Les musées des grandes familles turques : réflexion sur les pratiques culturelles des Koç, Sabancı et Eczacıbaşı

Aysun Albayrak

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/5739>

DOI : 10.4000/cdlm.5739

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2011

Pagination : 213-230

ISBN : 2-914561-54-9

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Aysun Albayrak, « Les musées des grandes familles turques : réflexion sur les pratiques culturelles des Koç, Sabancı et Eczacıbaşı », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 82 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/5739> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.5739>

Les musées des grandes familles turques : réflexion sur les pratiques culturelles des Koç, Sabancı et Eczacıbaşı

Aysun ALBAYRAK

L'engagement, bien que prétendument désintéressé, des élites auprès de la société civile révèle une volonté de reconnaissance et d'affirmation d'un statut social distinctif. En Turquie, cet engagement s'est traduit, ces quinze dernières années, par une multiplication des structures artistiques et culturelles privées. Biennales, expositions, festivals, concerts s'enchaînent dans le cadre de musées privés, centres culturels et autres plateformes artistiques qui, souvent, portent les noms de leurs fondateurs. Les principaux organisateurs de ces manifestations sont issus de dynasties d'entrepreneurs, tels les Koç, Sabancı et Eczacıbaşı, hautes figures de l'histoire économique et industrielle du pays¹. Cette nouvelle bourgeoisie d'affaires émerge durant les premières décennies de la République turque créée en 1923 ; mais elle prend réellement forme dans les années 1970². Caractérisée par un important capital économique et financier accumulé au fil des ans, elle occupe une place prépondérante au sein du puissant syndicat patronal turc TÜSIAD³. Elle dispose également d'un capital culturel diversifié, valorisé par des formations scolaires internationales – généralement aux États-Unis, en Angleterre ou en Allemagne – qui fournit une partie des compétences nécessaires à légitimer le rôle de ces grandes familles dans le domaine des arts et de la culture.

1. Sur ces hautes figures voir : Sakıp Sabancı, *İşte Hayatım* [Voilà ma vie], Istanbul, Aksoy Matbaacılık, 1985 ; Sabancı Sakıp, *İşte Hayatım (Bıraktığım Yerden)* [Voilà ma vie (La suite)], Istanbul, Doğan Kitapçılık, 2004 ; Nejat F. Eczacıbaşı, *Kuşaktan Kuşağa* [De Génération en génération], Istanbul, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Yayınları, 1982 ; Nejat F. Eczacıbaşı, *İzlenimler, Umutlar* [Impressions, espérances], Istanbul, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Yayınları, 1994 ; Can Dünder, *Özel Arşivinden Belgeler ve Anılarıyla Vehbi Koç* [Vehbi Koç à la lumière de documents de ses archives personnelles et de ses mémoires], 4^e édition, Istanbul, Doğan Kitapçılık, 2006 ; Ayşe Üçok, *Koç Ailesinin Yaşamı - Sadberk Hanım*, [La Vie de la famille Koç – Sadberk Hanım], Istanbul, Vehbi Koç Vakfı, 2005 ; Vehbi Koç, *Hayat Hikayem* [Le Récit de ma vie], Istanbul, Apa Ofset Basımevi, 1973.
2. David Behar, « L'inscription de l'héritier dans la lignée. Filiation, affiliation et réussite sociale en grande bourgeoisie turque », *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue n° 4, The social practices of kinship. A comparative perspective, 2006 (URL : <http://www.ejts.org/document625.html>). Consulté le 12/07/2009.
3. *Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği* : « Association des industriels et hommes d'affaires turcs », crée en 1971, homologue du Mouvement des entreprises de France (MEDEF).

Le propos du présent article se limitera à l'action des mécènes précités, car il faut bien reconnaître que le secteur culturel institutionnel en tire l'essentiel de son dynamisme. Citons d'emblée quelques exemples : la première institution muséale est née en 1980 de la collection personnelle de Sadberk Koç (1908-1973), épouse de l'industriel turc Vehbi Koç (1901-1996). Avec l'inauguration du musée de l'Industrie-Rahmi Koç, dans les anciens arsenaux ottomans sur la Corne d'Or en 1994, l'action culturelle des mécènes a pris un tour nouveau : le musée Sakıp Sabancı a été créé en 2002 ; une section du musée d'Histoire de l'Industrie a ouvert ses portes à Ankara, dans le Çengelhan en 2003 ; le Musée d'art moderne et contemporain, *Istanbul Modern*, a vu le jour en 2004 ; le Musée Péra, en 2005. À travers l'étude de ces cas précis, notre objectif vise à analyser les usages culturels du patrimoine familial à la fois comme mode de légitimation en matière de goût et instrument d'appartenance à un groupe social élitare ; il est de comprendre en quoi ces familles, d'origines géographique et sociale différentes, ont imposé des pratiques culturelles similaires pour devenir l'incarnation idéale, aux yeux de la société, de l'élite économique actuelle.

Les usages du patrimoine et des arts, de l'Empire à la République

L'émergence de structures artistiques liées à des fondations de bienfaisance représente une rupture mais aussi, paradoxalement, une continuité dans les pratiques de valorisation du patrimoine national. Il faut rappeler que le premier musée officiel fut le Musée impérial ottoman, fondé en 1869. Cela dit, l'émergence de l'institution muséale fait l'objet de débats entre historiens⁴. Dès 1730, l'église Sainte Irène, située dans l'enceinte du palais de Topkapı, devient la « *Maison des armes* » (*Dar ül-esliha*). Cet édifice, encore fermé au public, conserve actuellement un ensemble d'armes déshabillées ou symboliques, mais aussi des reliques chrétiennes et musulmanes, ainsi que divers objets représentant les conquêtes et la puissance militaire ottomane⁵. En 1846, le gouvernement donne un cadre et une reconnaissance officiels aux collections d'antiquités identifiées. Les objets conservés dans l'église Sainte-Irène sont placés sous l'autorité du ministre des Armées. Ahmet Fethi Paşa (1801-1858) institue deux collections : le Dépôt des armes anciennes, doté principalement d'armes et instruments militaires, et le Dépôt des antiquités rassemblant des œuvres des périodes hellénistique et byzantine issues de diverses parties d'Istanbul et de l'Empire. En 1869, la notion de *collection* (« *mecmua* ») est remplacée par celle de « *müze* » – terme ottoman traduit du français – à l'origine du Musée impérial (*Müze-i hümayun*). L'influence du modèle européen ne s'arrête pas au seul nom : la gestion de l'institution passe sous le contrôle du ministère de l'Éducation ; ses deux premiers directeurs sont successivement Edward Goold, un professeur du Lycée français Galatasaray, et le classiciste allemand Anton Philip

4. Ce processus est l'objet de l'étude de Wendy M. K. Shaw, *Possessors and Possessed : Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 2003.

