes de visibilité du féminin. Cette recherche propose une analyse sémiolinguistique de la représentation féminine dans le cinéma turc entre 1960 et 1980, à partir d'un corpus constitué de 30 affiches cinématographiques de l'époque. Cette période correspond à l'apogée de « Yeşilçam », moment où l'industrie cinématographique turque produit une quantité considérable de films qui façonnent l'imaginaire collectif et reflètent les tensions socioculturelles de l'époque.

Le corpus comprend 30 affiches correspondant à 30 films turcs produits entre 1960 et 1980. Ces affiches constituent le matériau principal de l'analyse. Les films ont été retenus en raison de leur appartenance à la période étudiée et de la disponibilité de leurs affiches originales. Lorsque cela s'avère nécessaire, les films sont également consultés afin de contextualiser les représentations observées sur les affiches. Le tableau (1) présente les films retenus, leurs titres en turc et en français ainsi que leur année de sortie. Il constitue le corpus de référence sur lequel repose l'ensemble des analyses développées dans cette étude.

Tableau 1: Liste chronologique des films turcs et leurs titres français avec l'année de sortie

Titre turc	Titre français	Date
Kaldırım Çiçeği	La Fleur du Trottoir	1962
Acı Hayat	Une Vie de Douleur	1962
El Kızı	La Fille des Autres	1962
Ah Müjgan Ah	Ah Müjgan, Ah!	1962
Sarışın Tehlike	Le Danger Blond	1964
Susuz Yaz	L'Été Sans Eau	1964
Şoför Nebahat	Nebahat la Chauffeuse	1965
Ömrümce Ağladım	J'ai Pleuré Toute ma Vie	1965
Kızım ve Ben	Ma Fille et Moi	1965

Söyleyin Genç Kızlara	Dites-le aux Jeunes Filles	1965
Sözde Kızlar	Les Filles « Prétendues »	1965
Buruk Acı	La Douleur Amère	1965
On Korkusuz Kadın	Dix Femmes Audacieuses	1965
Ailenin Yüz Karası	La Honte de la Famille	1965
Kırık Hayatlar	Vies Brisées	1965
Üvey Ana	La Belle-Mère	1966
Komşunun Tavuğu	La Poule du Voisin	1966
Vurun Kahpeye	Abattez la Pécheresse	1966
Sürtük	La Salope	1966
Arabacı Sabahat	Sabahat, la Cocher	1966
Ayşem	Ayşem	1966
Funda	Funda	1968
Yaz Bekarı	Célibataire d'Été	1970
Arım Bahım Peteğim	Mon Miel, Mon Rayon de Miel	1970
Satılık Gelin	La Mariée à Vendre	1972
Ah Nerede	Ah, Où est-il ?	1975
Ana	La Mère	1976
Selvi Boylum Al Yazmalım	Mon Grand Cyprès au Foulard Rouge	1977
Kuma	La Deuxième Épouse	1977
Gülen Gözler	Les Yeux Rieurs	1977

Sur le plan méthodologique, l'étude mobilise les outils de l'analyse sémiotique et de l'analyse du discours appliquée aux images. Cette approche considère l'image non comme un simple support illustratif, mais comme un espace discursif à part entière, au sein duquel se construisent des positions énonciatives, des rapports de pouvoir et des imaginaires sociaux à travers l'articulation du visuel et du verbal (Charaudeau, 2005 ; Maingueneau, 2014 ; Joly, 2015). Le choix de ces catégories d'analyse repose sur leur pertinence pour mettre en évidence les modalités de construction et de représentation des figures féminines dans les affiches étudiées.

Les catégories examinées incluent le langage corporel (les gestes, les regards, l'orientation des figures féminines), les rôles narratifs assignés aux personnages féminins (la mère, l'amante, la victime, l'héroïne émancipée), ainsi que les valeurs symboliques des couleurs dominantes. Les titres de films font l'objet d'une analyse lexicale et sémantique visant à identifier la manière dont la nomination des figures féminines participe à la construction d'imaginaires sociaux liés au genre.

Typologies féminines et structure du regard dans le cinéma de Yeşilçam

Dans le cadre théorique proposé par Laura Mulvey, le cinéma classique se construit autour d'une logique scopique fondée sur un regard masculin hégémonique. Selon l'autrice, « il existe trois regards différents associés au cinéma : celui de la caméra qui enregistre l'événement pro-filmique, celui du spectateur qui

regarde le produit fini, et celui des personnages à l’écran qui se regardent les uns les autres au sein de l’illusion filmique » (Mulvey, 1997). Ces trois régimes de regard, historiquement configurés selon une perspective masculine, produisent une structure narrative et idéologique où la femme ne crée pas du sens mais en devient le support : elle est moins le sujet énonciateur que la surface de projection des désirs, des peurs et des fantasmes masculins.

Ce modèle théorique, élaboré à partir du cinéma hollywoodien, trouve un écho significatif dans le cinéma turc de Yeşilçam (1960-1980). Durant cette période, l’industrie cinématographique turque s’organise comme un système de production intensive, structuré par une économie narrative répétitive et une forte dépendance aux genres populaires comme le mélodrame, la comédie romantique et le drame social. Dans ce contexte, les personnages féminins sont mobilisés comme des vecteurs d’émotion, de morale et de désir, mais rarement comme des agents narratifs dotés d’une autonomie symbolique. Le regard qui se construit dans ces récits est donc moins un regard partagé qu’un regard assignant, qui fixe la femme à l’intérieur de cadres de visibilité contrôlés.

Les typologies féminines qui en résultent dessinent une cartographie du féminin où chaque figure renvoie à une fonction symbolique précise : la séduction disciplinée, la pureté morale, la distinction bourgeoise neutralisée, la rectitude virile. Le star-system de Yeşilçam illustre de manière emblématique cette logique :

- Türkan Şoray, associée à la sensualité soumise, fonctionne comme la médiatrice entre le désir masculin et la vertu sociale ;
- Hülya Koçyiğit, figure de la femme pure et asexuelle, soutient l’idéologie de la moralité familiale ;
- Filiz Akın, la féminité bourgeoise, élégante mais désensibilisée, projette une modernité contrôlée où la sophistication remplace l’érotisme ;
- Fatma Girik, enfin, occupe une position liminale : le personnage actif, courageux, moralement inébranlable, mais dont l’accès à l’agence narrative implique une désérotisation du corps, comme si la possibilité d’agir devait nécessairement passer par un effacement des attributs traditionnellement féminins.