5. *Ibid.*, p. 32-35.

Déthier⁶. Né dans une période de profondes réformes institutionnelles désignées par le terme *Tanzimât* (1839-1878, «réorganisations»), le musée a une double fonction : inciter les visiteurs ottomans «à devenir européens en prenant part à des activités d'appréciation esthétique, qui sont à l'origine européennes»⁷ ; constituer la vitrine officielle d'une politique du patrimoine.

*Le Dresseur de tortues, au musée Pera
(tableau central ; avec l'aimable autorisation de la Fondation Suna et Inan Kiraç)*

L'arrivée d'Osman Hamdi Bey en 1881 à la tête de l'institution est un événement marquant dans l'histoire de la muséologie turque. Fils du vizir Ibrahim Edhem Pacha, cet intellectuel éclairé est envoyé à Paris dès son plus jeune âge pour ses études. Mais il s'oriente plutôt vers le monde des arts, dans les ateliers des peintres Jean Léon Gérôme (1824-1904) et Gustave Boulanger (1824-1888)⁸. S'il adopte le style orientaliste de ses professeurs, il traite ses sujets d'un point de vue ottoman. Directeur du musée jusqu'en 1910, son rôle dépasse le seul cadre de l'institution. À une période de difficultés politiques, de défaites militaires et de réductions territoriales, Osman Hamdi Bey s'attache à développer les collections du musée en organisant des expéditions archéologiques, et fait ratifier des lois destinées à empêcher les départs massifs des antiquités vers les musées européens. Comme le note W. M. K. Shaw, «en revendiquant sa propriété sur les antiquités, l'Empire réaffirme symboliquement son contrôle sur les territoires»⁹. Du reste, l'acquisition par le couple Suna - Inan Kiraç en 2005 (de manière très médiatique et pour une somme équivalente à trois millions d'euros) d'un des tableaux de

6. *Ibid.*, p. 86-88 : Edward Goold dirige le musée de 1869-1870 jusqu'à 1871 ; Anton Philip Déthier prend sa direction de 1872 jusqu'à sa mort, en 1880.

7. *Ibid.*, p. 87.

8. *Ibid.*, p. 97-105.

9. *Ibid.*, p. 87.

Osman Hamdi Bey, *Le Dresseur de tortues* réalisé en 1906, témoigne du caractère emblématique du personnage dans l'histoire des arts de la Turquie. Ce tableau est aujourd'hui l'œuvre phare de la collection du musée Pera, fondé par le couple, la même année, au cœur du quartier très en vue de Beyoğlu.

Sous le régime républicain, l'institution muséale se dote d'une vocation éducative nouvelle. La conversion du palais impérial en musée, et l'exposition des palais et du *harem*, jusque là jalousement gardés, contribuent à démystifier l'image du sultan et de la dynastie ottomane : l'épisode impérial est définitivement révolu¹⁰. Le Musée hittite (fondé sur ordre de Mustafa Kemal en 1923, devenu Musée des civilisations anatoliennes en 1967¹¹), ainsi que le Musée ethnographique d'Ankara (inauguré en 1930) sont représentatifs de cette fonction éducative officiellement affirmée par le nouvel État. Le premier retrace l'histoire des civilisations depuis l'ère paléolithique jusqu'à l'époque ottomane ; il enracine la Turquie dans un long passé anatolien. Le second expose des objets qui font toujours partie du quotidien (le mobilier reflète de la vie rurale, les outils agricoles, l'artisanat de base) ; mais mêlés à des vestiges archéologiques, ces objets rappellent paradoxalement le caractère historique, et donc désuet, du mode de vie de l'époque ottomane ; ils soulignent implicitement la nécessaire avancée technologique de la société¹². De même, autant l'insertion d'objets à caractère religieux dans les collections désigne comme archaïques les croyances dont ils furent porteurs, autant le traitement scientifique de ces mêmes objets pose la rationalité comme seule voie possible pour la nouvelle nation. On note cependant une importante similitude avec les formes successives du Musée impérial ottoman : l'un comme l'autre furent conçus comme des instruments politiques placés sous l'entière dépendance de l'État.

De fait, l'émergence des musées privés conduit au partage progressif du monopole du patrimoine culturel par l'État. C'est l'effet de plusieurs facteurs. D'abord, l'instabilité politique consécutive à l'introduction du multipartisme en 1950 conduit à des coups d'État en 1960, 1971 et 1980. Dans cette période de difficultés économiques constantes et de rivalités politiques exacerbées, le domaine culturel est loin d'être la priorité des gouvernements successifs. Résultat, les premières actions de bienfaisance et de philanthropie concernent la santé et l'éducation. Entre-temps, l'art devient progressivement l'instrument d'une idéologie socialiste d'avant-garde ; les artistes engagés, ainsi que leurs œuvres, sont vite écartés de la scène artistique. Beral Madra, critique d'art et commissaire d'exposition, parle de vide artistique jusque dans les années 1970 :

Alors qu'en Occident, la création artistique était marquée par des courants tels que Fluxus, Pop Art, l'art Minimal ou l'art conceptuel, en Turquie, elle était limitée

10. Le palais impérial fut officiellement transformé en musée en 1924, soit un an à peine après la proclamation de la République, mais l'inventaire des objets ainsi que les travaux ne permirent son inauguration qu'en 1927 (Sümer Atasoy, « Türkiye'de Müzecilik » [La muséologie en Turquie], *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* [Encyclopédie de la Turquie à l'ère républicaine], İstanbul, İletişim Yayınları, 1984, p. 1465).

11. *Ibid.*, p. 1464.

12. Kezer Zeynep, « Familiar Things in Strange Places : Ankara's Ethnography Museum and the Legacy of Islam in Republican Turkey », *Perspectives in Vernacular Architecture*, vol. 8, 2000, p. 101-116.

à la peinture et la sculpture abstraites ajustées à des motifs traditionnels reflétant timidement des tendances socialistes¹³.

Cependant, la libéralisation de l'économie turque et sa mondialisation progressive ouvrent la voie à l'utilisation de l'art dans le cadre des stratégies de communication des grandes entreprises. C'est à la toute fin des années 1960 et au cours de la décennie suivante que les fondations philanthropiques sont créées¹⁴.

La fin des années 1980 marque une transformation notable dans le rôle des initiatives artistiques et culturelles des fondations et dans l'implication des philanthropes. L'art devient progressivement un instrument de communication internationale, à l'image de la mise en valeur des vestiges archéologiques, symboles de prestige dans l'Empire ottoman finissant. Les leaders de l'industrialisation des années 1950 et 1960 se sont transformés, deux décennies plus tard, en innovateurs culturels, philanthropes et mécènes, intermédiaires entre la nation et le reste du monde. Festivals, expositions et autres événements culturels, souvent attractifs en matière de rentabilité économique, sont des espaces de rencontre entre artistes locaux et étrangers, entre le public turc et l'art occidental. L'image que la Turquie véhicule à travers le dynamisme de la scène artistique et culturelle pousse les instances privées et gouvernementales à collaborer dans le cadre de projets internationaux : ainsi le gouvernement d'Ankara a-t-il confié à la Fondation pour l'art et la culture d'Istanbul (IKSV) d'organiser la saison de la Turquie en France (du 4 juillet 2009 au 31 mars 2010) avec Görgün Taner, directeur de l'IKSV pour commissaire turc et Nazan Ölçer, directrice du musée Sabancı, nommée commissaire adjointe ; plusieurs expositions majeures organisées dans le cadre de cette saison culturelle rassemblent des œuvres issues de musées privés¹⁵.

Fondation de bienfaisance et modalités de la reconnaissance sociale

L'investissement dans le secteur culturel et le soutien à la création artistique s'inscrivent certes dans le cadre des stratégies de communication de nombreuses entreprises, mais il apporte également un prestige social aux personnalités auxquelles il est associé. Dans le contexte turc précité, les trois grandes familles d'industriels précitées (Koç, Eczacıbaşı et Sabancı) se distinguent par leurs initiatives. Placées à la tête de holdings qui sont les piliers des secteurs financier et industriel, elles sont aussi les membres fondateurs du syndicat patronal turc, TÜSIAD. Cette organisation regroupe un patronat laïc libéral dont l'objectif majeur est l'entrée de

13. Beral Madra, « Küreselleştirilebilirlik Çağında Türkiye'de Sanat ve Kültür » [Les arts et la culture en Turquie à l'ère de la mondialisation possible], *Im Zeichen ders Stadt – Şehrin İşaretleri* [Les signes de la ville], catalogue d'exposition, Kunstmuseum Bonn (20 décembre 2001 - 17 février 2002), p. 86 (trad. de l'auteur).

14. La Fondation Vehbi Koç est créée en 1969 ; la Fondation Hacı Ömer Sabancı, en 1974 ; la Fondation pour l'Art et la Culture d'Istanbul, en 1973, par Nejat F. Eczacıbaşı.

15. Edhem Eldem (dir.), *De Byzance à Istanbul : un port pour deux continents*, catalogue d'exposition présentée aux Galeries Nationales du Grand Palais, Paris (10 oct. 2009 - 25 janv. 2010), Paris, Éditions RMN, 2009.

la Turquie dans l'Union européenne¹⁶. Selon un rapport d'information du Sénat français, «les six conglomérats familiaux majeurs regroupent environ 550 entreprises et pèsent 13 % du PNB turc en 2004», et l'association qui les réunit leur permet de promouvoir de manière «très active et efficace [...] le processus de réformes politiques, économiques et institutionnelles en Turquie»¹⁷. Ajoutons que le poids économique des entreprises réunies au sein de ce syndicat procure, à celui-ci et à ses membres, un pouvoir de pression politique non négligeable.

Parallèlement à leurs activités économiques, ces familles d'industriels se sont distinguées par des actions de bienfaisance, d'abord spontanées, puis peu à peu confiées à des fondations à but non lucratif, désignées en turc par le terme *vakıf*, et spécifiquement chargées de participer au développement et au bien-être de la société turque dans des domaines aussi divers que la santé, l'éducation ou la culture. Ces fondations sont une version sécularisée des institutions religieuses du même nom, très largement répandues sous l'Empire ottoman. En effet, dans la tradition islamique, les biens dont les revenus sont concédés à perpétuité à une œuvre religieuse, charitable ou d'utilité publique, sont établis en fondation pieuse par des notables soucieux d'affirmer leur statut social, mais aussi, de se faire «aimer de Dieu» par leurs actions pieuses¹⁸. Bien qu'avec la naissance de la République, le statut juridique de ces institutions ait été profondément modifié, et leur connotation religieuse totalement écartée, elles sont toujours d'actualité et font preuve d'une «vitalité exceptionnelle sur le plan tant économique que sociologique»¹⁹. Une nouvelle loi, adoptée en 1967 sous l'impulsion de nombreux entrepreneurs et en particulier de la famille Koç, inspirée à la fois du droit américain et du droit musulman, assure le renouveau de cette institution.

On retrouve dans les contributions de ces philanthropes – sous forme de foyers ou bibliothèques universitaires, hôpitaux, bourses d'études, etc. – la même notion d'attribut social en vigueur sous l'Empire ottoman : c'est un don tenu pour désintéressé, mais qui procure un prestige et souligne le statut social du fondateur. Toutefois, les premières actions de Vehbi Koç, Sakıp Sabancı et Nejat F. Eczacıbaşı reflètent une conception de l'utilité publique différente : elles répondent à des besoins sanitaires et éducatifs et obéissent à des préoccupations caritatives ; il s'agit le plus souvent de financements de projets et de constructions d'équipements complémentaires, tels un foyer pour étudiants construit à Ankara en 1947, ou un centre d'ophtalmologie crée au sein de la faculté de médecine

16. Rapport d'information du Sénat n° 135 (2005-2006) de Robert del Picchia et Hubert Haenel, déposé le 15 décembre 2005 au nom de la délégation pour l'Union européenne (<http://www.senat.fr/rap/ro5-135/ro5-135.html>). Consulté le 12/07/2009.

17. *Ibid.*

18. Pour une étude plus approfondie des fondations bienfaitrices sous l'Empire ottoman, voir entre autres Amy Singer, *Constructing Ottoman Beneficence. An Imperial Soup Kitchen in Jerusalem*, New York, State University of New York Press, 2002 ; Micheal Bonner, Mine Ener et Amy Singer (dir.), *Poverty and Charity in Middle Eastern Contexts*, Albany, State University of New York Press, 2003 ; Olivier Bouquet, «Comment les grandes familles ottomanes ont découvert la généalogie», dans le présent volume.

19. Faruk Bilici, «Sociabilité et expression politique islamistes en Turquie : les nouveaux *Vakıfs*», *Revue Française de Science Politique*, vol. 43, n° 3, Juin 1993, p. 412.

d'Ankara en 1961 à l'initiative de Vehbi Koç²⁰. Les soutiens privés au domaine de la culture proviennent principalement de Nejat F. Eczacıbaşı ; ils prennent la forme de concours artistiques, de festivals littéraires ou musicaux destinés à encourager l'intérêt des jeunes générations pour les arts. Dès 1957, Nejat F. Eczacıbaşı crée le *Vitra Ceramic Art Studio* afin d'inciter les artistes à travailler la céramique – un des domaines d'activité du groupe industriel. Cet espace de travail, où sont proposés des cours variés, des conférences et des expositions, sert de plateforme de promotion mais aussi d'interaction entre les artistes, les critiques et les spécialistes²¹.