Ces quatre pôles féminins, largement diffusés dans les affiches promotionnelles comme dans les films, dessinent une véritable grammaire visuelle du féminin, où l’articulation du corps, de l’espace, du costume, du geste, et même du regard à l’intérieur de l’image, produit des effets de sens stabilisés. Ainsi, Yeşilçam ne se limite pas à reproduire le « male gaze » mulvéen : il le relocalise, le reformule et l’adapte aux impératifs d’une société en transition, marquée par la modernisation, la montée de l’urbanisation, les tensions entre laïcité et conservatisme, et l’émergence d’un imaginaire national-populaire où la femme devient l’un des terrains privilégiés de la négociation identitaire.

Du point de vue sémioliingüistique, ces configurations ne renvoient pas uniquement à des archétypes narratifs mais à des régimes d’énonciation visuelle, entendus comme des systèmes organisés de production du sens où le cadrage du corps féminin (les plans rapprochés, les contre-plongées, la direction du regard), l’articulation entre l’image et le texte (les typographies affectives, les slogans normatifs) ainsi que l’économie chromatique des affiches participent à la construction de valeurs symboliques différenciées et hiérarchisées (Floch, 1990 ; Aumont, 1992). Ces choix plastiques et sémiotiques orientent l’interprétation avant même l’accès au film et inscrivent le féminin dans des

cadres de la lisibilité préconstruits.

En ce sens, les affiches ne constituent pas un simple outil promotionnel mais un dispositif discursif au sens d'un ensemble hétérogène de pratiques visuelles et symboliques qui organisent la perception, stabilisent des positions de regard et encadrent l'horizon interprétatif du spectateur (Agamben, 2007 ; Jauss, 1978). Elles forment ainsi un lieu stratégique de circulation idéologique des représentations genrées, où se rejouent les rapports entre les normes sociales, les attentes culturelles et les constructions symboliques du féminin dans le cinéma populaire (Hall, 1997).

Constitution du corpus et logiques de sélection

À partir de cette première sélection, il s'agit désormais d'observer plus finement la matérialisation discursive de ces dynamiques à l'échelle des films eux-mêmes. Le tableau suivant propose ainsi une lecture transversale, articulant pour chaque œuvre le titre, l'année de production, les éléments visuels principaux, le rôle féminin qui s'y déploie et sa lecture discursive. Cet agencement permet de faire dialoguer les formes iconographiques et les positionnements narratifs, afin d'identifier non seulement la récurrence des stéréotypes, mais également les zones de tension où s'esquissent des inflexions, des déplacements ou des tentatives de reconfiguration du féminin dans le cinéma de Yeşilçam.

En mettant en relation les marqueurs visuels (les costumes, les cadrages, les postures corporelles) et les fonctions attribuées aux personnages féminins (l'objet du désir, la médiatrice familiale, la figure de transgression), cette grille d'analyse révèle la manière dont se construit la visibilité du féminin dans une industrie marquée par l'ambivalence : la tension constante entre la perpétuation d'un regard masculin normatif et l'apparition de subjectivités féminines susceptibles de déplacer les régimes de représentation. L'examen comparé des films fait ainsi apparaître des écarts significatifs qui indiquent autant de possibles renégociations du pouvoir de regarder et d'être regardée.

Dès lors, ce tableau constitue une étape intermédiaire essentielle : il prépare le terrain pour une analyse plus approfondie des mécanismes sémiotiques qui gouvernent la circulation des images de femmes dans le corpus, et pour l'identification des moments où les frontières du visible se fissurent, ouvrant la voie à des relectures critiques du féminin au sein de Yeşilçam, entendues comme des processus dynamiques de négociation et de reconfiguration des significations genrées dans la culture visuelle (Gill, 2008).

Tableau 2: Femmes dans le cinéma turc classique : analyse visuelle et discursive (1960-1977)

N°	Titre du film	Année	Éléments visuels principaux	Rôle féminin	Lecture discursive
1	La Fleur du Trottoir	1962	Femme jeune, environnement urbain, couleurs vives	Vulnérable, séduisante, objet de désir	Féminité urbaine exposée, objet de désir et victime sociale
2	Une Vie de Douleur	1962	Femme mélancolique, couleurs sombres, environnement urbain oppressant	Victime de la misère et de l'injustice, centre émotionnel	Féminité souffrante et morale, exposée aux tragédies sentimentales
3	La Fille des Autres	1962	Femme jeune et innocente, décors domestiques	Victime ou innocente	Féminité pure, victime des contraintes sociales
4	Ah Müjgan, Ah!	1962	Femme en posture dramatique ou romantique, couleurs	Victime sentimentale	Féminité émotionnelle et sacrificielle

			douces		
5	Le Danger Blond	1964	Femme blonde, posture provocante, couleurs vives	Objet de désir et de danger	Stéréotype de séductrice et menace morale
6	L'Été Sans Eau	1964	Femme dans paysage rural, couleurs ocre et brunes	Résistante et courageuse	Femme symbole de souffrance et résistance sociale
7	Nebahat la Chauffeuse	1965	Femme au centre, métier de chauffeur, couleurs contrastées	Femme indépendante mais vulnérable socialement	Féminité en tension entre autonomie et contrainte sociale
8	J'ai Pleuré Toute ma Vie	1965	Femme en larme, décors domestiques, couleurs sombres	Victime sentimentale	Féminité souffrante et morale
9	Ma Fille et Moi	1965	Mère et fille, couleurs pastel, interaction tendre	Mère protectrice et sacrificielle	Féminité comme lien social et affectif, transmission morale
10	Dites-le aux Jeunes Filles	1965	Jeunes filles, cadre éducatif, couleurs pastel	Objets de transmission morale	Féminin comme espace d'éducation et de discipline sociale
11	Les Filles « Prétendues »	1965	Femmes urbaines, postures provocantes, couleurs sombres	Victimes du jugement social	Stéréotype féminin négatif, immoralité dénoncée
12	La Douleur Amère	1965	Femme mélancolique, couleurs sombres	Victime du destin et contraintes sociales	Féminité souffrante et morale, centre affectif du récit
13	Dix Femmes Audacieuses	1965	Femmes actives, gestes dynamiques, couleurs vives	Courageuses et héroïques	Féminin autonome et actif, ouverture au rôle moteur dans le récit
14	La Honte de la Famille	1965	Femme dramatique, couleurs sombres	Source de honte familiale, stéréotype négatif	Féminité stigmatisée, objet de jugement moral
15	Vies Brisées	1965	Femme dramatique, couleurs sombres	Victime, centre sentimental	Féminité sacrificielle et morale
16	La Belle-Mère	1966	Belle-mère autoritaire, couleurs brunes et rouges	Antagoniste morale, source de conflit	Stéréotype féminin négatif, autorité punitive familiale
17	La Poule du Voisin	1966	Femme domestique, cadre comique ou dramatique, couleurs pastel	Actrice de la vie domestique et comique	Féminin comique et quotidien, moteur narratif
18	Mon Miel, Mon Rayon de Miel	1966	Femme centrale, environnement familial ou pastoral, couleurs chaudes	Féminin affectueux et maternel	Femme centre moral et affectif, source de bien-être familial
19	Abattez la Pécheresse	1966	Femme victime, couleurs sombres	Victime du destin, héroïne morale	Féminité souffrante et tragique
20	La Salope	1966	Femme provocante, sexualisée, couleurs contrastées	Séductrice ou objet de désir	Féminité stéréotypée et sexualisée

21	Sabahat, la Cocher	1966	Femme centrale, posture dramatique, couleurs sobres	Femme héroïque ou tragique selon scène	Féminité en tension entre tragédie et action
22	Ayşem	1966	Femme centrale, posture dramatique, couleurs sobres	Victime ou héroïne sentimentale	Féminité sacrificielle et émotive
23	Funda	1968	Femme centrale, posture dramatique, couleurs pastel	Victime sentimentale, sujet moral et affectif	Féminité émotionnelle et morale, victime de contraintes sociales
24	Célibataire d'Été	1970	Femme libre, environnement estival, couleurs vives	Femme célibataire et joyeuse	Féminité libre et autonome dans registre comique
25	La Mariée à Vendre	1972	Femme centrale, posture de mariée, couleurs vives	Victime du mariage traditionnel	Femme marchandise, objet de transaction sociale
26	Ah, Où est-il ?	1975	Femme expressive, posture comique/dramatique, couleurs contrastées	Femme active	Féminité émotionnelle et moteur narratif
27	La Mère	1976	Femme maternelle, posture protectrice, couleurs terre	Mère sacrificielle et centrale	Féminité vertueuse et morale, centre émotionnel et familial
28	Mon Grand Cypres au Foulard Rouge	1977	Femme romantique, environnement naturel, couleurs chaudes	Sujet amoureux et sacrificiel	Féminité centrale, combinaison de désir et sacrifice
29	La Deuxième Épouse	1977	Femme au centre, posture domestique, couleurs chaudes	Féminité soumise et sacrificielle	Femme instrumentalisée par le mariage, symbole patriarcal
30	Les Yeux Rieurs	1977	Plusieurs femmes, scènes familiales, couleurs vives	Source de comédie et affectivité	Féminité collective et joyeuse, moteur familial

L'examen du tableau 2 met en évidence plusieurs régularités dans les modes de représentation des figures féminines au sein du corpus. Les rôles associés à la souffrance, au sacrifice et à la moralité y occupent une place importante, notamment à travers les figures de la victime, de la mère protectrice et de la femme sacrificielle. À l'inverse, les personnages féminins incarnant des formes d'autonomie apparaissent de manière plus ponctuelle et demeurent généralement inscrits dans des cadres narratifs marqués par des contraintes sociales ou morales. Les choix visuels récurrents – tels que les couleurs sombres, les postures mélancoliques, les espaces domestiques ou les cadrages centrés sur les personnages féminins – participent à la construction de ces représentations discursives. Toutefois, certaines affiches proposent des configurations plus nuancées en mettant en scène des figures féminines plus actives ou transgressives, laissant entrevoir une diversification progressive des modalités de représentation du féminin dans le cinéma de Yeşilçam.

Dans un souci de clarification et afin de dégager les lignes de force qui structurent le corpus, le tableau suivant opère une synthèse des données principales (les périodes, les volumes de production, les pourcentages, les tendances dominantes). Cette vue condensée, établie à partir du tableau détaillé ci-dessus, permet d'appréhender rapidement les régularités discursives et de rendre visibles les disproportions significatives qui orientent l'analyse.

Tableau 3: Femmes dans le cinéma turc : tendances et rôles (1960-1977)

Période	Nombre de films	Pourcentage	Tendance dominante
1960–1965	14	47 %	Mélodrames moraux et sentimentaux : la femme victime ou pure.
1966–1970	9	30 %	Apparition de figures plus autonomes (la chauffeuse, la femme libre), mais toujours encadrées moralement.
1971–1977	7	23 %	Érotisation et complexification du féminin : la mère, l’amante, ou l’héroïne ambivalente.

Les différentes tendances présentées dans le tableau 3 sont analysées successivement ci-après.

La période 1960-1965 :

La première période (1960-1965) se caractérise par une prédominance de figures féminines inscrites dans une logique de souffrance morale et émotionnelle. Les personnages féminins y sont majoritairement construits comme des victimes, des figures idéalisées ou sacrificielles, dont la valeur narrative repose sur la patience, la loyauté et l’abnégation. Comme le souligne Coşkun (2021), le cinéma de Yeşilçam de cette période privilégie une féminité moralement sanctifiée, où la femme est avant tout définie par sa capacité à endurer et à préserver l’ordre familial. Cette représentation s’inscrit dans une dramaturgie du pathos qui associe le féminin à la douleur silencieuse et à la vertu, renforçant ainsi des stéréotypes genrés profondément ancrés dans l’imaginaire social.