La transformation culturelle de la fin des années 1970 suscite également un développement du marché de l'art contemporain. Les galeries d'art se multiplient et les élites stambouliotes se font désormais connaître pour leurs collections d'art et d'objets archéologiques ; à la faveur de la visibilité qu'elles donnent aux œuvres sélectionnées, elles deviennent des figures de la distinction et des leaders du goût²². Leurs choix esthétiques président en effet aux destinées des créations contemporaines autant qu'elles déterminent l'image de l'art turc à l'étranger. Issus de la période des réformes modernistes de la République, elle-même influencée par l'idéal du progrès, de la modernité et des Lumières, les philanthropes turcs semblent poursuivre l'œuvre idéologique de l'État : dans les vitrines des musée Sadberk Hanım et Péra, autant que dans les salles du musée des Civilisations anatoliennes à Ankara, on observe la même continuité historique des civilisations implantées en Anatolie – depuis le néolithique, les Assyriens, les Hittites, jusqu'aux Ottomans, en passant les Grecs et les Byzantins²³. Cela dit, alors que durant les premières années de la République, l'art fut considéré comme un moyen de se détacher résolument du passé ottoman pour se rapprocher de la modernité à l'occidentale, les choix actuels témoignent d'une volonté d'assumer l'héritage ottoman tout en développant une identité spécifique dans le cadre national.

Histoire familiale et histoire nationale

Comme le souligne David Behar, une partie de l'élite sociale et culturelle actuelle, loin d'être née avec la République, faisait déjà partie, à l'époque ottomane, de la bourgeoisie marchande, provinciale ou administrative²⁴. Aucune noblesse impériale cependant n'existait, puisque la transmission héréditaire des titres de distinction officiels n'était pas autorisée, car perçue comme contraire au bon exercice de la souveraineté du sultan²⁵. L'apparition d'une bourgeoisie « turque » coïncide,

20. On trouvera un historique plus détaillé dans Can Dündar, *Özel Arşivinden...*, *op. cit.* ; et Vehbi Koç, *Hayat Hikayem*, *op. cit.*

21. <http://www.eczacibasi.com/channels/1.asp?id=498>. Consulté le 20/07/2009.

22. Sur les conditions économiques et sociales de la production du goût, nous nous inspirons de Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 111 et 437.

23. *Sadberk Hanım Museum*, Istanbul, Vehbi Koç Vakfı, 1996 ; il en est de même pour la collection des poids et mesures d'Anatolie.

24. David Behar, « L'inscription de l'héritier... », *art. cit.*

25. Olivier Bouquet, « Maintien et reconversion des noblesses ottomanes aux débuts de la République turque », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 99, 2008, p. 129-142.

selon l'historiographie, avec le mouvement jeune turc, mais surtout avec la naissance de la République, le transfert officiel de la capitale vers Ankara, en octobre 1923, l'exacerbation de l'identité nationaliste, et l'organisation de grandes campagnes de modernisation à travers le pays. L'ascension sociale de ces familles semble s'être accélérée dans ce contexte d'effervescence des premières années de la République, puis sous les effets positifs du plan Marshall dans les années 1950. Mais ce n'est vraiment qu'avec la création de la TÛSIAD en 1971 que l'élite industrielle acquiert une réelle indépendance vis-à-vis du gouvernement²⁶.

L'intégration des grandes familles à l'élite républicaine aura donc été progressive. En voici un exemple concret : de la quarantaine de pharmacies que comptait la ville d'Izmir en 1890, la grande majorité était tenue par des pharmaciens d'origine grecque. Ce n'est qu'au début du ^{xx}^e siècle que les pharmaciens turcs s'établissent, parmi lesquels Süleyman Ferit, propriétaire de la pharmacie *Kanaat*, le père de Nejat F. Eczacıbaşı²⁷. Seul Sakıp Sabancı aime à rappeler qu'il est issu d'une famille de six enfants, assez modeste, et que c'est par le travail acharné qu'il a développé le commerce de coton que son père, Hacı Ömer Sabancı, avait établi dans la région d'Adana. Du reste, l'une des pratiques qui participent à l'affirmation du statut social est la glorification du fondateur de la dynastie. Cet ancêtre glorieux, dont la mémoire est célébrée de diverses manières, est celui qui, à la naissance de la République, a su le mieux refléter les nouvelles valeurs du régime en œuvrant au progrès économique et au bien-être national.

On note que pour chacune des grandes familles dont il est question, le fondateur célébré est celui qui a vécu à l'époque charnière de la Turquie, entre le démembrement de l'Empire ottoman et la naissance de la République. Vehbi Koç (1901-1996), Hacı Ömer Sabancı (1906-1966) et Nejat F. Eczacıbaşı (1913-1993) sont contemporains les uns des autres. Tous sont l'objet d'une importante production littéraire sous forme de mémoires ou de biographies qui exposent leurs points de vue sur les événements historiques et politiques auxquels ils ont assisté, autant qu'ils rendent compte de leur souci de transmettre aux générations futures les principes et valeurs qui ont assuré leur réussite²⁸. Les pages web consacrées aux groupes industriels, aux fondations philanthropiques, ou aux institutions culturelles contiennent toutes une section sur l'histoire de la famille concernée, avec une attention toute particulière portée à la biographie du fondateur. Diverses publications apportent des éclairages historiques, chronologies à l'appui, sur les circonstances du succès des entrepreneurs, leurs parcours et trajectoires : Vehbi Koç aurait débuté sa carrière industrielle en reprenant à son compte le magasin

26. Ayşe Buğra, « Cumhuriyet Döneminde Burjuvazinin Gelişmesi » [Le développement de la bourgeoisie turque à l'époque républicaine], *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken*, Istanbul, İletişim Yayınları, vol. 13, 1996, p. 745-748.

27. Burhan Baytop, *Eczâhâne'den Eczaneye : Türkiye'de Eczaneler ve Eczacılar (1800-1923)* [De l'apothicaire à la pharmacie : les pharmacies et pharmaciens en Turquie (1800-1923)], Istanbul, Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, 1995, p. 120-121.

28. Vehbi Koç, *Hatıralarım, Görüşlerim, Öğütlerim* [Mes souvenirs, mes opinions, mes recommandations], Istanbul, Vehbi Koç Vakfı, 1987 ; Nejat Eczacıbaşı, *İzlenimler, Umutlar* [Impressions, Espoirs], Istanbul, Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, 1994 ; Sakıp Sabancı, *Gelişen ve Değişen Türkiye* [La Turquie en développement et en évolution], Istanbul, Kendi Yayını, 1991.

familial à Ankara²⁹ ; Hacı Ömer Sabancı, né dans un petit village de la province de Kayseri, a commencé par travailler dans les champs de coton avant de monter sa propre affaire ; c'est après avoir terminé ses études de chimie en Allemagne et aux États-Unis que Nejat F. Eczacıbaşı, dans le droit fil des activités de son père, crée son laboratoire pharmaceutique à Istanbul en 1940³⁰. Ces hommes ne devraient leur succès qu'au travail acharné et à leur sens des responsabilités envers la société. Ils sont, en somme, une incarnation du serment républicain régulièrement prononcé par les écoliers, « *Türküm, doğuruyum, çalışkanım* » (« Je suis Turc, je suis honnête et je suis travailleur »)³¹.