Affiche 1



Affiche 2

La période 1966–1970

La période intermédiaire (1966–1970) correspond à l’émergence progressive de personnages féminins relativement plus actifs dans l’espace narratif. Certaines figures féminines semblent accéder à une capacité d’agir accrue, notamment à travers des choix affectifs ou des prises de décision individuelles. Toutefois, cette évolution demeure largement limitée par les normes sociales et morales qui structurent le récit cinématographique. Comme le montrent Gülpınar et Duran (2022), l’agentivité féminine dans le cinéma turc de cette période reste conditionnelle et réversible : dès lors qu’elle menace l’équilibre symbolique ou familial, elle est neutralisée par des mécanismes narratifs de sanction ou de réassignation

morale. Cette phase révèle ainsi une tension constante entre dynamisation apparente des rôles féminins et maintien de l'ordre patriarcal.



Affiche 3



Affiche 4

La période 1971-1977

La période 1971-1977 marque une inflexion notable, caractérisée par une complexification des figures féminines et une pluralisation apparente des profils représentés. Cette diversification s'accompagne cependant d'une visibilité accrue du corps féminin, en particulier dans les dispositifs promotionnels. Selon Toptaş (2021), les affiches de films de cette période mobilisent de manière croissante le corps féminin comme un élément central de la stratégie visuelle, produisant des figures ambivalentes oscillant entre autonomisation partielle et érotisation. Coşkun (2021) souligne que cette complexification ne débouche pas sur une rupture idéologique : même lorsque les héroïnes semblent accéder à une agentivité narrative plus affirmée, celle-ci demeure fragile et encadrée par des mécanismes de contrôle moral. Cette période apparaît ainsi comme un espace de tensions, où coexistent la modernisation formelle, la persistance des normes genrées et les contradictions internes de l'imaginaire de Yeşilçam.



Affiche 5



Affiche 6

Typologie binaire des personnages féminins dans les films de Yeşilçam:

Les personnages féminins représentés dans les films de Yeşilçam peuvent être divisés en deux catégories principales. La première catégorie renvoie à la figure de la femme vertueuse, idéalement aimante et dévouée, identifiée à la sphère domestique et familiale. Elle est entièrement consacrée à son mari et à ses enfants, se caractérise par sa bienveillance et son altruisme, et se montre incapable de ressentiments durables. Même face à l'adultère, à la calomnie, aux privations matérielles ou aux violences symboliques, elle demeure patiente, silencieuse et résiliente. Cette figure se construit comme un modèle moral au sein de la diégèse : elle pardonne, endure et se sacrifie, faisant de la souffrance un vecteur de légitimité éthique. Dans cette perspective, sa vertu ne procède pas d'une agentivité affirmée, mais d'une passivité normative qui s'accorde avec l'esthétique mélodramatique propre à Yeşilçam.

La deuxième catégorie regroupe des personnages féminins présentés comme menaçants, malveillants ou déviants, souvent associés à une modernité perçue comme anxiogène. Cette figure, fréquemment sexualisée, est construite comme une antithèse narrative de la femme vertueuse. Elle utilise son corps et sa séduction comme des instruments de pouvoir, incarne la vamp, véritable femme fatale qui détourne l'homme de son foyer, fracture les liens familiaux et provoque la chute morale du protagoniste masculin. Ses choix et ses désirs, loin d'être interprétés comme une forme d'autonomisation, sont scénarisés comme une transgression des normes sociales. Comme le souligne Pearson (2017), « dans les récits classiques du film noir, la femme fatale connaît fréquemment une fin malheureuse - emprisonnée ou morte à l'issue du récit », une sanction narrative qui reflète et renforce l'ordre patriarcal. Dans de nombreux récits, cette catégorie est ainsi vouée à la marginalisation, à l'isolement, à la maladie ou à la mort, autant de châtiments symboliques visant à rétablir l'ordre moral perturbé.

Le rôle principal est généralement attribué à la première catégorie, définie comme la seule figure capable de susciter une identification légitime auprès du spectateur. Même confrontées à des situations de tromperie ou d'injustice flagrante, ces héroïnes demeurent silencieuses, dépourvues de revendications et privées de discours sur leurs droits ou leur autonomie. Ce schéma renforce une représentation idéalisée de l'innocence féminine, envisagée comme le pivot émotionnel et moral du récit. Ainsi, le système de personnages féminins dans Yeşilçam ne se contente pas d'illustrer une dichotomie morale ; il institue une véritable opposition binaire où la vertu féminine se confond avec l'effacement de soi, et où la volonté d'émancipation se trouve systématiquement corrélée à la faute, au danger ou à la perte.

L'infidélité féminine est systématiquement punie, tandis que celle de l'homme est banalisée, minimisée ou justifiée par des arguments narratifs comme la crise existentielle, la fragilité émotionnelle, la pression sociale. Dans cette logique, la responsabilité de la faute incombe presque toujours à la femme, non pas en tant que sujet autonome, mais en tant que figure ayant « échoué » à incarner le modèle attendu de féminité. L'idéologie de ces récits suggère ainsi qu'une femme trahie est fautive de ne pas avoir su retenir son mari, alors qu'un homme adultère reste réhabilitable, récupérable et digne d'amour. Ce déséquilibre participe d'une véritable asymétrie morale dans la distribution des sanctions symboliques.

Dans ce système, l'image féminine se polarise entre « l'une des nôtres » et « l'Autre », deux pôles identitaires qui organisent l'ordre du visible. Les premières, inscrites dans une norme majoritaire turcomusulmane, bénéficient d'une légitimité affective et narrative : les héroïnes pudiques, les épouses fidèles, les mères sacrificielles. Leur fonction est de stabiliser le récit, d'incarner la continuité, la tradition et la persistance des valeurs nationales. Leurs choix, leurs gestes et même leurs silences sont cadrés de manière à produire un consentement spectral : elles sont faites pour être identifiées, aimées et

protégées. Elles ne sont pas des sujets d’émancipation, mais des supports émotionnels de l’ordre moral.

En revanche, les femmes « autres », étrangères ou issues des minorités (grecques, arméniennes, juives, levantines), occupent une place marginale, souvent exotisée ou instrumentalisée. Elles sont figurées comme corps perturbateurs : séductrices, matérialistes, indépendantes, trop visibles, trop bruyantes, trop expressives. Les Grecques se voient fréquemment attribuer les attributs de la femme fatale criminelle ; les Arméniennes sont tournées en dérision, exhibées comme des figures vulgaires ou grotesques ; les Européennes occidentales, quant à elles, portent souvent la marque d’une modernité menaçante, assimilée à la dépravation morale, à la manipulation ou à la corruption des mœurs. Comme l’a montré Çamlıca (2022), ces figures féminines sont construites dans le cinéma de Yeşilçam selon une opposition normative entre la féminité acceptable et la féminité déviante, où l’altérité ethnique et culturelle fonctionne comme un marqueur central de la transgression. Dans tous les cas, ces personnages incarnent une forme de transgression identitaire, punie non seulement pour ce qu’elle fait, mais pour ce qu’elle est.

Ce schéma de représentation montre que Yeşilçam ne se contente pas de refléter des imaginaires sociaux existants : il les restructure et les renforce. Les frontières identitaires (turque/non-turque, musulmane/non-musulmane, « nous »/« elles ») se superposent aux frontières morales (vertueuse/dangereuse, fidèle/infidèle, sacrifiée/séductrice). Ainsi, l’appartenance nationale, religieuse ou communautaire devient le premier critère de lisibilité des personnages féminins. La valeur d’une femme ne procède pas de sa trajectoire personnelle, mais de sa capacité à coïncider avec une définition idéaliste et homogène de la féminité nationale. Les modèles patriarcaux et nationalistes ne sont donc pas seulement reproduits ; ils sont produits comme désirables, intégrés dans une économie affective qui modèle la réception spectatorielle.

Yeşilçam construit une véritable cartographie genrée de l’identité, où l’altérité féminine est diabolisée et surveillée, tandis que la féminité « normale » est sanctifiée au prix de l’effacement de soi. Ce dispositif narratif et symbolique ne laisse que peu d’espace aux trajectoires de négociation ou d’ambivalence : les personnages féminins sont assignés à des identités qui doivent rester lisibles, stables et disciplinées pour que le récit puisse fonctionner. Suivant une approche combinée de l’analyse du discours et de la sémiotique visuelle, nous avons établi un tableau synthétique permettant de cartographier les représentations féminines dans Yeşilçam : l’année, le titre, le rôle féminin, la lecture discursive et l’inscription thématique composent la grille de lecture de notre corpus.

Tableau 4: Figures féminines dans le cinéma turc : typologie et fonctions (1960-1977)

Année	Film	Rôle féminin	Lecture discursive	Groupe thématique
1962	La Fleur du Trottoir	Vulnérable, séduisante	Féminité urbaine exposée, objet de désir et victime sociale	Victime
1962	Une Vie de Douleur	Victime de la misère	Féminité souffrante et morale	Victime
1962	La Fille des Autres	Victime ou innocente	Féminité pure, victime des contraintes sociales	Victime
1962	Ah Müjgan, Ah!	Victime sentimentale	Féminité émotionnelle et sacrificielle	Victime

1964	Le Danger Blond	Objet de désir et danger	Stéréotype de séductrice	Séductrice
1964	L'Été Sans Eau	Résistante et courageuse	Femme symbole de résistance sociale	Autonome
1965	J'ai Pleuré Toute ma Vie	Victime sentimentale	Féminité souffrante et morale	Victime
1965	Ma Fille et Moi	Mère protectrice et sacrificielle	Transmission morale et lien social	Victime
1965	Dites-le aux Jeunes Filles	Objets de transmission morale	Féminin comme espace d'éducation	Maternelle
1965	Les Filles « Prétendues »	Victimes du jugement social	Stéréotype féminin négatif	Séductrice
1965	La Douleur Amère	Victime du destin	Féminité souffrante et morale	Victime
1965	Dix Femmes Audacieuses	Courageuses et héroïques	Féminin autonome et actif	Autonome
1965	La Honte de la Famille	Source de honte familiale	Féminité stigmatisée	Victime
1965	Vies Brisées	Victime, centre sentimental	Féminité sacrificielle et morale	Victime
1966	La Belle-Mère	Antagoniste morale	Stéréotype féminin négatif	Séductrice
1966	La Poule du Voisin	Actrice de la vie domestique	Féminin comique et quotidien	Maternelle
1966	Mon Miel, Mon Rayon de Miel	Féminin affectueux et maternel	Femme centre moral et affectif	Maternelle
1966	Abattez la Pécheresse	Victime	Vulnérabilité féminine	Victime
1966	La Salope	Séductrice ou objet de désir	Féminité stéréotypée et sexualisée	Séductrice
1966	Sabahat, la Cocher	Femme héroïque ou tragique	Féminité en tension entre tragédie et action	Autonome
1966	Ayşem	Victime ou héroïne sentimentale	Féminité sacrificielle et émotive	Victime
1968	Funda	Victime sentimentale	Féminité émotionnelle et morale, victime de contraintes sociales	Victime
1970	Célibataire d'Été	Femme libre et joyeuse	Féminité libre et autonome	Autonome
1970	Nebahat la Chauffeuse	Femme indépendante	Féminité en tension entre autonomie et contrainte sociale	Autonome
1972	La Mariée à Vendre	Victime du mariage traditionnel	Femme marchandise	Victime
1975	Ah, Où est-il ?	Femme active et réactive	Féminité émotionnelle et moteur narratif	Victime
1976	La Mère	Mère sacrificielle	Féminité vertueuse et morale	Maternelle
1977	Mon Grand Cypres au Foulard Rouge	Sujet amoureux et sacrificiel	Féminité centrale, combinaison de désir et sacrifice	Maternelle

1977	La Deuxième Épouse	Féminité soumise et sacrificielle	Femme instrumentalisée par le mariage	Maternelle
1977	Les Yeux Rieurs	Source de comédie et affectivité	Féminité collective et joyeuse	Maternelle

Le tableau proposé constitue une première mise en ordre des représentations féminines. L'étape suivante consiste à interroger les affiches comme lieux de production discursive, où la figure féminine se construit moins comme personnage que comme position idéologique.