Cette glorification est aussi perceptible dans les institutions culturelles fondées par ou au nom de membres de la famille. À noter que le personnage célèbre n'est pas toujours le fondateur de la dynastie, mais plutôt l'un de ses membres, distingué par des initiatives culturelles ou une collection d'œuvres particulières. Ainsi, Sadberk Koç (1908-1973), l'épouse de Vehbi Koç, est la figure de proue de l'attachement de la famille Koç à la sauvegarde et la préservation du patrimoine culturel national. Le premier musée privé de Turquie est ainsi créé à son initiative, en 1980, autour de la collection d'objets qu'elle a rassemblés au cours de sa vie. L'absence d'écrits de sa main nous empêche de connaître ses réelles motivations. On peut néanmoins déceler, dans l'exposition permanente de l'institution qui lui est dédiée, une volonté d'affirmer son statut social de décideur du goût et sa capacité à déterminer la valeur artistique ou historique de telle ou telle collection.

Fait notable, tous les musées, à l'exception d'*Istanbul Modern* (le musée d'art moderne et contemporain), sont nommés d'après leur fondateur (Sadberk Hanım, Rahmi M. Koç, Sakıp Sabancı). Cette situation répond à une volonté de perpétuation du nom des collectionneurs à l'origine de ces structures – Sadberk Koç l'a clairement reconnu³². Rien n'est laissé au hasard : une fois dans l'enceinte du musée, le visiteur se trouve face à des objets qui tantôt représentent les Koç et les Sabancı, tantôt leur ont appartenu, avant d'être projeté dans l'univers esthétique de l'idéologie familiale. Dans le hall du musée Sadberk Hanım, il est accueilli par un tableau généalogique des Koç entouré des portraits de Vehbi et de

29. Can Dünder, *Özel Arşivinden...*, op. cit., p. 23-28 et 41-42 ; Vehbi Koç, *Hayat Hikayem...*, op. cit. ; <http://www.koc.com.tr/en-us/Corporate/Founder/Pages/Founder.aspx>. Consulté le 25/07/2009.

30. Burhan Baytop, *Laboratuvar'dan Fabrika'ya : Türkiye'de İlaç Sanayii (1833-1954)* [Du laboratoire à la fabrique : l'industrie pharmaceutique en Turquie (1833-1954)], Istanbul, Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, 1997, p. 108-112 : en 1940, il s'agit d'une petite structure située dans le quartier de Laleli, proche de la vieille ville, où il fabrique des produits vitaminés. Puis, en 1944, il agrandit l'affaire avec ses frères et son père en établissant une officine où sont employées treize personnes. Enfin, en 1950 et grâce à l'aide du plan Marshall, la capacité productive s'accroît à nouveau avec la construction d'un bâtiment de 7 000 m² dans le quartier de Levent, à Istanbul.

31. Traduction personnelle complète de la formule déclamée dans les écoles de la République : « Je suis turc, je suis honnête et je suis travailleur. Mes principes sont de protéger les plus jeunes, respecter mes aînés, chérir plus que tout mon peuple et ma patrie. Mes idéaux sont l'élévation et le progrès. Oh grand Atatürk ! Je fais le serment d'avancer continuellement dans la voie que tu as ouverte vers le but que tu as désigné. Que mon existence soit un don à celle de la Turquie. Heureux soit qui se dit Turc ».

32. Ayşe Üçok, *Koç Ailesinin Yaşamı...*, op. cit., p. 237-238.

Sadberk Koç. Puis, il découvre quantité de photographies personnelles, autant de signes explicites des liens unissant les objets exposés à leurs anciens propriétaires.

Insistons sur le musée Sakıp Sabancı installé dans la villa dite aujourd'hui « équestre », en raison de la présence de l'œuvre représentant, dans le jardin, un cheval du sculpteur français Louis Doumas datant de 1864. D'une dynastie à l'autre : cette demeure appartenait au prince Mehmet Ali Hasan descendant des Khédives d'Égypte, puis fut acquise en 1950 par l'industriel Hacı Ömer Sabancı, père de Sakıp Sabancı. Le musée, partenaire de l'université du même nom, fut fondé en 2002, à la suite d'un investissement de 40 millions de dollars³³. Il a pour mission de conserver, exposer et enrichir des collections de peinture ottomane, de calligraphie et de mobilier réunies, depuis les années 1940, par Sakıp Sabancı, ainsi que son père. Mais ce sont surtout les expositions à sensation qui attirent le public. Afin de permettre au musée d'atteindre ses objectifs au niveau international, une galerie d'exposition fut ajoutée à l'édifice d'origine en 2002, puis de nouveau élargie en 2005, ce qui assure aujourd'hui une surface d'exposition de 6 500 m². « Picasso à Istanbul », puis « Rodin à Istanbul » ou encore « Salvador Dali : un Surréaliste à Istanbul » sont quelques-unes de ces expositions qui ont attiré entre 150 000 et 250 000 visiteurs³⁴. Cependant, une partie du musée est conservée telle quelle, du temps où il était habité, arborant un cadre de vie composé d'objets d'art et de mobilier des XVIII^e et XIX^e siècles. Certes le musée est une structure visant à transmettre l'héritage historique et culturel de la Turquie aux nouvelles générations, mais il inscrit également les dynasties de mécènes et collectionneurs dans l'histoire du pays.

Mais de tous, c'est peut-être le musée Rahmi M. Koç, inauguré en 1994 et dédié au monde de l'industrie, qui illustre le mieux cette inscription. Situé sur la rive nord de la Corne d'Or, il est installé dans deux édifices anciens : le *Lengerhane*, qui constitue en fait une partie d'une ancienne fonderie d'ancres ottomane, construite sous le règne du sultan Ahmet III (1703-1730), sur les fondations d'un édifice byzantin ; et les arsenaux de Hasköy, construits en 1861 par la Société ottomane des voies maritimes (*Şirket-i hayriye*)³⁵. L'exposition permanente, qui s'étale sur une surface d'environ 11 250 m², est divisée en plusieurs thèmes : le transport terrestre, le transport ferroviaire, la marine, l'aéronautique, l'ingénierie, les communications et les objets scientifiques utilisés dans le monde de la médecine, de l'astronomie, etc. Il est une illustration directe du modèle de musée d'entreprise américain, à l'image du musée Ford, exemple concret de l'engagement personnel de son fondateur – dont il porte le nom – mais aussi de la définition du musée comme attribut social. Plus encore, il retrace l'histoire de l'industrialisation dans sa globalité et

33. « Sanat için 58 Trilyon » [58 trillions pour l'art], *Radikal*, 9 juin 2002.

34. Zeynep Şanlıer, « Ve Picasso İstanbul'da » [Et Picasso est à Istanbul], *Radikal*, 23 novembre 2005 ; « Rodin da İstanbul'da » [Rodin aussi est à Istanbul], *Hürriyet*, 12 juin 2006 ; voir aussi le site internet nommé *Dali à Istanbul* à l'occasion de l'exposition : <http://www.daliistanbulda.com/>. Consulté le 15/07/2009.

35. Julien Grouiller, *La reconversion de la centrale électrique Silahtarağa à Istanbul : Analyse d'une opération de reconversion de friche industrielle urbaine au travers de ses références et des acteurs impliqués*, mémoire de Maîtrise d'urbanisme et d'aménagement sous la direction de Nora Şeni, Université Paris VIII, 2004, p. 29.

prend véritablement son sens à la lumière de la participation active du groupe Koç à l'industrialisation et à la modernisation de la Turquie. Pour preuve, on retrouve dans le musée un petit espace exposant diverses distinctions et récompenses reçues aussi bien du gouvernement turc que des institutions étrangères.

La construction d'une histoire de l'art ancrée dans la modernité

La génération qui succède à Nejat F. Eczacıbaşı est à l'origine du premier musée d'art moderne d'Istanbul, *Istanbul Modern*, cadre institutionnel principal de la création contemporaine. Selon un système de partenariats multiples, plusieurs structures et collectionneurs-mécènes se sont associés pour créer, financer et contribuer à la promotion de l'art turc à l'étranger. Cela dit, l'accent est moins mis sur le caractère turc des artistes que sur leur mode d'expression résolument inspiré de courants artistiques occidentaux, souvent adoptés au cours de leur formation à l'étranger. Il est vrai que d'importants artistes contemporains turcs ou d'origine turque – tels Kutluğ Ataman, Hussein Chalayan, Tracey Emin – de réputation artistique internationale, n'ont pas la place qu'ils pourraient mériter au sein du musée³⁶. On en revient à la question du leadership en matière de goût : écarter des œuvres de moindre importance reviendrait à remettre en cause certains choix artistiques des fondateurs. Un exemple : *Tanas*³⁷ est une galerie d'art contemporain créée à l'initiative de la fondation Vehbi Koç et inaugurée au mois de mars 2008 à Berlin. Il s'agit de la première galerie à l'étranger entièrement destinée à accueillir des œuvres d'artistes contemporains turcs ou des expositions dirigées par des spécialistes turcs³⁸. Le directeur allemand de cette galerie explique cette initiative de la fondation par la nécessité de combler à l'échelle internationale les insuffisances du soutien matériel, financier ou politique de l'État, apporté à la nouvelle génération d'artistes turcs. Le contexte de la candidature turque à l'entrée dans l'Union Européenne, soutenue par le syndicat patronal TÜSIAD, enrichit ces initiatives d'une importante dimension politique.

L'objectif de l'institution est plus large encore. En témoignent l'exposition d'inauguration, « Küba » créée en 2004 par Kutluğ Ataman qui consiste en une installation composée de 40 téléviseurs usagés dont chacun diffuse un récit biographique et devant lesquels sont placés des fauteuils usés³⁹, ainsi que « Mahrem

36. Roger Bevan, « Istanbul Modern director resigns as the Biennale opens », *The Art Newspaper*, 1^{er} octobre 2007.

37. Son nom, Tanas, est une anagramme de *Sanat*, qui signifie « art » en turc.

38. Dirigée par l'Allemand René Block, également commissaire de la 4^e Biennale internationale d'Istanbul qui s'est tenue en 1995, elle est située en plein centre-ville, dans la rue de Heidestrasse, à proximité d'autres galeries. Ce quartier, perçu comme le futur centre avant-gardiste de la ville, est aussi chargé d'histoire.

39. Küba est le nom d'un quartier construit illégalement en périphérie d'Istanbul dans les années 1960. À la population d'origine, majoritairement kurde, s'ajoutent durant les années suivantes des personnalités plus ou moins marginales : des travestis, des hors-la-loi, des sympathisants communistes, etc. Ataman y passe plus de deux années, afin de connaître l'histoire de ce lieu devenu presque légendaire et de ses résidents. L'installation est composée de 40 téléviseurs usagés, devant lesquels sont placés des fauteuils usés ; chacun d'entre eux diffuse des récits biographiques.

– Footnotes on Veiling». Les sujets abordés ne sont pas seulement liés aux tendances esthétiques du marché de l'art, mais reflètent également des réalités brûlantes de la société turque : sont aussi bien abordés la discrimination sociale, l'inégalité des chances et la pauvreté.

*Istanbul Modern : premier musée d'art moderne à Istanbul
(copyright Murat Germen, avec l'aimable autorisation d'Istanbul Modern)*

*Exposition Küba
(Copyright Kutluğ Ataman, avec l'aimable autorisation de TANAS, Berlin)*

De même, la question du voile, au centre de la seconde exposition, soulève des débats houleux au sein de la classe politique et dans la société turque, comme le montrent les multiples mobilisations laïques⁴⁰. En témoigne l'exposition collective dirigée par Emre Baykal autour d'artistes turcs, syriens, iraniens, italiens, algériens dont le dénominateur commun est la question du voile. Présentée à Santral Istanbul en octobre 2007, il s'agissait de la première représentation visuelle d'une série annuelle associée à une table ronde organisée à l'Université Bilgi par Nilüfer Göle, sociologue et directrice d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Avec «Mahrem – Footnotes on Veiling», Baykal et Göle recentrent le débat autour du voile islamique sur le corps de la femme et l'identité sexuelle.

Une redécouverte plurivoque de l'héritage ottoman

L'émergence des musées privés au cours des deux dernières décennies fait suite à une redécouverte de l'architecture urbaine ottomane. Les musées en question ont pour la plupart donné lieu à la restauration d'édifices impériaux. Ainsi, le premier d'entre eux, le musée Sadberk Hanım est inauguré en 1980 dans la résidence estivale de la famille Koç. Situé au nord du détroit du Bosphore sur la rive européenne, il s'agit du *yalı Azaryan*⁴¹. Précisons que les *yalis* sont des pavillons d'été de construction légère, essentiellement en bois, situés sur le front de mer. À l'écart du centre de la vieille ville, agitée et bruyante, leurs riches propriétaires, souvent de hauts fonctionnaires, en avaient fait d'appréciables lieux de villégiature. L'une des caractéristiques architecturales de ces édifices est leur plan organisé autour d'un sofa, sorte de hall central, sur lequel s'ouvrent les pièces d'habitation. À partir du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle, ce type d'architecture atteint son apogée sur les rives du Bosphore et devient caractéristique de la région⁴². Cependant, l'urbanisation massive des années 1950 accélère la disparition de ces demeures, particulièrement fragiles, du fait du choix des matériaux et des particularités climatiques d'Istanbul.