Tableau 5 : Fonctions discursives de la représentation féminine dans les affiches de Yeşilçam

Fonction discursive	Proportion	Valeur discursive attribuée
Jugement moral de la femme	40 %	La femme est évaluée selon des critères de vertu ou de faute.
Érotisation du corps féminin	20 %	Le corps devient l'objet de désir, le support principal du sens.
Sacralisation de la maternité	15 %	La femme est valorisée à travers la figure maternelle.
Émancipation	10 %	Rare émergence d'une femme-sujet, autonome et rebelle.
Humour ou critique sociale	15 %	Représentation ironique ou réflexive du rôle féminin.

Cette répartition révèle une nette asymétrie dans les représentations féminines observées : près de 75 % des affiches assignent aux femmes une fonction morale ou corporelle, en les réduisant à des positions discursives où prédominent la valorisation ou la condamnation de la vertu, de la sexualité et du corps féminin. En contraste, seules 25 % des occurrences relèvent d'une subjectivation ou d'une critique sociale, c'est-à-dire d'un régime de représentation où la femme apparaît comme l'actrice du récit, ou comme le vecteur d'un questionnement des normes sociales et genrées.



Affiche 7



Affiche 8

Tableau 6: La position et le regard des figures féminines dans les affiches de Yeşilçam

Élément visuel	Proportion	Fonction de signification visuelle
Femme au centre de l’affiche	60 %	La femme est le centre du récit, mais un centre émotionnellement passif.
Regard direct vers le spectateur	25 %	Ouverture au regard masculin; forte charge érotique et objectivation du corps féminin.
Regard détourné, introspectif	15 %	Expression de la mélancolie, de la culpabilité.

L’analyse conjointe de la mise en scène et de la focalisation visuelle révèle que la position et le regard féminins ne sont jamais neutres dans les affiches de Yeşilçam. La centralité n’équivaut pas nécessairement à une subjectivation : même au centre de l’image, la femme demeure fréquemment constituée comme objet de regard. À l’inverse, le hors-centre et l’arrière-plan instaurent des régimes de subalternité visuelle où la figure féminine est reléguée à une fonction narrative ou décorative. Ainsi, la topographie de l’image et la direction du regard participent d’une économie discursive du féminin, articulée entre la visibilité, le désir et la hiérarchie symbolique. Le regard féminin reste rare mais significatif : dans Yeşilçam, ce n’est pas le regard de la femme qui parle, mais son corps.

Dans l’esthétique des affiches de Yeşilçam, la femme occupe fréquemment la position centrale, mais cette centralité s’avère émotionnelle plutôt qu’actionnelle. En d’autres termes, elle constitue le cœur sensible du récit sans pour autant devenir un agent narratif autonome. Cette centralité ne s’accompagne ni d’une prise de pouvoir ni d’une prise de parole : “elle est vue, mais elle ne parle pas”. Ainsi, la visibilité féminine relève d’une présence affective et symbolique davantage que d’une véritable participation au discours filmique.

**Affiche 9****Affiche 10**

Cette configuration révèle une instrumentalisation du corps et du regard féminins, mobilisés moins

comme les sujets porteurs de sens que comme les vecteurs d’émotions, de désir ou de codes symboliques. La femme devient l’écran sur lequel se projettent les tensions morales, romantiques ou sociales du récit, sans accéder à une subjectivité narrative authentique. Sa centralité est donc un dispositif de focalisation plutôt qu’un signe de pouvoir : elle sert d’axe visuel qui organise la lecture de l’image, mais ne détient pas les moyens d’orienter l’action ou d’en transformer l’issue.

En ce sens, le centre narratif féminin dans Yeşilçam ne signifie ni pouvoir ni voix ; il signale plutôt une focalisation émotionnelle et visuelle qui recentre l’attention du spectateur sans la dynamique du récit. La femme est rendue indispensable comme présence, mais demeure périphérique comme instance d’énonciation. Ce paradoxe, être au centre sans être centrale, constitue l’un des mécanismes fondamentaux de la représentation du féminin dans ces affiches.

Intersection des couches discursives dans les affiches de Yeşilçam

L’analyse des affiches de Yeşilçam révèle un système cohérent où les choix chromatiques, la composition visuelle et les fonctions idéologiques se renforcent mutuellement. Les femmes représentées en tons chauds occupent majoritairement la position centrale et incarnent la figure de la « victime passionnée » (40 % des cas). Cette association entre la chaleur chromatique, la centralité et la vulnérabilité produit un imaginaire contradictoire : la souffrance féminine devient séduisante, voire désirable, et la femme apparaît simultanément comme l’« objet de désir » et l’« objet de punition ». À l’inverse, les figures féminines en tons froids sont reléguées à une posture introspective (20 %), souvent liée à la maternité ou au deuil. Cette palette transmet une charge affective de mélancolie et de sacrifice, reconduisant le rôle traditionnel de la femme qui endure et porte le poids moral du récit. Les femmes représentées en tons neutres ou pastel introduisent une variation significative (10 %) : la posture plus droite, le regard affirmé, la gestuelle autonome. Cette iconographie laisse entrevoir une subjectivité moins contrainte, annonçant une possible modernisation de la représentation féminine, bien qu’elle demeure minoritaire.



Affiche 11



Affiche 12

Ces données mettent en évidence une logique répétitive : dans Yeşilçam, la couleur n’est pas qu’un choix esthétique, elle devient un code sémiotique qui organise la valeur narrative du féminin. Les affiches articulent ainsi un modèle stable où la chromatique anticipe la fonction symbolique : la passion appelle la punition, le froid appelle le sacrifice, le neutre appelle une autonomie encore fragile. Ce croisement

des couches discursives confirme que la représentation féminine n’est pas accidentelle mais structurée par des schémas idéologiques récurrents, inscrivant l’image des femmes dans un réseau visuel, émotionnel et politique soigneusement orchestré.

Tableau 7: Codes chromatiques et représentation féminine dans les affiches de Yeşilçam

Type de tons	Proportion	Valeur symbolique
Tons chauds (rouge, orange, rose)	40 %	La passion, le drame, la violence → le corps féminin comme objet du désir
Tons froids (bleu, gris, noir)	30 %	La mélancolie, le deuil, l’abandon → la femme victime ou abandonnée
Couleurs neutres (beige, brun, tons pastel)	30 %	La vie familiale, les scènes quotidiennes → la femme sociale ou domestique

Dans notre corpus, la couleur ne relève pas d’un simple choix esthétique. Les codes chromatiques structurent la représentation féminine en catégories discursives distinctes : le rouge associe la figure féminine à l’érotisation et à la transgression morale, le bleu la situe dans une économie pathétique de la souffrance, le jaune la réduit à une présence décorative et secondaire, tandis que le vert ouvre un espace liminal de transformation identitaire. Ainsi, la couleur fonctionne comme un opérateur sémiotique central dans la construction idéologique des affiches de Yeşilçam.

L’analyse met en évidence un système de codage chromatique cohérent, dans lequel les couleurs participent à la construction différenciée des figures féminines. Bien au-delà d’une fonction esthétique, elles organisent une lecture idéologique des personnages en associant certaines gammes chromatiques à des valeurs telles que le désir, la transgression, la souffrance ou la vulnérabilité. Les choix chromatiques contribuent ainsi à hiérarchiser les positions féminines et à orienter l’interprétation du spectateur, en inscrivant les personnages dans des rôles et des imaginaires socialement construits.

Construction identitaire féminine à travers les titres :

L’observation des titres des films composant notre corpus met en évidence que l’identité féminine, dans le cinéma de Yeşilçam, se structure autour de quatre axes thématiques récurrents. Le premier est celui de la victime émotionnelle et sacrificielle, où la femme est associée à la souffrance morale, au renoncement et à la tragédie intime ; les titres convoquent alors un lexique de la douleur, du destin et de l’inéluctable. Le deuxième axe repose sur la figure de la séductrice ou de la femme stéréotypée, construite dans une dynamique de sexualisation et de jugement social. La femme y est montrée comme corps désiré mais surveillé, et les titres portent des marqueurs linguistiques de tentation, de transgression ou de déchéance. À l’inverse, un troisième axe propose une identité héroïque et autonome, mettant en scène une femme courageuse, active et indépendante : ces occurrences témoignent d’une tension entre les normes conservatrices dominantes et l’émergence d’un modèle féministe encore timide. Enfin, le quatrième axe, largement majoritaire, renvoie à une identité maternelle et affective, où la femme incarne le cœur émotionnel et moral de la famille, souvent garante de l’équilibre social et sentimental du récit. Cette lecture rejoint les analyses consacrées au mélodrame de Yeşilçam, qui montrent que la légitimité morale des personnages féminins y est majoritairement construite autour du sacrifice, de la patience et de la centralité familiale (Abisel, 1994 ; Suner, 2010).



Affiche 13



Affiche 14

Ainsi, les titres ne se bornent pas à annoncer l'histoire ; ils jouent un rôle déterminant dans la production du sens en programmant la réception spectatorielle. Par leurs choix métaphoriques, lexicales ou par l'usage d'interjections expressives, ils préconfigurent le regard que le public portera sur le personnage féminin. Ils se révèlent être des opérateurs discursifs à part entière, contribuant à la fabrication d'une identité féminine idéologiquement orientée, où l'imaginaire social précède souvent la narration filmique elle-même.

Les titres des films de Yeşilçam construisent une représentation linguistique de la femme marquée par la charge émotionnelle et la limitation sociale. Ces titres positionnent la femme comme sujet émotionnel, mais ce sujet est défini à travers la douleur, le sacrifice, la perte ou l'amour impossible. La présence sociale de la femme y apparaît de manière indirecte, par des structures conditionnelles telles que “*si la femme aime*” ou “*si la femme veut*”, qui suggèrent que son action n'est valable que dans certaines conditions morales ou affectives. Par contre, le héros masculin rassemble toutes les qualités positives en lui ; il représente la puissance et la loi. Même s'il est impliqué dans une activité illégale, cela n'est pas présenté comme négatif, mais plutôt comme une caractéristique positive renforçant son activité et sa puissance.

Sur le plan linguistique, les titres des films de Yeşilçam mobilisent de manière récurrente un lexique qui oriente la représentation féminine vers une identité fondée sur l'affect. On y observe une prédominance de noms abstraits et émotionnels - la douleur, l'amour, l'espoir, le destin, le péché - qui assignent d'emblée la femme à un régime de sentimentalité, comme si son existence narrative ne pouvait se dire qu'à travers l'expérience intime. À cela s'ajoutent des formes verbales passives ou conditionnelles - « *brisée* », « *aimée* », « *voulue* », « *écrite* » - qui privent l'énoncé de toute agentivité, déplaçant l'identité féminine vers une position d'objet grammatical, « *subissant* » plus qu'agissant. La présence récurrente de marqueurs temporels ou fatals - « *dernier* », « *éternel* », « *passé* », « *destin* » - inscrit la femme dans une temporalité figée, comme enfermée dans une boucle tragique ou mythologique. Dès lors, la figure féminine ne se construit pas comme le sujet de l'action, mais comme le porteur d'un sentiment, le vecteur d'une charge émotionnelle destinée à orienter la réception spectatorielle. Cette stratégie sémiotique produit un effet de mythisation : la femme devient un mythe émotionnel, un être défini par la sensibilité, la souffrance ou la passion, plutôt que par la décision, la parole ou l'initiative. À la surface même du langage, les titres reproduisent ainsi le discours patriarcal de l'époque, où la femme existe pleinement dans l'ordre de l'amour mais demeure invisible dans l'ordre social, réduite à une présence sensible plutôt qu'à

une instance discursive ou politique.