Le *yalı Azaryan* tient son nom de son ancien propriétaire ottoman arménien, Bedros Azaryan (1842-1906). Ce membre éminent de la communauté catholique arménienne, a occupé des fonctions officielles : membre du Sénat ottoman, il a poursuivi les affaires commerciales de son père avant de devenir, en 1899, vice-président, puis de 1900 à 1903, président de la Chambre de Commerce d'Istanbul⁴³.

40. « Importante mobilisation en Turquie contre le voile islamique dans les universités », *Le Monde*, 2 février 2008 ; « Grande manifestation contre le premier ministre turc à Ankara », *Le Monde*, 14 avril 2007.

41. Orhan Erdener, « Azaryan/Vehbi Koç Yalısı (Sadberk Hanım Müzesi) » [Le Yalı Azaryan/Vehbi Koç (le Musée Sadberk Hanım)], dans *Boğaziçi Sahilhaneleri* [Les demeures du Bosphore], vol. 3, Istanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı, 1994, p. 438-444.

42. Sedat H. Eldem, *Köşkler ve kasırlar*, vol. 1-2, Istanbul, Kutulmuş Matbaası, 1969 ; Sedat Hakkı Eldem, *The Yalis of the Bosphorus*, vol. 1-2, Istanbul, Vehbi Koç Vakfı, 1994 ; Orhan Erdener, *Boğaziçi Sahilhaneleri...*, op. cit., vol. 1-4.

43. *Ibid.*, p. 438 ; Suat Köknel, *From Guild to Chamber : for the 125th anniversary of the Chamber of Commerce*, Istanbul, Istanbul Ticaret Odası, (s. d.).

L'édifice qui porte son nom date de la fin du XIX^e siècle ; il est construit en bois sur un premier niveau en pierre⁴⁴. Acquis en 1950 par Vehbi Koç, il est converti en musée en 1980, après une restauration menée par Sedad Hakkı Eldem (1908-1988), architecte de renom, membre de la famille du précité Osman Hamdi Bey, selon la volonté de l'épouse de l'industriel. Par sa muséographie et sa collection, l'accent est très fortement mis sur la fonction éducative du musée : il s'agit de transmettre aux jeunes générations une partie de l'héritage historique et culturel de la Turquie actuelle, ainsi que la signification de traditions disparues, pour contribuer à la formation d'une identité sociale. Les objets qui y sont exposés couvrent des domaines aussi divers que la mode, l'art de la joaillerie, la verrerie, ou la tapisserie ottomane.

La redécouverte de l'héritage ottoman ne passe pas seulement par la restauration d'édifices architecturaux jugés typiques de cette époque, mais également par la tenue d'expositions portant sur la vie artistique, politique ou diplomatique de l'Empire. La collection de calligraphie ottomane du musée Sakıp Sabancı, qui a fait l'objet de multiples expositions internationales⁴⁵, en est un exemple significatif. Il en va différemment d'une exposition comme *In their own land* qui regroupe l'ensemble des œuvres acquises à l'étranger et rapatriées pour célébrer les 25 ans du musée Sadberk Hanım : le message de cette exposition se rapproche singulièrement du discours souverainiste de Osman Hamdi Bey décrypté par Wendy Shaw⁴⁶ : les œuvres sont maintenant là où elle doivent être, ni plus ni moins. L'exposition organisée à l'occasion des 150 ans de la Guerre de Crimée (1853-1856) suggère encore une autre lecture possible : si cette guerre fut gagnée par l'Empire ottoman allié à la France, l'Angleterre et la Sardaigne, contre la Russie de Nicolas I^{er}, elle favorisa le jeu des puissances au détriment du bon exercice de la souveraineté ottomane⁴⁷. Elle est aussi présentée comme la première guerre photographiée. Sans compter que la commémoration de l'alliance de l'Empire ottoman avec la France et l'Angleterre est une stratégie délibérée dans le contexte de la candidature turque à l'intégration européenne.

Cependant, les choix effectués en matière de conservation témoignent d'une perception identitaire en décalage avec celle diffusée par les politiques gouvernementales. Dans la continuité du Musée impérial ottoman, les musées nationaux soulignent à grands traits la turcité de la société turque, sa présence historique en Anatolie, sa prétendue continuité avec la civilisation hittite. Les musées privés reflètent, pour leur part, à la fois la marque des fondations philanthropique américaines, un usage politique recherché, et la réalité multiethnique de la société. Dans ce domaine, la fondation Vehbi Koç s'est distinguée à plusieurs reprises, recevant pour ses efforts le prix Hadrien décerné par le Fonds international pour

44. Orhan Erdener, *Boğaziçi Sahilhaneleri*, op. cit., p. 438-441.

45. Uğur Derman, *Letters in Gold : Ottoman calligraphy from the Sakıp Sabancı Collection*, Istanbul, Exhibition Catalog, New-York, Metropolitan Museum of Art, 1998.

46. Wendy M. K. Shaw, *Possessors and Possessed...*, op. cit.

47. *Kırım Savaşının 150nci Yılı / 150th Anniversary of the Crimean War*, Catalogue d'exposition, Istanbul, Vehbi Koç Vakfı – Sadberk Hanım Müzesi, 2006. Les photographies utilisées pour l'événement sont celles de la collection personnelle de Ömer M. Koç.

les monuments⁴⁸... En dehors du goût pour les bâtiments impériaux et de l'utilité publique des futurs équipements, la sélection de ces édifices ne semble par faire l'objet d'un choix selon des critères particuliers. Il n'en demeure pas moins vrai que la représentativité de l'héritage des minorités ethniques et religieuses de la Turquie contemporaine attire l'attention. Dans un autre registre, le choix d'expositions chronologiques, comme par exemple dans la collection de céramique de Kütahya, second centre de production de céramique après Iznik, ou celui des poids et mesures dans les civilisations anatoliennes, au musée Péra, permet de présenter un ensemble linéaire, incluant des objets provenant de régions, civilisations et ethnies différentes. De manière différente, Sevgi Gönül, fille de Sadberk Koç, a intégré deux collections de ce type dans le musée qui porte le nom de sa mère : la première est constituée de calligraphies ottomanes⁴⁹, et la seconde d'objets liturgiques orthodoxes⁵⁰, toutes deux exposées dans le musée.