Conclusion

L’analyse croisée des affiches de trente films de Yeşilçam (1960–1980) montre que la représentation féminine n’est ni contingente ni purement esthétique : elle constitue la matrice à travers laquelle se lit la logique idéologique d’une époque. Ces images, loin d’être de simples objets graphiques, opèrent comme des actes de langage visuel qui articulent un discours de pouvoir. La figure féminine y est construite dans un champ de tensions entre la visibilité et la silence, la centralité iconographique et la marginalité discursive : « elle est vue, mais elle ne parle pas ». Cette position paradoxale, qui associe présence spectaculaire, révèle que la femme n’est pas conçue comme un sujet de l’histoire, mais comme un support de sens, un instrument narratif chargé de stabiliser l’ordre symbolique.

Cette configuration repose sur un ensemble de régimes sémiotiques récurrents- les codes chromatiques, les cadrages, les proxémies corporelles, les typologies gestuelles- qui articulent la féminité selon deux matrices antagonistes et pourtant complémentaires : celle de la femme « légitime » -vertueuse, maternelle, souffrante- et celle de la femme « illicite » -séduisante, transgressive, punie-. Ce diptyque n’est pas innocent : il renvoie à une rhétorique de la frontière entre le « Nous » national et l’« Autre » menaçant, cristallisant ainsi un dispositif où la gestion des corps féminins devient une technologie de la nation. La femme apparaît dès lors comme une métonymie de la patrie : son contrôle symbolique garantit l’intégrité du collectif. La sexualité féminine -valorisée, niée ou punie- devient un territoire idéologique, un espace où se mesure la stabilité de l’ordre patriarcal, religieux et nationaliste.

En ce sens, Yeşilçam ne se contente pas de refléter la société turque ; il la met en scène comme évidence, produisant une réalité naturalisée. Le cinéma populaire agit ici comme appareil idéologique : le pouvoir y circule sous la forme d’affects, d’identifications et d’habitudes perceptives. Les affiches fonctionnent comme des dispositifs de socialisation émotionnelle : elles apprennent au spectateur comment ressentir ce qu’il voit, comment juger, et surtout, comment se situer vis-à-vis des corps féminins. Elles participent ainsi à la construction d’une mémoire collective affective, dans laquelle la femme est dépositaire d’une charge symbolique disproportionnée, qu’il s’agisse de porter la honte familiale, l’honneur national ou la douleur historique.

L’étude révèle que la féminité dans Yeşilçam n’est pas un simple thème narratif, mais un lieu d’énonciation du pouvoir. La répétition de ces motifs - la victime passionnée, la mère endeuillée, la séductrice punie, l’héroïne marginalisée- engendre un régime de représentation autoréférentiel, où le cinéma se cite lui-même et reproduit ses propres mythologies. La pérennisation de ces modèles crée une grammaire culturelle de la féminité : un langage visuel stable, immédiatement lisible, auquel le spectateur est acculturé. Ce processus contribue à définir et à limiter le pensable : il devient difficile d’imaginer une femme hors de ces cadres sans rompre avec l’économie affective du cinéma national.

En définitive, Yeşilçam apparaît moins comme un miroir que comme une fabrique du visible, un lieu où se consolide l’imaginaire patriarcal à travers la performativité des images. Les affiches étudiées démontrent que la représentation féminine est un enjeu stratégique pour la culture populaire turque : un espace où s’expriment, se négocient et se verrouillent les rapports entre le genre, la mémoire et la nation. Dans ce contexte, interroger ces images revient non seulement à analyser une forme esthétique, mais à défaire un langage du pouvoir, à déstabiliser un ordre du sensible et à rouvrir la possibilité de futures représentations, où la femme ne serait plus un signe mais un sujet.

Bibliographie / Kaynakça / References

- Abisel, N. (1994). *Türk sineması üzerine yazılar*. Türkiye: İmge Kitabevi Yayınları.
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* France: Rivages.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Aumont, J. (1992). *L'image*. France: Nathan.
- Aumont, J., & Marie, M. (2009). *L'analyse des films* (3e éd.). France: Armand Colin.
- Çamlıca, S. (2022). *1960–1990 yılları arası Yeşilçam film afişlerinde değişen kadın imgesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Maltepe Üniversitesi, Türkiye.
- Charaudeau, P. (2005). *Le discours d'information médiatique*. France: INA.
- Coşkun, Ç. (2021). Türk sinemasında kadın ve anlatı: *Arım, Bahm, Peteğim'den On Kadın'a. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(49), 853–868.
- Dönmez-Colin, G. (2004). *Women, Islam and cinema*. UK: Reaktion Books.
- Floch, J.-M. (1990). *Sémiotique, communication et marketing*. France: Presses Universitaires de France.
- Floch, J.-M. (1995). *Identités visuelles*. France: Presses Universitaires de France.
- Gill, R. (2008). Empowerment/sexism: Figuring female sexual agency in contemporary advertising. *Feminist Media Studies*, 8(1), 35–60.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1979). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. France: Hachette.
- Gülpınar, D. B., & Duran, N. T. (2022). Feyzi Tuna'nın kadın filmleri üçlemesinin feminist kuram perspektifinden analizi. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 5(10), 125–143.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. UK: Sage.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. France: Gallimard.
- Joly, M. (2015). *L'image et les signes* (Orijinal çalışma 1994). France: Armand Colin.
- Jullier, L. (2002). *Analyser un film*. Paris, France: Flammarion.
- Maingueneau, D. (2014). *Discours et analyse du discours*. France: Armand Colin.
- Mulvey, L. (1999). *Plaisir visuel et cinéma narratif* (Fransızca çeviri). France: L'Harmattan. (Orijinal çalışma 1975, *Visual pleasure and narrative cinema*, Screen.)
- Noyan, E. (2006). *Yeşilçam film posters of the 1960s and 1970s*. UK: Sheffield Hallam University. (Mémoire / étude académique, açık erişim).
- Pearson, S. (2017). *The femme fatale's power: Constructed transgression* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of Oregon, ABD.
- Suner, A. (2010). *Hayalet ev: Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Türkiye: Metis Yayınları.
- Suner, A. (2010). *New Turkish cinema: Belonging, identity and memory*. UK: I.B. Tauris.
- Toptaş, S. (2021). Türk sinema filmi afişlerinde kadın imgesinin göstergibilimsel çözümlemesi. *Simetrik İletişim Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 48–67.