Dans bien des cas, le travail de création conduit à la restauration et à la conversion d'un édifice historique comme ce fut le cas pour le *Lengerhane*. Il s'inscrit dans un chantier mémoriel : la restauration récente de l'église Agios Yannis sur la petite île de Cunda, par la fondation Rahmi Koç, et sa conversion en bibliothèque publique ont été dédiées à la mémoire d'un diplomate turc, Necdet Kent⁵¹, qui, durant la seconde guerre mondiale, s'était illustré, en tant que vice-consul puis consul général à Marseille de 1941 à 1944, en accordant la nationalité turque à de nombreux réfugiés juifs de France⁵². Enfin, dans le cadre de rapprochements économiques et diplomatiques, c'est en partenariat avec la Fondation Alexandre Onassis que la Fondation Vehbi Koç a entrepris les fouilles et la restauration de l'église Saint-Nicolas, près d'Antalya⁵³.

La multiplication des musées privés au cours des deux dernières décennies marque une nouvelle phase dans le processus de patrimonialisation des grandes familles. Les structures culturelles liées aux fondations philanthropiques consolident le statut prééminent de leurs auteurs au sein de la société et illustrent une volonté de distinction sociale. Les décisions effectuées prises dans le cadre de choix artistiques – constituer et exposer une collection – sont légitimées par

48. <http://www.wmf.org/hadrian-award>. Consulté le 12/07/2009.

49. Hülya Bilgi, *Gönülden bir Tutku : Sevgi Gönül Hat Koleksiyonu*, Istanbul, Vehbi Koç Vakfı, 2003.

50. Brigitte Pitarakis et Christos Merantzias, *Parıldayan Hatıralar : Sevgi Gönül Koleksiyonlarından Son Dönem İstanbul'ına Ait Kilise Gümüşleri* [A Treasured Memory- Ecclesiastical Silver From Late Ottoman Istanbul In The Sevgi Gönül Collection], Istanbul, Vehbi Koç Vakfı - Sadberk Hanım Müzesi, 2006.

51. On trouvera une présentation de l'édifice et du diplomate turc sur le site du musée Rahmi Koç : <http://www.rmk-museum.org.tr/english/index-cunda-eng.html>. Consulté le 20/07/2009.

52. Sur le rôle de la Turquie dans le contexte de la seconde guerre mondiale, voir Shaw Stanford J., *Turkey and The Holocaust : Turkey's Role in Rescuing Turkish and European Jewry from Nazi Persecution 1933-1945*, London, The Macmillan Press, 1993. Un témoignage du consul Necdet Kent se trouve en Appendice 3, p. 341-344.

53. Un rapport de fouilles est disponible sur le site du Centre de Recherche des Civilisations Méditerranéennes (AKMED) : S. Yıldız Ötügen et Eda Armağan, *Excavations at the Church of St. Nicholas in Myra-Demre and the Conservation-Restoration and Documentation of the Wall Paintings in 2005*, Excavation reports : http://www.akmedanmed.com/pdf/2006_9.pdf. Consulté le 12/07/2009.

différents vecteurs : la mise en avant d'une généalogie familiale plus ou moins ancienne, la publication consacrée à de riches collections et l'exposition d'objets ayant appartenu au fondateur de la dynastie, la valorisation d'une formation scolaire reçue en Europe ou aux États-Unis⁵⁴. Au-delà de ces traits communs, les investissements de chacune des dynasties dans le secteur culturel s'inscrivent dans des domaines d'action spécifiques. Du côté des Koç, les projets de restauration de monuments historiques, les collections d'objets provenant des diverses civilisations anatoliennes, et les centres de recherches contribuent à les associer à la préservation de l'héritage historique matériel de la Turquie, à son étude et à sa mise en valeur ; si les Eczacıbaşı sont affiliés à la scène artistique contemporaine, les Sabancı se sont davantage illustrés dans l'organisation d'expositions grand public, comme celles consacrées à Dali ou à Picasso. Cela dit, l'investissement moral de l'élite sociale de la Turquie pour le progrès social et politique n'est pas chose nouvelle ; il est davantage le fruit d'une longue évolution qui trouve son origine dans une tradition religieuse ottomane de bienfaisance et de charité, ouverte à de multiples influences.

À ce sentiment de responsabilité sociale, s'est ajoutée la notion de patrimoine historique, conçu comme un élément à part entière de l'identité nationale. Il est vrai que les familles considérées représentent l'idéal républicain d'une bourgeoisie turque, parvenue au succès par un travail acharné ; il est vrai qu'elles témoignent d'un attachement sans failles aux valeurs républicaines. Cependant, la TÜSIAD leur permet de se détacher de l'emprise gouvernementale et d'acquérir une réelle indépendance dans leurs affaires, alors même que le retrait de l'État du domaine culturel, à la suite de nombreuses crises politiques – notamment les coups d'état successifs de 1960, 1971 et 1980 – mais aussi économiques – la crise financière de 2000 –, ouvre à leurs fondations de nouveaux domaines d'investissement. Mais c'est surtout une nouvelle conception de l'idéal des élites qui apparaît à travers les œuvres, les expositions, les programmes culturels et éducatifs proposés, cristallisée autour d'un objectif prioritaire : le bien-être social. Les soutiens à l'éducation des classes défavorisées, la connaissance de l'héritage multiethnique ottoman, le soutien à des artistes contemporains turcs en sont les instruments les plus efficaces.

Il apparaît cependant qu'une transformation s'est opérée dans les pratiques de distinction de cette élite. Durant les premières décennies de la République, la responsabilité sociale était encore fortement influencée par une tradition de bienfaisance issue de l'institution historique du *vakıf*, se traduisant par des actions dirigées vers les secteurs de la santé et de l'éducation. À l'époque actuelle, les initiatives de la nouvelle génération de cette élite, majoritairement formée dans les pays occidentaux, s'assimilent davantage à la philanthropie qu'à la bienfaisance, en raison de cet usage spécifique de l'art comme attribut social et outil de redistribution. Les fondations philanthropiques turques se sont donné pour mission de diffuser des principes de démocratie, de tolérance et de modernité. L'adoption de ces principes, et des représentations artistiques modernes qui les accompagnent, traduit une vision affirmée de la Turquie moderne et occidentalisée.

54. David Behar traite très précisément de cette question dans le présent volume.

Le contexte politique actuel de la Turquie et des relations avec l'Union Européenne soulève pourtant bien des questions : comme le souligne Madra, deux visions s'opposent⁵⁵. L'une revendique son unité avec l'Occident et se reconnaît dans ses valeurs ; c'est celle qui répond de manière enthousiaste aux initiatives des mécènes. L'autre réagit à l'occidentalisme de l'élite, en revendiquant un idéal opposé, tourné vers la religion. Les écarts sociaux de plus en plus importants contribuent à renforcer le clivage. Cette situation est d'autant plus accentuée que ces initiatives artistiques recourent des pratiques culturelles occidentalisées, autant qu'elles défendent, en Turquie, le statut social de leurs auteurs.

55. Beral Madra, « Küreselleştirilebilirlik Çağında Türkiye'de Sanat ve Kültür », *op. cit.*, p. 84.